

Die Stücke „Du Fond de l'Abîme“, „Psalm 24“, „Psalm 129“ und „Vieille prière bouddhique“ wurden am 8. Juli 2012 in der Kirche St. Jacobi Göttingen unter der Leitung von Stefan Kordes aufgeführt.

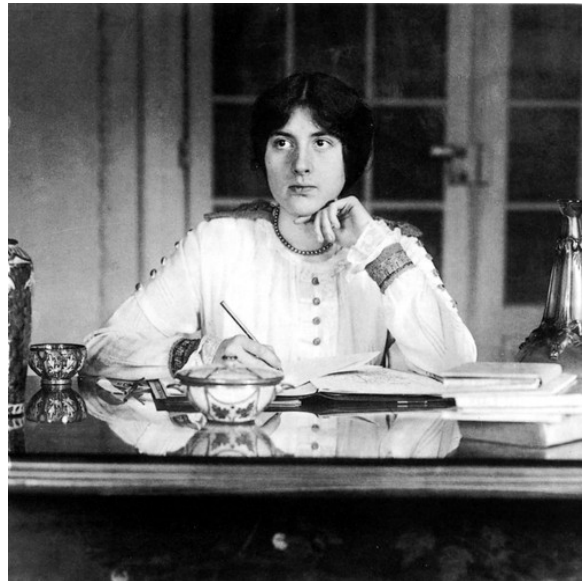
Hierzu der Beitrag in der damaligen homepage:

Lili Boulanger

* 21. August 1893 in Paris

† 15. März 1918 in Mézy-sur-Seine (Yvelines) bei Paris

Lili Boulanger (eigentlich: Marie-Juliette Olga Boulanger) stammte aus einer Musikerfamilie. Ihre Mutter Raissa Mychetsky (1858–1935) war Sängerin, ihr Vater Ernest (1815–1900) Komponist und ihre ältere Schwester Nadia Musikpädagogin und Dirigentin. Sie war es auch, die sich der körperlich schwachen Musikerin, deren mit zwei Jahren durchstandene Lungenentzündung nie ausgeheilt war, mit besonderer Hingabe widmete und schliesslich als Komponistin zugunsten ihrer verstorbenen Schwester zurücktrat, um Lilis Werke herauszugeben.



Lili Boulanger wurde von ihrer älteren Schwester Nadia als »erste Komponistin überhaupt« betrachtet. In der Tat änderte sie ungeachtet ihres allzu kurzen, von Krankheit und Leid geprägten Lebens das Ansehen der Frau in der Welt der Musik. Sie wurde schon in früher Jugend als musikalisch vielversprechend erkannt, als sie, am Klavier begleitet von Gabriel Fauré, einige Lieder sang, und so erhielt sie eine gründliche musikalische Ausbildung. Trotz ihrer chronischen Bronchialpneumonie erhielt Lili Boulanger früh Unterricht in Orgel, Klavier, Violoncello, Violine und Harfe. Ihre stets fragile physische Natur [Anmerkung des Übersetzers: seit einer schweren, frühkindlichen Infektion] behinderte zwar Entwicklung und Aussichten einer Karriere, doch ungeachtet ihres ernsten gesundheitlichen Zustandes widmete sie sich völlig dem Komponieren, fast, als ob dies ein Privileg ihrer Pubertät wäre. Ab 1900 komponierte sie eigene Werke, die sie jedoch selbstkritisch vernichtete. Ab 1901 hatte sie öffentliche Auftritte. Sie trat als Violinistin und Pianistin von 1901 an wiederholt öffentlich auf und bereitete sich ab 1909 auf ihr höchstes Ziel vor, die Laufbahn einer Komponistin. Sie studierte bei Paul Vidal und Georges Caussade Komposition, Harmonielehre und Kontrapunkt, bevor sie 1912 endlich ins Pariser Konservatorium eintreten konnte. Im Alter von sechzehn Jahren fasste sie den Entschluss, Komponistin zu werden und, wie zuvor ihr Vater Ernest, den Grand Prix de Rome zu gewinnen. Dieses Ziel verfolgte sie trotz zahlreicher krankheitsbedingter Unterbrechungen. Bereits das 1912 verfasste Vokalquartett *Renouveau* wurde von der Kritik positiv aufgenommen.

1912 bewarb sich Lili Boulanger um den renommierten Prix de Rome, wie schon zuvor ihr Vater Ernest (großer Preis, 1835) und ihre Schwester Nadia (zweiter Preis, 1908), doch mußte sie aufgrund schlechter Gesundheit ihren Antrag später wieder zurückziehen. Im folgenden Jahr, nach nur einem Jahr intensiver Studien und nun 19 Jahre alt, bewarb sie sich erneut, und diesmal erfolgreich: Sie wurde die erste Frau überhaupt, die den höchst angesehenen Pariser Rom-Preis gewann, der ein Stipendium und einen mehrjährigen Künstler-Aufenthalt in der Villa Medici beinhaltet. Außerdem schloss sie mit Ricordi einen Verlagsvertrag ab, der ihr künftig ein jährliches Gehalt sicherte.

