

gilt es die vielschichtigen, oftmals widersprüchlichen Beziehungen zu analysieren, die zwischen den einzelnen polnischen Symphonikern einerseits sowie zwischen polnischer und deutscher Instrumentalmusik andererseits bestanden. Die politisch-gesellschaftlichen Implikationen sind dabei stets im Auge zu behalten, denn sie bilden hier nicht nur den Rahmen, sondern gehören zum Kern der Sache selbst: insbesondere die Frage der nationalen Identität, die, wie gezeigt wurde, sowohl bei der Genese als auch bei der Rezeption der polnischen Symphonik eine zentrale Rolle spielte und dies teilweise auch heute noch tut.

*Maria Kostakeva (Essen)*

## Die kreisende Zeit oder ein Wanderer zwischen den Welten

Das Problem der künstlerischen Identität und ihre Realisierung in verschiedenen kulturellen Kontexten sind von grundsätzlicher Bedeutung für die postmoderne Epoche. Dies manifestiert sich in der Pluralität von ästhetischen Positionen und Stilen, nicht selten aber auch im bewussten Verzicht darauf. Im Ballett *Peer Gynt* von Alfred Schnittke nach dem gleichnamigen Stück von Henrik Ibsen wandert der Protagonist durch die Welten auf der Suche nach sich selbst, wobei er letztendlich in einem Niemandsland landet. Es spiegelt sich hier, wie oft in seinem Schaffen, das eigene Psychodrama des Komponisten: Fast bis zur Wende lebte der Wolgadeutsche jüdischer Herkunft in Russland, siedelte 1989 nach Deutschland über, wo er, bereits schwer krank, die letzten zehn Jahre seines Lebens verbrachte. Am 3. August 1998 starb Schnittke in Hamburg. Am 10. August 1998 wurde er nach seinem Willen in einer russisch-orthodoxen Kirche Moskaus aufgebahrt und auf dem Friedhof am Nowodewitschi-Kloster neben anderen berühmten russischen Künstlern begraben. Ein Leben lang wurde Schnittke mit der Frage nach seiner nationalen und religiösen Identität konfrontiert. In Russland wurde er als Jude oder Deutscher abgesondert, in Deutschland gleich auf dreifache Weise: Hier war er jemand, der aus Sowjetrusland kam und dort als russischer Komponist bekannt war; er galt als Jude, der allerdings die hebräische Sprache nicht beherrschte, und schließlich war er einer, der zwar aus einer deutschen, aber doch sowjetischen Region stammte. Diese Frage hat ihn ständig beschäftigt und gequält, bis er verstanden hat, dass es darauf keine Antwort gibt: »Ich gehöre zu niemandem, weder zu den Russen noch zu den Deutschen aller Art, noch zu den Juden.«<sup>1</sup>

Wenn man aber mit den getarnten Monogrammen, Symbolen, Proportionen, Anspielungen und Allusionen im Schaffen dieses »heimatlosen Kosmopoliten« (wie die sowjetischen

1 »Nirgend's Zuhause. Alfred Schnittke im Gespräch mit Tatjana Porwoll«, in: *MusikTexte* 30 (1989), S. 26.

Funktionäre ihn abgestempelt haben) vertraut ist, wird man doch sein echtes Zuhause entdecken: Seine künstlerische Lösung für das Problem der Identität hat er in der von ihm entwickelten polystilistischen Methode gefunden, die Schnittke auch als »stilistische Polyphonie«<sup>2</sup> bezeichnet. Wie der Komponist sein Verfahren erklärt, handelt es sich um eine »bewußte Auspielung der Stilunterschiede, wodurch ein neuer musikalischer Raum entsteht und eine dynamische Formgestaltung wiederermöglicht wird.«<sup>3</sup> In seinem individuellen Stil werden Elemente verschiedener Stile und Epochen abgebildet, die sich auf das Vokabular einer Epoche oder sogar einer ganzen Kultur beziehen.

