

## Pianistisches oder kompositorisches Exerzitium? Anmerkungen zu zwei späten Klavieretüden von Claude Debussy und Aleksandr Skrjabin

von Jürgen Brauner, Erlangen

### I

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts bezeichnet man als Etüde gemeinhin ein Musikstück, „das zur Bewältigung eines bestimmten spieltechnischen Problems geschrieben ist“,<sup>1</sup> wobei Begriffe wie „Studie“, „Übung“ oder „Exercice“ mitunter in gleicher Bedeutung verwendet werden. Zu unterscheiden ist die Etüde von der bloßen Fingerübung, bei der das Training einer bestimmten Spielfigur nicht einer schlüssigen kompositorischen Form unterliegt, sondern offen angelegt und gleichsam ins Unendliche reproduzierbar ist.<sup>2</sup>

Als Urbild der Gattung gelten in pianistischer Hinsicht Johann Baptist Cramers 1804 erschienenen *Études pour le pianoforte en 42 exercices dans les différents tons* [...], die zusammen mit 42 weiteren Etüden (1810) einen Teil seiner *Großen praktischen Pianoforte-Schule* darstellen.<sup>3</sup> Die pädagogische Zielsetzung ist klar: Steigerung der manuellen Fertigkeit anhand ausgewählter spieltechnischer Aufgaben sowie Schulung des Vortragsvermögens und der klanglichen Differenzierungsfähigkeit, all das eingebettet in eine kompositorisch stringente und ansprechende Form. Dieser von Cramer entworfene Prototyp prägt die Etüdenliteratur des 19. Jahrhunderts nachhaltig, wobei sich, vergrößernd gesagt, zwei unterschiedliche Entwicklungsstränge herausbilden: Während Carl Czerny, Muzio Clementi oder Daniel Steibelt vorwiegend Beiträge zu den instruktiven, didaktisch motivierten Etüden liefern, schreiben Frédéric Chopin, Robert Schumann oder Franz Liszt Konzertstücke, die pianistisch wesentlich individueller und innovativer gestaltet sind, sich häufig nicht mehr auf ein spezielles manuelles oder vortragstechnisches Problem beschränken, sondern in die Sphäre allgemeiner Virtuosität oder des Phantasie- und Charakterstücks vordringen.<sup>4</sup> Die Problemstellung bleibt aber prinzipiell gleich: Schulung oder effektvolle Demonstration spieltechnischen Vermögens in einem formal eng begrenzten Rahmen. Dieser Aspekt dominiert bis hin zu Sergej Rachmaninow und dem frühen Skrjabin.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird eine Tendenz erkennbar, den Begriff der Etüde – analog zu den grundlegenden kompositorischen Innovationen dieser Zeit – zu erweitern und nicht mehr primär von einer manuellen, sondern von einer kompositionstechnischen Aufgabenstellung auszugehen oder zumindest beides gleichberechtigt mit-

<sup>1</sup> RiemannL, Sachteil, Mainz 1967, S. 266.

<sup>2</sup> Auch die 51 *Übungen für Klavier* von Johannes Brahms fallen in diese Kategorie. Zur Unterscheidung von Übung und Etüde vgl. Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich 1976, S. 248.

<sup>3</sup> Auf Johann Baptist Cramers Etüdenwerk folgte nur wenig später eine ähnliche Sammlung von Daniel Steibelt (op. 78, 1805). Der Begriff der Klavieretüde findet sich erstmals bei Anton Reicha (1801: *Études ou exercices pour le pianoforte dirigées d'une manière nouvelle* op. 30). Vgl. Thomas Menrath, Artikel „Etüde“, in: *MGG*<sub>2</sub>, Sachteil 3, Kassel 1995, Sp. 199–207, hier Sp. 203.

<sup>4</sup> Dies gilt vor allem für die Etüden Franz Liszts; vgl. dazu Georgii, *Klaviermusik*, S. 361.

einander zu kombinieren. Das bloße Training des Spielapparates und das Moment virtuoser Selbstdarstellung als auslösende Faktoren für die Entstehung einer Etüde scheinen an Bedeutung zu verlieren, während der kompositorische Anreiz, sich einer speziellen, oftmals sehr entlegenen strukturellen Beschränkung zu unterwerfen, an Bedeutung gewinnt.

Diese umfassendere Sichtweise ist nicht neu und findet sich im weitesten Sinne bereits bei Johann Sebastian Bach, der in seiner Vorrede zu den *Inventionen*, die ja als Übungsmaterial für den Unterrichtsgebrauch verfasst wurden, ausdrücklich darauf hinweist, dass die Stücke nicht nur der Schulung des polyphonen und kantablen Spiels dienen, sondern auch einen „starcken Vorschmack von der *Composition*“<sup>5</sup> vermitteln sollen. Der Terminus „Klavierübung“, den Bach für sein vierteiliges klavieristisches Spätwerk wählt, dürfte sich weniger auf den didaktisch-manuellen Aspekt beziehen als vielmehr auf die Demonstration kompositorischer Kunstfertigkeit anhand exemplarisch ausgewählter Gattungen und Stile.

Auch Robert Schumann fasst den mit der Etüde eng verwandten Begriff der „Studie“ im Sinne einer primär kompositorischen Aufgabenstellung auf: Die *Studien für Pedalflügel* op. 56 aus dem Jahre 1845 sind kunstvolle kontrapunktische Arbeiten und bilden die Ergebnisse seiner intensiven Auseinandersetzung mit der Polyphonie Bachs. In den *Studien nach Capricen von Paganini* op. 3 (1832) verbindet sich größte spieltechnische Finesse mit der kompositorisch anspruchsvollen Aufgabe, genuine Violinmusik adäquat auf das Klavier zu übertragen. Schumann selbst sprach von einer „herkulisch[en]“<sup>6</sup> Arbeit und einem „theoretische[n] Examen“, da die „Harmonien oft dunkel u. mehrdeutig“<sup>7</sup> seien.

Im 20. Jahrhundert schließlich stößt man immer häufiger auf Etüden mit „Studiencharakter“ im schumannschen Sinne: Der rein spieltechnische Aspekt wird sekundär und geht in einer kompositorischen Aufgabenstellung auf. Der Zweck einer Etüde erschöpft sich jetzt nicht mehr allein in dem Erwerb und der virtuoson Präsentation manueller Fertigkeiten, sondern erstreckt sich vor allem darauf, ein spezielles kompositorisches Problem in konzentrierter, gleichsam unverwässerter Form zu bearbeiten. Dabei spielt die Idee des Innovativen und Experimentellen – weniger im Bereich der Spieltechnik als vielmehr im Hinblick auf die kompositorische Auslotung neuartiger rhythmisch-metrischer, klanglicher und harmonischer Möglichkeiten – eine besondere Rolle.<sup>8</sup> Dieser Bedeutungswandel besagt jedoch nicht, dass die Stücke nun manuell leichter zu bewältigen wären oder ihren etüdenhaften Charakter verlören. Im Gegenteil:

<sup>5</sup> Titelseite des Autographs der zwei- und dreistimmigen Inventionen, in: *Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs*, hrsg. von Werner Neumann u. Hans-Joachim Schulze (= Bach-Dokumente 1), Kassel 1963, Dokument Nr. 153.