Dies Ergebnis war jedoch nicht nur aufgrund ihres Geschlechts bemerkenswert: Sie erhielt von der Jury eine überwältigende Mehrheit von 31 gegenüber 5 Stimmen (Schwartz, 1997). Allerdings zog die Verkündung ihres Erfolgs frauenfeindliche Kommentare in der Presse nach sich. So heißt es in einer Rezension in *Le ménestrel* (12. Juli 1913, S. 227), daß »ihr Vorname die Puristen nicht erfreuen dürfte, denn obwohl sie den Rompreis gewonnen hat, ist so doch lediglich nur eine Frau.« Der Preis brachte mit sich eine Beschäftigung mit der Komposition von Liedern mit Orchesterbegleitung nebst Klavierauszügen, mit einem Schwerpunkt darauf, neue, größere Werke und geistliche Musik zu schaffen. (Details zu den Anforderungen und Verpflichtungen im Rahmen der Annahme des Rompreises finden sich in den Protokollen der Académie des Beaux-Arts, Procès verbaux, im Archiv der Académie, untergebracht im Institute de France, Paris.)

Als die konservative Musiksektion des Institut de France, der Gustave Charpentier, Théodore Dubois, Gabriel Fauré und Camille Saint-Saëns angehörten, der eben erst zwanzigjährigen Musikerin den begehrten Rom-Preis zusprach, erklang ihre Kantate „Faust et Hélène“ am 5. Juli 1913 erstmals in der Öffentlichkeit, eine Kantate für Tenor, Bariton, Mezzosopran und Orchester. Von nun an wurden die Werke Lili Boulangers öffentlich aufgeführt. Wegen des ausbrechenden Ersten Weltkrieges beendete Boulanger ihren Aufenthalt in Rom und kehrte zurück nach Paris, wo sie sich gemeinsam mit ihrer Schwester Nadia karitativen Aufgaben zuwandte. 1916 stimmte Maurice Maeterlinck der Vertonung von La Princesse Maleine zu, ein Opernprojekt, das Lili Boulanger seit 1912 plante, für dessen Vollendung ihr jedoch aufgrund ihres sich zunehmend verschlechternden Gesundheitszustandes keine Zeit mehr blieb.

Als am 15. März 1918 die Musikerin Lili Boulanger im Alter von erst 24 Jahren in Mézy-par-Meulan bei Paris starb, verlor die französische Musik an der Schwelle zur Moderne nicht nur eine ihrer grössten Hoffnungen, sondern auch eine hervorragende schöpferische Begabung, die zum Zeitpunkt ihres frühen Todes bereits über eine aussergewöhnliche Reife verfügte. Beklagte die Fachpresse damals vor allem den Verlust einer jungen Komponistin, die sich eben angeschickt hatte, ihr künstlerisches Versprechen einzulösen, waren sich ein paar Jahrzehnte später nur ein paar wenige Musiker, wie Jean Françaix, Igor Markewitch und Yehudi Menuhin über den ihre Bedeutung im klaren. Ein grosses Stück weit ist es der internationalen Frauenbewegung nach 1968 zu verdanken, dass Leben und Werk der vorzeitig verstorbenen Musikerin jetzt erforscht und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.

Die tief empfundene Musik fungiert offenbar als die einzig mögliche Gelegenheit persönlicher Reflexion und emotionaler Äusserung einer begabten Musikerin, die gefangen war in einem Körper, von dem sie erkannt hatte, daß er nicht lange leben würde. Diese quälende Erkenntnis hat einige Forscher dazu verleitet, ihr Werk als autobiographisch zu interpretieren (darunter Rosenstiel, 1978). Ich dagegen betrachte ihre schönen und gefühlvollen Psalm-Vertonungen als musikalisch kühn, mit einem ureigenen Umgang mit Dissonanz neben einem besonderen Gespür für das Orchestertimbre, das strenge Farben betont. Auch vernimmt man darin deutlich eine Vorliebe für das Blech, Schlagzeug und Mittelstimmen. Da diese Werke in der Umgebung der Ereignisse des ersten Weltkriegs entstanden, mag es nicht überraschen, wenn ich aus ihnen eine Bitte an die gesamte Menschheit heraushöre, ihre Mitmenschlichkeit zu erkennen. Auch Annegret Fauser war der Ansicht, Lili Boulanger habe hier drei »Gebete für den Frieden« geschaffen (Fauser, 2007). Eine so deutliche musikalische Äusserung war zu jener Zeit von grossem Gewicht, und ist es noch heute. Als gläubige Katholikin, die ihre Psalmen gut kannte, wählte sie ausgerechnet die Psalmen 24, 129 und 130 – das ist bedeutungsvoll.

