

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.¹ Die erst wenige Tage vor der Premiere fertiggestellte Introdution, die einen von Picasso

¹ 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.

gemalten Bühnenvorhang akustisch begleitet, ist somit das erste, was ein internationales Publikum von Fallas Ballettmusik zu hören bekommt.

Falla präsentiert hier auf den ersten Blick ein Sammelsurium all jener Elemente, die man in Musik jeden Niveaus und Stils seit dem 19. Jahrhundert als »typisch spanisch« bezeichnen würde: Begonnen mit einer an den Stierkampf erinnernden Fanfare über Kastagnetten, Olé-Rufe, rhythmisches Klatschen und Stampfen bis hin zu einem in Melodieführung, Tonmaterial und Duktus auch unabhängig vom Text klar als spanisch erkennbaren Sologesang, findet man wohl alle Klischees spanischer Musik. Betrachtet man die metrische Struktur des Satzes, so wird zudem der für zahlreiche Flamencostile grundlegende Wechsel zwischen ternärer und binärer Betonung des Dreiertaktes verwendet. Erst bei näherem Hinsehen und im Zusammenspiel mit dem zur Musik präsentierten Bühnenvorhang Picassos wird deutlich, dass in der Art der Präsentation eine distanzierte Darstellungshaltung, eine Stilisierung spanischer Kultur vorherrscht. Die einzelnen Elemente stehen unvermittelt ohne jeden Übergang nebeneinander.²

Diese gebrochene Darstellung spanischer Kultur deutet auf eine Hinwendung Fallas zu Darstellungsmitteln der Moderne hin, die noch wenige Jahre zuvor in seiner Musiksprache fehlen. Das erste unter internationalen Bedingungen fertiggestellte und uraufgeführte Bühnenwerk des Komponisten – die Kurzoper *La vida breve* (Uraufführung 1913) – enthält bereits andalusisch geprägte Tanzszenen. Die folkloristische Ausgestaltung der »Danza segunda« etwa beruht praktisch auf denselben Stilelementen wie die Introduction zu *Tricorné*. Doch in der »Danza Segunda« erscheint das Bild Spaniens, das Falla musikalisch zeichnet, klanglich noch ungebrochen und homogen, noch geprägt von der Suche nach musikalischer Authentizität, die dem Handlungsort der Oper, der andalusischen Stadt Granada, gerecht zu werden trachtet. Spanische Elemente wirken hier trotz ihrer idiomatischen Ausdifferenzierung und der starken Gewichtung für die Werkdramaturgie noch in der Tradition romantischer *Couleur locale*.³

Auch in Fallas zweitem Ballett *El amor brujo*, dessen Musik bereits 1914 entstanden ist, finden sich entsprechende musikalische Elemente, die auf Andalusien als Ort der Handlung deutlich verweisen. Gleichgültig jedoch, ob es nun um die andalusische Skala geht oder um die Malagueña-Kadenz, um die genannten rhythmisch-metrischen Besonderheiten des andalusischen Flamenco oder die typischen Arabesken der Gesangsstimmen: Fallas Musik trifft auf Ohren, die Ähnliches in ähnlichen kulturellen Zusammenhängen längst schon gehört haben.

Und doch: Kompositorische Qualität, stilistische Konsequenz und instrumentale Ausgestaltung gehorchen einem anderen Anspruch als dem einer oberflächlichen *Couleur locale*. Falla geht es gerade in *El amor brujo* nicht nur um andalusische Farbe. Der Verlauf der Gesangsstimme der »Canción del amor dolido« etwa geht über eine spanische Einfärbung qualitativ weit hinaus. Falla überträgt hier in Ambitus, Melodieverlauf, Gestaltung

2 Zur detaillierten Analyse der ästhetischen Bezüge zwischen Bühnenvorhang und Introduction vgl. Konrad Landreh, *Manuel de Fallas Ballettmusik*, Laaber 2004, S. 191–192.