<sup>6</sup> Brief an Friedrich Wieck vom 8. Juni 1832, in: *Jugendbriefe von Robert Schumann*, hrsg. von Clara Schumann, Leipzig 21886, S. 181.

<sup>7</sup> Brief an Castelli vom 6. Dezember 1832, in: Wolfgang Boetticher, *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*, Berlin 1942, S. 65. In diesem Zusammenhang zu nennen sind auch die *Paganini-Variationen* op. 35 von Johannes Brahms, die von ihm im Untertitel ausdrücklich als „Studien“ bezeichnet wurden.

<sup>8</sup> Vgl. dazu auch Klaus Wolters, *Handbuch der Klaviermusik zu zwei Händen*, Zürich 1985, S. 83, sowie Markus Bandur, Art. „Etüde“, in: *HmT* 1989, S. 10. Bandur schreibt, dass sich die Tendenz, den Begriff „Etüde“ für „ein PRODUKT KOMPOSITORISCHER EXPERIMENTE“ heranzuziehen, zum ersten Mal in Igor' Stravinskijs *Pianola-Studie (Maidrid. Etude)* aus dem Jahre 1917 zeige.

Die virtuose Lösung des kompositorischen Problems korrespondiert mit der virtuosens Forderung an den Pianisten.

Zwei annähernd zeitgleich entstandene, stilistisch aber gegensätzliche Werke, in denen sich diese Tendenz wohl zum ersten Mal deutlich widerspiegelt, mögen das oben Gesagte veranschaulichen und seien nachfolgend genauer erläutert. Es handelt sich um Skrjamins *Nonen-Etüde* op. 65 Nr. 1 aus dem Jahre 1912 und um Debussys 1915 entstandene Etüde *pour les Quartes*. Beides sind Spätwerke, denen jeweils ein Intervall als Konstruktionsbasis dient, das in solcher Häufung vorher noch nicht aufgetreten ist.<sup>9</sup> Es scheint, als wollten beide Komponisten über das Medium der Etüde zeigen, was trotz dieser strukturellen Beschränkung nicht nur spieltechnisch, sondern insbesondere auch kompositorisch machbar ist. Die Stücke zeigen aber noch mehr: Sie geben stilistisch gegensätzliche Antworten auf die Frage, wie man zu einer neuen Ordnung des Tonmaterials kommt, wenn die funktional-harmonischen Fesseln gesprengt sind. Beide Intervalle sperren sich, vor allem wenn sie zum Strukturprinzip werden, gegen den traditionellen Begriff der Dur-Moll-Tonalität. Beide Komponisten bieten unterschiedliche Lösungsmöglichkeiten an.

## II

Im Winter 1914/15 war Debussy mit der Neuausgabe der Etüden Chopins für den Verlag Durand beschäftigt, und so dürfte dieses unmittelbare Vorbild auch der Auslöser für die Komposition einer eigenen Etüdensammlung gewesen sein, die im Sommer 1915 innerhalb von nur anderthalb Monaten entstand.<sup>10</sup> Wenngleich Debussy stilistisch und spieltechnisch weit über Chopin hinausgeht, stehen beide Sammlungen doch in einer gemeinsamen Tradition: Die Etüden sind zum Dutzend zusammengefasst, und es werden spezielle manuelle Phänomene wie z. B. Arpeggien-, Terzen- und Oktavenspiel auf einem hohen pianistischen Niveau behandelt. Wie aus dem Briefwechsel mit Durand hervorgeht, war Debussy stolz auf die enormen Schwierigkeiten seiner Etüden, mit denen man „hübsche Rekorde aufstellen“ könne. Im Gegensatz zu Chopin, wo eine bestimmte Bewegungsform oftmals das gesamte Stück über weitgehend unverändert beibehalten wird – so etwa in op. 10 Nr. 1 oder op. 25 Nr. 12 –, ersinnt Debussy eine Fülle von Varianten, als ob er sämtliche Möglichkeiten, innerhalb der eng gesteckten Grenzen mit dem kompositorischen Material umzugehen, ausschöpfen wollte.<sup>11</sup> In einem Brief an Jacques Durand heißt es: „In jedem Falle lassen diese Etüden eine anstrengende Technik nicht merken, unter den Blumen der Harmonie [...]“<sup>12</sup>. Der Anreiz, einer spieltechnischen Vorgabe kompositorisch größtmögliche Vielfalt abzurin-

<sup>9</sup> Ob Schönbergs einige Jahre vorher entstandene *Kammersymphonie* op. 9 (1906) stärker vom Intervall der Quarte durchdrungen ist, mag dahingestellt bleiben.

<sup>10</sup> Edward Lockspeiser, *Debussy*, New York 1949, S. 160; Debussy widmete seine Sammlung dem Gedenken Chopins.

<sup>11</sup> Man vergleiche z. B. die beiden Oktavenetüden, wo der Unterschied in der Materialbehandlung deutlich wird: Chopin hält in den Eckteilen bis auf wenige Ausnahmen das Prinzip der unisono verlaufenden Doppeloktaven bei, während Debussy diese im 19. Jahrhundert überstrapazierte Spielform kompositorisch äußerst facettenreich einsetzt und neu interpretiert.

<sup>12</sup> Brief vom 12. August 1915, in: *Claude Debussy. Dokumente seines Lebens und Schaffens*, hrsg. von Hans Rutz, München 1954, S. 160.

gen, gewinnt hier einen Eigenwert und drängt den romantischen Typus des ausschließlich brillanten Virtuosenstücks zurück.<sup>13</sup>

Die kompositorische Neuartigkeit und Kühnheit speziell der dritten Etüde *pour les Quartes* hebt Debussy seinem Verleger Durand gegenüber ausdrücklich hervor: „Die anderen [Etüden] beschäftigen sich mit besonderen Zusammenklängen, unter anderem mit den Quartern, worin Sie Nicht-Gehörtes finden werden, dennoch werden sich Ihre Ohren gut an diese ‘Kuriositäten’ gewöhnen“.<sup>14</sup> Bereits die Wahl der Quarte als konstitutives Spielintervall erscheint im Vergleich zu den flankierenden Etüden *pour les Tierces* und *pour les Sixtes* neuartig und gewagt. Doch nicht nur im Rahmen der Etüden selbst nimmt dieses Stück eine Sonderstellung ein. In nur wenigen anderen Kompositionen dürfte sich Debussy so konsequent und strukturell genau geplant von überkommenen harmonischen und klanglichen Vorstellungen gelöst haben wie hier. Zwar ist eine zunehmende Auflösung und Verschleierung der traditionellen Funktionsharmonik – ohne sie dabei jemals ganz aufzugeben – im Allgemeinen für Debussys Werke der mittleren und späten Schaffenszeit charakteristisch,<sup>15</sup> doch bleibt dort grundsätzlich das Prinzip der Terzschichtung gewahrt. Hier dagegen führt die spiel- und kompositionstechnische Vorgabe der Quarte zwangsläufig zu neuartigen klanglichen Lösungen. Sowohl in der Horizontalen wie auch in der Vertikalen durchdringt dieses Intervall die kompositorische Struktur. Wenngleich längere, ausschließlich aus Quartern zusammengesetzte Melodieverläufe fehlen,<sup>16</sup> ist sie melodisch doch ständig präsent. Vier Erscheinungsformen lassen sich hier prinzipiell unterscheiden:

- Die Quarte dominiert, wird aber mit anderen Intervallen kombiniert, so zum Beispiel in Takt 1 mit der Sekunde, in den Takten 26–28 mit einer Folge von Vorschlagsnoten oder in den *pp*-volubile-Passagen am Schluss im Wechsel mit Sekunden und Terzen (T. 80 ff.).
- Die Quarte wird umspielt, ohne direkt zu entstehen, z. B. in den *Stretto*-Einwürfen (T. 7 ff., T. 37 ff.):

Notenbeispiel 1



<sup>13</sup> Nach eigener Aussage hegte Debussy mit der Sammlung weder pädagogische noch konzertante Absichten, sondern schrieb sie nur „für sich selbst“. Auch auf Fingersätze verzichtete er. Siehe dazu seine Vorbemerkungen zur Ausgabe der Etüden.

<sup>14</sup> Brief vom 28. August 1915, in: *Debussy. Dokumente*, S. 161.

<sup>15</sup> Was die Harmonik von Debussys Klavierwerken anbelangt, wird in der *Suite pour le piano* ein deutlicher Einschnitt erkennbar, der in den folgenden Werken (*Estampes*, *Images*, *Préludes*, *Études*) zu einer Aufgabe der „funktionale[n] Harmonik zugunsten einer Klangharmonik“ führt, „die an funktionslose Farbklänge und absolute Klanglichkeit reicht“ (in: Ilse Storb, *Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy*, Diss. Köln 1971, S. 121 ff.).

<sup>16</sup> Vgl. dagegen Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9, deren Hauptthema auf einer längeren aufsteigenden Quartensfolge beruht.

- Die Quarte fungiert als eine Art Ostinato, der eine zusätzliche melodische Schicht beiträgt (T. 34–36, T. 53–63).
- Motive oder Melodieabschnitte bewegen sich im Ambitus einer Quarte oder ihres Vielfachen:

## Notenbeispiel 2



T.4-5 (Verlauf der jeweils höchsten Stimme)



T.16-18



T.26-28



T.34-36

Der vertikal-harmonische Bereich ist wesentlich stärker von der Quarte beeinflusst. Ähnlich den Aliquot-Stimmen oder Mixturen bei der Orgel versieht Debussy fast alle wichtigen melodischen Verläufe mit einer Quartkoppel. Hier muss man zwei Verwendungsformen grundsätzlich unterscheiden:<sup>17</sup> Werden ausschließlich reine Quartan benutz, so z. B. in den pentatonischen Passagen des Beginns (T. 1–2) oder in den Stretto-Einwürfen (T. 7–12, T. 37–42), kann man von „realen Mixturen“ sprechen. Als „modulierende Mixturen“ lassen sich dagegen Passagen bezeichnen, in denen ein willkürlicher Wechsel von reinen, verminderten oder übermäßigen Quartan erfolgt. Exemplarisch in dieser Hinsicht ist der Verlauf der beiden Oberstimmen in Takt 22, wo jeweils zwei übermäßige und verminderte Quartan alternieren, oder in den Takten 46–48 („sempre animando“), wo alle drei Arten der Quarte in vergleichsweise ungeordneter Form auftreten. Beide Mixturen-Typen beherrschen das Satzbild, wobei der zuerst genannte überwiegt.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Terminologie in Anlehnung an Diether de la Motte, *Harmonielehre*, Kassel 1976, S. 255–258.

<sup>18</sup> Nur einmal findet man eine Stelle, in der die reine Quarte, ohne dass Akzidentien gesetzt würden, zu einer übermäßigen wird. Eine solche „tonale Mixturen“ entsteht zu Beginn des Mittelteils innerhalb eines ausgedehnten Ges-Dur-Feldes (T. 33, Zählzeit 1).

Unbegleitete Quartgänge sind selten. Sieht man vom Eröffnungstakt der Etüde ab, markieren sie nur die Anfänge der Stretto-Einwürfe (T. 7, 10, 37, 40), die sich aber schon bald in mehrfach geschichtete Quartan auffächern und so zum Stillstand kommen:

T. 8/9: *C-F-b-es'*                      T. 11/12: *des'-ges'-c'''-f'''-B-Es*  
 T. 38/39: *'B-Es-as-des'*                T. 41/42: *Des-Ges-ces'-fes'-b'''-es'''*

Normalerweise sind die Mixturen in mehrstimmige, sehr variabel gestaltete Verläufe integriert: In den Takten 13–17 beispielsweise wird eine langsam geführte Unterstimme von schnelleren Quartmixturen kontrapunktiert (vgl. auch T. 29 ff.). Häufiger sind Passagen mit Quartmixturen und einer melodisch selbstständigen, aber rhythmisch analog verlaufenden Unterstimme, die oftmals noch mit einem Orgelpunkt unterlegt ist (vgl. T. 22, T. 32–36). Stellenweise entstehen Folgen parallel verschobener Sext- oder Quartsextakkorde (T. 2–6, 44–48, 75/76), denen gelegentlich noch eine stützende Bass-Stimme beigelegt wird (T. 47–48). Zu Beginn des Stückes läuft diese in Quartan parallel mit, so dass sich kurzzeitig eine Überlappung von Sext- und Quartsextakkorden ergibt (T. 3–6). Abgesehen davon werden in der ersten Hälfte der Etüde noch nicht konsequent längere Quartverläufe übereinandergeschichtet, was jedoch nicht ausschließt, dass sich stellenweise, wie z. B. in den Stretto-Einwürfen, drei- oder mehrstimmige Quartanakkorde bilden. In der Regel ist die Oberstimme mit einer Quartmixture versehen und in ein variables vielstimmiges Geflecht integriert.