Du Fond de l'Abîme

Hatte Lili Boulanger schon als elfjähriges Mädchen mit dem Lied „La Lettre de Mort“ ihres 1900 gestorbenen Vaters gedacht, so begann sie noch vor ihrer Bewerbung für den Rompreis im Jahr 1910 mit Kompositionsskizzen zu einem umfangreichen Gedenkstück. Am Psalm 130 „Du Fond de l'Abîme“ arbeitete sie während ihres Kuraufenthaltes in Arcachon 1915, 1916 und 1917 weiter.

Die rund 25 Minuten dauernde, nebst der Rompreis-Kantate und den Jammes-Vertonungen „Clairières dans le Ciel“ grösste Komposition in ihrem vorwiegend vokalen Schaffen, verschmilzt somit ästhetische und stilistische Elemente aus verschiedenen Zeiten, ohne aber eine Bruchstelle erkennen zu lassen. Nahtlos miteinander verbunden, erwecken die beiden mit eigenen Themen versehenen Teile den Eindruck einer überzeugenden Geschlossenheit. Zur satztechnischen Meisterschaft, die in der Komplexität selbständiger Stimmen ebenso zur Geltung kommt, wie in einem kunstvollen Fugato von Alt, Violoncello und Oboe oder in der Überlagerung orgelpunktartiger Basstöne durch sich allmählich verschiebende Harmonien, tritt eine ausserordentlich differenzierte Klangphantasie hinzu.

Wie Lili Boulanger zu Beginn das tiefste Register der Orgel mit den tiefsten Streichern, den Kontrabässen, kombiniert und die ebenfalls tiefe Tuba das Hauptthema vortragen lässt, spricht für ihr hochentwickeltes Raffinement in Sachen Instrumentierung. Mit ihrem unscharfen, geheimnisvoll brodelnden und gärenden Mischklang weisen diese dunklen Anfangstakte auf Maurice Ravels apokalyptisches Tanzpoem „La Valse“ von 1919/19120 voraus.

Ein in Quarten und Quinten aufsteigendes Duo der 1. und 2. Violinen wirkt wie ein hoffnungsvoller kurzer Lichtblick, bevor das Orchestervorspiel wieder in die trübe Stimmung des Anfangs zurückfällt. Die Trompeten stellen ein weiteres Thema vor, das sich dank seiner rhythmischen Punktierung vorzüglich zu dynamischen Steigerungen eignet, deren Kulmination in dreifachem Forte an Skrjabins ekstatische Orchestersprache

erinnert. Kaum hat der Chor mit dem Psalmtext „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu dir, Herr, höre meine Stimme“ begonnen, unterbricht die Komponistin den melodischen Fluss mit „Ah“-Einwürfen. Dieses Kunstmittel mag Lili Boulanger im dritten der orchestralen Nocturnes von Claude Debussy, „Sirènes“ (1899) mit Frauenchor, oder aber im „Poèmes roumain“ (1897) von Georges Enesco kennengelernt haben, zumal sie für jene Anregungen, welche der Nuancierung des Ausdrucks durch klangliche Subtilitäten dienten, sehr empfänglich war. Mit der Gleichzeitigkeit des Gottesnamens „Jahwe“ und „Adonai“ (hebräisch für „mein Herr“) erschwert die Musikerin die Textverständlichkeit im selben Maße, wie sie die auf dem Orgelpunkt B verankerte Harmonik an der gleichen Stelle mit Chromatismen und funktionsfremden Zusatztönen trübt.

Derlei Gestaltungsmittel tragen zur Ausdruckssteigerung bei, die im weiteren mit polyrhythmischen Strukturen und mit einer Harmonik erreicht wird, die nicht selten polytonale Färbung annimmt. Wie der Chor zu den Worten „Si tu prends garde aux péchés“ eine scharf konturierte Plastizität annimmt, gemahnt an Arthur Honegger sinfonischen Psalm „Le Roi David“ von 1921 und zeugt ein weiteres Mal von der beträchtlichen Visionskraft der zerbrechlichen Musikerin. Die „sombre, triste“ zu spielende Coda greift die am Werkanfang exponierten Themen auf und versinnbildlicht mit der Aufteilung des Chors in zwei Klanggruppen den schmerz erfüllten Bittgesang und den Ausdruck von Hoffnung auf Erlösung.