In Schnittkes 1. Symphonie erscheint die Welt als etwas Chaotisches und Undurchsichtiges. Neue und alte Epochen, Echtes und Künstliches, Musik und Nicht-Musik, Symphonie und Happening – dieses merkwürdige Konglomerat liegt der von Schnittke neu konstruierten, globalen, akustischen Wirklichkeit zugrunde. Beethoven und Bach, Mahler und Wagner, »Dies irae« und Schlager, Tango, Jazz, sowjetische lebensbejahende Märsche, aber auch Begräbnismärsche – das sind die verschiedenen Gesichter dieser virtuellen Wirklichkeit. Der schockierende Widerspruch des Gleichzeitigen lässt sich deutlich auch im Orchesterkonzept beobachten. Neben dem klassischen Instrumentarium werden elektronische und die für die Jazz- und Popmusik charakteristischen Instrumente (Saxophon, elektrische Gitarre u. a.) verwendet: Einzelne Instrumente und Instrumentalgruppen bekommen die Bedeutung charakteristischer Figuren eines bunten menschlichen Milieus. All dies hat nicht nur einen metaphorischen, sondern auch einen ganz konkreten Sinn. Für Schnittke ist das Orchester vor allem »ein riesiges, durchgehend individualisiertes Theater«. Weil dieses nach Schnittkes Meinung »ein Modell der menschlichen Gesellschaft und des Universums ist, sind seine Allusionspotenzen sehr reich, wenn nicht unbegrenzt.«<sup>4</sup>

Nicht zufällig bezeichnet er sein Werk als »Sinfonie – AntiSinfonie, AntiSinfonie – Sinfonie«. Am Anfang und am Ende kommen und gehen die Musiker, und das Publikum applaudiert, wobei die Geschehnisse von einer (alltäglichen) in eine andere (künstlerische) Realität überwechseln. Wie in der 9. Symphonie von Beethoven beginnt alles ausgehend vom Chaos: Die Auseinandersetzung mit verschiedenen semantischen Schichten und Allusionen ergibt ein synthetisches Klangbild, in welchem das Ernste und das Banale, das Lyrische und das Teuflische verschmelzen.

Es ergibt sich ein ganzes System »stilistischer Modulationen«, dessen Gesetzmäßigkeiten nach Schnittkes Meinung noch nicht bekannt und noch weniger erforscht waren. Es entsteht eine Art Intertextualität: Durch systematische »Modulationen« (Ab- und Verwandlungen) des Textes (bzw. der Musik) werden unzählige neue Texte (Arten von Musik) erzeugt, die in verschiedenen Kontexten auch immer neue semantische Deutungen produzieren.

2 Alfred Schnittke, »Polistilističeskie tendencii v sovremennoj muzyke« (Polystilistische Tendenzen in der zeitgenössischen Musik), in: *Besedy s Alfredom Šnitke* (Gespräche mit Alfred Schnittke), hrsg. von Aleksandr V. Ivaškin und Alfred Schnittke, Moskau 2003, S. 145.

3 Alfred Schnittke, »Sonate Nr. 2 für Violine und Klavier«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*, Hamburg 1994, S. 118–119, hier: S. 119.

4 Alfred Schnittke, *Über das Leben und die Musik. Gespräche mit Alexander Iwaschkin/Alfred Schnittke*, aus dem Russischen übers. von Irene Ueberwolf, München und Düsseldorf 1998, S. 303.

Auf diese Weise wird die »stilistische Polyphonie« nicht nur ein wichtiges Mittel, die Welt zu interpretieren, sondern kann auch eine neue Realität künstlerisch erschaffen. Die Idee des Zusammenwirkens verschiedener Zeiten in einem Werk, die der Komponist als brennend aktuell für unsere Zeit hielt, ergibt einen sich »unaufhaltsam fortsetzenden, niemals zum Ende kommenden Prozeß«<sup>5</sup>. In Schnittkes Musik sind verschiedene Arten des geistlichen Gesangs (orthodox, protestantisch, katholisch, jüdisch) wie auch geschichtliche Epochen (Renaissance, Barock, Romantik, Moderne), kulturelle (die sogenannte E- und U-Musik) und zeitgeschichtliche Phänomene (die chaotische Umwelt) miteinander konfrontiert.

