

Lili Boulanger: „Clairières dans le Ciel” — ästhetischer Ausdruck und musikalische Form

von Sabine Giesbrecht-Schutte, Osnabrück

Einige Tage vor Debussys Tod starb am 15. März 1918 die Komponistin Lili Boulanger nach nahezu ununterbrochener Krankheit im Alter von knapp fünfundzwanzig Jahren. Ihr 1914 beendeter Liederzyklus *Clairières dans le Ciel* nach Gedichten des südfranzösischen Autors Francis Jammes gilt als eines ihrer bedeutendsten Werke. Acht der dreizehn Lieder liegen auch in einer von ihr z. T. erheblich überarbeiteten Orchesterfassung vor¹. Die Musik der *Clairières* ist typisch für die Zeit des Fin de siècle, welche die Jahre bis zum 1. Weltkrieg einschließt und eine Epoche beendet, in der traditionelle bürgerliche Lebensformen in Frage gestellt und neue Lebenswerte gesucht werden und in der sich, auch in der Kunst, Lebensfreude und Endzeitdenken miteinander vermischen. In der Musik kann man durchaus von einer Ära eigener Art sprechen, die nicht nur Ausklang der traditionellen Spät- und Nachromantik ist, sondern zugleich auch die Entwicklung der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts vorbereitet².

Von dieser Übergangssituation ist die Komposition der *Clairières* erkennbar geprägt. Einflüsse Richard Wagners, Claude Debussys und Gabriel Faurés³ verbinden sich hier mit einer originellen Formbildung und innovativen Harmonik zu einem Kompositionskonzept von stilistischer Eigenart. Diese äußert sich z. B. in der originellen Gestaltung der Singstimme, deren Struktur auf eine Vertrautheit der Komponistin mit der symbolistischen Ästhetik schließen läßt. Die französischen „Symbolisten“, wie sie seit 1886, dem Erscheinungsjahr eines Manifestes von Jean Moréas im *Figaro*, genannt wurden, haben auch auf Debussy⁴ starken Einfluß ausgeübt und sind — trotz individueller Unterschiede des literarisch-ästhetischen Konzeptes im einzelnen — bis nach dem Ende des 1. Weltkrieges als Gruppe wirksam gewesen⁵.

Die folgenden Ausführungen machen deutlich, in welcher Form die symbolistische Kunstauffassung in den Gesangszyklus Boulangers eingegangen ist und dessen Struktur bestimmt hat. Der Einfluß zeigt sich vorwiegend in dem sprachverwandten

¹ Vgl. die Beiträge zur Orchestrierung der *Clairières* von Annegret Fauser und Maria Grätzel, in: *Vom Schweigen befreit 3. Internationales Komponistinnen-Festival. Kassel, 12.—16. Mai 1993. Lili Boulanger* Redaktion: Roswitha Aulenkamp-Moeller und Christel Nies, Kassel 1993, S. 61 u. 176—178.

² Vgl. Hermann Danuser, *Der Orchestergesang des Fin de siècle*, in: *Mf* 30 (1977), S. 425.

³ Nähere Hinweise dazu bei Annegret Fauser, *Die Musik hinter der Legende. Lili Boulangers Liederzyklus Clairières dans le Ciel*, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 54—60 und Birgit Stievenard-Salomon, *Lili Boulanger und ihr Liederzyklus Clairières dans le Ciel, ein biographisches und musikalisches Tagebuch*, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 48—53 u. 161f.

⁴ S. dazu Werner Danckert, *Claude Debussy*, Berlin 1950, S. 34—56, S. 105ff. und 142—149 und Stefan Jarocinsky, *Debussy, Impressionisme et Symbolisme*, Paris 1970. — Ferner folgende Veröffentlichungen in: *Art Nouveau, Jugendstil und Musik*, hrsg. aus Anlaß des 80. Geburtstages von Willi Schuh von Jürg Stenzl, Zürich u. Freiburg i. Br. 1980: Jean-Michel Nectoux, *Musique, Symbolisme et Art Nouveau*, S. 13—30; Theo Hirsbrunner, *Debussy — Maeterlinck — Chausson*, S. 47—65; Kurt von Fischer, *Claude Debussy und das Klima des Art Nouveau*, S. 31—46. — Über das Interesse Lili Boulangers an symbolistischen Autoren berichtet Sylvie Croguennoc, *Die Lieder Lili Boulangers*, in: *Lili Boulanger-Tage 1993*. Bremen, zum 100. Geburtstag der Komponistin. Redaktion: Kathrin Mosler, Bremen 1993, S. 64—78.

⁵ Paul Hoffmann, *Symbolismus*, München 1987 (= *UTB* 526), S. 38f. Hoffmann unterscheidet hier vier Entwicklungsphasen, die mit den Namen Charles Baudelaire, Paul Verlaine und Stéphane Mallarmé sowie Paul Valéry und Paul Claudel verbunden sind.

Gesangsstil, der ein musikalisches Gegenstück ist zur „musique parlée“ von Stéphane Mallarmé; während in der „gesprochenen Musik“ Mallarmés die musikalischen Qualitäten der Sprachen entwickelt werden und die Bedeutungsvielfalt ihrer Inhalte dadurch verstärkt zum Vorschein kommt⁶, betont Boulanger sprachähnliche Momente in der Singstimme der *Clairières* und nähert sich so einem Parlandostil, der streckenweise den Charakter eines hochemotionalisierten Sprechens annimmt.

Diese gesungene Sprache kombiniert Boulanger mit einem eher konventionellen Klavierpart aus völlig andersartigen Strukturen, die sich zu impressionistischen Klangflächen zusammenfügen. Beide Parts dialogisieren auf einer dritten Ebene in einer geradezu akribisch genau abgefaßten Ausdruckssprache, die mit zahlreichen Hinweisen zu Stimmung, Tempo, Agogik und vor allem mit häufig wechselnden Vorgaben zur Lautstärke und Klangmodulation die Oberfläche der Musik nuancieren und mit künstlicher Spannung aufladen. Es geht eine suggestive Kraft von diesen Ausdrucksgesten aus, die ihre Wirkung auf den Zuhörer wohl kaum verfehlen wird. Nach symbolistischem Verständnis soll der Textvortrag — Gedichte sollen ja möglichst laut vorgelesen werden⁷ — innere Bewegungen und seelische Regungen hervorbringen, eine Wirkung, die in den *Clairières* zu einem guten Teil von dem spannungsreichen dynamisch-agogischen Geschehen ausgeht.

Ziel der Ausführungen ist es, diese Beobachtungen exemplarisch am zehnten Lied (*Deux ancolies se balançaient sur la colline*) zu verifizieren, seinen ästhetischen Inhalt durch eine Analyse des Kompositionskonzeptes darzulegen und Zusammenhänge mit zeitgenössischen ästhetischen Vorstellungen herzustellen.

Zum Text

Nicht von ungefähr wurden die *Clairières* 1921 von Camille Mauclair in *La Revue Musicale* mit Baudelaire-Liedern von Duparc und Verlaine-Vertonungen von Fauré gleichgesetzt⁸. Symbolistische Autoren standen hoch im Kurs; das belegen die zahlreichen Vertonungen der Arbeiten Maurice Maeterlincks, um dessen Drama *La Princesse Maleine* geradezu ein Wettstreit der Komponisten entbrannte: Debussy, Erik Satie und Vincent d'Indy haben sich u. a. um diese literarische Vorlage bemüht; es war Lili Boulanger, die schließlich die Zustimmung des Dichters zur — leider nicht vollendeten — Opernkomposition erhielt. Sie hatte zeitlebens ein deutliches Interesse an symbolistischen Autoren, wie ein kurzer Blick auf ihre Vokalkompositionen zeigt.