3 Die Funktion südspanischer Folklore in *La vida breve* untersucht Eckhard Weber, *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper*, Frankfurt a.M. 2000, S. 169–179, im Detail.

der Melismen und besonders in der variativen Ausprägung eines scheinbar nur vage festgelegten Melodiegerüsts Elemente der Gesangspraxis des Cante Flamenco so in ein musikdramatisches Werk, dass dessen musikalische Sprache substantiell beeinflusst wird. Auch die harmonische und instrumentationstechnische Gestaltung der Orchesterbegleitung folgt hierbei durchaus neuen und unkonventionellen Gesetzen.⁴ *El amor brujo* dürfte denn auch am stärksten Fallas selbst formulierten Anspruch verkörpern, »en espagnol« statt »a l'espagnol«⁵ zu komponieren und Geist und Substanz der folkloristischen Musiksprache seines Landes kompositorisch zu durchdringen.

Wie aber wird aus diesem Anspruch über das Musikalische hinaus ein Ballett? – Wie also lässt sich spanischer bzw. andalusischer Geist musikdramatisch inszenieren? Hier greifen nun Faktoren ein, auf die Falla als Komponist deutlich geringeren Einfluss hat als auf die Gestaltung seiner Musik. Wie bereits erwähnt, kommt das internationale Publikum zunächst mit *Tricorne* in Berührung. Fallas Anteil an der Inszenierung der Ballets russes steht nun gleichberechtigt neben der Choreographie Léonide Massines und Bühnenbild und Ausstattung Pablo Picassos. Das künstlerische Gesamtergebnis spiegelt weniger Fallas kompositorischen Anspruch als das musikdramatische Konzept der Ballets russes wider. Es handelt sich somit eher um ein Gesamtkunstwerk Djagilevs als um eine Komposition Manuel de Fallas.

Dabei ist *Tricorne* zunächst als Pantomime *El corregidor y la molinera* ohne Beteiligung der Ballets russes in Spanien inszeniert worden. Insofern ähneln sich *Tricorne* und *El amor brujo* in ihrer Entstehungsgeschichte deutlich, denn auch letzteres ist ursprünglich für ein spanisches Theater geschrieben worden. Beide Werke wurden in Zusammenarbeit mit Gregorio und María Martínez Sierra konzipiert und stehen im Zusammenhang mit deren Bemühungen um eine Erneuerung des spanischen Theaterlebens. Fallas Ballette sind aus der Motivation heraus entstanden, erstmals überhaupt anspruchsvolle zeitgemäße musikdramatische Werke für das spanische Publikum zu schaffen. Ihre ursprüngliche Konzeption berücksichtigt bei allem Erneuerungswillen daher immer die speziellen kulturellen Rahmenbedingungen innerhalb Spaniens.⁶

4 Die Diskussion um die Ursprünge der harmonischen Sprache Fallas war nicht zuletzt aufgrund von Äußerungen des Komponisten selbst lange auf Einflüsse des französischen Musiktheoretikers Louis Lucas (*L'Acoustique nouvelle*, Paris 1854) fokussiert, dessen Theorie harmonischer Superpositionen wohl nahezu ausschließlich von Falla rezipiert worden ist. Das harmonische Resultat dieser Auseinandersetzung ist geprägt von einer zwar immer tonalen, in der Art und Begründung von Akkordbildungen und Sukzessionen jedoch im Detail eigenständigen harmonischen Sprache. Vgl. Christopher Guy Collins, *Manuel de Falla and L'Acoustique nouvelle*, Masters Thesis University of Wales, Bangor 1997 (unveröffentlicht).

5 Die Formulierung findet sich in der autographen Korrektur einer 1922 von George Jean-Aubry für den Verlag Chester verfassten biographischen Skizze (»Manuel de Falla«, in: *La Musique et les nations*, London 1922, S. 127–143). Zitiert nach Manuel de Falla, *Spanien und die neue Musik. Ein Lebensbild in Schriften, Bildern, Erinnerungen*, übersetzt und hrsg. von Jacoba Grunfeld, Zürich 1968, S. 14.