Die Hinwendung zur Polystilistik am Anfang der 1970er Jahre (1. Symphonie, Klavierquintett, *Suite im alten Stil*, *Hymnen*, Requiem) bedeutete für Schnittke »kein stilistisches Durcheinander, sondern Verzicht auf Stildogmen«. Im Gegensatz zu den 1970er Jahren, in denen Schnittke die Polystilistik als eine Verbindung verschiedener Stile betrachtete, hielt er diese Kompositionsmethode später für eine »Wechselbeziehung zwischen Zentrum und Peripherie«<sup>6</sup>. Hier äußert sich seine Idee der »kreisenden Zeit«. Die ins Unendliche tendierende kreisende Zeit führt zur Auflösung der Räumlichkeit. Die Klangfelder befinden sich aufgrund miteinander verwobener diverser Musiksprachen und kultureller Traditionen in ständiger Umformung. Nach Schnittkes Auffassung gibt es in einem Werk »immer etwas Zentrales, individuell Aufgefaßtes, und es gibt etwas Zitatähnliches oder scheinbar Imitiertes; mit anderen Worten: Es gibt eine Welt der inneren Intonation und eine der äußeren.«<sup>7</sup>

Die Synthese der heterogenen stilistischen Elemente, die der Polystilistik zugrunde liegt, ist nach Schnittkes Überzeugung zumindest latent in jeder Art von Musik präsent, denn »stilistisch sterile Musik wäre tote Musik«<sup>8</sup>. Um so mehr gilt dies für das 20. Jahrhundert, in dem Künstler bzw. Komponisten mit ganz verschiedenen ästhetischen Orientierungen – Igor' Stravinskij, Luciano Berio oder Bernd Alois Zimmermann seien hier genannt – ihren eigenen Weg zur Polystilistik fanden. In diesem Sinne war auch Šostakovič ein Vorbild für Schnittke. »Die Individualität eines Künstlers zeigt sich dadurch, dass man mutig und offen den fremden Einflüssen gegenübersteht. So wird alles, das von draußen kommt, zu Eigenem.«<sup>9</sup> Diese Aussage, welche Schnittke in Bezug auf Šostakovič traf, klingt wie eine Aussage über sein eigenes Werk. Was bedeutet aber das Eigene? Hier kommen wir zu dem schwierigsten Problem des kompositorischen Stils, der schon am Ende der 1960er Jahre von Zimmermann begrifflich und inhaltlich abgelehnt wurde. Er begründete dies mit der »ungeheuren Vielfalt« verschiedener Zeit- und Erlebnisschichten, in denen wir gleichzeitig existieren. »Wir sollten den Mut haben zuzugeben, dass angesichts der musikalischen Wirklichkeit Stil ein Anachronismus ist.«<sup>10</sup> Zimmermann meinte damit unter anderem die für die Spätromantik und den Expressionismus charakteristische »Ich-bezogene« Tendenz, der er die Verschmelzung des »Ichs« in dem Universalen gegenüberstellte.

5 Alfred Schnittke im Gespräch mit Julia Makejewa und Gennadi Zypin, »Etwas ausserhalb meiner selbst wird durch mich hörbar«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 20–24, hier: S. 21.

