Werk

Titel: Die Musik im "Don Quijote"

Autor: Istel, Edgar

Ort: Berlin ; Leipzig

Jahr: 1929

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_021|LOG_0068

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

DIE MUSIK IM »DON QUIJOTE«

VON

EDGAR ISTEL-MADRID

Señora, donde hay música, no puede haber cosa mala.*)

Also sprach zu seinem getreuen Schildknappen Sancho Pansa der scharfsinnige Hidalgo Don Quijote de la Mancha: »Du mußt wissen, Sancho, daß alle oder wenigstens die meisten fahrenden Ritter der Vergangenheit große Troubadours und bedeutende Musiker waren; daß diese beiden Künste, oder besser gesagt: Begabungen, mit den herumirrenden Verliebten eng verbunden sind.«

Und wenn Tristan mit den Zauberklängen der Harfe seine Isolde begeisterte, wenn Amadis de Gaula, Don Olivante und Don Belianis de Grecia um die Gunst ihrer Schönen mit verschiedenen Musikinstrumenten buhlten, so mußte auch Don Quijote, das getreue Abbild oder besser Zerrbild edler Ritterschaft, der bis in die kleinste Einzelheit seinen großen Vorbildern nachzueifern trachtete, sich der Musik bedienen, um zu rechter Zeit seine rauhe Stimme als Troubadour ertönen zu lassen.

So singt der irrende Ritter aus Höflichkeit die selbstgedichtete Romanze für Altisidora zum Klang der Gitarre, eine Szene, die ihr komisches Ende findet durch Katzen, an die man Schellen gebunden hatte, und so stimmt er ein Madrigal an auf seine Herrin Dulcinea, das er mit seinen eigenen Seufzern begleitet. Und auch die anderen Personen des unsterblichen Ritterromans singen: der Hirt Antonio eine Romanze, Cardenio ein Sonett, der Maultiertreiber Kanzonen, der Feldarbeiter in Toboso alte »cantares de gesta«, der »Caballero de los Espejos« unter Begleitung der »Vihuela« (einer Art Laute) ein Sonett auf Casilda de Vandalia usw.

Aber alle diese Gesänge haben eigentlich mit der Person des Don Quijote oder mit den anderen Persönlichkeiten des Romans speziell nichts gemein; es ist lediglich die Musik, die man in Spanien zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts überall pflegte. Will man wissen, wie sie klang, so kann uns das berühmte Buch des großen Cervantes darüber gar nichts sagen. »Wer den Dichter will verstehn, muß in Dichters Lande gehn«, und wer die Musik des »Don Quijote« kennenlernen will, muß das musikalische Milieu aufsuchen, in dem Cervantes lebte.

Die künstliche polyphone Vokalmusik, drei- und vierstimmig ohne Instrumentalbegleitung, wie sie in jener Zeit gepflegt wurde, hat mit dem »Don Quijote« gar nichts zu tun. Anders steht es mit den Vihuelabüchern, die in Spanien nach dem Vorgang des Italieners Ottaviano dei Petrucci (1466—1539) von 1536 ab gedruckt wurden. So taten sich in Valencia, Valladolid, Sevilla,

*) Gnädige Frau, wo Musik ist, kann nichts Böses sein. »Don Quijote« II, Kap. XXXIV.

Salamanca, Alcalá de Henares und Madrid Notendruckereien auf, die meist Sammlungen verschiedener Komponisten publizierten.

Der Inhalt dieser Sammlungen bestand aus Romanzen, Proverbios, Cancíones, Villancicos, Endechas und Sonetten, fast immer in polyphonem Stil behandelt, manchmal mit einer »Fantasia« am Schluß jedes Verses, die von einer einzelnen Instrumentalstimme ausgeführt wurde, vielleicht der Vorläufer der italienischen »Fermate« (der virtuosen improvisierten Kadenz). Die »Danzas« (hierüber wird noch zu reden sein) und Instrumental-Fantasien haben gewöhnlich die Form von »Diferencias« (Variationen) über ein Thema.