Erst in der zweiten Hälfte der Etüde (T. 29 ff.) verdichtet sich das Geschehen derart, dass es zu einer Überlagerung mehrerer autonomer Quartstrukturen kommt. Im marschartigen Abschluss des Mittelteils (T. 49 ff.) verteilen sich diese zeitweise auf drei Ebenen: Das harmonische Gerüst besteht aus vierstimmigen Quartschichtungen, die in enger Lage gebündelt werden. Faltet man sie auseinander, so ergibt sich folgendes Bild:

Notenbeispiel 3

The image shows two staves of musical notation. The first staff contains measures T.49 to T.54, and the second staff contains measures T.55 to T.60. The notation features complex four-part chords and moving lines in a treble clef. The chords are dense and often consist of four notes in close proximity, creating a rich harmonic texture. The notation is in a treble clef and shows a progression of chords and melodic lines across the measures.

Der melodische Verlauf wird zunächst von einem burlesken Quartanmotiv im Bass bestimmt (T. 49–52). Wenn sich das Geschehen von Takt 53 an allmählich zuspitzt („poco a poco accel. e cresc.“), wechselt das Motiv in den Diskant, unterlegt von einem Quartan-Ostinato im Bass, der aus grifftechnischen Gründen gelegentlich unterbrochen wird (vgl. T. 55 ff.). Schließlich kommt eine dritte Ebene ins Spiel, die den pentatonischen Bereich repräsentiert: kaskadenartig fallende Quartanpassagen, die im



Verlauf des Mittelteils immer breiteren Raum einnehmen und mit dem Staccato-Marschmotiv alternieren.

Notenbeispiel 4



## T.53-54

Im Schlussteil der Etüde (T. 65 ff.) wird die Quarte am konsequentesten strukturbildend eingesetzt. Sowohl der harmonische Hintergrund als auch der motivische Vordergrund sind vollständig von der Quarte durchdrungen, was bereits der erste optische Eindruck unmissverständlich klarmacht:

Notenbeispiel 5<sup>19</sup>

Tempo I

65

legg. m.d. dolce sost. p

71

Calmato pp

con tristezza p

77

Più lento e perdendo

pp volubile

81

estinto

<sup>19</sup> Aus Debussy, *Douze études*, hrsg. von Eberhardt Klemm (= Klavierwerke 5), Leipzig 1970.

Ähnlich wie in der Marschepisode bilden wieder vierstimmige Quartenaakkorde den Klanghintergrund, vor dem jetzt reminiszenzartig nochmals bedeutsame motivische Versatzstücke aufscheinen.<sup>20</sup> Die Quarten werden jedoch nicht mehr in einem relativ engen Bereich akkordisch verdichtet, sondern zunächst zu einem weitmaschigen Klangband in tiefer Lage verknüpft, bis sie sich schließlich von Takt 77 an zu einem noch weiter gespannten Klangrahmen auseinanderfalten, der die motivischen Reflexe im Mittelbereich umschließt.

Es stellt sich nun die Frage, welche Rolle der traditionelle Begriff der Funktionsharmonik in einer derart extrem von der Quarte durchdrungenen Komposition noch zu spielen vermag. Gleichzeitig ist zu fragen, wie Debussy trotz der strukturellen Fesseln, die er sich mit der Beschränkung auf dieses Intervall auferlegt, kompositorische Vielfalt und einen formalen Spannungsbogen erzeugt.

Die Tatsache, dass Debussy die Komposition mit wechselnden Generalvorzeichnungen strukturiert, lässt bereits erahnen, dass er die Dur-Moll-Tonalität nicht gänzlich aufgibt, sondern von Zeit zu Zeit tonale Fixpunkte schafft, um diese aber sofort wieder zu verschleiern und in Frage zu stellen. Die Grundtonart, sofern man von einer solchen noch sprechen kann, ist *F*-dur, und die formalen Hauptteile werden nicht zuletzt durch den Wechsel der Generalvorzeichnung markiert:

Teil I (T. 1–28) *F*-Dur: improvisatorisch-kontemplativ; motivisch und rhythmisch suchend, sich erst allmählich zu festen Gestalten verdichtend

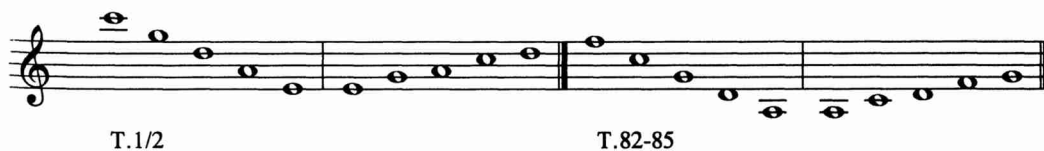
Teil II (T. 29–64) – *Ges*-Dur/*Ces*-Dur-Bereich: rhythmisch und motivisch gefestigter und belebter („Ballabile e grazioso“)

– ab Takt 49 keine Vorzeichnung mehr; Marschepisode, sich allmählich zu einem Höhepunkt steigernd, dann rasch wieder abflauend

Teil III (T. 65–85) *F*-Dur: improvisatorisch-kontemplativ, reminiszenzartige Wiederkehr charakteristischer Motive, sich allmählich verlierend

Es ist bezeichnend, dass Debussy weder in *F*-Dur beginnt noch in *F*-Dur schließt, sondern stattdessen mit pentatonischen Feldern, die das Geschehen harmonisch in der Schwebe halten. Darüber hinaus passen sie ausgezeichnet in das strukturelle Gesamtkonzept der Komposition, da halbtone pentatonische Leitern normalerweise aus einer Schichtung von vier Quinten oder – komplementär gerechnet – vier Quarten entstehen:

Notenbeispiel 6



Auch im Verlauf der Etüde, so zum Beispiel in den Stretto-Einwürfen (T. 7–9, 37–39) und in den 32stel-Kaskaden des Mittelteils (T. 50), schaffen pentatonische Passagen immer wieder klangliche Orientierungspunkte und formale Bezüge. Gelegentlich sind

<sup>20</sup> Die drei wichtigsten seien hier kurz erwähnt: T. 65 ff. (Oberstimme) bezieht sich auf das Stretto-Motiv (vgl. z. B. T. 7), ab T. 74 erscheinen Fragmente des Mittelteil-Anfangsmotivs (vgl. T. 29 ff.), im Diskant unterbrochen von Anklängen an die einstimmige Überleitungspassage (vgl. T. 75/76 mit T. 26–28).



auch kürzere Melodieabschnitte pentatonisch geprägt (z. B. T. 23/24 und T. 65 ff. im Diskant).

