

Lili Boulanger – Claude Debussy

Es gibt viele erstaunliche Dinge im kurzen Leben von Lili Boulanger. Das Erstaunlichste von allem ist die künstlerische Entwicklung oder besser gesagt Eruption, die zwischen dem mit 16 Jahren gefassten Entschluss, Komponistin zu werden und dem triumphalen Gewinn des „Prix de Rome“ kurz vor ihrem 20. Geburtstag im Sommer 1913 stattfand.

Der „Prix de Rome“, seit 1803 neben den Bildenden Künsten auch für Musik, also Komposition verliehen, war mehr als nur ein begehrtes Stipendium oder ein Ritterschlag für junge Komponisten. Alleine die Reihe der Preisträger von Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet bis zu Debussy und Paul Dukas macht deutlich, dass es sich hier quasi um die Aufnahme in den musikalischen Olymp Frankreichs handelte. Die am jährlich stattfindenden Wettbewerb teilnehmenden Komponisten, die am Pariser Conservatoire eingeschrieben sein mussten, unterzogen sich einer äußerst strapaziösen Prozedur und mussten unter völliger Isolierung im Schloss Fontainebleau binnen weniger Tage eine große Kantate nach vorgegebenem Text schreiben.

Zu der Ahnenreihe der Preisträger gehörte auch Ernest Boulanger, Lilis Vater, ein erfolgreicher Opernkomponist. Und wenige Jahre vor Lili hatte sich ihre sechs Jahre ältere Schwester Nadia um den Preis beworben, und war ‚nur‘ auf Platz zwei gelandet. Es lastete also großer Druck auf Lili Boulanger – abgesehen von ihrer schon seit frühester Kindheit schwer angeschlagenen Gesundheit, denn sie hatte sich gewissermaßen vorgenommen, den Preis in die Familie zurückzubringen. Den ersten Versuch 1912 hatte sie schwer krank abbrechen müssen.

Bis zu ihrer mit 16 Jahren endgültig gefassten Entscheidung für die Komponistenlaufbahn hatte sie Unterricht in Orgel (bei Louis Vierne), Klavier, Cello und Harfe gehabt – und sie hatte bereits gerne improvisiert und auch komponiert, aber nahezu alle Werke dieser Zeit später vernichtet. Nun verwendete sie alle Energie, immer wieder unterbrochen von Krankheitsphasen, in denen das Arbeiten unmöglich war, auf das eine Ziel.

Den Wettstreit der jungen Komponisten vom Conservatoire um den Rompreis muss man sich wie im heutigen Leistungssport vorstellen. Ein Beobachter schreibt: „Vor mehreren Monaten warnte ich Musiker an dieser Stelle (in der Zeitschrift ‚Musica‘) vor einer immanenten ‚rosa Gefahr‘; die Tatsachen ließen nicht lange auf sich warten, um mir Recht zu geben. Mlle Lili Boulanger hat im diesjährigen Rom-Wettbewerb über alle ihre männlichen Konkurrenten triumphiert und gewann den Ersten Großen Rompreis auf Anhieb, mit Souveränität, Tempo und Leichtigkeit; was die übrigen Kandidaten einigermaßen verstört zurückgelassen hat, schwitzen sie doch seit Jahren Blut und Wasser, um sich dem Preis unverdrossen zu nähern. Damit kein Irrtum aufkommt: Der Sieg ist hart verdient. Es war nicht so, dass die Juroren ihr ritterlich den ersten Platz überließen. Im Gegenteil, sie verfahren mit dem 19jährigen Mädchen sogar noch strenger als mit den übrigen Bewerbern. Die Frauenfeindlichkeit der Jury war bekannt. Der Eintritt einer Eva in das irdische Paradies der Villa Medici wurde von gewissen Patriarchen als totale Katastrophe gefürchtet. Folglich wurde die weibliche Kantate mit gnadenloser Aufmerksamkeit gehört, was ihr in dieser Atmosphäre den Stellenwert einer beeindruckenden feministischen Präsentation gab. (...) In diesem Moment spürten die Zuhörer etwas von der Erhabenheit des Ewig-Weiblichen. Auf der einen Seite die erhitzten Kameraden, in offensichtlicher Überzeugung, dass ‚ihre Zeit gekommen war‘, auf der anderen Seite das junge Mädchen, völlig kaltblütig, obwohl sie nun wirklich Grund gehabt hätte, aufgeregt und nervös zu sein. Ihr bescheidenes und klares Auftreten, ihre ruhige Haltung während der gesamten