6 Ebd.

7 Ebd., S. 20.

8 Schnittke, »Polistilističeskie tendencii«, S. 145 (vgl. auch ders., *Über das Leben und die Musik*, S. 188).

9 Ebd., S. 90 (vgl. auch ders., *Über das Leben und die Musik*, S. 116).

10 Bernd Alois Zimmermann, *Intervall und Zeit*, Mainz 1974, S. 36.

Die Polystilistik wird von Schnittke nicht als Collage und Montage von Zitaten betrachtet, sondern als gleichzeitige Anwesenheit von verschiedenen musikalischen Sprachen und Zeiträumen:<sup>11</sup> Z. B. verknüpft seine 4. Symphonie (1984) Elemente des russischen *znamenni'j raspev* (Zeichengesang), des lutherischen Chorals, gregorianikähnlicher Jubili und des Synagogalgesangs. Dabei versucht der Komponist durch eine abstrakte technologische Regel<sup>12</sup> nicht nur das Verschiedene, sondern vielmehr das Gemeinsame der liturgischen Traditionen herauszustellen. In seinem 3. Concerto grosso (1985) kennzeichnete er durch bewussten Zitateinsatz das fünffache Jubiläumsjahr der Komponisten Schütz, Bach, Händel, Scarlatti und Berg. Wie der Komponist erklärt, beginnt das Werk »neoklassizistisch – aber nach einigen Minuten explodiert das Museum, und wir stehen mit den Brocken der Vergangenheit (Zitate) vor der gefährlichen und unsicheren Gegenwart.«<sup>13</sup>

Die Konfrontation zwischen einem idealen »Museum« und der »gefährlichen und unsicheren Gegenwart« ist mit der Idee des Zerfalls, der Dekonstruktion der Form verbunden. Einerseits meint Schnittke, dass eine höchste, führende und ordnende Kraft der Welt zugrunde liegt, andererseits aber erscheint ihm die Welt als eine variable und chaotische Menge, die sich nie zuordnen oder erklären lässt. So bekommen seine Werke nicht nur die idyllische Farbe der von ihm stilisierten geschichtlichen Epochen, sondern sie schildern oft das Katastrophale, das Apokalyptische. Bezeichnend ist, dass Schnittke die Sphäre des Bösen auf die Semantik der trivialen Musik bezieht. Das Banale »wirkt sozusagen von außen her störend und zerstörend«; »es unterbricht alle Entwicklungen und es triumphiert auch am Ende«<sup>14</sup> – so beschreibt der Komponist die Idee seines 1. Concerto grosso. Es kommt zu einer paradoxen Wechselbeziehung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem: Letzteres taucht oft aus dem Gesamtfluss der klingenden Materie auf, bis es in die musikalische Organisation integriert wird und die Bedeutung eines quasi formbildenden Faktors bekommt.

Schnittke unterscheidet zwei Arten des Umgangs mit der Tradition: das Zitat- und das Allusionsverfahren. Das Zitatverfahren wird durch eine ganze Reihe von Elementen charakterisiert, angefangen bei der Verwendung charakteristischer Mikrobestandteile des Stils einer bestimmten Epoche oder einer fremden Volkstradition (Übernahme typischer melodischer Wendungen, harmonischer Progressionen, Kadenzformeln) bis hin zu wörtlichen oder nur wenig abgewandelten Zitaten oder Pseudozitaten.<sup>15</sup> Zu diesem Prinzip gehört im weiteren Sinne auch die Technik der Adaption (gemeint ist eine Verfremdung von Zitaten) – d. h. die freie Gestaltung des entlehnten Materials nach eigenem Stil (Stravinskis *Pulcinella*, Weberns *Ricercare*). Diese Art »Adaption« verschiedenartiger Stiltechniken ist

11 Ähnliches lässt sich auch bei Messiaen feststellen, wenn er Vogelgesang mit gregorianischem Choral verbindet, was in diesem Fall aber seinem theologisch geprägten Kompositionssystem zuzuordnen ist.

12 Es geht um die Doppelwesenheit des diatonisch-chromatischen Tonsystems der miteinander verketteten Tetrachorde, die die gesamte chromatische Skala ergeben. (Siehe Alfred Schnittke über seine 4. Symphonie, in: Booklet zur CD Grammophon AB BIS, Djursholm 1990.)