Man kann mit Sicherheit annehmen, daß diese Kanzonen zur Zeit des Cervantes in den Kreisen der gebildeten Welt allgemein beliebt oder, wie wir jetzt sagen würden, »in Mode« waren. Fast alle Personen, die im Roman singen: Don Quijote selbst, der Bakkalaureus Sansón Carrasco, Cardenio, Don Luis usw., sie alle gehören den höheren Ständen an, und da sie Romanzen, Sonette und Madrigale oder Villanescas singen, also genau das, was in den Vihuelabüchern steht, so wird man sich nur dann einen Begriff von dem musikalischen Milieu des »Don Quijote« machen können, wenn man die genannten Bücher aufschlägt. Am besten geht man auf die verhältnismäßig spät erschienene Sammlung »El Parnaso« von Esteban Daza (Valladolid 1578) zurück. Zwar ist, wie Cecilio de Roda schon hervorhebt,*) die Erscheinungszeit des »Don Quijote« (1605—1615) um einige Jahrzehnte von dem Publikationsjahr der Sammlung Dazas entfernt, und der etwas »gelehrte« Stil jener Kompositionen scheint dagegen zu sprechen, daß sie leicht volkstümlich werden konnten. Indes bedeuteten damals, wo die Musik sich noch nicht in dem rasenden Tempo der Gegenwart fortentwickelte, einige Jahrzehnte kaum soviel wie heute ein Lustrum, andererseits spielte die Musik im akademischen Studium (die Universitäten Salamanca und Alcalá hatten musikalische Lehrstühle) eine bedeutsame Rolle, und da man nur Musik im polyphonen Stil hörte, so konnten sich die gebildeten Stände mit ihr wohl allmählich vertraut machen.

Im übrigen ist über den Stil der Kompositionen zu bemerken, daß die spanischen Meister des 16. Jahrhunderts mehr unter dem Einfluß der niederländischen Kontrapunktisten als der italienischen Schule eines Caccini und Peri standen, und daß Deutschlands protestantischer Choral nicht die mindeste Einwirkung auf sie hatte. Ihr Verfahren bestand im wesentlichen darin, korrekt musikalisch zu schreiben und besonders den Sinn der komponierten Poesie getreulich widerzuspiegeln, also, um ein modernes Wort zu gebrauchen, eine Art von musikalischem »Expressionismus«.

Als Stilbeispiele**) gebe ich den Anfang von drei Kompositionen aus der Sammlung des Esteban Daza. Das erste Stück (vgl. Beilage, Notenbeispiel Nr. 1) ist

*) »Illustraciones del Quijote«, Madrid 1905. Ich verdanke diesen ausgezeichneten, im Ateneo von Madrid gehaltenen Vorträgen meines verstorbenen Freundes eine Reihe von schätzenswerten Hinweisen.

**) Der Leser findet die acht Notenbeispiele als Beilage dieses Heftes. *Die Schriftleitung*

ein Madrigal (Villanesca) in der Art der Gesänge des Don Quijote selbst. Es stammt von einem der bedeutendsten spanischen Kirchenkomponisten Francisco Guerrero (geb. 1528 in Sevilla, gest. 1599 daselbst), dessen ausgewählte Werke mit Biographie Pedrell im 2. Bande seiner »Hispaniae Schola musica sacra« herausgegeben hat. Man sieht, daß dieser gestrenge Kirchenkomponist auch sehr verliebte Musik schreiben konnte.

Das zweite Stück (vgl. Notenbeispiel Nr. 2) stammt von Esteban Daza selbst und ist eine sehr typisch heroisch-deklamatorische Romanze (es gab zwei Arten von Romanzen, verliebte und chevalereske).

Das dritte Stück endlich (vgl. Notenbeispiel Nr. 3) ist ein Sonett, komponiert von Pedro Ordóñez, einem sehr wenig bekannten Musiker des 16. Jahrhunderts, der nur in einem Werk von Baldasar Saldoni (geb. 1807 zu Barcelona, gest. daselbst 1890) »Diccionario biográfico de efemerides de musicos españoles« (1860) erwähnt wird mit dem Hinweis, daß er rühmend von italienischen Komponisten genannt werde. Dieses Sonett ist vor allem merkwürdig wegen seiner getreuen Wiedergabe einzelner Textstellen, die mit fast übertriebener Sorgfalt musikalisch ausgemalt werden. Man beachte zu Anfang die Worte »mudo soy« (ich bin stumm) und später (Notenbeispiel Nr. 4): »dices me que no te hable, mas he miedo en tan grande silencio ser perdido« (du sagst mir, ich soll zu dir nicht reden, aber ich habe Furcht, in so großem Schweigen verloren zu sein).