Aufführung, die Augen auf die Partitur gesenkt...“ (Emile Vuillermoz). Man war sich einig, einer Offenbarung beigewohnt zu haben.

Was hatte Lili Boulanger innerhalb von drei Jahren vom auffällig begabten Mädchen zur bedeutendsten Komponistin Frankreichs, zu einer visionären Künstlerin werden lassen? Nichts anderes als die härteste und konservativste Ausbildung, die man sich denken konnte und für die das Pariser Conservatoire schon zu Zeiten eines Berlioz gefürchtet war: Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Fugentechnik. Gleichzeitig stand sie, nicht zuletzt über ihre seit Generationen in der Pariser Künstlerszene verankerte Familie, im Austausch mit führenden Künstlern aller Metiers. Mit großem Ehrgeiz, sicher auch in Überforderung ihrer äußerst schwachen Gesundheit hatte Lili Boulanger ihre Studien vorangetrieben. Nur die darauf beruhende handwerkliche Souveränität und das entsprechende Selbstvertrauen sowie gewissermaßen der ‚Initiationsritus‘ des Wettbewerbs lieferten wohl die Grundlage für die schwer zu begreifende Reife und geistige Freiheit, mit der Boulanger in den wenigen ihr verbleibenden Jahren großartige Werke wie etwa die Chor-Orchesterpsalmen komponiert hat.

Der 129. Psalm - „Bedrängt von Jugend auf“

Schon früh hatte sich die tiefreligiöse Lili Boulanger der Vertonung geistlicher Texte, insbesondere von Psalmen, zugewendet. Zahlreiche frühe Versuche hat sie vernichtet. Die im heutigen Konzert erklingenden Psalmen sind zwischen 1914 und 1917 entstanden und können, womöglich sogar gemeinsam mit den weiteren Chor-Orchesterkompositionen „Pour le funeraillles d'une Soldat“ und „Vielles Prières Bouddhique“, als requiem-artiger Zyklus angesehen werden. Der 129. Psalm stellt einem sehr groß besetzten Orchester einen einstimmigen Männerchor entgegen. Auch wenn Boulanger keine direkten Motive oder Wendungen aus dem gregorianischen Choral verarbeitet, so ist doch der Verweis auf die psalmodierende Praxis des Schola-Gesanges überdeutlich. In der Orchestrierung und der Harmonik hat Boulanger bereits ihre ganz charakteristische und persönliche Sprache gefunden. Besonders die Harmonik mit ihrer manchmal unmerklich changierenden Mischung aus Kirchentonarten, Ganztonleitern, Pentatonik, neuartigen Tonleitern im Vorgriff auf Messiaens ‚Modi‘, und satter spätromantischer Tonalität mit äußerst farbigen Terzschichtungen bis hin zu ‚Jazz-Akkorden‘ ist eine unerschöpfliche Farbquelle. Eine sehr kühne Neuerung sind dezidiert polytonale Klänge, in denen verschiedene Dur- und Mollakkorde über einem verbindenden Orgelpunkt ‚gestapelt‘ werden und eine äußerst sinnliche Klangsprache ergeben.