13 Alfred Schnittke, »Concerto grosso Nr. 3«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 102.

14 Alfred Schnittke, »Concerto grosso Nr. 1«, in: ebd., S. 100.

15 Als Beispiel nennt Schnittke unter anderem Bachs Choral »Es ist genug« in Alban Bergs Violinkonzert.

im 20. Jahrhundert sehr verbreitet. Als Beispiel seien genannt die musikalische Gestaltung in Form, Rhythmik und Faktur der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts oder noch früherer Zeiten in neoklassizistischen Werken von Stravinskij, Orff, Penderecki und anderen Komponisten; dazu gehört auch die Verwendung von Elementen der Vokalpolyphonie des 14. bis 16. Jahrhunderts (Isorhythmie, Hoquetus, Antiphon) in der seriellen und postseriellen Musik (Webern, Stockhausen, Ligeti, Henze u. a.).

Während das Zitatverfahren auf eine distanzierte Position des Autors weist, bei der die Gegenüberstellung von Eigenem und Fremdem thematisiert wird, zeigt das Adaptionprinzip eine andere, »aneignende« Position, die das Fremde als das Eigene erkennt. Diesem Verfahren, das auch »Allusionsprinzip« genannt wird, liegen subtile Andeutungen und Anspielungen zugrunde, die sich der Zitatechnik annähern, ohne aber diese Grenze zu überschreiten. Durch »das Ausspielen und Interpolieren der verschiedenen Stile gegeneinander« erreicht Schnittke »die wesentlichen Spannungseffekte«<sup>16</sup> in seinen Werken, bei welchen die Grenze zwischen Zitat und Allusion verwischt wird. Z. B. ist das seriell organisierte Tonmaterial seiner 3. Symphonie, die vom Komponisten als »eine deutsche Sinfonie« bezeichnet wurde, auf Monogrammen und Quasi-Zitaten von mehr als zwanzig deutschen Komponisten aufgebaut. Ein solches Verfahren weist auf die Untrennbarkeit von kompositorischen und ästhetischen Ideen, von eigener und fremder Musiksprache hin.

Der Fremdtext (bzw. die »fremde« Musik) kann im Dialog oder in der Polemik mit dem »eigenen« Text agieren, er kann aber auch harmonisch integriert sein. Oft wirkt er wie eine seltsame Oase, wie eine Fata Morgana aus einer »jenseitigen« Realität. Diese (Ir)Realität kann sich als Traum entpuppen (z. B. das Mahler-Zitat im 4. Concerto grosso/5. Symphonie) oder als flüchtiger Gedanke im turbulenten musikalischen Strom (das Čajkovskij-Zitat im 3. Satz des 1. Concerto grosso); sie kann friedlich und versöhnend (die Anspielungen auf Bach und das Weihnachtslied »Stille Nacht« im 2. Concerto grosso) oder zerstörerisch und destruktiv wirken (die Revolutions- und Massenlieder, *Die Internationale*, die Arbeiterhymne, die ganze Sphäre der banalen Gebrauchsmusik in der Oper *Leben mit einem Idioten*, in der *Faust*-Oper und -Kantate). »Die Effekte variieren dabei vom Schock, der vom Zusammenprall musikalischer Epochen in der Collage ausgelöst wird, über das sanfte Gleiten durch die verschiedenen Phasen der Musikgeschichte bis hin zu schwachen, scheinbar zufälligen Allusionen.«<sup>17</sup>

Dieses Verfahren, bei dem das Fremde als Allusion, als ein »Trugbild«, eine »Schattenwelt« in den eigenen Kontext eingebaut wird, ist mit der Montagetechnik im Film verwandt. Die »wandelnde« Kamera, der ständige Wechsel der Perspektiven, welcher Rückblenden und unerwartete Vorgriffe möglich macht, verrät den erfahrenen Filmmusik-Komponisten, der in Russland eine lange Zeit damit sein Brot verdiente. Es ist also kein Zufall, dass Schnittke ein musikalisches Äquivalent für diese Techniken in seinem Werk findet. Das Ergebnis ist eine gemischte, auf Collage und Montage beruhende kompositorische Technik, in welcher tonale, serielle, modale und chromatische Tonorganisationsformen verschmolzen sind. Ein Beispiel dafür ist das Passacaglia-Thema aus dem 5. Satz seines

16 Schnittke, »Concerto grosso Nr. 1«, S. 100.

17 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 186.