⁶ Vergleichbare synästhetische Ansätze, die von der Korrespondenz einzelner Elemente innerhalb verschiedener Kunstformen bzw. verschiedener Arten der sinnlichen Wahrnehmung ausgehen, gibt es auch in der Malerei. Eugène Delacroix sprach — wie später auch Paul Gauguin — von „la musique de tableau“ und verstand darunter die „seelische Intensität“ in der Verteilung der Farbflächen. Odilon Redon nannte sich einen „peintre symphoniste“. James Whistler gab einigen seiner Bilder musikalische Titel. Als zentrale Figur wird immer wieder Richard Wagner hervorgehoben, der von Hofstätter als das „synästhetische Genie des Jahrhunderts“ bezeichnet wird, das „durch seine Idee von der Synthese aller Gefühlsempfindungen im Gesamtkunstwerk alle Künste seiner Zeit aufs tiefste befruchtet“ habe. — Zitiert nach Hans H. Hofstätter, *Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende*, Köln, 2. Aufl. 1973, S. 143f. — Vgl. dazu auch *Die Symbolisten und Richard Wagner*, hrsg. von W. Storch, Berlin 1991.

⁷ Hoffmann, *Symbolismus*, S. 163.

⁸ Annegret Fauser vergleicht das Werk mit dem 1893/94 vertonten Verlaine-Zyklus *La Bonne Chanson* von Gabriel Fauré, *Die Musik hinter der Legende*, S. 57

Zwei Gedichte Maeterlincks aus den *Serres chaudes*, nämlich *Reflets* und *Attente* wurden von ihr schon 1911 und 1912 vertont. Zur Gruppe symbolistischer Autoren gehört auch Albert Samain, ein Bewunderer Baudelaires und Mitbegründer der für diese literarische Richtung bedeutsamen Zeitschrift *Mercure de France*. Sein Gedicht *Soir sur la plaine* komponierte Boulanger für Sopran- und Tenorsolo, gemischten Chor und Klavier bzw. Orchester im Jahr 1913⁹. Samain schließlich unterhielt briefliche Kontakte zu Jammes, dem Verfasser der *Clairières dans le Ciel*.

Ob die Gedichte von Francis Jammes, geboren 1868 im südfranzösischen Tournay, als symbolistisch zu bezeichnen sind, darüber läßt sich streiten. Auf seinen Reisen von dem abgelegenen Pyrenäen-Dorf Orthez aus, in dem er sich den größten Teil seines Lebens aufhielt, hat er Kontakte zu Vertretern dieser Richtung aufgenommen und besonders mit seiner dritten Gedichtsammlung Anerkennung von dieser Seite erhalten¹⁰. Hirsbrunner erwähnt ihn als Textdichter für Raymond Bonheur und hebt eher seine allmähliche Abkehr von den ästhetischen Vorstellungen der Symbolisten hervor¹¹. Die 1905 erschienene Gedichtsammlung *Tristesses*, aus der Lili Boulanger 13 der 24 Stücke auswählte und unter dem — übrigens auch von Jammes stammenden — Titel *Clairières dans le Ciel* zu ihrem eigenen Liederzyklus zusammenschloß, ist zweifelsohne dieser Kunstauffassung verpflichtet, wie noch zu zeigen ist.

Ehe Inhalt und Struktur der Gedichte zur Diskussion stehen, soll das Augenmerk für einen Moment auf die veränderte Überschrift des Werkes gerichtet werden, die für das ästhetische Konzept von Bedeutung ist. Lili Boulanger verwirft den Originaltitel *Traurigkeiten* und entscheidet sich für *Lichtungen am Himmel*, für die Überschrift also, die Jammes einer umfangreicheren Sammlung von Gedichten — die *Tristesses* eingeschlossen — beigegeben hatte und die sie offenbar für geeigneter hielt. In der Tat verbindet sich mit *Lichtungen am Himmel* ein Spektrum assoziativer Vorstellungen, das auf die Vielschichtigkeit und den symbolistischen Gehalt der nachfolgenden Gedichte einzustimmen vermag. Mit der eigenwilligen Kombination der Begriffe „Lichtung“ und „Himmel“ wird eine Naturerscheinung realitätswidrig in jenseitige Sphären versetzt und damit in ihrer Bedeutung verändert. Assoziationen stellen sich ein, wie z. B. Licht, Helligkeit oder Jenseits, und suggerieren dem Hörer, der sich darauf einläßt, es gebe hinter der Wirklichkeit noch andere, höhere Welten, über deren Beschaffenheit es allerdings keine Gewißheit gibt.

Der Titel nimmt also vorweg, was in der Gedichtsammlung selbst in immer wieder anderen Formen zur Entfaltung gelangt: Die in den Gedichten vorgestellten Dinge und Menschen bedeuten nicht mehr nur das, als was sie erscheinen, sondern stehen symbolisch für eine geheimnisvolle andere Welt, die es mit künstlerischen Mitteln zu erkunden und darzustellen gilt. Die beiden Hauptpersonen des Werkes, das lyrische Ich, ein Poet, der seiner verlorengegangenen Geliebten nachspürt und nachtrauert, sowie die von ihm immer wieder in der Erinnerung zum Leben erweckte Frau, sind z. B. keine realen Personen und in ihren Handlungen vom Schleier des Geheimnisses umge-

⁹ Vgl. das Verzeichnis der Werke Lili Boulangers von Birgit Stievenard-Salomon, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 190–200.

¹⁰ Yves Gerard Le Dantec, in: *Dictionnaire biographique des auteurs*, Paris 1957, Bd. 1, S. 705f.

¹¹ Theo Hirsbrunner, *Unterströmungen in der französischen Musik. Raymond Bonheur. Huit Poésies de Francis Jammes*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwiss. Kongreß Berlin 1974*, Kassel 1980, S. 186–195.

ben. Die Frau entschwindet auf rätselhafte Weise aus dem Leben des Poeten; ihr Weggang ist durch Naturbilder angedeutet, die nichts erklären. Sie wird als jung, lebendig und fröhlich geschildert, und ihre Herkunft erscheint mythisch: Bei ihrem ersten Auftreten am Anfang des Werkes schreitet sie eine blühende Wiese hinab, als sei sie selbst ein Stück Natur. Auch der Poet wird kaum als reale Person dargestellt, sondern eher als Verkörperung von Hoffnungslosigkeit und Leiden. Seine Erinnerungen, Träume und Phantasien, sein Unglück und seine Verzweiflung teilt er dem Hörer aus der Distanz des Erzählers und Berichterstatters, aber auch persönlich in Ichform mit.

Die Handlung ist ebenfalls unrealistisch und ohne innere Logik. Die dreizehn Stationen einer verlorenen Liebe stehen inhaltlich merkwürdig unverbunden nebeneinander; die Musik ist bemüht, diese Zusammenhanglosigkeit zu überspielen, indem sie — mühsam allerdings und unregelmäßig — Motivbeziehungen zwischen einzelnen Liedern herzustellen versucht. Verschiedenartige Bilder werden in rascher Folge nacheinander präsentiert, wobei Ort und Zeit der Handlung ständig wechseln. Auch dieser Wechsel findet sich teilweise in der Musik wieder, die darauf mit der Aneinanderreihung kontrastierender Abschnitte reagiert.

