

Musiktheater des 20. Jahrhunderts

Konrad Landreh

Manuel de Fallas Ballett *El amor brujo*: Zur Entstehung und Gestalt der Bühnenhandlung¹

Als vor sieben Jahren in Granada das Centro Cultural Manuel de Falla eröffnet wurde, erklang unter anderem ein Werk Fallas, das in dieser Form lange Zeit als verschollen gegolten hatte, und hätte es sich bei dem Komponisten nicht um Manuel de Falla, sondern etwa um Debussy, Ravel oder Stravinsky gehandelt, so hätte diese Neuentdeckung wohl durchaus das Interesse einer breiteren musikwissenschaftlichen Öffentlichkeit geweckt. Bei diesem Werk handelt es sich um die als „gitanería“ (Zigeunerspiel) bezeichnete Urfassung des späteren Balletts *El amor brujo* (*Der Liebeszauber*). Die Rekonstruktion dieser Urfassung ist beispielhaftes Zeugnis für den Reichtum des in Granada aufbewahrten Komponistennachlasses, der zwar nach dem Tod Fallas von seiner Familie sorgsam gehütet wurde, aber erst seit den achtziger Jahren im Zuge der Sammlung der Bestände vor allem von Antonio Gallego geordnet und katalogisiert worden ist. Inzwischen liegt der Notentext der *Gitanería* in gedruckter Fassung vor, und es existieren mehrere CD-Einspielungen. Für eine Untersuchung der Ballettmusik Manuel de Fallas stellen die mit der Rekonstruktion der *Gitanería* verbundenen Erkenntnisse über die Entstehung von *El amor brujo* einen wichtigen Ausgangspunkt dar, zumal bezogen auf Fallas anderes Ballett *Tricorné* (*Der Dreispitz*) in der ebenfalls wiederentdeckten Pantomime *El corregidor y la molinera* eine entsprechende musikdramatische Urfassung vorliegt. Ein Vergleich der beiden Werke anhand der bisher gewonnenen Erkenntnisse über ihre Entstehung steht im Mittelpunkt meiner derzeitigen Arbeit über Manuel de Fallas Ballettmusik.

Die musikalische Entwicklung von *El amor brujo* hat Gallego bereits 1990 ausführlich dargestellt.² In seinem Buch, das neben der detaillierten Schilderung der Entstehungsgeschichte vom innovativen spanischen Musiktheater über verschiedene Konzertifassungen zum international erfolgreichen Ballett und einer musikalischen Analyse auch einen umfangreichen Anhang mit Quellenmaterial enthält, geht Gallego jedoch kaum auf die szenische Gestalt der Ballettfassung ein. Gerade für das Verste-

¹ Die in Halle vorgetragenen Ergebnisse entstanden mit Unterstützung eines DAAD Doktorandenstipendiums im Rahmen des gemeinsamen Hochschulsonderprogramms III von Bund und Ländern. Neuere Forschungen, die in die vorliegende Überarbeitung meines Vortrags eingegangen sind, wurden durch ein Promotionsstipendium der Ernst-Jülichmanns-Stiftung im Stifterverband für die Deutsche Wissenschaft gefördert.

² Antonio Gallego: *Manuel de Falla y el amor brujo*, Madrid 1990.

hen von Fallas kompositorischem Umgang mit dem Problem Ballettmusik ist eine genauere Untersuchung der Verbindung von Musik und Bühnenhandlung notwendig. Zugleich aber wird bei einem solchen Vorgehen die generelle Problematik einer musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Ballettmusik deutlich, auf die ich später noch eingehen möchte.

Während die szenische Umsetzung des von den Ballets Russes getanzten Balletts *Tricorne* angefangen beim Bühnenbild Pablo Picassos bis hin zur Choreographie Léonide Massines sehr detailliert dokumentiert ist und somit kaum mehr Fragen aufwirft, wissen wir über die Erstaufführung der Ballettfassung von *El amor brujo* sehr viel weniger. Ich möchte im folgenden auf zentrale Quellen zu dieser Inszenierung eingehen, mit deren Hilfe zumindest einige Aussagen über die Beziehung zwischen Handlung und Musik möglich sind. Da diese Quellen überwiegend von Falla selbst verfaßt worden sind, verdeutlichen sie zudem den Anteil und die Intentionen des Komponisten bei der Erstellung der Ballettfassung.