Psalm 24

Jules Griset, dem Leiter des Chores Guillot von Saint-Brice, ist der Psalm 24 „La terre appartient à l' Eternel“ gewidmet. Lili komponierte ihn während des zweiten Rom-Aufenthalts 1916 (dem zweiten Jahr des Ersten Weltkriegs) zusammen mit dem 129. Psalm. Erst 1924 wurde das Werk bei Durand veröffentlicht. Den Kriterien für den Prix de Rome folgend wählte sie geistliche Texte und setzte den Psalm 24 für vierstimmigen gemischten Chor, Orgel und anstelle eines traditionell besetzten Orchesters für Blechbläser (4 Hörner, 3 Trompeten, 4 Posaunen, 1 Tuba), Pauken und zwei Harfen. Abgesehen von den Harfen erinnert die Besetzung an Fanfarenchöre. Die kraftvolle Kombination von Blechbläsern und Orgel läßt diejenigen aufmerksam machen, die Lilis Musik autobiographisch im Kontrast zu ihrer körperlichen Gebrechlichkeit sehen. In der Tat kann das Werk als eine Demonstration ihrer Zielstrebigkeit im Komponieren und als kreativer Akt im Dienste ihres Glaubens gesehen werden.

Blechbläser-Fanfaren eignen sich besonders zur Umsetzung dieses prächtigen Textes. Lili setzt Trompeten und Posaunen in ursprünglicher Weise ein, konstruiert offene Intervalle aus geschichteten Quinten (die Quinte mit ihrer öffnenden Qualität vertreibt jede Assoziation mit einem Akkord, der entweder Dur oder Moll sein muss). Die eröffnenden vier Takte sind im fortissimo gehalten, die Orgel doppelt die Trompeten und Posaunen. Mit den Tonzentren e und h und einer Tonalität, die an e-Moll erinnert, ist es auffallend, dass Lili diese Tonart nicht mit einer Kadenz (Ganzschluss) klarstellt, sondern die Quinte in den Blechbläsern beibehält und die Sekunde in den durchgehaltenen Orgelakkord in dem Moment hinzufügt, in dem die tiefen Stimmen einsetzen. Tenor und Bass setzen in ihren mittleren Registern die Quinten auf den betonten Zeiten jedes Taktes fort. Bekanntlich arbeitete Boulanger in ihrer Musik mit Tonarten - Symbolik. Die hier verwendete Tonart e - Moll wurde 1993 von Palmer als das Abbild von „Sonnenlicht und Ruhm“ interpretiert. Sie steht im Kontrast zu den Tonarten, die sie für dunklere, eher prüfende Texte einsetzt (vgl. Psalm 130). Es ist bemerkenswert, dass die erste rein diatonische Harmonie im Auftakt zwei Takte vor Ziffer 5 vorkommt – zum Text: „et le Roi de gloire entrera“ (und der König der Herrlichkeit wird eintreten). Sie setzt die Tonika ein, umgeht allerdings die Dominante und zieht die schwächere Dominantparallele vor. Der Chor und die Harfen tragen dazu bei; die Blechbläser hingegen, die mit Fanfaren, Bitten und Fragen assoziiert worden sind, antworten, bevor der Chor sich mit einer neuen Frage äußert: „Qui est ce Roi de gloire?“ (Wer ist der König der Herrlichkeit?). Eine Geschichte wird aufgebaut, in der die Trompeten und Posaunen zu zweifeln scheinen und sich nach der Bekräftigung durch den Herrn sehnen.

Wie aus Lili Boulanger's Werken bekannt, gebraucht sie instrumentale Kontraste zur Unterscheidung der Abschnitte. Die Blechbläser übergeben das Thema an die Männerstimmen, die wiederum verstummen, als die Blechbläser erneut einsetzen usw. Die acappella-Vokalpassagen zu Beginn sind syllabisch und gewährleisten, dass jedes Wort deutlich vernehmbar ist. Die Artikulation ist bedächtig, die Wichtigkeit der Wörter hervorhebend. Die Hörner treten hinzu, verstärken Tenor und Bass, als der Text fragt: „Qui est-ce qui monera à la montagne de l' Eternel?“ (Wer soll in die Berge des Herrn aufsteigen?). In diese Kombination setzen die Harfen zum ersten Mal ein, verstärken die Posaune, die die sich wiederholende Basslinie anführt. Diese instrumentalen Kräfte vereinen, und verleihen der Wichtigkeit des fragenden Textes Nachdruck.

Die Wiederholungen im Bass scheinen aus ihrem Frühwerk herzurühren, dem Liederzyklus „Clairières dans le ciel“ (1914). Während in frühen Werken die Wiederholung dazu beiträgt, dass Todesgewissheit eintritt, fügt

sie in Psalm 24 rhythmische Dynamik, Aufgeregtheit und die Erwartung einer Antwort auf die Frage hinzu. Im nächsten kontrastierenden Abschnitt (Ziffer 3) unterstützt darüber hinaus das Harfen-Ostinato, von der Orgel im pianissimo verstärkt, den ersten solistischen Tenoreinsatz, begleitet von leisen, gestopften Hörnern: „Il recevra la bénédiction de l'Éternel“ (Er wird den Segen des Herrn erhalten).