Wichtig im Zusammenhang mit dem Gehalt der Gedichte sind die von Boulanger vorgenommenen Textumstellungen¹² im letzten Lied, das dadurch eine vom Original etwas abweichende inhaltliche Schlüsselstellung erhält. Nach der Version von Jammes wird der Poet nicht in völliger Hoffnungslosigkeit zurückgelassen; der Zyklus endet, wie er begann, nämlich mit einem Bild der jungen Frau, die eine blühende Wiese herabschreitet. Boulanger hingegen hat an dieser Stelle den einzigen wichtigen inhaltlichen Eingriff vorgenommen, der das Geschehen in dramatischer Hinsicht zuspitzt. Indem sie eine Zeile aus der Mitte des letzten Gedichtes am Schluß wiederholt, endet der ganze Zyklus bei ihr in Verzweiflung und Resignation:

„Nichts mehr, ich habe nichts mehr,
nichts mehr, das mich hält,
nichts mehr, nichts mehr.“

Angesichts dieser Verschärfung des emotionalen Gehaltes, zu der der Originaltitel *Traurigkeiten* weitaus besser gepaßt hätte, ist die idyllische Titelversion der Komponistin *Lichtungen am Himmel* bemerkenswert und läßt eine gewisse Widersprüchlichkeit erkennen. Überraschend erscheint in diesem Zusammenhang auch ein handschriftlicher Vermerk in der Reinschrift des ersten Liedes: „Alle Lieder sollen mit dem Empfinden gesungen werden, eine Vergangenheit zu beschwören, die voller Frische geblieben ist“¹³. Auch dieser Zusatz läßt sich nur schwer vereinbaren mit dem Ton der Hoffnungslosigkeit, mit dem der Zyklus ausklingt; auf jeden Fall signa-

¹² Die Veränderungen Boulangers am Original bestehen sonst nur im Weglassen von Zeilen — bei Lied Nr. 7 sind es sieben, bei Nr. 13 vier Zeilen. Die Wiederholungen am Schluß des letzten Liedes fallen daher besonders auf. Von den 24 Gedichten der *Tristesses* hat die Komponistin 13 für ihren eigenen Zyklus *Clairières* ausgewählt, die originale Reihenfolge jedoch im wesentlichen beibehalten. Nur ein Gedicht, *Je garde une médaille*, wurde umgestellt und steht bei ihr als zwölftes Lied an vorletzter Stelle. Zum Vergleich s. Francis Jammes, *Oeuvres II*, Reprint Genf 1978 [= Nachdruck der Ausgabe Paris 1913—1926], S. 123—149.

¹³ Dieser Zusatz fehlt in der posthumen, von Nadia Boulanger vorgenommenen Ausgabe des Werkes, worauf Annegret Fauser hinweist, in: *Vom Schweigen befreit*, S. 55.

lisiert er Distanz, indem die Handlung als vergangen und lediglich als Bestandteil der Erinnerung deklariert wird. Im Widerspruch dazu steht allerdings die Anteilnahme der Komponistin am Inhalt der Gedichte; den Aussagen der Schwester Nadia und ihrer Freundin Miki Piré zufolge soll sie sich sehr mit der auf unerklärliche Weise verschwundenen jungen Frau identifiziert haben¹⁴. Diese widersprüchliche Haltung der Komponistin läßt mancherlei persönliche Deutungen zu; Tatsache ist jedoch, daß die Musik selbst diesen Zwiespalt, das Schwanken zwischen Zurückhaltung und Einfühlung, erkennbar widerspiegelt. Distanz zum Textinhalt verraten schon die Klanggesten der Klavierstimme, die zwar einfühlsam sind in der Wiedergabe einzelner Stimmungen, aber doch in ihrer formelhaften Detailstruktur etwas Mechanisches an sich haben, das sich zur Grundstimmung des Verlustes wenig teilnehmend verhält. Darüber hinaus lebt die gesamte Komposition von der Gegensätzlichkeit ihrer Strukturen; darin besteht das ästhetische Grundprinzip der *Clairières*, wie den nachfolgenden Ausführungen zu entnehmen ist.

Strukturen

Die den *Clairières* zugrundeliegenden Gedichte sind eher Prosa als Poesie, sie bestehen aus vier bis elf unregelmäßig gereimten Zeilen von unterschiedlicher Länge; nur das letzte Lied, der inhaltliche Höhepunkt, erstreckt sich auf 32 Zeilen. Es gibt keine Strophen, aber in drei Fällen (Nr. 10, 12, 13) sind die Schlußverse vom Hauptteil des Gedichtes abgesetzt. Überschriften mit quasi programmatischem Inhalt fehlen; keines der Gedichte läßt sich auf eine einheitliche Grundstimmung festlegen.

Am Beispiel des zehnten Liedes¹⁵ soll exemplarisch gezeigt werden, wie die Musik Lili Boulangers auf die dichterische Vorlage reagiert. Die Beziehung der beiden Liebenden wird hier durch ein idyllisches Naturbild symbolisiert: Zwei Akeleien wiegen sich im Gleichklang verwandter Seelen und erfahren durch den Wind eine flüchtige Vereinigung. In der Fassung von Francis Jammes sind die acht Verse, die hier in wörtlicher Übersetzung vorgestellt werden, folgendermaßen angeordnet¹⁶:

„Zwei Akeleien wiegen sich auf dem Hügel.
 Und die Akelei sagte zu ihrer Schwester Akelei:
 Ich zittere vor dir und bleibe verwirrt.
 Und die andere antwortete: Wenn ich mich in dem Felsen,
 den das Wasser Tropfen für Tropfen höhlt, wenn ich mich spiegle, sehe ich,
 daß ich zittere und bin verwirrt, wie du.
 Der Wind wiegte die beiden mehr und mehr,
 füllte sie mit Liebe und vermischte ihre blauen Herzen.“

Boulanger verändert die Anordnung der Zeilen, so daß ihre Komposition aus insgesamt zwölf kurzen Phrasen besteht, die deutlich gegeneinander abgehoben sind. Das

¹⁴ Leonie Rosenstiel, *The Life and works of Lili Boulanger*, London 1978, S. 173.

¹⁵ Abgedruckt auf S. 400–402.

¹⁶ Die Übersetzungen sind dem Sammelband *Vom Schweigen befreit*, S. 158–161, entnommen und von der Autorin dieses Beitrags geringfügig revidiert worden.

folgende Schema zeigt, daß die vermehrte Zeilenzahl dazu dient, inhaltliche Zusammenhänge stärker zu gliedern und syntaktische Strukturen zu differenzieren:

Gesang:		Klavier	
Zeilenanfang		Zeilenende	Form:
7	Zwei Akeleien	(lange Note)	
7	wiegten sich auf dem Hügel.	(fallende Terz)	
	Und die Akelei sagte zu ihrer Schwester Akelei:	(lange Note)	
~	Ich zittere vor dir und bleibe verwirrt.	(fallende Terz)	A
,~	Und die andere antwortete:	(lange Note)	T. 1—17
~	Wenn ich mich in dem Felsen, den das Wasser Tropfen für Tropfen höhlt,	(lange Note, Viertel- pause)	
~	wenn ich mich spiegle,	(fallende Sekunde)	B
~	sehe ich, daß ich zittre	(fallende Sekunde)	T. 18—26
~	und ich bin verwirrt, wie du.	(lange Note, General- pause), (Taktwechsel)	
☺			
~	Der Wind wiegte die beiden mehr und mehr,	(lange Note)	A ¹
7	füllte sie mit Liebe	(sehr lange Note)	T. 27ff.
,	und vermischte ihre blauen Herzen.	(lange Note)	

Anfang und Ende jeder Zeile sind musikalisch deutlich markiert. Die Verse beginnen mit einer vorangestellten Pause oder einem Atemzeichen, während die Schlüsse meist durch Senken oder langes Verharren der Stimme auf dem letzten Ton zu erkennen sind. Es fällt auf, daß der dem Sprechvortrag nachempfundene Abfall der Stimme im ersten A-Teil am Satzende erscheint und bei der Weiterführung des Satzes, vor allem nach dem Doppelpunkt, die Stimme rhythmisch sozusagen in der Schwebeliege bleibt. Die musikalischen Phrasen folgen also buchstäblich der Interpunktion und der vom Dichter vorgeschriebenen Gliederung. Der Absatz vor der drittletzten Zeile ist überdeutlich einkomponiert. Dies sind alles Anzeichen dafür, wie stark die Gliederung der Gesangsstimme von der Art des Sprechvortrags und der syntaktischen Struktur des Gedichtes beeinflusst ist.

