

**B**oris Filanovskys Zyklus *бздмн – hmlss – bdchls*, der auf Texten von Obdachlosen basiert, hatte im Dezember 2007 bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung in St. Petersburg Premiere, die von der PRO ARTE Foundation und dem Kulturmagazin *Afisha* organisiert worden war. CDs mit Aufnahmen des Konzertprogramms waren dem Publikum im Austausch für ein Paar warme Fausthandschuhe oder Socken angeboten worden, die später an die Obdachlosen verteilt worden sind.

Wie versöhnt man soziales Bewusstsein mit den (elitären) stilistischen Konventionen der klassischen zeitgenössischen Musik? Kein Wunder, dass dem Komponisten unbehaglich zu Mute war, als er sich dem gegenübergestellt sah, was er ästhetisch und ethisch »eine Schere« nannte: »Es kann nur die künstlerische Äußerung vermittelt werden, absolute Aufrichtigkeit ist unmöglich. Jedoch können manche Dinge in einer vermittelnden Weise überhaupt nicht ausgedrückt werden, denn solch ein Ausdruck wäre falsch.«<sup>1</sup> So entschied er sich, die abschreckende Wirkung durch eine ästhetische Dissonanz zu schaffen: die Naivität der Worte zu übertreiben und »deren Arglosigkeit und den Mangel an Distanz zwischen dem Sprecher und ihrem Thema«<sup>2</sup> zu verschärfen.

Wie sehr dies auch für die originalen Sprecher, die Obdachlosen, wahr ist, so ist Filanovskys Verhältnis eher dem entgegengesetzt. Wenn überhaupt etwas in seinem Stück bei einem normalen Konzert mit zeitgenössischer Musik unvermittelt wahrgenommen werden kann, dann ist es der dritte Satz, der nicht auf den Texten der Obdachlosen basiert, sondern auf der Bergpredigt. Nur hier nimmt der Komponist musikalisch eine Position ein, als ob er in der ersten Person spricht. Alles andere ist durch Verfremdungstechniken so komponiert, als ob er in Anführungszeichen, quasi aus einer Distanz spricht. Die Instrumentalteile notiert er in der für ihn typischen Schreibweise, gekennzeichnet durch rhythmische Subtilität und eine äußerst differenzierte Mischung instrumentaler Farben; nur in diesem Satz werden erweiterte Spieltechniken eingesetzt; der Vokalpart ist weniger naturalistisch als vielmehr im Sinne der neuen Musik mit »extended vocals« komponiert.

In anderen Passagen nutzt Filanovsky dagegen sehr deutlich Kompositionstechniken, die zwischen Realität und Kunst vermitteln. Das heißt, bestimmte Bedeutungen werden durch Metaphern, Symbole oder Verweise nahegelegt, wie sie sich innerhalb einer Kultur etabliert haben, erkennbar für Menschen, die mit dieser Kultur vertraut sind. Im Folgenden möchte ich einige Möglichkeiten aufzeigen,

Olga Panteleeva

## »Wir arme Leut«

Boris Filanovskys Komposition *бздмн – hmlss – bdchls* für Männerstimme, Streichtrio und Knopfakkordeon

wie mit solcherart Vermittlung in diesem Stück gearbeitet wird.

### Ästhetische Verfremdung

Hmlss meint homeless oder bdchls obdachlos. Bereits im Titel führt Filanovsky ein semantisches Cluster ein. Zunächst wird, indem er die Vokale entfernt, durch den vergeblichen Versuch, Konsonanten sprechen zu können, die Situation psychologisch plausibel gemacht: Angesicht des unsäglichen Leids ist man unfähig, zusammenhängend zu sprechen. Zweitens verweist die Kurzschrift auf eine andere Instanz des Unsäglichen, die sich auf die jüdische Volkstradition zurückführen lässt: Wenn der Name G-tt, ohne Vokal gesprochen wird, suggeriert das eine Aura des Heiligen. Drittens impliziert eine unverständliche Rede eine geistige Behinderung. Alles in allem, beziehen sich diese Bedeutungen auf einen grundlegenden Charakter in der russischen Kultur – den Yurodivy –, den heiligen Narr, der bereits im 19. Jahrhundert als Inbegriff des Russischen angesehen wurde.

Der zweite und der vierte Satz, die auf den Texten obdachloser Autoren basieren, portraituren denselben Charakter eines Narren. Der bekannteste Yurodivy in der russischen Musik ist zweifellos derjenige in Mussorgskys *Boris Godunow*. Nach seinem bekannten, absurden Lied aus dem vierten Akt (»Bleicher Mond ... Ein Kätzchen wimmert«) beschuldigt er den Zaren Boris, den jungen Dmitri getötet zu haben und wird von der Strafe verschont. »Wehe, wehe dir, du armes Volk, du hungriges Volk«, singt er vor dem Vorhang – das Klagelied eines Bettlers auf das Missgeschick Russlands. An diesem Punkt wird der Narr als die Verkörperung der Armut, als Stimme des Volkes eingeführt.