Die aggressiven, akzentuierten, lauten Blechbläser-Fanfaren lassen nach und werden bei Ziffer 4 von einem ausgehaltenen Akkord der Orgel abgelöst. Darüber singen Tenor und Bass eine choralartige homorhythmische Passage: Sprechrhythmus, wie hier benutzt, erinnert an Lili Boulangers andere Vokalwerke. In der Vermählung von Musik und Text liegt die Aufmerksamkeit auf der Verständlichkeit des Textes, hier wirken rhythmische Exaktheit und artikulierte Kontrolle neben einem bedächtigen Einsatz der Klangfarbe im Orchester (wie bei Ziffer 3, wo die Hörner gestopft sind und paarweise das andere Hornpaar, vom Harfen-Ostinato und dem Orgelpedal begleitet, imitieren). Wenn es Klangstärke oder Emphase erfordern, scheut sie nicht davor zurück, Instrumente zu verdoppeln, wie es zwischen Trompeten und Posaunen bei ihren eingeworfenen Fanfaren zu hören ist.

Es entsteht eine sorgfältig ausgearbeitete Architektur (die komplexer und ausgereifter ist als in Psalm 130). Im Psalm ist das homophone Fanfaren-Material abgespalten, um Stretto-Einsätze in den Blechbläsern zu ermöglichen: Posaune 1 und 2, dann die Hörner, dann die Trompeten 1 und 2 setzen nacheinander ein, ehe das Ensemble sich vereint, um „C'est l'Éternel des armées c'est Lui“ (Der Gott der Heerscharen, er ist der König, der Herr) zu verkünden. Das Ostinato, das vorher eingesetzt hat, kehrt nun wieder, vorgetragen vom Chor in Oktaven, von den Hörnern in parallelen Quinten, den Trompeten, Posaunen in Oktaven und Harfen und der Orgel. Das Ostinato zwischen den Teilen hält bis zum Ende an. An diesem Punkt können Worte die sich steigernden Schreie zu Gott nicht länger zurückhalten und öffnen sich zu einem „Ah“ für den abschliessenden fortissimo - Akkord, der ungerührt die Dissonanz beibehält, die bereits in Takt 1 eingeführt wurde.

Symbolismus, wie in der Tonart e-Moll verwendet, kann auf vielen Ebenen studiert werden. Zahlensymbolik spielt in Lili's Musik eine Rolle. Psalm 24 ist eines der wenigen Werke, das diese Zahl erforscht. Wie in ihren weiteren Psalmvertonungen, benutzt sie Quarten und Quinten, die Dopp interessanterweise der Zahl 24 zuordnet. Das wirft die Frage auf, warum sie diese drei spezifischen Psalmen auswählte (24, 129 und 130). Sind sie ausgesprochen autobiographisch – mehr als andere? Ist ihre Dauer angemessen für ihre musikalischen Absichten? Sind sie aufgrund ihrer numerischen Anspielungen ausgewählt worden? Obwohl keine einzige Antwort gegeben werden kann, ist das widersprüchliche Interesse an Lilis autobiographischer Herangehensweise und ihrem musikalischen Werk eine faszinierende Perspektive, ihre Psalmen zu betrachten.

Neben dem Verständnis von Psalm 24 als persönliche Bitte um Erlösung und den Segen des Herrn gilt mein besonderes Interesse ihren gewagten Harmonien und ausgereiften instrumentalen Techniken. Im Gebrauch von Dissonanzen und modalen Harmonien ist das Werk ein komplettes Gegenstück zu ihrem Prix de Rome-Sieg 1913. Es fungiert als eine Tür für Lili, um ihren persönlichen Kompositionsstil, frei von den rigiden Regeln des Wettbewerbs, zu entwickeln. Es ist überschwänglich und ein Fest für jeden Chor oder jedes Blechbläserensemble, das nach neuem Repertoire sucht. Die rhythmischen und melodischen Passagen sind leicht von jedem guten Amateurensemble wie auch professionellen Ensembles zu bewältigen. Es ist ein ergreifendes Werk, um ein Konzert zu eröffnen, und ein Stück, das mich als erstes in Boulangers faszinierende, spannende und emotional ergreifende Werke einführte. Eine anregende Einspielung ist auf CD erhältlich, dirigiert von Yan Pascal Tortelier (Chandos 1999).