Der 130. Psalm – „Aus der Tiefe des Abgrunds“

Boulangers Vertonung des 129. Psalmes ist eine noch zwar erstaunliche, sehr phantasievolle und ausgereifte, jedoch alleine vom Umfang (nur einige Minuten) her rational nachvollziehbare Kompositionen einer gut 20-jährigen. Die Dimensionen des 130. Psalmes „Du fond de labime“ sowohl in Größe und Art der Besetzung, in der riesigen formalen Anlage und der buchstäblichen Abgründigkeit und Expressivität der Tonsprache sprengen das Erwartbare. Ein solches „Sich-ausschreiben“, gewissermaßen ohne Netz und doppelten Boden ist nur durch zwei Dinge erklärbar: Das Aufsaugen musikalischer Hochkultur seit Kindesbeinen, das bewusste Absolvieren und, nach der Apotheose des Rompreises, anschließende Hinter-sich-lassen einer streng handwerklichen bzw. akademischen Ausbildung einerseits; und andererseits im Falle von Lili Boulanger gewiss das kaum zu ertragende Leid und das genaue Wissen um den nahen Tod. Etwa Mitte 1916 hatte sie von ihrem Arzt erfahren, dass ihre den Darm zerstörende Krankheit so weit fortgeschritten war, dass sie noch höchstens zwei Jahre zu leben hatte. Die beiden kleineren Psalmkompositionen waren zu diesem

Zeitpunkt vermutlich fertiggestellt, nun widmete sie sich dem 130. Psalm und schuf damit ihr ‚Summum Opus‘. Es ist Musik in ihrer transzendentesten Form: Perfektes kompositorisches Handwerk und äußerster Ausdruckswille vereinen sich zu einem ganz unmittelbar emotional erfahrbaren Kunstwerk.

Gewidmet hat Lili Boulanger den Psalm ihrem Vater Ernest. Dieser, 1815 geboren und, wie bereits erwähnt, ein Komponist mit Rang und Namen, hatte mit 62 Jahren eine 19-jährige russische Gesangschülerin, die sich selber als Prinzessin bezeichnete, Raissa Mychetzky aus St. Petersburg, geheiratet. 1887 wurde Nadia Boulanger geboren, sechs Jahre später Lili, ihr Vater war 78 Jahre alt. Er starb im Jahre 1900, angeblich während eines Gesprächs mit Nadia über ästhetische musikalische Fragen. Sein Tod hat Lili tiefgeprägt. Bereits mit elf Jahren versuchte sie ein erstes ‚Requiem‘ für ihn, das Lied „La Lettre de Mort“, das sie aber später vernichtete.

Das Grundgerüst der Instrumentalbesetzung des 130. Psalms bilden, zusätzlich zum ‚gewöhnlichen‘ Sinfonieorchester in sehr großer Besetzung, die Orgel und zwei Harfen, beides waren Lili Boulangers Lieblingsinstrumente. Die Orchesterfärbung ist sehr charakteristisch. Ausgiebiges Benutzen der tiefen Holz- und Blechbläserlagen, vielfache Aufteilung der Streichergruppen für weit aufgefächerte Klänge, raffinierte Farbakzente durch reiche Beteiligung des Schlagwerkes. Auch der Chor ist außerordentlich farbig eingesetzt. Eindringlich rezitierende Unisono-Passagen wechseln mit polyphonen Abschnitten, mit harmonisch reichen Steigerungen und mit den für die französische Musik dieser Zeit so typischen Vokalisen, bei denen ein undefinierbarer Vokal mit fast geschlossenem Mund zu singen ist. Besonders in den Vokalisen wird das Grundanliegen der Musik Boulangers deutlich: nicht eine theologisch abgesicherte, überhaupt vom Verstand zu rezipierende ‚Ausdeutung‘ der Psalmtexte, sondern ein Übersetzen der Psalmverse in reine Emotion, übermittelt, vermittelt durch Klänge und Klangentwicklungen. Mal sind es großangelegte, kraftvolle Steigerungen, die diese Emotionalität entfesseln, mal winzige Veränderungen und Schattierungen in ruhigen Passagen, wie etwa das Changieren der gebrochenen Akkorde von Harfen und Orgel im Mezzosopran-Solo-Abschnitt.