Was hat Mussorgskys Narr mit Filanovskys Obdachlosen gemeinsam? Den Klang des Weinens eines Yurodivys in die Opernpartitur zu schreiben war im 19. Jahrhundert so lebensnah, wie es die verschiedenen physiologischen Klänge sind, die im Vokalteil von Filanovskys Stück stehen. Wie auch dieser Narr singen Filanovskys Charaktere sinnlose Worte – oder vielmehr Worte, die normale Menschen nicht

1 Erläuterungen zum Stück siehe: <http://www.filanovsky.ru/ru/bzdmn.html> (zugänglich gemacht am 1. Mai 2011)

2 Ebd.

äußern würden. Wie bei ihm besteht ihre Rede aus direkten Worten, unvermittelt, ohne offizielle Zensur oder Selbstzensur. Beide Komponisten erreichen Plausibilität durch ästhetische Verfremdung.

Der rülpfende, vom Schluckauf geplackte, lästernde Charakter des letzten Satzes ist ein anderer Typ, eine Reminiszenz an den zeitgenössischen Yurodivy von Wenedikt Jerofejew's Prosa-Gedicht *Moskwa-Petuschki (Die Reise nach Moskau-Petuschki)* von 1970. Die Geschichte eines trinkenden, unter seinem Kater leidenden, sich übergebenden, fluchenden und endlich ins Delirium fallenden, alkoholabhängigen Intellektuellen, der von hochgestochenen Anspielungen zur Musik und Literatur strotzt, ist eine weitere Interpretation eines nationalen Charakters, kombinierend ein banales Thema mit formaler Finesse. Intellektuell ist auf jeden Fall auch Filanovskys Stück: Zum Beispiel ist die Streichereinführung zum vierten Satz eine Reminiszenz an Stravinskys neoprimitivistische Suite *The Soldier's Violine*, Szene 1: *Die Geige des Soldaten* aus seiner *Geschichte vom Soldaten* (mit hinzugefügten »falschen Noten«).

Abgesehen von solchen Beispielen und dem oben besprochenen dritten Satz ist die Musik von *бздмн – hmlss – bdchls* bewusst einfach in ihrer Technik, was Form, Textur und Idiom betrifft (wenn auch nur auf den ersten Blick). Einfach ist sie jedoch nicht in ihrer Semantik.

## Verzerrte Referenz

Der zweite Satz ist dem sogenannten »dukhovny stich«, dem »geistlichen Vers« nachgebildet – einem Typ des russischen Volksliedes, das auf christlichen Themen basiert. Lange, erzählerische Strophen, Zeilen von ungleicher Länge, Wiederholung, Referenzen an die nationale Geschichte, angelehnt an christliche Motive – diese Gattungsmerkmale des originalen Textes hat Filanovsky als wieder erkennbare, nationale Referenzen behandelt und eine Melodie komponiert, die in eben dieser Weise funktioniert. Beginnend auf der dritten Stufe und zwischen den angrenzenden stabilen und instabilen Kadenzstufen pendelnd, erinnert die Melodie an einen weiteren geistlichen Vers eines Komponisten, dessen Idiom sich aber sehr von demjenigen Filanovskys unterscheidet – an Leonid Desjatnikov und sein *Lied für die Fastenzeit* aus den *Russischen Jahreszeiten* (2000)<sup>3</sup>, dessen naive Lyrik von körperlichem Leiden und Tod erzählt.

Durch den Verweis auf ähnliche Intonationen behaupte ich nicht, bewusste Anleihen oder ein unbewusstes Zitieren beweisen zu wollen, denn dies würde beides die eigentliche Aussage verfehlen. Tatsache ist jedoch, dass

sich Desjatnikovs und Filanovskys Publikum zu einem großen Teil überschneiden. Da dieses Publikum kulturelle und historische Erfahrung teilt, ist es aufgeschlossen für ein bestimmtes assoziatives Musikvokabular. In einem ähnlichen Zusammenhang hat Filanovsky eine ähnliche Melodie komponiert was zeigt, dass Komponisten solch ein Vokabular von Referenzen immer wieder verwenden.

Jedoch ist die Referenz verzerrt. Die Violine spielt ein freies Unisono mit der Stimme, wobei sie hin und wieder in kleinste kanonische Fragmente abweicht. Es handelt sich um Heterophonie, ein typisches Merkmal der russischen Volksmusik, jedoch zielt diese hier auf eine andere Wirkung: falsche Töne zu falschen Zeiten zu singen. Dasselbe gilt für Stravinskys Techniken des Addierens und Subtrahierens von kleinen rhythmischen Werten aus einem regelmäßigen metrischen Gerüst. Was in *Le Sacre du Printemps* entworfen worden war, um asymmetrische Volksrhythmen zu imitieren, imitiert hier den Mangel an Können: das monotone Summen neben der Tonhöhe (off-pitch) und außerhalb der Synchronizität (out-of-sync). Kulturelle Referenzen mutieren zu psychologischer Nachahmung.