6 Dies betrifft unter anderem die zeitliche Ausdehnung, die der Praxis des »Teatro por horas« genügt, und die kleine Instrumentalbesetzung der Urfassungen, die die Aufführung in einem Sprechtheater ohne Orchestergraben ermöglicht. Bei *El corregidor y la molinera* dürfte wohl auch die costumbristisch geprägte Inszenierung auf die Erwartungen des Publikums und theatralische Konventionen in Spanien

Da bei der Entstehung beider Werke zunächst Fallas Ziel einer Erneuerung des spanischen Musiktheaters unter Rückgriff auf folkloristische Elemente im Mittelpunkt gestanden hat, stellt sich die Frage nach dem nach außen vermittelten Bild Spaniens erst im Zuge der Umarbeitung und Inszenierung beider Stücke in der jeweiligen Ballettfassung, denn diese erfolgen mit bewusstem Blick auf die Rezeption durch ein internationales Publikum. Musiktheater wandelt sich so vom Mittel der Identitätsfindung zu einem Mittel der Außendarstellung kultureller Identität.

Bezeichnenderweise geht der bewusste Blick für diese Darstellung nun eben nicht in erster Linie von Falla aus. Der überwiegende Teil der Veränderungen an Libretto und Notentext von *Tricorne* ist von Djagilev und Massine angeregt bzw. gefordert worden. Dies betrifft sowohl den Wunsch nach einem groß angelegten Finale als auch die Kürzung pantomimischer Passagen, die Einfügung der für Massine bestimmten »Farruca« und die bereits erwähnte Introduktion.⁷

Die musikalischen Veränderungen führen unter anderem zur Komposition neuer, für die Ballettfassung zentraler Stücke: jener Introduktion, die musikalisch wie bildlich auf alles erdenkliche Spanische anspielt, der »Farruca« als zentralem Solotanz aus dem Flamenco-Repertoire für Massine und am Ende einer als Rondofinale mit bildlichen Anspielungen auf Goya-Gemälde angelegten »Jota aragonesa«. Diese Stücke bewirken eine ästhetische Prägung, die in der Pantomime *El corregidor y la molinera* allenfalls angelegt gewesen ist: Spanien wird zum optischen und akustischen Spektakel innerhalb eines kosmopolitischen Ballettrepertoires, bei dem Flamenco, Jota aragonesa, Goya, Alarcón und der Stierkampf ohne Anspruch auf Kongruenz zitathaft zu einem bunten Bilderreigen vermengt werden. Die darstellerischen Mittel lassen das »Spanische« an *Tricorne* als eine unter vielen stilistischen Optionen im Ballettkosmos Djagilevs erscheinen – zur nationalen Identitätsbildung taugen sie damit kaum noch.⁸

Bei *El amor brujo* hingegen erlebt das internationale Publikum – zumindest in der von Falla 1925 begleiteten Pariser Inszenierung durch La Argentina⁹ – ein Ballett, das in Musik und Choreographie die Aura kultureller Authentizität verbreitet. Schon die musikalische und szenische Konzeption begünstigen durch ihre Beschränkung auf die Kultur andalusischer Gitanos eine stilistische Homogenität, die das als übergreifend spanisch verstandene Ballett *Tricorne* nicht leisten will. Doch auch die Tatsache, dass sowohl die Tänzerin und Choreographin La Argentina als auch der Bühnen- und Kostümbildner Gustavo Bacarizas

zurückgehen. Vgl. Adolfo Salazar, »El corregidor y la molinera. El sombrero de tres picos«, in: *Revista Musical Hispano-Americana* 9/4 (1917); wieder abgedruckt in *Conciertos de Inauguración del Archivo Manuel de Falla, Granada* 8./9. März 1991, hrsg. von Antonio Gallego, S. 48–49.

⁷ Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass einige Änderungen der Ballettfassung von Falla nur widerwillig akzeptiert und später kritisiert worden sind. Vgl. Landreh, *Manuel de Fallas Ballettmusik*, S. 99–109 und S. 206.