Nicht zuletzt aufgrund des pentatonisch gefärbten Beginns entsteht der Eindruck, als kristallisiere sich die Grundtonart im improvisatorisch und zerklüftet wirkenden ersten Hauptteil erst allmählich heraus. In Takt 7, nachdem zuvor die Erwartung mit zwei dissonanten Quartenaakkorden gespannt worden ist, scheint erstmalig *F*-Dur erreicht (das *Stretto* beginnt mit den Tönen *c*–*f*), doch eröffnet dieser Klang lediglich einen neuen pentatonischen Bereich. Wenig später (T. 13 ff.: in Tempo I) kündigt sich im Bass *F*-Dur an, während sich die beiden in Quartan geführten Oberstimmen aber in einem widersprechenden, kaum zu definierenden harmonischen Rahmen bewegen. Plötzlich öffnet sich dann das Geschehen sehr vehement und deutlich über eine plagale Kadenz in reines *F*-Dur (T. 18: ff., „*Risoluto un poco stretto*“), wird aber sofort wieder über dem Orgelpunkt *C* harmonisch unklar gemacht, um schließlich in Takt 24/25 in eine ähnliche, aber wesentlich verhaltenere und verklausuliertere *F*-Dur-Schlusswendung einzumünden:

Notenbeispiel 7

T. 18/19

T. 24/25

Entsprechend der Tonalität, die lange in der Schweben bleibt und gewissermaßen erst zu sich selbst finden muss, wirkt auch die melodische Entwicklung zunächst zerklüftet und unentschlossen, scheinbar ziellos schweifend. Bei genauerer Betrachtung werden jedoch durchaus motivische Bezüge, Analogien und – im weitesten Sinne – Entwicklungslinien sichtbar. Es scheint eine Art freier assoziativer Logik zu walten, die ein weitmaschiges Beziehungsnetz entstehen lässt (vgl. dazu Notenbeispiel 8) und darüber hinaus im Verlauf des ersten Teils zu melodisch griffigeren Gestalten führt, welche sich im Schlussteil der Komposition (T. 65 ff.) gleichsam wieder dematerialisieren werden.

Notenbeispiel 8

The image displays ten musical excerpts from piano études by Debussy and Scriabin, arranged in two columns. Each excerpt is labeled with its measure range and includes specific performance markings:

- T. 1/2:** Treble clef, 6/8 time. Features a melodic line with a slur and a bracket labeled 'a' under the first two measures, and a bracket labeled 'b' over the final two measures.
- T. 4:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket above it.
- T. 7/8:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and sixteenth-note passages marked with a '6'.
- T. 13:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket, and a triplet marked with a '3'.
- T. 14/15:** Treble clef. Features a melodic line with slurs and brackets, and a triplet marked with a '3'.
- T. 16/17:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket.
- T. 18:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket, and sixteenth-note passages marked with a '3'.
- T. 20/21:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket, and triplet markings marked with a '3'.
- T. 24/25:** Treble clef. Features a melodic line with a slur and a bracket, and triplet markings marked with a '3'.
- T. 29/30:** Bass clef. Features a melodic line with a slur and a bracket, and triplet markings marked with a '3'.

So nimmt die unscheinbar-zerfließende Melodie, mit der das Stück anhebt, in doppelter Hinsicht Einfluss auf das Folgende (Notenbeispiel 8, S. 263): Zum einen entsteht aus ihrem Beginn (a) das prägnante, den weiteren Verlauf gliedernde Stretto-Motiv (T. 7 ff., T. 37 ff.), zum anderen geben vor allem die zwei Terzfälle (b), mit denen die Melodie ausschwingt, den Anstoß zu einem längeren motivischen Entwicklungsprozess, der in der plagalen *F*-Dur-Wendung kulminiert (T. 18) und den Beginn des zweiten Hauptteils melodisch vorbereitet (vgl. T. 24/25 und schließlich T. 29 ff.).

Der tänzerische Mittelteil („Ballabile e grazioso“), der in der oben bereits erwähnten Marschepisode seinen Höhepunkt findet, wirkt bündiger und weniger rhapsodisch als der erste. Zunächst bildet der Ton *Ces* einen Fixpunkt, sowohl als Ziel kadenzartiger Wendungen (T. 32, 36, 44) als auch in Form von Orgelpunkten (T. 30, 34/35). Im Gegensatz zum ersten Hauptteil ist dieses tonale Zentrum von Anfang an präsent. Auch motivisch erscheint der Beginn des zweiten Teils gefestigter. Er basiert auf einer weitergesponnenen Variante des Motivs aus Takt 18 (vgl. Notenbeispiel 8). Ab Takt 49 fällt die Generalvorzeichnung weg, was nicht zuletzt aus der harmonischen Struktur dieser Stelle resultiert: Nirgendwo sonst in dem Stück werden mehrere autonome Quartstrukturen so eng miteinander verwoben und entstehen so scharfe Dissonanzreibungen wie hier (vgl. z. B. T. 51–53). Ein tonales Zentrum im herkömmlichen Sinne gibt es nicht mehr. Lediglich das schreitende Quarten-Ostinato im Bass fungiert als rhythmisch-melodische Klammer.

Mit der *F*-Dur-Generalvorzeichnung, die den Beginn des Schlussteils markiert (T. 65 ff.), scheint sich der Kreis wieder zu schließen, doch im Gegensatz zum ersten Teil, der ja noch auf *F* endet, bleibt Debussy hier die Grundtonart schuldig: zu sehr ist der Satz von der Quarte dominiert. Man erahnt *F*-Dur zwar immer wieder, sei es in Form eines tiefen *F* als Grundton (T. 65, 68, 72/73) oder in Form eines umgekehrten *F*-Dur-Tonika-Dreiklangs am Schluss (T. 82 ff.), doch sind diese Klänge infolge beigefügter Quarten harmonisch nicht mehr eindeutig zu orten. So erweisen sich die Töne des abschließenden Dreiklangs lediglich als Teil eines harmonisch unbestimmten pentatonischen Feldes (vgl. Notenbeispiel 6), wobei ein *Tenuto-es* eine raffinierte zusätzliche Klangnuance erzeugt. Der letzte Ton – ein kurzes *C* im Bass – wirkt programmatisch: Debussy spart den möglichen Grundton *F* aus und macht damit deutlich, dass ein tonaler Fixpunkt im herkömmlichen Sinne eigentlich nicht mehr besteht. Analog dazu kehrt sich im Schlussteil auch die melodische Entwicklung um und wandelt sich in einen Zerfallsprozess, der den vorbeiziehenden Motiven den Charakter immer schwächer werdender und sich allmählich verflüchtiger Lichtreflexe verleiht.