2. Cellokonzerts (1990), das seiner Musik zum Film *Agonie* (1973–74) entlehnt ist. Aus demselben Film stammt auch der berühmte Tango, den er später in seinem 1. Concerto grosso (1977) und in seiner *Faust*-Kantate (1983) und -Oper (1991) aufgriff.

Die gleichzeitige Verwendung von Dur und Moll, von tonalen und atonalen Prinzipien, klassischer Harmonik und serieller Technik, echter und scheinbarer Thematik (z. B. Schattensklänge) stellt nur einen Teil der Möglichkeiten seiner »wandelnden« Kamera dar. Am Beispiel des 2. Concerto grosso erklärt der Komponist sein Verfahren folgendermaßen: »Es schwankt immer wieder in eine Atonalität hinüber, die manchmal zwölftönig ist, manchmal frei atonal. Zwölftönig nicht in dem Sinne, dass da ein Zwölfton-Thema durchgeführt wird [...]. Aber es kommen manchmal Tonfolgen mit 12 verschiedenen Tönen.«<sup>18</sup> Zu seiner 1. Cellosonate merkt er an: »Die Tonsprache ist doppeldeutig, tonal-atonal: Zwölftonreihen (im 2. Satz) haben eine »tonal«-metrische Gliederung, während Dreiklänge dank der »gespaltenen« Doppeltöne (z. B. *cis-g-e-c* oder *e-es-g-c*) zur Atonalität tendieren.«<sup>19</sup>

Unabhängig von Größe und Tonmaterial (atonal, chromatisch, seriell oder modal) sind Schnittkes Reihen sowohl horizontal (melodisch) als auch vertikal (als Cluster) angelegt. Durch verschiedenartige Wiederholungen und Variierungen bekommen die rhythmisch geprägten Reihen eine quasi tonale Wirkung. Der Cluster seinerseits zeigt sich in verschiedenen »Aggregatzuständen« – als vertikale Schicht, als Ostinato oder als charakteristisch rhythmisierte Faktur. Die meist spiralartige und kreisende Formorganisation zeigt sich oft wie in einen »atomisierten« Zustand versetzt, in dem einzelne Floskeln, Cluster, rhythmische Figuren und Instrumentalfarben agieren. So kommt es aufgrund der gleichzeitigen Verwendung von verschiedenen Tonorganisations- und Stilprinzipien zu einem bizarren Wechselspiel der akustischen Trugbilder. Zwei Realitäten werden in einem musikalischen Werk zusammengeschmolzen: eine wahrnehmbare, vom Komponisten streng konstruierte, und eine virtuelle, die aus Spiegelungen und Trugbildern entsteht.

Fassen wir zusammen: Die Idee einer universellen Kultur und eines akustischen Universums, in welchem die Polaritäten nicht nur untrennbar miteinander verbunden sind, sondern auch unabhängig voneinander entstehen und divergierend zu erklären sind, ist nach Schnittkes Meinung ein Ergebnis der veränderten Vorstellungen von Zeit und Raum in unserer Epoche. Es gibt weder einen »absoluten Zeitpunkt« noch ein Zentrum im Raum, sondern »unendlich viele Zeiten und Orte; sie dehnen sich aus, gehen zugrunde und entfalten sich erneut.«<sup>20</sup> Das veränderte Verhältnis zwischen den Gegensätzen, zwischen den Zeiten und Räumen in der Musik bezeugt eine neue akustische Wahrnehmung dieser Epoche. Es entsteht ein eigenartiges musikalisches Babylon des 20. Jahrhunderts: Hier wird sowohl die Simultaneität der global wirkenden Realität als auch ihre Spiegelung im menschlichen Bewusstsein reflektiert. So entpuppt sich die Polystilistik als Merkmal der postmodernen Epoche: Gleichzeitigkeit von allem mit allem, Aufhebung aller Hierarchien, ein Nebeneinander des Erhabenen und Banalen. Durch dieses Verfahren gelingt es