⁸ Veränderungen der Handlungskonstellation, die die Ballettfassung gegenüber der Pantomime aufweist, verweisen auf die Problematik der Internationalisierung für das Verständnis des Werks. Dort, wo inhaltlich eng mit der Handlung verknüpfte folkloristische Zitate im Grunde ein spanisches Publikum voraussetzen, verliert die Ballettfassung deutlich an ironischer Qualität. Vgl. ebd., S. 176–180.

⁹ Von der eigentlichen Erstaufführung im Januar 1925 in Chicago (Allied Arts Ensemble, Choreographie Adolph Bolm) sind bisher kaum inszenatorische Details bekannt.

genauso wie Falla gerade den Anspruch vertreten, ihre Identität als Spanier auf die Bühne eines Ballettheaters zu transportieren, führt zur Inszenierung eines Balletts »en espagnol« statt »a l'espagnol«. Damit präsentiert sich Spanien zwar einer langen Tradition folgend abermals beschränkt auf die andalusische Musik- und Tanzkultur, doch diese Beschränkung führt nun in neuer Qualität zu einer stilistischen Kongruenz, die nur aus profunder Kenntnis ihrer musikalischen und tänzerischen Idiomatik hat erwachsen können.

Der Anspruch von *El amor brujo*, ein Ballett »en espagnol« zu begründen und die Idee Djagilevs, Spanien zu einem der Themen seiner zahlreichen Ballettkreationen zu machen, führen somit fast zeitgleich beim selben Komponisten zu zwei gegensätzlichen Konzeptionen spanischer Identität im Musiktheater: Stilisierung, das Spiel mit disparaten Zitate spanischer Kultur gegenüber Verdichtung der musikalischen und tänzerischen Sprache des andalusischen Flamenco. Eine Untersuchung der Rezensionen der beiden Ballette Fallas zeigt jedoch, dass diese Gegensätzlichkeit kaum wahrgenommen worden ist.

El amor brujo wird bereits in der Urfassung in Spanien als »espagnolade«, als französische Karikatur Spaniens kritisiert¹⁰ – *Tricorne* in der Ballettfassung gar als kultureller Verrat.¹¹ Beide Ballette treffen auf ein Klima, in dem die Frage der Beziehung Spaniens zu internationalen ästhetischen Tendenzen so kontrovers diskutiert wird wie die Definition der eigenen kulturellen Identität. Dagegen nimmt man in England wie in Frankreich *Tricorne* als Quintessenz des Iberischen wahr¹² und weidet sich in Deutschland an spanischen Stereotypen, die man in *El amor brujo* erfüllt zu sehen glaubt.¹³

10 Pedro Navarro, Rezension in: *España Nueva* 16. 4. 1915: »Es »El amor brujo« una »espagnolade«, una exótica caricatura de costumbres gitanas, que no parece hecha por españoles ni para España.« Zur Diskussion der Pressereaktionen in Spanien vgl. Carol Ann Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain, 1898–1936*, Chicago 2001, S. 57–59.

11 Víctor Espinós, Rezension in: *La Época* 6. 4. 1921: »Pero no podemos otorgar sanción favorable a un arte que, dígame lo que quiera, nos pone, conscientemente, en ridículo [...]. Es claro, cuando se puede escribir desde España que el españolismo en una obra de arte española es un desdenable lugar común [...] ya se comprenderá que no hacemos el honor a estas chirigotas futuristas, de considerarlas como un capítulo de la leyenda negra.« Die spanischen Rezensionen anlässlich der Madrider Aufführungen von *Tricorne* 1921 sind von Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain*, S. 130–160, im Detail untersucht worden. Reaktionen wie die zitierte Anspielung auf die »leyenda negra«, die Herabsetzung Spaniens im Ausland seit dem 16. Jahrhundert, spiegeln deutlich die Meinung der konservativen katholischen bzw. nationalistischen Presseorgane wider.