### III

Skrjabins nur wenige Jahre früher entstandenen *Drei Etüden* op. 65 (1911–12) – seine letzten Werke dieser Art – repräsentieren einen gänzlich anderen, aber nicht weniger bemerkenswerten Ansatzpunkt. Sie basieren auf seinem um 1910 entwickelten Verfahren, einer Komposition ein melodisch wie harmonisch verbindliches „Klangzentrum“ zugrunde zu legen.<sup>21</sup> Prototypisch in dieser Hinsicht ist der berühmte „Mystische Akkord“ aus dem Orchesterwerk *Prométhée. Le poème du feu* op. 60 (1910), der auf

einer Schichtung von fünf Quarten beruht.<sup>22</sup> Neben dieser systembedingten Determination des musikalischen Materials besitzt jede der drei Etüden ein bestimmtes Intervall als spieltechnische Konstruktionsbasis, das – wird es in solcher Ausschließlichkeit verwendet – ungewöhnlich ist: None, Septime und Quinte. Skrjabin selbst weist in einem Brief an den Musikkritiker und Komponisten Leonid Sabaneev im Juni 1912 auf die Gewagtheit dieser drei Stücke hin: „Ich gebe Dir nun Bescheid über eine Sache, die für mich erfreulich ist, für Dich vielleicht ohne Interesse, und sehr schmerzhaft für alle Verteidiger des klassischen Glaubens: ein Komponist, den Du kennst, hat drei Etüden geschrieben! In Quinten (Entsetzen!), in Nonen (wie pervers!) und ... in großen Septimen (das letzte Sakrileg!?). Was wird die Welt sagen ...?“<sup>23</sup> Das Verhältnis zwischen der None als spieltechnischer Vorgabe und Skrjamins von der Quarte geprägtem Kompositionssystem wird im Folgenden anhand der *Etüde* op. 65 Nr. 1 genauer untersucht.<sup>24</sup>

Grundlegend für die *Etüde* ist eine Ganztonleiter (x), die auch transponiert erscheint (y), so dass das chromatische Total ausgeschöpft wird.<sup>25</sup> Beide Skalen resultieren aus einer regelmäßigen Schichtung von übermäßigen und verminderten Quarten, die die vertikal-harmonische Struktur beherrschen (x1, y1):

Notenbeispiel 9

The image shows a musical staff with a treble clef. It contains two scales and two chords. Scale x is a whole-tone scale starting on C (C, D, E, F#, G, A, B, C). Scale y is a whole-tone scale starting on C# (C#, D#, E#, F, G, A, B, C#). Chord x1 is a triad of C, E, G. Chord y1 is a triad of C#, E#, G#.

Die Struktur dieses Quartenakkords, der in der zweiten Form (y1) lediglich chromatisch verschoben ist, erinnert an den „Mystischen Akkord“. Dieser enthält allerdings, geht man vom Ton c aus, zwei reine Quarten anstatt einer verminderten und einer übermäßigen, was aus der Erniedrigung des a zum as resultiert (vgl. Notenbeispiel 9, Akkordstruktur x1). Skrjabin vermischt die beiden Klangfelder x und y nicht, sondern wechselt mehr oder weniger schnell zwischen ihnen ab, so dass ein zusätzliches Spannungsmoment entsteht.

Ist die *Etüde* in ihrer inneren Struktur von Quartenschichtungen geprägt, so erscheint dagegen rein äußerlich die große None als das konstitutive Intervall. In der

<sup>21</sup> Zum Begriff „Klangzentrum“ vgl. Zofja Lissa, „Geschichtliche Vorform der Zwölftontechnik“, in: *AMI* 7 (1935), S. 15–21. Vgl. auch die Diskussion dieses Begriffs bei Gottfried Eberle, *Zwischen Tonalität und Atonalität. Studien zur Harmonik Alexander Skrjamins* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 14), München 1978, S. 49–56.

<sup>22</sup> Als frühestes Werk, das die Klangzentrentechnik etabliert, gilt das *Albumblatt* op. 58 für Klavier; vgl. Eberle, S. 56.

<sup>23</sup> Zit. nach Sigfried Schibli, *Alexander Skrjabin und seine Musik. Grenzüberschreitungen eines prometheischen Geistes*, München 1983, S. 89.

<sup>24</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Analyse der *Septimen-Etüde* op. 65 Nr. 2 bei Eberle, S. 86–89.

<sup>25</sup> Die Eckteile von Debussys *Prélude Voiles*, das ungefähr zur gleichen Zeit entstanden ist (1910), beruhen ebenfalls auf einer Ganztonleiter. Debussy verwendet aber nur eine der beiden möglichen Varianten (B-C-D-E-Fis-Gis) und versieht das Stück mit einem tonalen Zentrum, das durch den Orgelpunkt B markiert wird. Zudem ist die vertikale Struktur der Komposition nicht von Quartenschichtungen, sondern von Großterzverbindungen geprägt.

rechten Spielhand wird sie ununterbrochen gefordert, was den Pianisten vor nicht unwesentliche manuelle Probleme stellt. Links jedoch besitzt sie keinerlei Bedeutung: Dort dominieren die Quartstrukturen der Materialfelder x1 und y1. Aufgrund der besonderen diastematischen Struktur der Ganztonskala entsteht zwangsläufig eine große None, wenn man zwei beliebige benachbarte Töne der Skala miteinander kombiniert. Demzufolge lassen sich so viele große Nonen bilden, wie die Leiter Töne hat: sechs. Darüber hinaus sind innerhalb der beiden Materialfelder x und y kurzfristig auch skalenfremde Töne erlaubt, die schnelle chromatische Nonengänge ermöglichen, ohne das Klangzentrum wechseln zu müssen. Diese Varianttöne besitzen entweder den Charakter von Durchgangs- und Wechselnoten auf leichter Zählzeit (= D bzw. W) oder erinnern an chromatische Vorhaltsnoten auf schwerer Zählzeit (= V), wengleich solche an der funktionalen Harmonik orientierten Begriffe nur unter Vorbehalt zu verwenden sind. Die ersten acht Takte der *Etüde* lassen sich nun auf der Basis jener Überlegungen folgendermaßen analysieren:

Notenbeispiel 10

Überblickt man die Komposition als Ganzes, so ist ein rondoartiger Aufbau auszumachen, der sich schematisiert so darstellt:

A	T. 1–23	[23]	Allegro fantastico
B	T. 24–35	[12]	Meno vivo
A1	T. 36–47	[12]	Tempo I
B <sub>transp. 1</sub>	T. 48–59	[12]	Meno vivo
Rückleitung	T. 60–65	[6]	
A	T. 66–87	[22]	Tempo I
B <sub>transp. 2</sub>	T. 88–99	[12]	Meno vivo
A2	T. 100–109	[10]	
B1	T. 110–114	[5]	reminiszenzartiger Epilog