Der Klaviersatz hingegen verfolgt ein ganz anderes Formkonzept; er ist als dreiteilige A-B-A-Form komponiert und setzt sich z. T. souverän über die vom Text bestimmten Einschnitte der Singstimme hinweg. Der Beginn des kontrastierenden Mittelteils B fällt z. B. mitten hinein in den Nebensatz „wenn ich mich spiegle“ und läßt die textliche Aussage auseinanderdriften. Der dreizeilige Schlußsatz hingegen ist im geschlossenen Repräsentteil zusammengefaßt. Im Gegensatz zur Singstimme ist der Klavierpart in seiner traditionellen Dreiteiligkeit autonom gegenüber dem Text. Der Sinn seiner Struktur ist ein spezifisch musikalischer; mit ihr soll das motivische Material in seiner Charakteristik registriert, der nachfolgende Teil als Kontrast empfunden und das Wiedererkennen der Anfangsthematik dankbar wahrgenommen werden.

Das Kompositionsverfahren besteht also bei den *Clairières* im Prinzip darin, zwei verschiedene Strukturmuster übereinander zu legen, die nur bedingt deckungsgleich sind, vor allem aber von ganz verschiedenen Gestaltungskräften angetrieben werden: Die Singstimme bezieht ihre Legitimation aus dem Text, während das Klavier in der Tradition autonom-musikalischer Formen steht, die auf Wiederholung, Abwandlung oder Kontrast selbständiger Abschnitte aufbauen. Die strukturelle Divergenz führt zu Reibungen; die sprachgezeugten Linien und Phrasen der Singstimme ordnen sich vielfach den vergleichsweise konventionellen Klanggesten des Klaviers nur widerstrebend zu und entwickeln im Verbund mit dem Text eine erstaunliche Selbständigkeit.

Parlandostil

Die Orientierung der Singstimme an Textstruktur und Textvortrag läßt sich auch noch bis in Einzelheiten des melodisch-rhythmischen Verlaufs verfolgen. Im zehnten Lied kann man die meist kleinschrittigen Intervallfolgen beobachten, in der Tonwiederholungen eine besondere Rolle spielen und betonte Silben durch ein etwas größeres Intervall, oft in Verbindung mit rhythmisch längeren Notenwerten, hervorgehoben werden:

Betonungen:

„Deux ancolies
se balançaient sur la colline“

Intervalle, Tondauern bei Betonungen.

(Terz, punktierte Viertel)
(Quarte; Quarte, punktierte Halbe)

Insgesamt überwiegen die kleineren Tonschritte bis zur Quarte; auf dieser unspektakulären diastematischen Grundlage wirken daher die darüber hinausgehenden Intervalle bereits als melodisch exponiert. Sie werden, wie der Tritonus und andere weniger konventionelle Intervalle auch, zur Modellierung des Ausdrucks eingesetzt. Die aufwärts führende verminderte Quinte (10. Lied, Takt 31 f.) zum langgezogenen *as* ' ' z. B. ist mit dem Wort „*amour*“ verbunden, das mit dieser Geste einen angestregten Ton erhält.

Auch im Hinblick auf den Rhythmus kriecht die Singstimme geradezu in die Sprache hinein, indem sie — mit Ausnahme der ausdrucksvollen, lang angehaltenen Noten am Schluß einiger Phrasen — in vielen Fällen die betonten Wortsilben hervor-

hebt. Die ausgehaltenen Schlußtöne, meist am Zeilenende, sind ausnahmsweise gegen den Sprachrhythmus komponiert und eine Spezialität der Boulanger¹⁷. Die langgezogenen Dehnungen wirken ausgesprochen künstlich und maniert. Sie dienen der Ausdrucksintensivierung, wie der Schluß des dreizehnten und letzten Liedes z. B. zeigt, wo die Singstimme sich zunehmend auf den Grundton konzentriert, um dort schließlich über vier Takte lang im *pp* zu verklingen. So symbolisiert die Zurücknahme der diastematischen Qualität und das Verharren auf einem Ton die Erstarrung im Schmerz und das vom Text bestimmte Zurücksinken ins Nichts.

Die Melodiebildung kann in ihrer engen Verflechtung mit dem Text durch den Begriff der Prosodie gekennzeichnet oder als *Parlando* bezeichnet werden. *Parlando* ist eine bestimmte Art der musikalischen Rezitation, verwandt dem Rezitativ, das — zumindest in gestischen Ansätzen — in verschiedenen Liedern zu finden ist¹⁸. In der *Parlandotechnik* gibt die Melodie einerseits ihre Eigenständigkeit in gewisser Hinsicht auf, indem sie sich eng mit dem Text verbündet und dadurch an Freiheit einbüßt. Sie verzichtet auf die Möglichkeit, aus eigener Kraft heraus Themen und Motive zu bilden, deren Charakteristik sich autonom-musikalischer Gestaltung verdankt. So gibt es in der Singstimme keine rhythmisch-melodischen Motivbildungen und damit auch keine, oder allenfalls in Andeutungen vorhandene Wiederholungen und Abwandlungen. Jede Melodiephrase ist frei gestaltet, fängt in der Regel irgendwo in der Mitte des Taktes an und enthält immer neue und unerwartete Wendungen. Die melodischen Linien gewinnen also andererseits eine neue Art der Freiheit. Sie haben sich mit Hilfe der Sprache emanzipiert vom traditionellen Zwang zur Bildung von Gestaltqualitäten. In diesem Zusammenhang streifen sie auch ihre tonalen Bindungen ab, um ihrer sprachgezeugten Struktur nachgehen zu können. Boulanger bevorzugt, wie das zehnte Lied anschaulich belegt, zwar traditionelle Terzverbindungen, spart aber systematisch alle „triebhaften“ Leittöne oder entsprechende Chromatik und tonale Dreiklangsverbindungen aus. Stattdessen gibt es eine Tendenz zu modalen Linienführung und zur Betonung des Grundtons, die in der Klavierstimme noch deutlicher zutage tritt. Eine tonale Zuordnung der Singstimme ist nicht möglich; von den der Dur-Moll-Tonalität innewohnenden Spannungsmöglichkeiten macht Boulanger praktisch keinen Gebrauch.

Die derart von struktureller Eigenspannung befreite Singstimme erhält so die Freiheit, sich nach Bedarf dem Text zu assoziieren und als *Parlando* darzustellen. Das *Parlando* kann somit als eine Art gesungener Sprache, also als das Gegenstück zu dem von Stéphane Mallarmé entwickelten Begriff der „*musique parlée*“ aufgefaßt werden, bei der — umgekehrt — die musikalischen Potenzen der Sprache aktiviert werden¹⁹.

¹⁷ Zum Beispiel Lied 4, T 43–46; Lied 5, T 36–38; Lied 7, T 38–40; Lied 9, T 39–41; Lied 10, T 16f., 24f., 32–34; Lied 11, T 36–38; Lied 13, T 119–123.

¹⁸ Zum Beispiel Lied 7, T 23ff.

¹⁹ Hoffmann, *Symbolismus*, S. 86.