Wichtige im Archivo Manuel de Falla in Granada [im folgenden abgekürzt AMF] aufbewahrten Quellen zu dieser Inszenierung wurden bereits in transkribierter Form veröffentlicht.³ Es handelt sich dabei um drei unterschiedlich detaillierte Entwürfe der von Falla vorgesehenen Handlung des Balletts. Der früheste dieser Entwürfe, ein handschriftlich korrigierter Schreibmaschinentext in französischer Sprache, enthält neben einem Entwurf der im Klavierauszug verwendeten Inhaltsangabe der Handlung einen „Plan de Danses“. Letzterer zeigt aufgrund zahlreicher Korrekturen zwei Stadien der Arbeit am Libretto. Einige Passagen wurden in der Reihenfolge umgestellt, einige Titel nur handschriftlich ins Französische übertragen, Textpassagen umformuliert und der *Chanson du chagrin d'amour* nachträglich eingefügt, so daß man von einem frühen Stadium der Bearbeitung ausgehen kann. Antonio Gallego, der den *Plan de Danses* allerdings ohne die handschriftlichen Korrekturen und ohne Hinweis auf die unterschiedlichen Nummerierungen abgedruckt hat, datiert die ursprüngliche Fassung etwa auf das Jahr 1920.⁴ Die zweite Quelle, das „Escenario“ des Balletts, stellt eine ausführliche handschriftliche Textfassung der Bühnenhandlung von Falla dar. Sie gibt auch die endgültige Abfolge der Musikstücke an. Der Text ist mit Nummern versehen, die eine Synchronisierung von Handlung und Musik erlauben sollten. In Granada befindet sich jedoch kein einziger Notentext, in dem entsprechende Nummern verzeichnet wären. Antonio Gallego hat auch diese Quelle transkribiert veröffentlicht, ohne jedoch auf die Problematik der Nummern einzugehen.⁵ Der Text unterscheidet sich in einigen Passagen nur wenig von der korrigierten Fassung des *Plan de Danses*, entscheidend sind aber die Zufügung der Ziffern, die zahlreichen kleinen Unterschiede im Wortlaut und der fehlende Bezug zur früheren Abfolge der Stücke. Diese Quelle ist offenbar später entstanden, von Gallego datiert auf das Jahr 1921, in dem auch die erste Ausgabe des Klavierauszugs mit der definitiven Zusammenfassung der Handlung veröffentlicht wurde. Da beide Quellen in der Handschrift Manuel de Fallas

³ Ebda., S. 203ff.

⁴ Ebda., S. 136.

⁵ Ebda., S. 206ff.

verfaßt bzw. korrigiert worden sind, kann man davon ausgehen, daß das Libretto der Endfassung, welches sich deutlich von der zunächst aufgeführten *Gitanería* unterscheidet, vom Komponisten selbst stammt – nicht von Maria Lejárraga, die die erste Version verfaßt hat, und erst recht nicht von ihrem Mann Gregorio Martínez Sierra, dessen Name als Librettist noch immer in den Noten verzeichnet ist.⁶

Eine weitere wichtige Quelle stellt die handschriftliche, mit musikalischen Anmerkungen versehene Inhaltsangabe für ein Konzertprogramm in Barcelona 1925 dar, die einem Brief Fallas an Juan Gisbert beigelegt war.⁷ Große Teile des Textes stellen die Übertragung einer früheren Beschreibung der ersten Konzertsfassung durch Adolfo Salazar auf die endgültige Fassung dar.⁸ Da Falla den Text selbst übertragen und modifiziert hat, dürfte er inhaltlich der Sicht des Komponisten voll entsprechen. Ich erwähne diese Quelle vor allem deshalb, weil sie typisch für Fallas Umgang mit seinen Kompositionen ist. Zum einen finden sich hier genaue Erklärungen über die Bedeutung und Herkunft einzelner Motive. Zum anderen enthält sie eine klare Stellungnahme zum Grad der Veränderungen, die Falla an der Urfassung vorgenommen hat – eine klare, aber leider nicht immer den Tatsachen entsprechende:

„Später erstellte Manuel de Falla eine neue Version seines Werkes, indem er einige gesprochene Teile kürzte und die ursprünglich zu beschränkte Instrumentierung erweiterte. [...]