Während der Ausführung des Vokalparts lässt Filanovsky Phrasen oftmals auf einer undefinierten Tonhöhe enden und gibt so dem Bild von einer unterdrückten Person, die unsicher ist und im Dunkeln tastet, den letzten Schliff. Die für die Gattung des geistlichen Verses typische Monotonie verwandelt sich in die Monotonie eines modernen Bettlerliedes – keine unpassende Verlagerung, da die originalen geistlichen Verse von blinden und armen wandernden Pilgern gesungen worden waren – kaliki perekhoznie.

## Plausibilität

Filanovskys grundsätzliches Hilfsmittel ist die Verfremdung, ein gängiges Mittel, um »Authentizität« zu erzielen – oder Plausibilität. So wurde der unvertraute Klang von alten Instrumenten in einer gewissen Zeit als ursprünglicher wahrgenommen als der symphonische Klang; der Neoprimitivismus des frühen Stravinsky, zusammenprallend mit der spät-romantischen exzessiven Ausdrucksweise brachte ihm den Ruf ein, einer der führenden Neuerer der Musik des 20. Jahrhunderts zu sein. Filanovskys Stück ist auf ähnliche Weise gearbeitet. Zusammenfassend lässt sich sagen, sein Inhalt wie auch die Referenzen auf russische Volks- und Kunstmusik stellen *бздмн – hmlss – bdchls* in die ehrwürdige Tradition, das Russische durch das Arme zu definieren.

3 Der Zyklus basiert auf Melodien und Texten, die der Kollektion von Aufnahmen Elena Razumovskayas, *Traditional Music of the Russian Lakeland*, entnommen sind (St. Petersburg: *Kompozitor*, 1998).

## II. прывд 1

voice

Без дом - ность - э - то без - ыс - ход - ность. Без - дом - ным мо-жешь жить в род

vp

va

vc

acc

voice

ной семь - е. Без дом - ность - э - то без - ду - хов - ность, ког - да нет

vp

va

vc

acc

voice

хра ма и в ду - ше. Без - дом - ность! как мне э - то всё зна - ко - мо! Всю жизнь я

vp

va

vc

acc

4

бздмн II

Beginn des 2. Satzes  
*прывд* von Boris Filanovskys Kompositionen *бздмн – hmlss – bdcchs* für Männerstimme, Streichtrio und Knopfakkordeon (der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Verlags Neue Musik Berlin).

»Mein Kollege Boris Filanovsky sagte einmal«, so der Komponist Dmitri Kourliandski 2008: »Ich habe den Ausdruck ›russischer Komponist‹, mit der Betonung des ersten Wortes, satt. Wir sind nicht in einem Zoo«<sup>4</sup>. Wahrlich versuchte Kourliandski in diesem Artikel ein uraltes Problem zu lösen: Außerhalb Russlands werden russische Komponisten oftmals als »Nationalisten« zusammengetan, »was auch immer ihre eigentlichen Vorlieben sind«.<sup>5</sup> Jedoch war die Lösung, die er vorschlug, nicht befriedigend. Nach seiner Aussage ist die Musik der nationalen Identität entwachsen und bald wird es keine Nationalitäten mehr in der zeitgenössischen Musik geben.

Diese Art der Rhetorik ist im Diskurs über neue Musik allgemein verbreitet. Aber sie ist

falsch. Was auch immer die eigentliche Vorliebe der Komponisten sein mag, ein solches Denken wirft »das Nationale« über Bord. Statt das Problem zu benennen und zu versuchen, die wesentlichen und ins Exotische führenden Mythen zu identifizieren und aufzudecken, die sowohl innerhalb als auch außerhalb der Nation geäußert werden, versucht es diese zum Schweigen zu bringen. Und wie wir gesehen haben, berücksichtigt ein solches Denken nicht Stücke wie Boris Filanovskys *бздмн – hmlss – bdcchs*, eine Musik voller feiner, indirekter, aber starker nationaler Andeutungen, die eine sorgfältige Untersuchung, aber keine Zurückweisung verdienen. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: Vera Emter/  
G. Nauck)

4 Dmitri Kourliandski, »The National Question«, *OpenSpace*, 24. November 2008 [http://www.openspace.ru/music\\_classic/projects/80/details/6072/](http://www.openspace.ru/music_classic/projects/80/details/6072/) (zugänglich gemacht am 1. Mai 2011)

5 Richard Taruskin, *Chai-kovsky and the Ghetto*, in: *Defining Russia Musically* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1997), S. 48.