Während Lili Boulanger in den vorangegangenen kurzen Psalmversionen noch fast ohne Wiederholungen den Psalmtext linear vertont hat, steigert sie hier im „De profundis“ den ohnehin schon exaltierten Ausdruck durch beinahe litanei-artige Wiederholung der Anrufungen: Wohl in wenigen musikalischen Werken wird der Ruf „Herr!“ (Iahvé, Adonai) in so zahllosen Ausdrucksnuancen von zaghafter Annäherung, kindlicher Demut, fordernder Entschlossenheit bis hin zu tiefster Verzweiflung vorgetragen.

Die ausufernde Besetzung – das große Mezzosopransolo soll plötzlich von vier Chorsopranen mitgesungen werden, gegen Ende des Psalmes wird ein kleiner Emporenchor, der eine Ahnung von Hoffnung verkündet, verlangt – legt den Gedanken nahe, dass Boulanger nicht an eine unmittelbare Aufführung des Werkes gedacht hat. Tatsächlich erklang das Werk erst drei Jahre nach ihrem Tod, also 1921. Es verstärkt sich durch diese Umstände der Charakter eines Vermächtnisses, eines visionären Klanggebildes, das seinesgleichen sucht.

Wenige Tage vor diesem Konzert, am 15. März, jährte sich der Todestag von Lili Boulanger zum hundertsten Mal. Heute, am Tag des Konzerts, ebenso derjenige von Claude Debussy. Es war damit unausweichlich, Werke beider Komponisten zu diesem Anlass aufzuführen, freilich unter sehr unterschiedlichen Voraussetzungen. Während sich im Fall von Lili Boulanger die großen Chor-

Orchesterpsalmen von selbst aufdrängten, suchten wir im Werk von Debussy länger nach einem geeigneten Stück, zumal sich die große oratorische Komposition „Le Martyre de Saint Sébastien“ einer Aufführbarkeit im kirchenmusikalischen Rahmen nahezu entzieht. Daher fiel die Wahl auf „Printemps“ in der Fassung für Orchester und Frauenchor. Eine faszinierende Verbindung besteht zwischen diesem Werk und den düsteren Psalmen: Debussy schrieb es ebenso als frisch gekürter Rom-Preisträger in der Villa Medici, im Alter von 25 Jahren. Oft wird das Werk mit Sandro Botticellis Gemälde „Primavera“ in Verbindung gebracht. Unüberhörbar ist die frühe Wagner-Verehrung Debussys, das Studium der Tristan-Partitur hatte ihn überwältigt. Gleichzeitig setzte er sich, unter anderem mit den textlosen Vokalisen des Frauenchores, von Wagner ab: „Ich fühle mich nicht versucht, das nachzuahmen, was ich an Wagner bewundere. Ich habe eine andere Vorstellung von der dramatischen Form: Die Musik beginnt da, wo das Wort unfähig ist, auszudrücken. Musik wird für das Unaussprechliche geschrieben; ich möchte sie wirken lassen, als ob sie aus dem Schatten herausträte und von Zeit zu Zeit wieder dahin zurückkehrte; ich möchte sie immer diskret auftreten lassen.“ Und zu „Printemps“: „...der Frühling wird aber nicht mehr im deskriptiven Sinn, sondern menschlich aufgefasst. Ich möchte das langsame und schmerzvolle Entstehen der Wesen und Dinge in der Natur ausdrücken, dann ihre aufsteigende Entwicklung bis zu einem abschließenden Freudenausbruch über die Wiedergeburt zu einem irgendwie erneuerten Leben.“ Ein schönes Stück für den Palmsonntag...