Diese Vergrößerung des Orchesters veränderte in keiner Weise den Charakter der ersten Version im Bezug auf ihr besonderes Kolorit und die Evokation primitiver arabisch-spanischer Instrumente. Die Instrumentation, den emotionalen und beschreibenden Intentionen untergeordnet, die der Komponist mittels melodischer und harmonischer Behandlung umgesetzt hat, hebt das in dieser Weise Ausgedrückte lediglich hervor. Das Libretto wurde auf gleiche Weise durch den Autor Gregorio Martínez Sierra abgeändert.“⁹

Soweit also die offizielle Version einer radikalen Kürzung, Änderung des Genres, Umstellung der Reihenfolge und Neuformulierung des Libretto mindestens teilweise durch den Komponisten selbst. Einzig richtig an dieser Passage ist, daß die veränderte Orchestration tatsächlich den Klangcharakter verblüffend wenig beeinflußt. Die kleine Besetzung der Urfassung war offenbar in Fallas Augen kein innovatives Moment,

⁶ Zur Frage der Autorenschaft vgl. ebda., S. 103 und Antonia Rodrigo: *Maria Lejárraga, una mujer en la sombra*, Barcelona 1992, S. 162ff. 1943 weist Falla Gregorio Martínez Sierra brieflich darauf hin, daß Teile der Handlung und die mise-en-scène von ihm selbst stammten: „Y por lo que concierne al escenario de la nueva versión, parte del mismo fue hecho por mí (como Vd. también recordará), así como la mise-en-scène, que, basada en su argumento, debí establecer para las representaciones del ballet.“ (Brief vom 27. 7. 1943, abgedruckt bei Gallego, S. 260f.) Da aus dem für die Bearbeitung des Librettos wesentlichen Zeitraum von 1920 bis 1921 keine Briefe zwischen María Lejárraga und Falla erhalten sind und in der Korrespondenz mit Gregorio Martínez Sierra die Umarbeitung des Librettos nicht erwähnt wird, ist nicht geklärt, wie groß der Anteil Fallas am endgültigen Libretto genau ist.

⁷ Katalanische Druckfassung ebda., S. 210ff.

⁸ Der Text Salazars von 1916 ist abgedruckt ebda., S. 197ff.

⁹ AMF, Quelle Anexos 9003-7, S. 2, Übersetzung des Verfassers.

sondern aus der Not geboren, für ein Orchester in einem Sprechtheater ohne Graben komponieren zu müssen. Später lehnte Falla eine Rückübertragung einzelner Stücke für kleine Orchesterbesetzung aus künstlerischen Gründen vehement ab.¹⁰

Während diese Quellen bereits detailliert über die vom Komponisten intendierte Handlungs-idee des Balletts und verschiedene dazugehörige musikalische Motive Auskunft geben, fehlt doch noch der entscheidende Schlüssel zur Rekonstruktion des Handlungsablaufs, die Synchronisation von Handlung und Musik. Auf diesen Schlüssel bin ich während meiner Staatsexamensarbeit über Falla in Paris gestoßen. In der Bibliothèque de l'Opéra befindet sich ein Album, das der französische Schauspieler und Pantomime George Wague als Erinnerung an seine Mitarbeit bei der ersten Inszenierung der Ballettfassung von *El amor brujo* zusammengestellt hatte. Jenes Album enthält neben einigen Briefen der Choreographin und Tänzerin Antonia Mercé einen Brief Fallas, einige Inszenierungsfotos und einen Klavierauszug. Während nun die Fotos und der Brief Fallas sowohl im Katalog der Bibliothèque de l'Opéra verzeichnet sind als auch im AMF in reproduzierter Form vorliegen, enthält der Klavierauszug eine bisher unentdeckt gebliebene Besonderheit. In ihm sind nämlich Regieeintragungen und Probenziffern der Pariser Inszenierung verzeichnet, die genau zu den Ziffern und der ausführlichen Handlungsbeschreibung des *Escenario* passen. Während die Quellen des AMF eindeutig von Manuel de Falla selbst stammen, scheint der Klavierauszug sehr viel konkreter die Inszenierungssituation widerzuspiegeln, in der nicht der lediglich als Dirigent beteiligte Komponist selbst den genauen Handlungsablauf festgelegt hat. Die Handschrift der Eintragungen deutet auf George Wague als Verfasser hin. Dieser hat offenbar bei der Uraufführung nicht nur mitgespielt, sondern seine schauspielerischen Erfahrungen auch in der Inszenierung eingebracht. Beleg hierfür ist jener bereits erwähnte Brief Fallas an Wague, der sich ebenfalls in dem Album befindet. Falla berichtet darin von seinem Einsatz für die Inszenierung Wagues dem Verlag Chester gegenüber.¹¹ Es sind einerseits an vielen Stellen neue Eintragungen zu finden, von denen einige auf ein verändertes Konzept der Inszenierung hindeuten, sowohl bezogen auf die Handlung, als auch auf das Bühnenbild. Andererseits gibt es an einigen Stellen überhaupt keine Eintragungen, unter anderem bei den Tänzen. Wenngleich die Regieanweisungen des Pariser Klavierauszugs unvollständig, einzelne Ziffern nicht verzeichnet und lediglich Teile der Handlung in den Notentext übertragen sind, ist in Verbindung mit dem *Escenario* erstmals eine genauere Rekonstruktion des Bezugs zwischen Handlung und Musik in der Pariser Erstaufführung möglich.