Zum Formkonzept des Klaviersatzes

Bauprinzip der Klavierstimme ist die Folge größerer oder kleinerer Abschnitte, die aus Wiederholung und Abwandlung verschiedener Spielfiguren oder motivähnlicher Modelle bestehen. In einigen Liedern sind diese von Motivkomplexen gebildeten Abschnitte den Stimmungen des Gedichtes nachempfunden, wie der Anfang des dritten Liedes zeigt:

<i>Abschnitte des Klaviers:</i>	<i>Textzeilen:</i>
Teil 1 (Quinten)	„Manchmal bin ich traurig.
Teil 2 (Septolen)	Und plötzlich denke ich an sie. Dann bin ich fröhlich.
Teil 3 (Synkopen)	Aber ich werde wieder traurig.“

Teil 1 und 3 entsprechen durch rhythmisch gleichförmige, „leere“ Quinten bzw. breite Synkopen und dissonante Reibungen (Takt 14: große Septe und übermäßige Oktave) der gedrückten Stimmung, während die quirlige Septolenfigur im Mittelteil kontrastierend den plötzlichen Umschwung wiedergibt.

Am Anfang des fünften Liedes, in dem der Dichter von einem Madonnenbild erzählt, treten kirchentonartige Wendungen besonders in Erscheinung, die den Tonfall der Andacht unterstreichen. Insgesamt jedoch verwendet Boulanger illustrative musikalische Mittel relativ sparsam. Der Klaviersatz geht nicht grundsätzlich in einer beschreibenden, mimetischen Funktion auf, sondern folgt vielfach immanent-musikalischen Gesetzmäßigkeiten. Der Wechsel der Abschnitte und ihre gestische Beweglichkeit resultieren nicht aus Textzwängen, sondern erfolgen aus Gründen des Kontrastes. Daraus entstehen Formen, die sich durch phantasievolle Unregelmäßigkeit auszeichnen und damit ihre Selbständigkeit gegenüber dem *Parlando* bewahren. Durch kleine, strukturell aber durchaus bedeutsame Vor-, Zwischen- oder Nachspiele wird die Autonomie des Klaviers noch verstärkt, die sich darüber hinaus auch in der pianistischen Präsenz, d. h. im Eigenwert anspruchsvoller, wenn auch bisweilen unpianistisch konzipierter Klaviertechnik manifestiert. Trotz aller Formenvielfalt ist bei den dreizehn Liedern die Tendenz zur Bildung einer unkonventionellen, unregelmäßigen Dreiteiligkeit bzw. zur reprisenartigen Wiederkehr des Anfangs zu beobachten. Die Proportionen der Abschnitte wechseln dabei; sie reichen vom Aufgreifen der Eröffnungsmotivik als kurze flüchtige Erinnerung am Schluß des Stückes (Nr. 1) bis zu quasi traditionellen A-B-A-Formen mit kontrastierendem Mittelteil. Der letztgenannten Formidee folgt z. B. das zehnte Stück: Der erste Abschnitt (T. 1–17) basiert auf der Reihung vorwiegend eines einzigen, eintaktigen, auf Triolen aufgebauten Modells und seiner Varianten, dessen wellenförmige Gestalt Assoziationen erlaubt zu dem Wiegen der Blumen im Wind, von dem im Text die Rede ist. Am Schluß des 1. Teils gesellt sich noch eine weitere, eintaktige Skalenfigur hinzu (T. 14–17). Im kontrastierenden Mittelteil (T. 18–26) dominiert zunächst eine Synkope, die später von einem

diastematisch differenzierteren Melodiemodell (T. 24–27) abgelöst wird. Die Rückkehr zum Anfang (T. 27–40), die hier ausnahmsweise über zwei Takte auch von der Singstimme mitvollzogen wird, erfolgt vorbereitet; gegenüber dem 1. Abschnitt ist der dritte Teil zwar verändert, in seiner Gestik jedoch von reprisesartiger Wirkung.

Spielfiguren

Die Binnenstruktur der Abschnitte wird durch Aneinanderfügen kurzer, immer wieder veränderter melodischer Phrasen gebildet. Solche Reihungstechnik setzt die Existenz kleiner und kleinster Formteile voraus, die nicht mit dem Begriff „Thema“ und nur bedingt mit „Motiv“ bezeichnet werden können, da ihnen ein Mangel an individueller Qualität auf diastematischer, besonders aber auf rhythmischer Ebene anhaftet. Sie sind rhythmisch uniform und eingeschränkt in ihrer melodischen Charakteristik. Gerade diese Eigenschaften prädestinieren sie dazu, als Bausteine innerhalb zusammenhängender Klangkomplexe zu wirken, in denen das Detail gegenüber dem flächigen Gesamteindruck zurücktritt. Dem Baukastenprinzip, bei dem der Satz durch Wiederholung, Sequenz und Abwandlung eines Modells fortgeführt wird, wohnt — im Gegensatz zur zielgerichteten Entwicklung — ein Moment des Statischen inne, ein Kreisen im gleichartigen Material, das erst mit dem Einsatz eines weiteren, neuen Einfalls qualitativ umschlägt.

Die einzelnen Bausteine des Klaviersatzes können als Figuren bezeichnet werden, — ein Begriff aus dem Fundus barocker Verzierungstechniken wie auch aus dem Repertoire der Tanz- und Gebrauchsmusik. Von den dreizehn Liedern der *Clairières*

The image displays five musical examples from the piano score of 'Clairières dans le Ciel'. Each example is labeled with a song number and measure numbers:

- Lied 9 Takt 1:** Shows a piano introduction with a treble clef staff featuring a rapid sixteenth-note melody and a bass clef staff with a steady eighth-note accompaniment.
- Lied 1 Takt 1-2:** Shows a piano introduction with a treble clef staff featuring a melody with eighth-note patterns and a bass clef staff with a steady accompaniment.
- Lied 4 Takt 1:** Shows a piano introduction with a treble clef staff featuring a melody with triplets and a bass clef staff with a steady accompaniment.
- Lied 8 Takt 1-2:** Shows a piano introduction with a treble clef staff featuring a melody with eighth-note patterns and a bass clef staff with a steady accompaniment.
- Lied 11 Takt 1:** Shows a piano introduction with a treble clef staff featuring a melody with eighth-note patterns and a bass clef staff with a steady accompaniment.

Notenbeispiel 1

beginnen sechs mit solchen Instrumentalformeln oder Spielfiguren; diesen fehlt die rhythmische Differenzierung, dafür entwickeln sie jedoch eine sozusagen geometrische Qualität in der Anordnung ihrer melodischen Bestandteile. Die diastematische Mikrostruktur ist so beschaffen, daß die Spielfiguren eine regelmäßige, fast bildhafte Unterteilung erfahren, die den Begriff Figur rechtfertigt (s. Notenbeispiel 1):

Wie die Beispiele zeigen, entstehen durch Wiederholung, Sequenz oder Abwandlung klare Einschnitte in der Mitte der ein- bis zweitaktigen Modelle. Darüber hinaus fügen sich die kleinen Partikel innerhalb einer Figur durch Gegenbewegung (Lied 9), Sequenzierung (Lied 1 und 4) oder Wiederholung (Lied 8 und 11) zu regelmäßigen Folgen zusammen, die der Betonung der Grundschläge zugute kommen. Im zweitaktigen Modell des ersten Liedes ist die Hervorkehrung metrisch-rhythmischer Qualitäten besonders deutlich. Hier bewirkt die räumlich versetzte, auf alle vier Zählzeiten verteilte Seufzerfigur eine klare Markierung des metrischen Gefüges im allgemeinen, die aber auch in den Tremolo-Figuren des achten und elften Liedes erkennbar ist. Der Verlust melodischer Originalität wird also kompensiert durch die Hervorhebung von Symmetrien, durch eine Aufteilung in Partikel und Modellteile, die der Verstärkung der Taktakzente sowie der Heraushebung der Zählzeiten dient. Durch diese regelmäßige Organisation kann die Klavierstimme mit fast metronomischer Akribie der rhythmisch komplizierten Gesangsstimme die nötige Orientierung bieten.