Giuseppe Verdi - Quattro pezzi sacri

Den ersten Teil dieses Konzerts bilden Werke jugendlicher Komponisten – todgeweiht in früher Reife die Eine – rebellisch und noch nicht endgültig im Besitz der eigenen Sprache der Andere. Im zweiten Teil folgt mit den „Vier Geistlichen Stücken“ das abgeklärte Alterswerk eines Meisters. Ebenso weit gespannt wie die Unterschiedlichkeit der Besetzung (vom a-cappella-Chor bis zur monumentalen Chor-Orchesterbesetzung) ist der Ausdrucksgehalt dieser Werke. Ständiger Wechsel vom hymnisch gesteigerten musikalischen Lobpreis zum verinnerlichten Gebet prägt den ganzen Zyklus und darf so als sehr persönliches Testament des Komponisten, als letzte Werke wenige Jahre vor seinem Tod komponiert, verstanden werden.

Das **Ave Maria** geht eigentlich auf eine ganz ungeistliche Idee zurück: Adolfo Crescentini hatte 1889 eine „Scala enigmatica“ ein ‚rätselhafte Tonleiter‘, in einer Musikzeitschrift veröffentlicht und die Leser zu einer Harmonisierung der Tonleiter aufgerufen. Verdi beteiligte sich. Er selber schätzte das ‚Ave Maria‘, das daraus wurde nicht sonderlich, aber wir hören doch den großen, überlegenen Harmoniker, der die Satzkunst nicht als Lehrbuchweisheit versteht, sondern ganz in den Dienst eines nicht in Sprache übersetzbaren Ausdrucks stellt. In vier Strophen verarbeitet er die Tonleiter in allen vier Stimmen, aufsteigend vom Bass bis in den Sopran.

Stabat Mater für Chor und großes Orchester ist wohl die letzte Komposition Verdis. Dem großen Besetzungsaufwand steht eine äußerste Konzentration der musikalischen Mittel gegenüber. Jede Zeile der oft so ganz anders vertonten Stabat-mater-Dichtung wird nur ein einziges Mal gesungen, kein Wort von einer Stimme wiederholt, einschließlich des dadurch geradezu lakonisch wirkenden ‚Amen‘. Umso poetischer sind die einzelnen Zeilen umgesetzt, von elegischen Kantilenen bis hin zu rhythmisch skandierten Tonrepetitionen.

Das in diesem Konzert vom Mädchenchor gesungene **Laudi alle vergine Maria** gehörte von Anfang an zu den beliebtesten geistlichen Werken Verdis. Der Text entstammt Dantes *Paradiso*. Ähnlich wie im *Stabat mater* komponiert Verdi streng am Text entlang, praktisch ohne Wiederholungen. So wird die Musik zu einer Art gesteigertem Gedichtvortrag. Auch wenn die ‚Quattro pezzi‘ oft mit Verdis Studium älterer Musik (Palestrina, Bach etc.) in Verbindung gebracht werden: es handelt sich natürlich um Musik modernster Harmonik und Ausdrucksstärke.

Im **Te Deum** wird die Besetzung des *Stabat mater* nochmals gesteigert: Verdi verlangt einen groß besetzten Doppelchor. Diese Besetzung dient aber weniger der Klangsteigerung (das Orchester ist nahezu identisch) sondern dem Erschließen einer satztechnischen und auch poetischen Dimension durch das Alternieren und wieder Zusammengehen zweier Chöre. Hier dürfte tatsächlich das gleichzeitige Studium der H-Moll-Messe von Bach mit *Sanctus* und dem doppelchörigen *Osanna* einen direkte Inspirationsquelle gewesen sein. Ungewöhnlich auch der Beginn des Werkes: Die Männerchöre zunächst in einstimmigem, alternierenden gregorianischen Gesang, abgelöst durch einen achtstimmigen Männerchor im schönsten Viervierteltakt.