¹⁰ „DANSE DU FEU: Du moment que la version originale peut être jouée par petit orchestre, je crois inutile – et même DANGEREUX au point de vue artistique cet arrangement [sic!] dont vous me parlez.“ (AMF, Brief an Chester, 6. 3. 1929)

¹¹ „Dans la même lettre de petition à la maison Chester j'ai dit énervé comment il me semblait absolument indispensable votre mise-en-scène pour la vie théâtrale future du ballet.“ (Brief an Wague vom 13. 6. 1925). Der Grad der Beteiligung Wagues an der Inszenierung läßt sich nicht klären. Der scheinbare Widerspruch zu Fallas Bemerkung gegenüber Martínez Sierra (Anm. 6) hinsichtlich seines eigenen Anteils an der „mise-en-scène“ löst sich auf, wenn man in diesem Fall „mise-en-scène“ mit „escenario“ gleichsetzt.

El amor brujo – Synopse unterschiedlicher Regieanweisungen (Ausschnitt)

Takt	Nr	Klavierauszug	Escenario	Plan de Danses	Brief an J. Gisbert
<i>Le cercle magique (Récit du Pêcheur) – Minuit (Les sortilèges)</i>					
1	12	par Carmela [Candelas?]	La scène est presque tout à fait obscurcie. <u>Candélas</u> y revient par l'un des trous de l'intérieur de la <u>cueva</u> . Elle porte à la main un <u>candil</u> (petite lampe à un seul bec) allumé. Elle parcourt la scène lentement, par trois fois, avec des genuflexions et des prosternations (en suivant les césures de la phrase musicale) au moyen desquelles elle espère apaiser la jalousie infernale du <u>Revenant</u> . Cela fait, elle verse quelques gouttes de l'huile qui remplit le candil dans un vieux vase qui se trouve dans un coin de la cueva, tout en marmottant une sorte de prière, le "récit du pêcheur".	[5.- <i>ROMANCE DEL PESCADOR</i> geändert in <i>No. 3 – Le cercle magique</i>] La scène est presque tout à fait obscurcie. Candélas y revient par l'un des trous de l'intérieur de la cueva. Elle porte à la main un "candil" allumé. Elle parcourt la scène lentement [zugefügt: <i>par trois fois</i>] avec des genuflexions et des prosternations au moyen desquelles elle espère apaiser la jalousie infernale du SPECTRE. Cela fait, elle verse quelques gouttes de l'huile qui remplit le candil dans un vieux vase qui se trouve dans un coin de la "cueva", et en même temps elle récite [zugefügt: <i>tout bas</i>] une espèce de prière, le "romance [geändert in: <i>récit</i>] du pêcheur". Des vapeurs bleuâtres sortent du vase. Candélas reprend ses genuflexions magiques: vers la fin, la vapeur qui sort du vase devient rouge et illumine puissamment la "cueva".	Candelas murmura <u>el romance del Pescador</u> , mientras que con hechizos y sortilegios pretende librarse del maleficio del Espectro. Durante esta escena se desenvuelve en el orquesta un motivo de carácter misterioso y evocativo [Noten: Anfangsmotiv].
21		flamme [mit grüner Schrift]	Des vapeurs bleuâtres sortent du vase. Candélas reprend ses genuflexions magiques: vers la fin, la vapeur qui sort du vase devient rouge et illumine par un moment la <u>cueva</u> .		
24		cercle magique [mit Bleistift]			
33	13		Candélas, effrayée [zugefügt: <i>penúltimo acorde</i>], s'agenouille en faisant le signe del a Croix.	Candélas, effrayée, s'agenouille et elle prie, en faisant le signe del a Croix. [zugefügt: <i>al No. 4, ursprünglich folgt Scène/Intermedio</i>]	
34	14	Entrée des danseuse et de deux vieilles	Les douze coups de Minuit se font entendre. <u>Candélas</u> se lève lentement et se dispose à accomplir les rites de minuit. [Gestrichen: <i>Pendant cela</i>] des autres femmes reviennent, craintives, peu à peu, pour prendre part à la danse rituelle qui doit chasser les mauvais esprits. Elles apportent des <u>candiles</u> [zugefügt: <i>petites lampes à l'huile</i>], des chaudrons en cuivre, de panderos (grands tambourins de Basque sans sonailles [sic!]), etc.	[4.- <i>Danse du FEU</i> zugefügt: <i>de minuit</i>] Les douze coups de Minuit se font entendre. CANDELAS se lève lentement [gestrichen: <i>sort de sa cachette</i>] et, [gestrichen: <i>religieusement, elle</i>] se dispose à accomplir les rites de minuit. [Zugefügt: <i>Pendant cela</i>] des autres femmes reviennent [zugefügt: <i>craintives, peu à peu,</i>] pour prendre part à la danse sacrée [geändert in: <i>rituelle</i>] qui doit écarter [geändert in: <i>chasser</i>] les mauvais esprits. Elles apportent des "candiles" [zugefügt: <i>petites lampes à l'huile</i>], des [? geändert in: <i>chaudrons</i>] en cuivre, de tambourins [geändert in: <i>panderos (grand tambour de Basque sans sonailles [sic!])</i>], etc.	Suenan las doce. Las gitanas que, al terminar la primera danza habían abandonado la cueva, vuelven a esta para cumplir sus ritos de media noche. Unas llevan candiles encendidos; otras, panderos y calderos
<i>Danse rituelle du feu (pour chasser les mauvais esprits)</i>					
1	15		Candélas met de l'encens dans un brasero (brasier) qui est au milieu de la scène. La fumée s'élève: elles dansent tout autour: Un hibou entre à un moment donné et tourbillonne en l'air, disparaissant lorsque la danse termine	CANDELAS met de l'encens dans un petit brasier. La fumée s'élève: elles dansent tout autour: Un hibou entre à un moment donné et prend part à la danse [geändert in: <i>et tourbillonne en l'air</i>]: lorsque elle [geändert in: <i>la danse</i>] termine, l'oiseau disparaît.	Candelas echa un puñado de incienso en un brasero, y mientras el humo asciende, se baila la Danza ritual del Fuego, para ahuyentar los malos espíritus.