Eine Spielfigur ist also weniger ein individueller Einfall als vielmehr die Organisation kleinster, standardisierter Material-Partikel zu Ornamenten, die sich zu unruhigen und unregelmäßig zusammengesetzten Flächen zusammenfügen wie die Muster einer Tapete. Man könnte alle Figuren in Form von gebrochenen Akkorden, Seufzern, auskomponierten Trillern, Schleifern oder anderen Verzierungen, Skalenausschnitten, Triolen oder Viertongruppen auch zeichnerisch abbilden, wodurch das dekorative und zugleich schematische Moment deutlicher zum Vorschein käme. Als einzelne haben sie kaum eine inhaltliche Bedeutung und entfalten ihre flächige oder räumliche Wirkung nur in Gruppen²⁰. In dieser Form entwickelt der Klaviersatz malerische Qualitäten, breitet Flächen aus, entfaltet Raumdimensionen, zeichnet linienförmige Ornamente nach, wiederholt sie und entwickelt eine geradezu atemberaubende Vielfalt, um seine Muster immer wieder neu zu präsentieren. Dadurch enthüllt er seine synästhetische Neigung zur zeitgenössischen Malerei, die sich abhebt von der des Gesangs, der sich vollständig der Sprache und ihrer Rezitation verschrieben hat. Die Struktur-Divergenz zwischen beiden hat also System; in ihr drückt sich, wie in anderen Kunstformen der *Fin de siècle*-Zeit, auch der Wunsch der Komponistin nach einem alle Künste umfassenden ästhetischen Konzept aus.

Von der Spielfigur zum Motiv

Außer den Spielfiguren mit instrumentaler Prägung verwendet Boulanger auch vokal konzipierte Modelle, die von längeren Notenwerten getragen und einer melodischen

²⁰ Es sei denn, man würde die Seufzer- und Tremolofiguren als ritualisierte Trauergesten interpretieren, die als historisch gewachsene Formeln inhaltliche Bedeutung in sich entwickelt haben.

Idee verpflichtet sind. Es ist die Sangbarkeit, die solchen Modellen, trotz ihrer rhythmischen Uniformität, ihre Einprägsamkeit verleiht. So kreist, wie die folgenden Beispiele zeigen, der Anfang des zwölften Liedes melodisch um eine Terz, während im fünften hauptsächlich die phrygische Skala nachgezeichnet wird.

The image shows two musical examples. On the left, 'Lied 12 Takt 1' is shown in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a series of chords in a minor key. On the right, 'Lied 5 Takt 1-6' is shown in a grand staff with a treble and bass clef, featuring a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef, both in a key with one sharp (F#).

Notenbeispiel 2

Motive im eigentlichen Sinne sind sie nicht, da der Rhythmus in der Vielfalt seiner Möglichkeiten nicht entfaltet ist und im wesentlichen mit gleichartigen Notenwerten voranschreitet. Auch der Diastematik haftet insofern ein Moment des Schematischen an, als — vom Schluß des zweiten Beispiels abgesehen — sie sich in beiden Fällen nur in Sekunden fortbewegt.

Motive im „klassischen“ Sinne sind in diesem Liederzyklus die Ausnahme; eigentlich gibt es nur zwei davon, und die verdienen besondere Erwähnung:

The image shows the first motif of 'Lied 6 Takt 1-2' in a grand staff with a treble and bass clef. The time signature is 2/4. The melody in the treble clef consists of a series of eighth notes with chromatic movement. The bass line consists of chords. Below the staff, there are two musical symbols: a double bar line with a repeat sign and a bass clef with a flat sign.

Notenbeispiel 3

Das Anfangsmotiv des sechsten Liedes ist dem Wagnerschen Tristan-Motiv nachgebildet und insofern qua Herkunft von individueller Gestalt. Die Melodie zeichnet sich, ähnlich wie das Original, durch Chromatik sowie Vorhalts- und Synkopenbildung aus. Die Verteilung der akkordischen Substanz auf zwei aufeinander bezogene Takte und nicht zuletzt auch die spätere Weiterführung des Motivs als Sequenz sind dem Vorbild entsprechend gestaltet. Auch der Text („Wenn all dieses nur ein armer Traum ist . . .“) gestattet an dieser Stelle die Anbindung an die Tristan-Vorlage²¹.

²¹ Angeblich hat die Komponistin am Abend vor der Niederschrift in Nizza eine Vorstellung des *Tristan* besucht; das berichtet — gestützt auf Leonie Rosenstiel — Annegret Fauser, *Vom Schweigen befreit*, S. 57.

Alle Kriterien eines Motivs im traditionellen Sinne erfüllt das folgende Melodiebeispiel, das die Bauform des elften Stückes nachhaltig beeinflusst und auch in mehreren anderen Liedern eine Rolle spielt:

2. Motiv
Lied 11
Takt 8

Notenbeispiel 4

Die im oberen System notierte Melodiephrase besitzt eine rhythmisch gegliederte, rufartige Struktur mit pentatonischen Anteilen und steht, das ist bemerkenswert, trotz ihrer ausdrucksvollen und individuellen Physiognomie, nicht am Anfang, sondern eröffnet den zweiten Teil und bestimmt später den Schluß des Stückes (T. 30—39). Hier verkehren sich also die traditionellen Formverhältnisse: Das einprägsame Motiv erhält nicht mehr die einem charakteristischen Hauptgedanken zukommende Erstplatzierung. Umgekehrt wird jedoch, wie man am Beispiel des zehnten Liedes sehen kann, eine relativ uncharakteristische Spielfigur für geeignet gehalten, zum Hauptträger einer ausgewogenen Reprisesform zu avancieren. Hinsichtlich der Funktion besteht also kein grundsätzlicher Unterschied zwischen Spielfiguren und Motiven sowie den diversen Zwischenformen. Ob sie nun mit charakteristischen melodisch-rhythmischen Eigenheiten ausgestattet sind oder eher zur Uniformität neigen, sie nehmen als in sich geschlossene Bausteine des Klaviersatzes ihre formbildende Rolle an jeder Stelle des Stückes wahr.

Selbstzitate

Der Reichtum der Veränderungen im Detail und die Verschiedenartigkeit der einzelnen Abschnitte sind Ausdruck der Fantasie der Komponistin und bezeugen ihre Originalität. Im Hinblick auf den gesamten Zyklus wächst allerdings auch die Gefahr der Entstehung einer chaotischen, durch kein Ordnungsprinzip gebändigten Vielfalt. Boulanger hat dieses Problem offensichtlich erkannt und versucht, ihm zu begegnen. Indem sie frühere Motive und Spielfiguren mehrfach zitiert, beugt sie dem Auseinanderfallen des Werkes vor. Durch die motivische Verknüpfung entsteht ein gewisser Zusammenhalt der Teile sowie eine Kontinuität im Ganzen. Das Selbstzitat, eine musikalische Analogie zur Erinnerung, hat also die Funktion, übergeordnete Zusam-

menhänge zu bilden und dadurch dem Zyklus in seiner Gesamtheit Konturen zu geben. Allerdings wiederholt Boulanger nicht alle strukturell bedeutsamen Figuren, Motive und motivähnlichen Modelle in späteren Liedern, sondern wählt bestimmte von ihnen dazu aus. So taucht z. B. das schon zitierte rufartige Motiv noch in vier anderen Stücken auf, und auch die den Mittelteil des zehnten Liedes gestaltende Synkopenfigur wiederholt sich noch an mehreren anderen Stellen²². Ziel- und Angelpunkt der Selbstzitate ist das letzte Lied, in dem mindestens sieben verschiedene Motive bzw. motivähnliche Modelle aus früheren Stücken Verwendung finden, unter ihnen die *Tristan*-Nachbildung, das rufartige Motiv, die Synkope oder das Seufzer-Modell vom Anfang des Werkes²³. Durch Anhäufung bereits bekannter musikalischer Gestalten erhält das Schlußlied ein besonderes Gewicht, und das nicht nur in formaler Hinsicht, als Zusammenschluß der einzelnen Stücke zu einem Gesamtkonzept. Das Verfahren befestigt auch inhaltlich die Sonderstellung, die das dreizehnte Lied schon durch seinen außergewöhnlichen Umfang und seine textliche Dramatik einnimmt. Es ist, als versammelten sich hier alle wichtigen Figuren und Gestalten, der *Tristan* mitten unter ihnen, zum opernhafte Schlußensemble. Sie verbreiten Endzeitstimmung und verkünden die Verzweiflung derjenigen, die — am Ziel angekommen — keinen Sinn mehr im Leben sehen können:

„Und ich weiß nicht, wie es kommt, daß ich nicht,
auf diesem ockerfarbenen Pfad, mit der Stirn in den Staub gefallen bin.
Nichts mehr, ich habe nichts mehr, nichts mehr, das mich stützt.
Warum gibt es Schönheit, und warum bin ich geboren?“

Ausdruckssymbole im Lied Nr. 10

Eine starke Energie geht von den überaus zahlreichen dynamischen und agogischen Zeichen, von unvermutet auftretenden Akzenten sowie Angaben zu Stimmung, Ausdruck und Tempo aus. Sie folgen streckenweise so dicht aufeinander, daß es aussieht, als sei die Notierung dieses Spannungspotentials eine eigenständige Gebärdensprache. Wenn man sie aus ihrem Kontext herauslöst und isoliert von Sprache und Musik betrachtet, so erhält man eine bemerkenswert dichte Folge von Handlungsanweisungen und Aufforderungen zu einer bestimmten Art der Interpretation. Singstimme und Klavier sind Partner in einem Spannungsdialo, das heißt, beide erhalten ihre dynami-

²² In Lied Nr. 11, T. 8–18, 30–39; in Nr. 7, T. 27, 30, 35ff.; in Nr. 9, T. 22–25; in Nr. 10, T. 24–26; in Nr. 13, T. 45f., 80–85, 93–97 und 119–123. — Die mit Tonwiederholungen verbundenen Synkopen erscheinen in Nr. 10, T. 18–23, 35, 38; in Nr. 13 in T. 76–85.

²³ Eindeutig zu identifizieren sind im letzten Lied sieben Motive und Modelle: 1. die breite Synkope, rhythmisch die Augmentation des *Tristan*-Motivs, in Takt 1ff., 48ff., 111ff.; sie taucht auch im 3. Lied, T. 14ff. und 35ff. auf. — 2. die Wechselnote in T. 19ff. und 59ff.; sie erscheint auch im 8. Lied, T. 1ff. und im 11. Lied, T. 1ff. — 3. das *Tristan*-Motiv in Takt 33ff.; es entstammt dem Anfang des 6. Liedes. — 4. das Ruf-Motiv in T. 45f., 80ff., 93ff., 119ff.; zu seinem Vorkommen im 7., 9., 10. und 11. Lied siehe Anmerkung 22. — 5. Die Synkope als Tonrepetition in T. 76ff.; weiteres Auftreten in Lied 10, T. 18ff., Lied 11, T. 30ff. — 6. die rauschenden Sechzehntel-Figuren in T. 86ff. erscheinen in ähnlicher Form am Anfang von Lied 9. — 7. Seufzerfiguren in T. 105ff., die auch melodisch-textlich den Beginn des 1. Liedes wiedergeben. — Sylvie Croguennoc will, wie Fauser, *Vom Schweigen befreit*, S. 57 ausführt, die „Zitationen“ in ihrem Keim alle schon im 1. Lied angelegt sehen. Folgt man dieser Auffassung, so würde das letzte Lied formal und inhaltlich tatsächlich eine Art Schlußzusammenfassung bilden.

schen und sonstigen Hinweise jeweils getrennt voneinander, wodurch an gleicher Stelle unterschiedliche Ausdrucks-Nuancierungen, wie z. B. Lautstärkegrade (T. 24) oder Lautstärkeveränderungen (T. 15 und 32–35) möglich sind. Die Differenzierung der Lautstärke kann sogar auch die beiden Systeme der Klavierstimme erfassen, indem die linke Hand — wie z. B. in Takt 14 und 30 — erheblich lauter zu spielen hat als die rechte. Die Anzahl der Symbole und sprachlichen Angaben zur Ausdrucksgestaltung ist im 2. und 3. Teil des Liedes besonders groß. Im Mittelteil fällt der permanente Gebrauch von Crescendo und Decrescendo auf, der die Phrasen modelliert wie der Heulton von Sirenen bei Gefahr. Es geht eine künstliche Lebendigkeit von diesen ständig wechselnden und höchst differenzierten Spannungsverläufen aus, die sich zu verselbständigenden scheinen. Man könnte sich eine klangliche Realisierung auch ohne die dazugehörige Musik Lili Boulangers vorstellen, als improvisiere man nach einer abstrakten energetischen Partitur. Zwar dienen etliche Ausdruckssymbole der Verdeutlichung der Struktur, wie u. a. die vielen Decrescendi in der Singstimme des 1. Teils, die häufig mit den von Boulanger gewählten Zeilenenden zusammenfallen; andere Effekte hingegen sind zusätzlich erzeugt, wie die auffahrenden Lautstärke-Bewegungen ab Takt 30. Hinzugefügt und eher der Struktur beider Stimmen zuwiderlaufend erscheinen auch die Takt- und Tempoveränderungen am Ende des Mittelteils, bei dem nach einigem Hin und Her, nach Beschleunigen und Nachlassen, das neue Tempo, im Verein mit der veränderten Taktart, mitten in den Schluß der Textzeile hineinplatzt.

Viele sprachliche Hinweise der Komponistin wirken wie von der Sorge diktiert, die Interpreten könnten die häufig wechselnde Grundstimmung verfehlen; so erscheinen in manchmal nur kurzen Abständen Hinweise zur Stimmung von relativ allgemeiner Art, wie „effacé“, „expressif“ und „intense“, „adouci“ oder „soutenu et vibrant“, deren Ausführung subjektiven Spielraum zuläßt und die emotionale Wirkung noch weiter zu differenzieren vermag, falls das noch möglich ist.

Die Ebene von Interpretationshilfen überschreiten weitergehende Angaben der Komponistin, die sich auf das Textverständnis beziehen. So redet die kapriziöse Akelei „mit halber Stimme“ und „sehr fein“ (T. 3) oder „mit Charme“ (T. 7); nach Auffassung der Boulanger ist sie ein naives Wesen (T. 9), das sich „mit Hingabe“ (T. 18) im Wasser spiegelt. Sie stattet also die Blumen mit menschlichen Zügen aus und stellt Naturbilder als Symbole für menschliche Haltungen und Empfindungen dar. An solchen Stellen zeigt sich einmal wieder das Einfühlungsvermögen Boulangers in das literarische Konzept der Symbolisten, deren Leitgedanke gerade darin besteht, der Wirklichkeit eine über sie hinausgehende Bedeutung zu verleihen.