Übersetzung: Anke Westermann

http://www.musikmph.de/musical_scores/vorworte/1146.html Pfeil_oben

Psalm 129

Ausserhalb der Gemeinde von Boulangers Fans und ergebenen Gelehrten ist Psalm 129 der wahrscheinlich am wenigsten bekannte, obwohl er als der am deutlichsten autobiographisch gefärbte angesehen wird angesichts der nur allzu wahren Eröffnung "Ils m'ont assez opprimé dès ma jeunesse" (Sie haben mich unterdrückt, seit ich jung war). Komponiert 1916 zusammen mit Psalm 24 in der Villa de Medici in Rom während ihres zweiten Aufenthalts ist dieses Werk dasjenige mit den grössten harmonischen Wagnissen, "es atmet eine intensiv dramatische Note" (Landormy 1930). Oft fügen hier Boulangers Harmonien Sekunden, Quarten und Septimen zusammen. Dieser Psalm wurde erstmals 1921 im Salle Pleyel (Concerts Dandelot)

aufgeführt und von Henri Busser dirigiert. Er zeigt eine reife technische Auffassung in Bezug auf das Orchester und durch die Wahl eines Bariton - Solisten eine Vorliebe für Stimmen im mittleren Bereich. Darüber hinaus ist er ein Beweis für Boulangers besondere Aufmerksamkeit in Bezug auf Struktur und Detail. Das Stück durchzieht eine erkennbare dramatische Linie.

Insbesondere die orchestrale Einleitung ist substantiell (30 Takte). Ihre langsame Grave - Einleitung verwöhnt jeden Akkord im Einzelnen. Die Holzbläser eröffnen mit einer choralartigen homophonen Passage, der sich bereits vor Figur 1 die tiefen Streicher zugesellen. Die tiefen Register dieser Instrumente haben es Boulangers besonders angetan, sie erzeugen einen dunklen, warmen Klang. Absteigende, auf Skalen aufgebaute motivische Fragmente der Streicher führen zu Figur 3, als die ersten Stimmen auftreten. Ihre Neigung zu tieferen Stimmen kommt in diesem Werk wie auch bei Psalm 24 deutlich zur Geltung: hier beginnen die Tenöre und Bässe im Unisono, sie verwenden Sprechrhythmen, um die Klarheit der Aussage zu bestärken. Obwohl es in der Wahl der Register eine Ähnlichkeit mit Psalm 24 gibt, enden die Ähnlichkeiten damit auch schon. Psalm 129 ist viel länger und das Orchester entwickelt eine dramatische Rolle jenseits der einfachen Begleitung des Gesangs. Während zum Beispiel die Tenöre und Bässe die letzte Note ihrer ersten Phrase anhalten, werfen die Streicher absteigende Motive aus fünf Noten ein, die sich von den Violinen über die Bratschen und Celli abwärts zu den Bässen bewegen. Die Akkordfolgen der Einleitung werden während dieser Eröffnung der vokalen Passagen wiederholt, jedoch mit unterschiedlichem rhythmischen und melodischen Material. Dies betont die Wichtigkeit der harmonischen Entwicklung im Dienste der Einheit des Stückes. Migot erkennt einen Unterschied zwischen Lili als Frau und ihrer Musik. 1924 schreibt er schreibt in der *La revue musicale*: "Les progressions mâles et puissantes expriment la haine sourde et la colère exaspérée d'un peuple opprimé." (Ihre männlichen und kraftvollen Akkorde sind ein Ausdruck von dumpfem Hass und Verzweiflung eines unterdrückten Volkes.) (Migot, 1924).

Dieser Psalm ist ein gutes Beispiel für Lili Boulangers "einfallsreichen Gebrauch der Orchesterfarben" (Fauser, 2007). Die Partitur weist ein Sarrusophon auf, ein Doppelblattinstrument, das in verschiedenen Tonlagen existiert und hier als Bassinstrument verwendet wird. Es ist erwähnenswert, dass andere zeitgenössische Komponisten ebenfalls dieses Instrument in seiner Kontrabassform einsetzen, darunter Paul Dukas in seinem *L'apprenti sorcier* (1897). Lili Boulangers benutzt es als Sektion unterhalb der Fagotte und höheren Hörner, zum Beispiel bei Figur 4 (Takt 44), wo die tieferen Streicher und Holzbläser, Hörner und Harfe eine ansteigende Melodie in Akkorden spielen. Dies wird balanciert gegen die erste vokale Linie, die mit einem triolischen Motiv beginnt. Dieses rhythmische Motiv findet sich auch bei den Klarinetten wieder, die eine anhaltende repetierende Melodie mit triolischem Charakter entwickeln. Die Männerstimmen singen in Oktaven in einer verbundenen Linie: "Des laboureurs ont labouré mon dos, Ils y ont trace de larges sillons" (Sie schnitten tiefe Wunden in meinen Rücken, machten es zu einem gepflügten Feld). Der plötzliche Wechsel zu Triolen in diesem Abschnitt ist kennzeichnend und ähnelt, während als die Klarinetten auf und ab oszillieren, dem Vorgang des Pflügens, .