12 Anonyme Rezension in: *Daily Telegraph* 23. 7. 1919: »And even for the musician who argues most loudly against the standpoint of those who believe strongly in the creation of music that is really »national« in feeling and colour, whether based consciously or otherwise on folksong, it will surely be hard to listen to the score of the ballet produced last night without coming to the conclusion that its idiom almost throughout is characteristic of the composer's country.« Siehe auch Dominique Braga, Rezension in: *Le Monde nouveau*, Paris Februar 1920: »Espagnolisme quintessencié avec le compositeur Manuel de Falla et le peintre Pablo Picasso [...]. C'est là une oeuvre complète, d'une tonalité ibérique dans toutes ses parties.«

13 Hans Erasmus Fischer, Rezension in: *Berliner Lokal Anzeiger* 30. 11. 1927: »In der [Tanzpantomime *El amor brujo*] war aller kindliche Glauben, alle reine Einfalt spanischen Volkes, aber auch schon taumelnder Funke von Leidenschaften und Besessenheiten, bunte Wunder einer strahlenderen Sonne, trunkene Farben einer leuchtenden Erde.«

Was Spanier als »españolada« bezeichnen, wird andernorts zum Sinnbild wahrhaft spanischen Musiktheaters; was – wohlgermerkt ausschließlich konservative – Kritiker in Spanien als Verrat an der Nation betrachten, wird international zum Urspanischen erklärt. Mit Abstand betrachtet bedeutet dies auch: Was Falla als Abkehr von der oberflächlichen spanischen Couleur intendiert, wird allenthalben überwiegend auf der Ebene des Koloristischen wahrgenommen. Die Vorurteile gegen das nur am Kolorismus orientierte oberflächlich »typisch Spanische«, die er ausräumen möchte, holen ihn ebenso ein wie die konservative Engstirnigkeit einiger seiner Landsleute. Sein Ziel, modern im Sinne Debussys und Stravinskis und authentisch spanisch zugleich zu komponieren, führt zu Widersprüchen. Denn wer Spanisches hören möchte, sucht nicht nach Modernem, und wer Modernes hört, vermisst Ursprünglichkeit und Authentizität. Dass die in Fallas Balletten entwickelten Ansätze, Modernität und Folklorismus musikdramatisch zu verknüpfen, auf der Ebene kultureller Identitätsbildung nicht gelingen können, liegt meines Erachtens an mehreren Gründen:

1. Folkloristische »Substanz« als Teil der nationalen Identität zu betrachten, bedeutet immer eine Funktionalisierung der Folklore. Das vermeintlich Spanische an *El amor brujo* ist in Wahrheit höchstens andalusisch – eigentlich aber Extrakt einer von Gitanos geprägten andalusischen Teilkultur, mit der sich Falla als Andalusier identifiziert. Die Differenzierung zwischen Regionalstil und nationaler Zugehörigkeit gelingt gerade bei spanischer Musik nur selten. Fast alles, was uns musikalisch spanisch vorkommt, ist lediglich andalusisch.
2. Die Wahrnehmung des »Spanischen« an Fallas Musik als Teil der kulturellen Identität von Schöpfer und Werk basiert zumindest außerhalb Spaniens letztlich immer auf solchen Vorurteilen, gegen die sich Fallas Anspruch auf Authentizität richtet. Fallas Ballette können nur als spanisch identifiziert werden, weil wir zu wissen glauben, wie so etwas klingen muss (nämlich beispielsweise feurig, rasant, phrygisch und meistens in Wahrheit andalusisch).
3. Kulturelle Identität in einem musikdramatischen Werk ist offenbar in hohem Maße ein Konstrukt der Rezeption. Man kann in *Tricorne* analytisch sowohl den Aufbruch in die Moderne wahrnehmen als auch – insbesondere in einer von der Fassung der Ballets russes abweichenden Art der Inszenierung¹⁴ – ein von Folklorismus und spanischer Vergangenheit geprägtes Stück »spanischer« Identität. Umso interessanter ist hierbei die Tatsache, dass Fallas unermüdlicher Kampf um die in seinen Augen richtige Deutung seiner Person und seiner Werke in der Öffentlichkeit offenbar nie zu einer Klärung der ästhetischen Intention seiner Ballette geführt hat.
4. Die Entstehungsgeschichte der Bühnenfassungen zeigt, dass Fallas Konzept einer Musik »en espagnole« zunächst unter anderen Rahmenbedingungen entstanden ist als denen, die die Rezeption der Ballettfassungen letztlich bestimmen sollten. Vieles, was in Spanien für Spanier vor 1920 modern war und dort eine Erneuerung des musikdramatischen Repertoires bedeutete, war im Paris der zwanziger Jahre bereits in hohem Maße konventionell.