Tabelle 1

Stellt man die genannten Quellen nebeneinander, so erhält man exemplarisch bezogen auf die Passage vor der berühmten *Danza ritual del fuego* das in Tabelle 1 dargestellte Gesamtbild.¹² Eine solche Zusammenstellung spiegelt die Entwicklung des Librettos in einem Zeitraum von fünf Jahren wider und erlaubt somit Aussagen über die Arbeit Fallas an seinem Ballett und seine Vorstellung von der Umsetzung.

Man erkennt zunächst eine recht genaue Synchronisation von Handlung und Musik in einzelnen pantomimischen Passagen, die in der Urfassung in dieser Form keineswegs realisiert war. Im Klavierauszug findet man, abgesehen von den Ziffern, nur äußerst sparsame Anmerkungen, die die Auftritte einzelner Personen und konkrete Bühnenergebnisse angeben. Offenbar stellt diese Quelle lediglich die für die Aufführung verwendete Ergänzung des *Escenario* dar, in der die ausführliche Bühnenhandlung nicht nochmals verzeichnet werden mußte. Die Texte von *Escenario* und (korrigiertem) *Plan de Danses* unterscheiden sich in dieser Passage nur wenig, allerdings finden sich in ersterer wichtige die Musik betreffende Anmerkungen („en suivant les césures de la phrase musicale“, „penúltimo acorde“). Diese deuten auf Fallas bereits in der Pantomime *El corregidor y la molinera* (und dort noch sehr viel stärker) ausgeprägtes Ziel einer genauen Übereinstimmung von pantomimischer Geste und Musik hin. In der *Gitanería* hingegen sind noch keine entsprechenden Anweisungen enthalten. Zum Feuertanz ist im Klavierauszug nichts verzeichnet, in den anderen Quellen immerhin eine grobe Handlungsidee mit dem aparten Auftritt einer Eule, der möglicherweise in der Inszenierung nicht umgesetzt wurde.