Boulangers Behandlung des Orchesters verwendet grosse Kontraste zwischen den Sektionen. Der Gesang trägt das seine dazu bei, tatsächlich aber wird der Charakter jeder Sektion durch die orchestralen Kräfte bestimmt, insbesondere durch die rhythmischen Charakteristiken, die zwischen den Sektionen und der Wiederkehr solcher Eigenschaften wechseln. Die einleitende Textur kehrt bei Figur 6 zurück, diesmal allerdings mit Männerstimmen unisono. Der akkordische Satz vom Anfang wird nun in Arpeggien entwickelt, die in den tieferen Streichern beginnen, aber Lili fügt dem Anstieg Farben hinzu, indem sie höhere Holzbläser in der zweiten Hälfte des Taktes einsetzt, die die Streicher verdoppeln.

Bei Figur 8 (Takt 95), der letzten Sektion des Stückes, gibt es eine ausgedehnte Koda, die die Essenz von Psalm 129 durch eine wortlose vokale Passage enthüllt. Erstmals im Stück werden die Frauenstimmen (Sopran und Alt) dem Text unisono in der mittleren Stimmlage in einer schrittweise sich entwickelnden Melodie hinzugefügt. Die Tenöre und Bässe wiederholen die triolische Figur, sie bitten: "Que la bénédiction de l'Eternel, Nous vous bénissons au nom de l'Eternel." (Möge der Herr dich segnen, wir segnen dich im Namen des Herrn). Dies wird von gedämpften Streichern unterstützt, der Solo - Harfe, gedämpften Hörner und ausgehaltenen Blechbläsern. Ab Takt 107 in den letzten vier Takten des Stückes werden alle Stimmen wortlos. Worte mögen vielleicht nicht ausreichen, um die Emotionen von Boulangers Interpretation auszudrücken, aber indem sie die Stimmen so einsetzt, wird die orchestrale Textur ergänzt durch einen Klang, der mehr Gleichartigkeit und Menschlichkeit für die Anrufung und das Gebet enthält.

Chromatische Akkorde sind während des gesamten Stückes vorherrschend: In der letzten Phrase werden gleitende Septim - Akkorde in der zweiten Harfe, den Frauenstimmen, die geteilt sind, und den geteilten Streichern verwendet. In seinem Artikel in der *Musical Times* über die Komponistin preist Christopher Palmer

diesen Psalm als den "fortschrittlichsten" ihrer Werke wegen seiner "scharf dissonanten" Passagen, die einen "brutalen" Effekt erzeugen. Die Dissonanzen werden nicht aufgelöst, sondern bleiben bestehen, um nachzuklingen. Mit einer Dynamik im pianissimo, einem plus lent - Tempo (sehr langsam) und reduzierter Instrumentation wird die Textur ausgedünnt und viel zarter, ähnlich einem Flehen zu Gott. Die zentralen lauterer und direkteren Passagen haben einer Passage Platz gemacht, die ebenso dissonant ist, aber ganz wesentlich modifiziert dank Boulangers subtiler Orchestrierung. Die wortlosen Phrasen scheinen über die Bedeutung dessen nachzusinnen, was vorangegangen ist.

Dieses Werk geht über das ihres Prix de Rome - Erfolgs hinaus, indem es viele Dissonanzen einbezieht, die Stimmen im Unisono verwendet und den Einsatz von Alt und Sopran bis zum Schluss des Psalms hinauszögert. Die Stimmen sind nicht durchgängig im Vordergrund eingesetzt. Sie werden zum Teil der orchestralen Textur, indem die vereinten Kräfte des Ensembles eingesetzt werden, die Bedeutung des Psalms zu repräsentieren. Trotz dieses scheinbaren Fortschritts bemerkt Rosenstiel (S.286), dass das Thema dieses Werks bereits in ihrem Notizbuch, datiert 1010 - 13, vorhanden war. Dies ist kennzeichnend, denn es ist ein Beleg für Boulangers beschränktes kompositorisches Vokabular und ihre Meisterschaft in einer erlernten Technik, die im Folgenden auch das Kriterium für den Prix de Rome sein sollte. Ihre Werke, die sie nach dem Wettbewerb schrieb, wurden viel unabhängiger, mit einer fortschrittlichen Klangfülle im Orchester mit bemerkenswerten Kontrasten. Erhältlich ist eine Einspielung (Deutsche Grammophon, 2002) von Psalm 129, auf der ebenfalls Psalms 24 und 130 zu hören sind, die für alle hörens-wert ist, die ihr Wissen und ihre Erfahrung von Boulangers wunderschöner Musik erweitern wollen.