So viel über die Vokalmusik im »Don Quijote«, die, wie gesagt, durchaus der Sphäre polyphoner Kunst angehörte, wie sie in den Kreisen der Gebildeten gepflegt wurde. Anders steht es um die rhythmisch interessantere, vom Volke herkommende Instrumentalmusik, die stark unter arabischem und dann zigeunerischem Einfluß aufwuchs und schließlich mit ihrer urwüchsigen Kraft die monotone, von den griechischen und Kirchentonarten herkommende vokale, höfische Kunst verdrängte. Die noch heute populäre spanische Volksmusik, die das Ausland meist nur aus den verflachten Nachahmungen der »Music-Halls« kennt, jene Musik, wie sie besonders in Andalusien, von Zigeunern gepflegt, zu Hause ist, trägt in der Zigeunersprache den merkwürdigen Namen »cante flamenco«. Über den wahren Ursprung dieser Musik ist viel gestritten worden. Die wahrscheinlichste Hypothese lautet, daß es, wie auch der Name sagt, ursprünglich »flämische« Musik war, die zur Zeit Karls V., also in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, vielleicht von Zigeunern nach Spanien gebracht wurde. In Spanien hat sie dann viel von ihrem ursprünglichen Charakter verloren und sich hier sowohl mit der einheimischen andalusischen wie mit der stark eingedrungenen arabischen Musik vermischt. Der sehr ausgesprochen orientalische Charakter der »Flamenco«-Musik hat dann Anlaß zu der (durchaus nicht unwahrscheinlichen) Vermutung gegeben, daß diese Musik eigentlich arabischen Ursprungs sei, und daß sie entweder durch wirkliche Flamen aus den Niederlanden oder

durch flämische Zigeuner, die mit böhmischen Truppen nach Spanien kamen, aufgenommen wurde. Jedenfalls ist es merkwürdig, daß die Zigeuner von den Andalusiern »flamencos« genannt werden, während diese ihrerseits die Andalusier »gachós« nennen, und daß die Flamenco-Musik durchaus den melancholischen und traurigen Zigeunercharakter widerspiegelt. Auch Pedrell neigt sich (Cancionero musical popular español, Bd. 2) der Meinung zu, daß die Flamenco-Musik orientalischen Ursprungs ist: »Wer, wie ich, die Gesänge der russischen Zigeuner in der Pariser Ausstellung 1878 gehört hat; wer die tunesischen Gesänge studierte; wer, wie ich, in Begleitung von Anton Rubinstein, der großes Interesse an spanischer Volksmusik zeigte, die überraschende Analogie der zigeunerischen und tunesischen Gesänge mit der andalusischen Flamenco-Musik feststellen konnte, wird keinen Augenblick daran zweifeln, daß die orientalische Herkunft dieser Musik große Wahrscheinlichkeit hat.« Mit Sicherheit ist aber, dies betont auch Pedrell, das Problem nicht zu lösen. Bei dieser Gelegenheit möchte ich nur darauf hinweisen, daß für den Zusammenhang zwischen spanischer und russischer Volksmusik jetzt von großem Interesse ist, was O. v. Riesemann in seinen ausgezeichneten »Monographien zur russischen Musik« (München, Bd. 1, 1923, S. 165ff.) über Glinkas Aufenthalt in Spanien und sein Studium der Flamenco-Musik schreibt. Nur irrt Riesemann in einem wichtigen Punkte: Glinka schrieb die Autorschaft an seinen Variationen zur »Jota aragonesa« einem spanischen Gitarrenspieler Felix Castillo zu, was Riesemann »fast krankhafte Bescheidenheit« nennt und fortfährt: »Das Glinkasche Orchester und — eine Gitarre sind zwei so ganz und gar inkommensurable Größen, daß von all den kontrapunktischen Hexenmeistereien und allen geistsprühenden, unerhört originellen instrumentalen Effekten, die Glinka . . . in dieser Partitur ausstreut, auf einem so armen (?!) Instrument wie die Gitarre auch nicht einmal schüchterne Andeutungen möglich wären.« Das konnte Riesemann nur behaupten, weil er (wie fast alle Mittel- und Osteuropäer) niemals die unerhört orchestrale Behandlung gehört hat, die die besten spanischen Gitarrenspieler diesem angeblich so »armen« Instrument zuteil werden lassen. Erst seit kurzem bereisen Virtuosen wie Segovia und Llobet auch Deutschland. Glinka studierte besonders den Gitarristen Francisco Rodriguez Murciano, dessen gedruckte Kompositionen den eigentümlichen Gitarrenstil des Mannes widerspiegeln (vgl. »Glinka in Granada« in Pedrells oben zitiertem Werk).

Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts spielte die Instrumentalmusik in Spanien keine bedeutende Rolle. Teils lag dies an der Primitivität der Instrumente, teils daran, daß alles, was sich Musiker nannte, nur die polyphone religiöse Musik schätzte und volkstümliche Weisen verachtete. Die Tänze wurden nach Vokalmusik getanzt, zunächst drei- bis vierstimmig, dann mit Verdoppelung der Singstimmen durch Instrumente. Erst später tanzte man, indem nur eine Stimme zu einer unabhängigen Begleitung sang, die, immer im Stil der vo-

kalen Polyphonie behandelt, in sich die Melodie oder Singstimme als Mittelstimme enthielt. Die Verachtung der Volksmusik durch die zünftigen Musiker geht so weit, daß in keinem musikgelehrten Werk von den Volksinstrumenten die Rede ist, während Cervantes, der Mann des Volkes, sich ausschließlich für die Volksinstrumente interessiert. Aber es ist doch möglich, durch Vergleichen zu einem einigermaßen zutreffenden Bild über die populäre Musik und ihre Instrumente im »Don Quijote« zu gelangen. Cervantes publizierte den zweiten Teil seines Ritterromanes, dessen erste Hälfte für die musikalische Ausbeute wenig ergiebig ist, im Jahre 1615. Zwei Jahre vorher veröffentlichte der hispanisierte Italiener Domenico Pietro Cerone (geb. 1566 zu Bergamo) sein Werk »El melopeo y maestro, tractado de musica teórica y práctica«, in dessen 21. Kapitel die Instrumentalpraxis der Zeit besprochen wird.

Cervantes teilt die Instrumente ein in pastorale, militärische, populäre und aristokratische.

Unter den pastoralen Instrumenten erwähnt er in erster Linie den »Rabel«, das einzige Streichinstrument, das im »Don Quijote« vorkommt, ein Instrument, das der »Rebeca«, arabisch Rebab, analog ist, mit drei Saiten in Quarten und Quinten gestimmt (von unten nach oben). Dieses Instrument, das nur in Spanien und Frankreich gespielt wurde, soll durch die Araber im 8. Jahrhundert nach Spanien gebracht worden sein, wurde aber vielleicht auch den Arabern erst durch die Eroberung Spaniens bekannt. Es diente nur zur Begleitung des Gesangs, und so gebraucht es der Hirt Antonio zur Begleitung seiner Romanze an Olalla und Anselmo, der verschmähte Liebhaber der Leandra. Die Hirten wandten dies Instrument in seiner primitiven Form an, später wurde es zur Zeit Ferdinands und Isabellas, der »Reyes Católicos«, hoffähig.

Als Don Quijote, besiegt vom »Caballero de la Blanca Luna«, sich in sein Häuschen zurückzieht und vom Landleben schwärmt, malt er seinem Sancho Pansa auch die musikalischen Genüsse aus: »Bei Gott, welches Leben wollen wir führen, Freund Sancho. Welche Churumbelas sollen in unsere Ohren tönen, welche Gaytas Zamoranas, welche Tamburins, welche Sonajas und Rabeles. Und wenn unter diesen verschiedenen Instrumenten auch noch die Albogues erscheinen, haben wir alle pastoralen Instrumente beisammen.«

Daß alle diese Instrumente mit einer Ausnahme sehr populär gewesen sind, bezeugt die Frage Sanchos: »Was sind Albogues? Denn ich habe sie nie nennen hören, auch nie in meinem Leben gesehen!« »Albogues sind«, antwortete Don Quijote, »zwei Becken, fast wie das Untere der messingnen Leuchter, diese sind ausgehöhlt und werden eines gegen das andere geschlagen, wodurch sie einen Klang hervorbringen, der nicht vorzüglich angenehm und harmonisch ist, doch aber gut zu der Ländlichkeit der Gayta und des Tamburins paßt, und dieser Name Albogues ist maurisch . . .« Demnach sind die

Albogues, die offenbar arabischer Herkunft sind, identisch mit dem, was man heute in Spanien »platillos« (Becken) nennt, dem in Militär- und Sinfonieorchestern gebräuchlichen Lärminstrument, allerdings damals kleineren Formats und aus Messing. Die von Don Quijote sonst noch genannten Instrumente sind: die Schalmei (churumbelas), der Dudelsack (gaitas zamoranas) mit zwei Stimmen und die Trommelschellen (sonajas), alles Instrumente, die zusammen ein hübsches ländliches Orchester von großer Charakteristik abgeben.

Kriegerische Instrumente werden zahlreich bei der Entzauberung Dulcineas gebraucht: da ertönen Trompeten, Querpfeifen, Zinken und Hörner in verschiedenen Abarten, wie sie in vervollkommneter Form sich bis in unsere Tage erhalten haben. Die Querpfeifen sind zum Beispiel noch heute beim »Real Cuerpo de Alabarderos« (königliche Hellebardiere) in Gebrauch.