Zum ästhetischen Gesamtkonzept

Die vorangehenden Untersuchungen haben den Blick vor allem auf die artifizielle Komplexität des Werkes gelenkt, die in der Überlagerung gegensätzlicher Strukturen zum Ausdruck kommt. Die Singstimme orientiert sich kompromißlos am Sprachvortrag, unterwirft sich in ihrem Ablauf den Regeln der Syntax und verzichtet auf autonom-musikalische Gestaltbildung. Das Klavier verfolgt sein eigenes, vom Text

nur bedingt beeinflusstes Formkonzept, bei dem Abschnitte von verschiedenartiger Länge und Qualität, gebildet aus bausteinartigen Formeln und motivähnlichen Modellen, zu meist asymmetrischen Formen aneinandergefügt sind. Darüber hinaus ist es pianistisch höchst präsent und brilliert mit der Darstellung farbiger, schwieriger, immer wieder leicht veränderter Passagen, die sich dem eigenwilligen *Parlando* der Singstimme notgedrungen anpassen müssen, obwohl sie in ihrem formalen Verlauf, ihrer rhythmischen und häufig auch melodischen und harmonischen Struktur ihre Eigendynamik entwickeln. Klavier und Gesang tendieren also beide auf ihre Art zur Verselbständigung und müssen deshalb von der Komponistin gelegentlich dazu ermahnt werden, aufeinander zu hören (vgl. Lied 10, T. 23 und 34: „suivez“). Auf diese Weise entwickelt sich eine gewisse Distanz zwischen den beiden Spielpartnern und eine allgemeine Sprödigkeit im kammermusikalischen Miteinander, welche die Interpretation des Werkes nicht eben erleichtert.

Zum Eindruck der Widersprüchlichkeit trägt die ebenfalls zu eigenständigem Verlauf neigende energetische Struktur bei, die als kontinuierliche Folge dynamischer und agogischer Vorschriften und Aneinanderreihung von Hinweisen zu Ausdruck und Tempoverlauf die Dichte der Expressivität festzulegen bestrebt ist. Die Notwendigkeit, sowohl der Singstimme wie auch dem Klavier zusätzliche Spannungen, Bewegungen und Akzente hinzuzufügen, mag sich für die Komponistin aus ihrer Entscheidung ergeben haben, Tonalität und Leittonspannung oder eine „triebhafter“ Chromatik im Sinne Richard Wagners in den *Clairières* nicht zu verwenden. Auch das dominierende Reihungsprinzip des Klaviersatzes entbehrt — im Vergleich zu traditionellen Entwicklungsformen — innerer Spannungen, die aus der Logik der Beziehungen der Teile zueinander hervorgehen. Der Kontrast, von Boulanger immer wieder zur Spannungsmodellierung benutzt, ersetzt nicht ausreichend die der Entwicklungsform innewohnenden Kräfte und Möglichkeiten. So haucht die Komponistin der Musik zusätzliches energetisches Leben ein, dessen wechselhaftem Auf und Ab beide kammermusikalischen Partner sich gleichermaßen fügen, ohne indessen zu jeder Zeit den gleichen Schwankungen, Betonungen und Stimmungen unterworfen zu sein.

Diese kunstvolle Gespaltenheit, das Komponieren sozusagen auf drei verschiedenen Ebenen, die zwar eine gewisse „Schnittmenge“ miteinander gemeinsam haben, aber doch auch voneinander wegstreben, indem sie jeweils eigene Wege zu gehen bemüht sind, durchzieht den gesamten Zyklus und bestimmt den klanglichen Eindruck. Der ästhetische Gehalt der Werke äußert sich so in der Darstellung gegenläufiger Kräfte und Anstrengungen, deren Lebendigkeit sich gerade dort hörbar und erkennbar entfaltet, wo sie miteinander in Konflikt geraten.

Über all dieser artifiziellen Beweglichkeit und Buntheit liegt der zunehmend resignative und düstere Text, dessen Verzweiflungston Boulanger bewußt verstärkt hat, den ihre Musik allerdings nicht immer teilt. Während der Sänger von hoffnungsloser Erinnerung an gelebtes Leben erzählt, reihen sich musikalische Muster und Figuren streckenweise teilnahmslos und spielerisch aneinander, farbig, beweglich, einfallreich, aber — trotz flächiger Ausdrucksgesten — doch mit einer gewissen Distanz.

Dieser Widerspruch macht den zentralen ästhetischen Inhalt der *Clairières* aus, wodurch sich der Zyklus als ein Dokument der krisenhaften Jahre um 1914 auffassen

läßt. Es ist eine Zeit, in der sich künstlerische und weltanschauliche Tendenzen des Fin de siècle widerspiegeln, einer Epoche, die sich mit dem Beginn des 1. Weltkrieges dem gewaltsamen Ende zuneigt. In ihr ringen gegenläufige Kräfte der Lebensbejahung und der existenziellen Bedrohung miteinander und prägen auch die künstlerischen Vorstellungen der Lili Boulanger.

A mes chers Marthe et Richard Bouwens van der Boijen

10. Deux ancolies

Assez vite, souplement *pp à mi-voix, très fin*

CHANT *bien égal et léger* Deux an-co-li - es

PIANO *pp* *3* *3* *3* *3*

sans augm. *3*

se ba-lan-çaient sur la col-li - - - - - ne Et l'an-co-li - - - e

avec charme *3* *naïvement*

di-sait à sa sœur l'an-co-li - - - - - e: Je trem-ble de-vant

pp effacé, comme au début

toi et de-meu-re con-fu - - - - - se. Et l'au-tre ré-pon-

expressif

... dait: Si dans la ro- - - - che qu'u-se



avec abandon

l'eau, goutte à gout- - - - - te, Si je me

cédez *soutenu et vibrant*



animez un peu

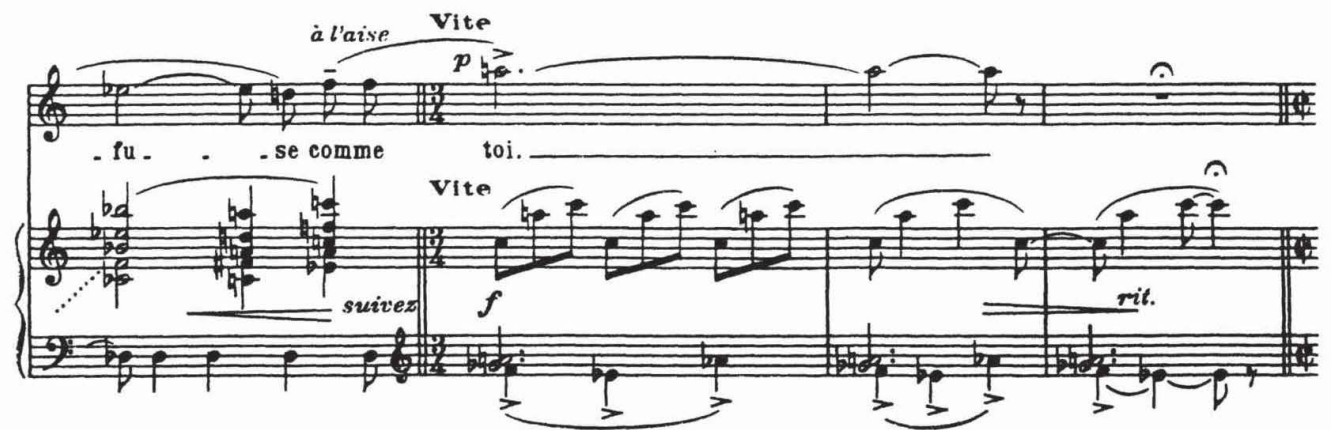
mi - - - re, je vois que je trem - - ble, et je suis con-



à l'aise *Vite* *p*

... fu - - - se comme toi. - - - -

Vite *suivez* *f* *rit.*



Reprenez comme au commencement
pp
 Le vent de plus en plus les berçait tou.tes deux,
Reprenez comme au commencement

expressif
mf
 les em . plis . - sait d'a . - mour
pp
mf intense
f
en animant encore

sans hâte
adouci *molto rit.* **Tempo 1^o**
 et mé . lait leur cœur bleu.
Tempo 1^o

soutenu
p
ff *suivez* *molto rit.*
pp

sans ralentir

D. & F. 14021