Die Anweisung, während der Handlung leise das *Récit du pêcheur* zu rezitieren, verweist noch auf die *Gitanería*, in der der angesprochene Text im Libretto (*Romance del pescador*) laut zur Musik gesprochen wurde.¹³ Auch der Titel dieses Stücks steht in enger Beziehung zur *Gitanería*, deren Handlung am Meer angesiedelt war. Die Streichung der lauten Textrezitation im *Récit du pêcheur* ist charakteristisch für die Entwicklung vom Theaterstück zum Ballett. Die Sphäre des Magischen, der Geisterbeschwörung, die in der *Gitanería* noch vom Text mitgetragen wurde, wird im Ballett vollends von Pantomime und Tanz übernommen. Unterstützt durch die besondere Beleuchtung der Szene (Klavierauszug: „flamme“, *Escenario*: „Des vapeurs bleuatres sortent du vase. [...] vers la fin, la vapeur qui sort du vase devient rouge et illumine par un moment la cueva“) wird das archaische Moment des Ritus gegenüber der *Gitanería* deutlich verstärkt. Diese Tendenz entspricht insbesondere der dramatischen Qualität des nachfolgenden rituellen Feuertanzes und allgemein den spezifischen Darstellungsmöglichkeiten eines Balletts. Nicht zuletzt auch die Einführung des „Revenant“ in der Ballettfassung ist unter diese Perspektive bemerkenswert. Während in der *Gitanería* als einziges Geistwesen ein Irrlicht („fuego fatuo“) vorkommt, wird durch den „Revenant“, das eifersüchtige Gespenst eines verstorbenen Zigeuners, das in Pa-

¹² Die Titel in der Tabelle entsprechen denen im gedruckten Klavierauszug, Chester 1921. In Spalte 2 sind die im Klavierauszug verzeichneten Nummern angegeben. Unterstreichungen und Orthographie richten sich, soweit lesbar nach dem Original. Die in Klammern erwähnten Textkorrekturen sind der Lesbarkeit halber kursiv gedruckt.

¹³ Vgl. Manuel de Falla: *El amor brujo* (1915), Partitur hrsg. v. Antonio Gallego, Chester 1996, S. 74.

ris von George Wague gespielt wurde, das Irreale durch eine die gesamte Handlung bestimmende Hauptperson verkörpert.

Gerade Szenen wie die *Danse rituelle du feu* haben den großen Erfolg der Pariser Ballettfassung begründet. Wie man aber an den spärlichen Anweisungen zu diesem Tanz sehen kann, ist mit den hier vorgestellten Quellen die zentrale Frage der choreographischen Umsetzung und ihrer Wirkung nicht beantwortet. Eines der Grundprobleme meiner Arbeit und vieler anderer Versuche, sich mit Ballettmusik analytisch zu befassen, bleibt demnach bestehen. Auch mit Hilfe des beschriebenen Materials, sowie des Bühnenbildes und einiger noch vorhandener Fotos läßt sich noch lange nicht die in Paris uraufgeführte Ballettinszenierung rekonstruieren. Über den eigentlichen Kernpunkt, die Choreographie, können wir bis jetzt und vermutlich auch in Zukunft wenig sagen. Doch stehen wir damit nicht viel anders als Manuel de Falla selbst da, dessen Vorstellungen eines Ballettes die eines Komponisten sind, nicht die eines Tänzers oder Choreographen. Wesentlich für meine Arbeit ist gerade, vergleichsweise genau zu wissen, welche szenische Vorstellung Falla auf der Bühne verwirklicht sehen wollte. Da die Überarbeitung von *El amor brujo* anders als bei *Tricorne* offenbar zunächst völlig unabhängig von Fragen der Choreographie stattfand – es stand lange Zeit nicht einmal fest, wer die Choreographie und Inszenierung der Endfassung übernehmen könnte –, dürfte die Untersuchung der verschiedenen Librettfassungen ein zentraler Schritt zum Verständnis der Ballettmusik aus der Sicht Fallas sein. Diese lebt zudem immer davon, nicht nur Tanzmusik, Begleitung einer Choreographie zu sein, sondern auch Theatermusik, musikalischer Teil einer Bühnenhandlung. Nicht umsonst hieß die Ballettversion von *El amor brujo* zunächst Ballettpantomime; nicht umsonst stellt auch das Handlungsballett *Tricorne* die Umarbeitung einer Pantomime dar. Und nicht umsonst liegt das entscheidende Moment der Entwicklung von *El amor brujo* nicht in der Neukomposition oder Veränderung der Tänze, sondern in einem veränderten Libretto.