Helen Julia Minors, ©2011

http://www.musikmph.de/musical_scores/vorworte/1100.htmlPfeil_oben

Vielle prière bouddhique

Das Vielle prière bouddhique entstand in den Jahren 1914 bis 1917 und nimmt im Schaffen der Komponistin eine Sonderstellung hinsichtlich der Textwahl und der musikalischen Sprache ein. Der Text dieses „alten buddhistischen Gebetes“ findet sich in den buddhistischen Lehrbüchern und ist dort als Matta-Sutta-Text bekannt. Die Übersetzung stammt von Suzanne Karpelès und wurde Boulanger im Jahre 1914 zur Verfügung gestellt. Noch im selben Jahr begann sie in Rom mit der Komposition. Durch den Krieg verzögert, beendete sie die Partitur 1917 im Seebad Arcachon. Lili Boulanger hat diese Komposition nicht mehr selbst gehört, das Werk wurde erst in den 1920er Jahren posthum veröffentlicht. Die Uraufführung fand schließlich am 9. Juni 1921 statt; Henri Busser dirigierte das Orchester der Concerts Dandelot. Die Kritiker äußerten sich positiv. Georges Migot schreibt in seinem Artikel vom 1. August 1921: „[...] es ist mit einem exotischen Kolorit ausgestattet, das gerade soviel ausmacht, dass es nicht im Geringsten die Begeisterungsfähigkeit unserer abendländischen Emotion stört; eine Entwicklung, die eine einfache und kraftvolle Architektur schafft, die mit dem Tempel in Angkor vergleichbar ist.“

Inhaltlich behandelt der Text des Vielle prière bouddhique die Themen Frieden, Erlösung und Toleranz – Aspekte, die auch für das Leben der Komponistin bedeutend sind und sie zeitlebens begleitet haben.

Das Stück beginnt unmittelbar mit dem Einsatz des Chores, wobei die Verwendung des phrygischen Modus auf c deutlich wird. Bass und Alt tragen zusammen die erste Strophe unisono vor. Dabei lassen sich zwei melodische Grundfiguren erkennen, die im Verlauf des Stückes wiederkehren: Zum einen ist das die zweitaktige Formel des Anfangs, welche sich durch intensive Wiederholung des Tones g auszeichnet. Der punktierte Rhythmus trägt zur Bewegung bei, während der Tritonusrahmen eine gewisse melodische Spannung erzeugt. Die zweite melodische Figur lässt sich – sozusagen als Pendant zur ersten – in den Takten 11 und 12 vorfinden. Die melodische Spannung fällt hier durch die Quintbegrenzung geringer aus. Durch ständige Wiederholung dieser beiden Formeln wird ein Gebets-eindruck erzeugt, der an orientalische Musik oder auch frühe christliche Kirchenmusik erinnert. In Takt 9 setzen schließlich Sopran und Tenor ein, allerdings mit geschlossenen Mund (bouches fermées). Diese Technik war in der französischen Musik der Jahrhundertwende besonders beliebt und wurde häufig eingesetzt (so zum Beispiel von Debussy und Ravel). Im „Vielle prière bouddhique“ hat diese Technik besondere Funktionen: Einerseits verstärkt sie den meditativen Charakter des Werkes und andererseits nimmt sie eine Art vermittelnde Rolle ein, denn die „Summstimme“ verbindet die einzelnen Formteile des Werkes miteinander. Die zweite Strophe beginnt in Takt 20. Erneut sind Alt und Bass die texttragenden Stimmen, allerdings wird das Haupt-thema aus der ersten Strophe nun von den Streichern (ohne Kontrabass) vorgetragen; Alt und Bass bilden dazu einen Kontrapunkt. Sopran und Tenor setzen wiederum mit geschlossenen Mund ein und beenden die Strophe. Nun folgt ein

stark modulierendes Interlude (ab Takt 36): Eine Soloflöte greift die Motive aus den ersten zwei Strophen wieder auf und variiert sie. Die solistische Verwendung der Flöte erinnert dabei stark an Debussys „Prélude à l'après-midi d'un faune“. Die dritte Strophe wird von einem Solotenor vorgetragen (Takt 48). In Takt 57 bis 59 fällt eine besonders dissonante Stelle auf, die textlich bedingt zu sein scheint („und alle, die gestrauchelt sind...“). Am Schluss der Strophe (Takt 69) imitieren Bass- und Sopranstimme die Melodie des Solotenors, darauf folgend entsteht durch Verwendung der „Summstimmen“ eine frühzeitige Schlusswirkung. Allerdings folgt nun die vierte Strophe, bei der das Thema durch die Streicher und den gesamten vierstimmigen Chor unisono vorgetragen wird. Auch hier wird das Thema wieder imitatorisch behandelt (Takt 85) und schließlich zu großer Expressivität gesteigert. Eine kurze Coda (ab Takt 98) beschließt das Werk: Ein allmählich anwachsendes Crescendo des textlosen Chores kann noch einmal den Ausdruck steigern – bis zum strahlenden Schlussakkord im dreifachen Forte.

Konstantin Galluhn, 2010

http://www.musikmph.de/musical_scores/vorworte/987.html

<http://www.sinfonietta-archiv.ch/PPL/Saison97/S2%20Text.htm> (Walter Labhardt)

http://de.wikipedia.org/wiki/Lili_Boulangier