Im Gegensatz zu den B-Teilen, wo sich Skrjabin auf die Skala *x* beschränkt, wechselt er in den A-Teilen wesentlich häufiger das Klangfeld. Es scheint, als schlage sich das deutlich schnellere Tempo („Allegro fantastico“) auch in einem schnelleren Wechsel des Tonmaterials nieder (vgl. Notenbeispiel 10). Gleich zu Beginn öffnet sich ein enormer Klangraum: Im Diskant eine chromatisch aufsteigende Nonentonleiter, die an ihrem höchsten Punkt in einer Folge von Tonrepetitionen ausschwingt, im Bass eine Akkordfolge, die sich in Kleinterschritten von der Septspanne bis zu einem Ambitus von annähernd drei Oktaven aufspreizt. Diese zwei Takte wirken wie ein Motto: Zum einen wird das gesamte Tonmaterial wie ein Fächer in der Vertikalen und Horizontalen ausgebreitet, zum anderen kennzeichnen Chromatik und Repetition auch den weiteren Melodieverlauf, und schließlich gibt die chromatische Nonentonleiter auch später immer wieder den Anstoß zu neuer melodischer Entwicklung (vgl. T. 9, 23, 36, 40 etc.). Diese gestaltet sich jedoch ganz im Gegensatz zur avancierten Harmonik relativ traditionell und beruht vor allem auf der Abfolge klassischer Zweitaktgruppen und einer motivischen Verarbeitung mittels Wiederholung und Sequenz.<sup>26</sup> Das beharrliche Festhalten an einem in der Folge nur leicht veränderten zweitaktigen Hauptmotiv (a) verleiht dem Stück etwas Insistierendes, verbunden mit einer gewissen Statik. Ein Melodie-Schema von A, der besseren Lesbarkeit halber eine Oktave tiefer notiert, möge das verdeutlichen:

<sup>26</sup> Vgl. dazu auch die Melodie des B-Teils (Nb. 12). Solche geradezu mathematisch genau vermessenen formalen Strukturen finden sich häufig bei Skrjabin.



## Notenbeispiel 11

Motto

a a1 a1 (transp.)

Motto (verkürzt) a a2

a (transp.) a2 (transp.) a2 (transp.)

a3 a3 Motto (verkürzt)

Die ruhigen B-Teile sind strukturell identisch, erscheinen aber jeweils transponiert, ohne dass dabei ihr eigentliches Klangzentrum, die Skala *x*, verlassen würde. Wechsel mit der Alternativ-Skala, wie sie den A-Teil kennzeichnen, finden nicht statt, sieht man von kurzzeitig auftretenden Varianttönen ab.<sup>27</sup> Wie eine Zusammenstellung der Melodie-Anfangstöne zeigt, sind die zwei Transpositionen so gewählt, dass sämtliche zur Verfügung stehenden Möglichkeiten des Tonmaterials *x* ausgeschöpft werden:

Teil B:  $e'''/d''$   
 Teil B<sup>transp. 1</sup>:  $c'''/b''$   
 Teil B<sup>transp. 2</sup>:  $as'''/ges''$

<sup>27</sup> Eine Ausnahme bildet, was den Teil B anbelangt, ein mehrmals angeschlagenes *dis'* in der Mittelstimme (T. 25–27), das nicht dem Material *x* zuzuordnen ist und auch nicht als Variation z. B. im Sinne eines kurzfristig auftretenden chromatischen Durchgangs angesehen werden kann (vgl. dazu auch die analogen Stellen B<sup>transp. 1</sup>, T. 49–51, und B<sup>transp. 2</sup>, T. 89–91). Bei der Wiederholung des Rahmenabschnitts (T. 32–35) wird dieses *dis'* jedoch ganz am Schluss in den regulären Ton *d'* „aufgelöst“ (vgl. auch die analoge Stelle in B<sup>transp. 2</sup>, T. 96–99; in B<sup>transp. 1</sup>, T. 56–59, besitzt der Begleitsatz aufgrund des sich anschließenden Rückleitungsteils eine leicht geänderte Struktur).

Stärker noch als A wirkt B formal konventionell: Es handelt sich um eine Folge von Viertaktgruppen (4+4+4) mit melodisch identischen Eckteilen (Notenbeispiel 12). Der epilogartige Teil B1 nimmt dagegen nur noch fünf Takte Raum ein und erscheint wie eine Reminiszenz, wo in gedrängter Form nochmals charakteristische Details von B erklingen („subito ppp, dolcissimo“). Als einziger dieser Teile beruht er auf der Skala y. Erst mit Erreichen des Schlusstons wechselt das Klangzentrum wieder.

Notenbeispiel 12

## IV

Ein abschließender Vergleich der beiden Etüden zeigt, wie unterschiedlich sich die manuelle Vorgabe auf die kompositorische Struktur jeweils auswirkt. In Skrjamins *Etüde* op. 65 Nr. 1 erweist sich das spieltechnisch zentrale Intervall der None lediglich als Nebenprodukt eines umfassenderen und tiefergreifenden Systems, das letztendlich auf der Quarte beruht.<sup>28</sup> Dieses System ist in sich geschlossen und ersetzt die Dur-Moll-Tonalität vollständig. Spieltechnische Vorgabe und harmonisches Prinzip differieren zwar auf den ersten Blick, gelangen jedoch, wie die Analyse zeigt, nahtlos zur Deckung. Es ist erstaunlich und in der Musikgeschichte sicherlich einmalig, mit welcher unbeirrbarer Konsequenz Skrjabin am Intervall der großen None festhält und es scheinbar mühelos mit seinem neuartigen harmonischen System in Einklang bringt.

Dieser strukturelle Perfektionismus birgt jedoch auch Gefahren. In mehrfacher Hinsicht wirkt die Komposition konventioneller, glatter und starrer als die Debussys. Nicht zuletzt die genauen Vorgaben des Systems scheinen Skrjabin in der Verarbeitungsfreiheit einzuschränken, zumal er sich in erster Linie an der Faktur herkömmlicher Etüden orientiert: Die große None ist auf den Melodieverlauf und die virtuoson Spielfiguren der rechten Hand beschränkt und wird – anders als die Quarte bei Debussy – in ihrem Ambitus nie modifiziert. Man hat, pointiert gesagt, phasenweise den Eindruck, als handle es sich um eine harmonisch grotesk entstellte Oktavenetüde älterer Provenienz.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Dies gilt auch für die beiden anderen Etüden aus op. 65.

<sup>29</sup> Vgl. dazu auch Schibli, S. 88.

Auch formal wirkt die *Etüde* im Vergleich zum vielschichtigen und zerklüfteten Gegenstück Debussys eher eindimensional und statisch. Sowohl die A- als auch die B-Teile bleiben, abgesehen von diversen Transpositionen, strukturell weitgehend gleich. Eine Entwicklung im engeren Sinne findet nicht statt. Die sehr starre, an wenigen Motiven festhaltende Taktordnung innerhalb der einzelnen Abschnitte tut ein Übriges. So entsteht ein deutlicher Widerspruch zwischen dem zunächst bestürzenden, geradezu provokanten klanglichen Eindruck und der sehr traditionellen Art, diesen zu formen und zu strukturieren.

Völlig anders die Lösung Debussys, dessen Quartenetüde nicht von einem prä-existenten System gestützt wird, sondern – ganz im Gegenteil – diesem zuwiderläuft. Das konstitutive Intervall, das im Gegensatz zu Skrjabin sowohl die manuelle als auch strukturell-kompositorische Disposition der Etüde bestimmt, fügt sich nicht nahtlos in das noch wirksame Dur-Moll-System ein, sondern tritt in eine spannungsvolle Wechselbeziehung zu ihm. Entsprechend facettenreich und undogmatisch wird das Intervall kompositorisch verarbeitet und genutzt, was gleichzeitig auch originelle spieltechnische Varianten nach sich zieht. Aus der Reibung zwischen der latent noch wirkenden funktionalen Harmonik und der sich dagegen sperrenden Quarte entsteht ein wesentlicher Teil der dem Stück innewohnenden Spannung.