14 Zur Problematik alternativer *Tricorne*-Inszenierungen vgl. Landreh, *Manuel de Fallas Ballettmusik*, S. 235–240.

5. Die genannten Rahmenbedingungen haben auch und vor allem Einfluss auf das Verständnis der musikalische Sprache Fallas. Diese lebt bei *Tricorné* von Zitaten und Allusionen, deren Sinn außerhalb Spaniens kaum verständlich ist. In *El amor brujo* hingegen verschwinden musikalische Details, die das Werk deutlich vom Kolorismus anderer Werke spanischer Prägung unterscheiden, bisweilen hinter dem durchgängig vorherrschenden, aber für die Einschätzung der kompositorischen Leistung Fallas kaum aussagekräftigen andalusischen Gesamteindruck.

Was aber abseits von Fallas Suche nach einer substantiell spanischen Musiksprache in all ihrer Problematik bleibt, ist ein bei allem Reden von kultureller Identität nicht zu vernachlässigender Punkt: Die Musik von *Tricorné* und *El amor brujo* klingt unabhängig von ihrer Bindung an vermeintlich oder wahrhaft Spanisches immer nach Manuel de Falla. Dass ihre kompositorische Ausformung bei näherem Hinsehen in hohem Maße die Individualität ihres Schöpfers widerspiegelt, scheint gerade wegen der Betonung ihrer regionalen und nationalen Zugehörigkeit häufig aus dem Blickfeld zu geraten. Wenn Falla vornehmlich als Komponist spanischer Musik wahrgenommen wird, so hat daran die vermeintliche Vertrautheit mit dem spanischen Idiom solcher Werke wie *Tricorné* und *El amor brujo* einen entscheidenden Anteil. Fallas spätere Abkehr vom ›Andalucismo‹ seiner Ballette hat zu Werken wie dem Cembalokonzert geführt, deren universelle kompositorische Substanz nicht hinter einer offensichtlich ›spanischen‹ Fassade verborgen bleibt. Populärer jedoch ist das von der Folklore geprägte Schaffen des Komponisten Falla geblieben, und es muss offen bleiben, ob diese Popularität zum wirklichen Verstehen seiner Werke immer beigetragen hat.

Christian Lemmerich (Frankfurt a. M.)

Identität und Wandelbarkeit des musikalischen Idioms

Zur Wechselwirkung artifiziiellen und gebrauchsmusikalischen
Komponierens bei Winfried Zillig

1925 bewarb sich Winfried Zillig bei Arnold Schönberg als Kompositionsschüler u. a. mit seinem Choralkonzert. Schon dieses Jugendwerk, so Adorno vier Jahrzehnte später, zeige »gänzliche Verfügung über die kompositorischen Mittel und den Zillig'schen Ton. So unverkennbar dieser sein Leben lang blieb, so schwer fällt es, ihn genau zu benennen.«¹

1 Theodor W. Adorno, »Winfried Zillig. Möglichkeit und Wirklichkeit«, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. 17: *Musikalische Schriften IV: Impromptus. Zweite Folge neu gedruckter musikalischer Aufsätze*, hrsg. von Rolf Tiedemann u. a., Frankfurt a. M. 1997, S. 318–326, hier: S. 318.