18 Alfred Schnittke, »Concerto grosso Nr. 2«, in: *Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag*, S. 101–102, hier: S. 101.

19 Alfred Schnittke, »Sonate Nr. 1 für Violoncello und Klavier«, in: ebd., S. 123.

20 Schnittke, *Über das Leben und die Musik*, S. 59.

Schnittke, Einheit in der Mannigfaltigkeit zu gestalten. Das ist eben sein echtes Zuhause: diejenige bedingungslose, freie geistige Heimat, in welcher Kunst und Leben, Musik und ihre Geschichte, politische Aktualität und mythische Ewigkeit untrennbar nebeneinander existieren.

Konrad Landreh (Hamm)

## Manuel de Fallas Ballette

### Nationale Identität im Musiktheater der zwanziger Jahre

Manuel de Falla wird wohl zu Recht als wichtigster spanischer Komponist des 20. Jahrhunderts bezeichnet, doch diese Würdigung hat einen Haken: Wichtig ist Falla nämlich zunächst nur als spezifisch spanischer Komponist. Beschäftigt man sich mit seinen Werken, so wird man sie zunächst immer vor dem Hintergrund ihrer kulturellen Bindung an seine Heimat sehen – selten aber als universell gültige Kunstwerke. Als Komponist ist Falla viel weniger bedeutend denn als Komponist spanischer Musik, oder anders ausgedrückt: Seine künstlerische Identität scheint untrennbar an seine nationale gebunden.

Versucht man dennoch, das Schaffen Fallas als Beitrag zur allgemeinen Musikgeschichte seiner Zeit zu würdigen, so fallen unter anderem zwei Werke auf, die für den internationalen Ruhm ihres Schöpfers eine Schlüsselrolle spielen und die Teil haben an einem für ihr Genre ungewöhnlichen Boom: *Tricorné* (1919) und *El amor brujo* (1915, Ballettfassung 1925) partizipieren an jener Blüte des Balletts im ersten Drittel des letzten Jahrhunderts, die sich vor allem in den Erfolgen Sergej Djagilevs und der von ihm gegründeten und über zwanzig Jahre als kreativem Motor geführten Ballets russes zeigt. Wenn sich nun in zwei fast zeitgleich entstandenen Balletten ein bewusst spanischer Komponist international zu Wort meldet, so besteht genügend Anlass, nach einer in ihnen verkörperten spanischen Identität im Musiktheater zu suchen.

Unabhängig von der im Detail komplexen Entstehungs- und Aufführungsgeschichte der Ballettmusik Fallas ist der Beginn ihrer internationalen Verbreitung an ein festes Datum geknüpft: Am 22. Juli 1919 wird von Djagilevs Ballets russes im Londoner Alhambra Theatre mit *Tricorné* erstmals ein Ballett Manuel de Fallas außerhalb Spaniens aufgeführt.<sup>1</sup> Die erst wenige Tage vor der Premiere fertiggestellte Introdution, die einen von Picasso

<sup>1</sup> Schon am 19.2.1918 spielte Ricardo Viñes zwar Fragmente der Klavierfassung von *El amor brujo* in Paris, doch zu diesem Zeitpunkt existierten von der Ballettfassung des Werkes weder Libretto noch die definitive Reihenfolge und Orchestrierung der einzelnen Stücke. – De Fallas Ballett *Tricorné* (span. Titel: *El sombrero de tres picos*) wurde in London unter dem Titel *The Three-cornered Hat* uraufgeführt.