Auch die Form ist letztlich ein Resultat dieses Zwiespalts: Das improvisatorische Suchen des ersten Teils, der nach pentatonischem Beginn schließlich doch noch auf *F* endet, das am Ende insistierende Festhalten des zweiten Teils an einem tonalen Fixpunkt, und schließlich die Aufgabe der Tonalität im letzten Teil, die mit einer allmählichen Zersetzung der motivischen Gestalten einhergeht. Das Studium eines geschmeidigen und virtuosen Quartenspiels, worauf die Etüde ja vordergründig zu zielen scheint, ist hier gänzlich von der kompositorischen Idee und ihrer klanglichen Realisation verdrängt worden.

Stellt man beide Kompositionen nochmals vor dem Hintergrund der ursprünglichen Problemstellung nebeneinander, so zeigen sie in exemplarischer, aber gegensätzlicher Weise, wie der überkommene Begriff der Etüde transzendiert wird, indem sich spiel- und kompositionstechnische Aufgabenstellungen durchdringen und zu neuartigen klanglichen und formalen Lösungen führen. Skrjabins Stück gewinnt seinen Reiz aus der atemberaubenden Perfektion und Konsequenz, mit der das Intervall der None aus einem geschlossenen kompositorischen System logisch hervorgeht und in diesem angewandt wird. Formal wirkt sie jedoch vergleichsweise konventionell. Debussys Etüde dagegen erhält ihren Reiz aus dem spannungsvollen Gegeneinander von herkömmlicher Tonalität und einer alles durchdringenden Quarte, die diesem System zuwiderläuft. Auch die Form wird maßgeblich von diesem Gegensatz beeinflusst. So stellen beide Kompositionen erste Musterbeispiele für einen neuen Etüdenstil dar, der die virtuose Bearbeitung und Lösung neuartiger kompositorischer Problemstellungen miteinbezieht und sich von der einseitig manuell ausgerichteten Virtuosen-Etüde romantischer Prägung abhebt.

In der Folgezeit begegnet man solchen unter einem erweiterten Blickwinkel zu sehenden Etüden immer häufiger. Genannt seien hier nur Karol Szymanowskis *Zwölf Studien* op. 33 aus dem Jahre 1916, deren zweite Nummer auf Sekundintervallen beruht, Béla Bartóks *Drei Studien* op. 18 für Klavier (1918), in denen er sich sehr

konsequent mit der Atonalität auseinandersetzt, Darius Milhauds *Cinq Études* für Klavier und Orchester (1920), die polytonale Phänomene behandeln, sowie Olivier Messiaens *Quatre études de rythme* (1949/50), wo erstmalig in der Musikgeschichte mehrere musikalische Parameter durchgängig festgelegt sind. In den elektronischen Studien und Etüden eines Pierre Boulez, Herbert Eimert und Karlheinz Stockhausen aus den fünfziger Jahren verweist der Begriff gänzlich in die Sphäre des kompositorischen Experiments, „deren innovativer Wert zunächst in der Erschließung neuartigen Klangmaterials liegt“.<sup>30</sup> In diesem Zusammenhang zu nennen sind auch Conlon Nancarrow (1912–1997) *Studies for Player Piano* (seit 1947), die aufgrund der Verwendung eines selbstspielenden, mit Lochstreifen funktionierenden Klaviers (Pianola) gar keinen Pianisten mehr benötigen, wodurch der traditionelle Begriff der Etüde endgültig obsolet erscheint.<sup>31</sup> Aberwitzige Griffkombinationen und Sprünge, extreme Tempi und die Überlagerung verschiedener, voneinander unabhängiger Tempoebenen lassen sich damit in größter Präzision realisieren und führen, wie es Ulrich Dibelius formuliert, zu einer „Super-Virtuosität des kompositorisch Komplexen und klavieristisch Exakten“.<sup>32</sup> Auch in John Cages' *Études australes. 32 pieces* für Klavier (1975), die nach Sternkarten komponiert worden sind, dominiert der experimentelle Charakter.<sup>33</sup> Im Vergleich dazu wirken György Ligetis in drei Bänden veröffentlichten *Études pour piano* (1985–1995) eher konventionell, zumal der auslösende Umstand ihrer Entstehung nach Aussage des Komponisten vor allem seine „ungenügende pianistische Technik“ war.<sup>34</sup> Dennoch stoßen Ligetis *Études*, indem sie Anregungen aus der afrikanischen und mittelalterlichen Musiktradition, der fraktalen Geometrie und des Jazz sowie rhythmische und metrische Ideen Nancarrow aufgreifen und hochkomplex weiterverarbeiten, auch kompositorisch in Neuland vor.<sup>35</sup> Das Gleichgewicht zwischen taktil-motorischen und kompositorisch-intellektuellen Momenten erscheint in ihnen wiederhergestellt: „Es sind virtuose Klavierstücke, Etüden im pianistischen und kompositorischen Sinn“.<sup>36</sup> So hat es den Anschein, als schließe sich hier wieder der Kreis und man kehre zurück zu einer im bachschen Sinne umfassenderen Auffassung des Begriffs der „Übung“, die über den rein manuellen Aspekt hinaus insbesondere auch das kompositorische Moment miteinbezieht.

<sup>30</sup> Menrath, Sp. 206; vgl. dazu die umfangreiche Auflistung von Tonbandkompositionen, die den Titel „Etüde“ oder „Studie“ tragen, bei Bandur, S. 10.

<sup>31</sup> Conlon Nancarrow greift eine Idee auf, die man bereits in Stravinskis Studie (Etüde) für Pianola aus dem Jahre 1917 findet.

<sup>32</sup> Ulrich Dibelius, *Moderne Musik II. 1965–1985*, München 1988, S. 232.

<sup>33</sup> Vgl. auch John Cages' *Freeman Etudes* für Violine (1977) sowie die *Études borealis* für Klavier und Violoncello (1979).

<sup>34</sup> Booklet-Text des Komponisten zur Compact-Disc *György Ligeti Edition 3. Works for piano*, Sony Classical 1996 (SK 62308; 01-062-308-10), S. 14.

<sup>35</sup> Vgl. z. B. die Analyse der Etüde Nr. 2 *Cordes Vides*, die ausschließlich auf dem Intervall der Quinte beruht, bei Hannes Schütz, „Wiedergeburt der Ars subtilior? Eine Analyse von György Ligetis Klavieretüde Nr. 2 ‚Cordes Vides‘“, in: *Mf* 50 (1997), S. 205–214.

<sup>36</sup> Booklet-Text des Komponisten, S. 19.