Beim »Retablo« (Puppenspiel) des Maese Pedro kommen Dulzainas und Atabales vor. Die ersten sind eine Art von Oboe, die anderen maurische Kesselpauken, die man zu Pferde schlug und die jetzt noch bei der jährlichen Verkündigung der Bulle als historische Reminiszenz üblich sind.

An mehreren Stellen, zum Beispiel beim Empfang Sanchos auf der Insel, ertönen die Chirimias, die Holzblasinstrumente in der Art unserer Oboen und Klarinetten sind, mit neun Löchern, von denen nur sechs mit den Fingern geschlossen wurden. Diese Instrumente sind noch jetzt in Latein-Amerika, besonders Mexiko, gebräuchlich und waren im 17. Jahrhundert bei Festlichkeiten sehr beliebt, wie sie auch im Theater Calderons häufig vorkommen. In der Hochzeit des Camacho erscheinen die Flöten, Tamburine, Salterios (Psalter), Albogues, Panderos (Schellentrommel), Gaitas zamoranas und Sonajas. Neben den ländlichen Instrumenten, die durch den Ort der Handlung gerechtfertigt sind, kommen als selbständige Instrumente nur Flöten, Salterios und Panderos in Betracht. »Die Flöten,« heißt es einmal, »ergaben einen leisen und angenehmen Ton, der, weil er nicht von der menschlichen Stimme verdeckt wurde, sich als weich und lieblich erwies.« Von den verschiedenen uralten Flötenarten, von denen sich heute nur noch die Querflöte erhalten hat, gehören diese Flöten im »Don Quijote« den sogenannten »Schnabelflöten« an, die in Spanien »flautas dulces« (weiche Flöten) genannt wurden, mit Schrägflächenmundstück und sechs Löchern verschiedener Größe, wie sie von dem gelehrten französischen Mönch Marin Mersenne (1588—1648) in seinem Werke »Cogitata physicomathematica«, Paris 1644, unter den »Instrumenta pneumatica« beschrieben werden.

Die Psalter (Salterios) waren einst sehr beliebt, als die nach der Orgel vollkommensten Instrumente. Vielleicht sind sie die Vorläufer der Spinette und Virginale, die mit mechanischen Vorrichtungen das ausübten, was bei den Psaltern die Finger zu verrichten hatten. Nachdem es schon populär geworden war, beschrieb dies Instrument Pablo Minguet in seinem Traktat Madrid

1754 (ältere spanische Beschreibungen existieren nicht). Danach war seine Form dreieckig, oben abgestutzt, die Saiten, verschiedenartig an der Zahl (gewöhnlich 23), waren parallel zur Basis des Dreiecks aufgezogen, sie saßen auf beweglichen Stegen, um so eine genaue Stimmung zu ermöglichen; man spielte das Instrument mit beiden Händen, und der Spieler trug es um den Hals gehängt.

Von den übrigen Instrumenten, die im »Don Quijote« vorkommen, Harfen, Vihuelas, Lauten und Gitarren, wissen wir mehr.

Die Harfe war, was sie auch noch heute ist, das vornehme Dameninstrument. Dorotea brauchte als Seelenmedizin entweder ein geistliches Buch oder das Harfenspiel, denn, wie sie dem Pfarrer und dem Barbier erzählt, »die Erfahrung zeigte mir, daß die Musik den verstörten Geist beruhigt«, und auch sonst erscheint in dem Roman des Cervantes die Harfe stets als Begleiterin einer Frau. Das im 16. Jahrhundert auch bei Männern sehr beliebte Instrument wurde von dem spanischen Mönch Juan Bermudo in seiner »Declaración de instrumentos musicos« (1549—1555, Ossuna) im 4. Buch, Kapitel 87 genau beschrieben. Es war noch diatonisch, da bekanntlich das Pedal erst 1720 erfunden wurde.

Die Vihuela ist das typisch spanische Instrument des 16. Jahrhunderts. Sie ist die Ahne der heutigen Gitarre, der sie sehr ähnelt, und sie war das in den vornehmen Kreisen beliebteste Instrument, das eine eigenartige und neue Literatur erzeugte. Von 1536 an, wo Luis Milán seine berühmte Sammlung publizierte, bis 1578, wo die Sammlung von Hernando de Cabezón herauskam, bemühten sich hervorragende Komponisten, unter ihnen der schon genannte Esteban Daza, um das Instrument, für das sie Pavanen, Gallarden und andere Tänze oder Instrumentalbegleitungen zu Romanzen, Sonetten usw. schrieben, von denen ich schon hier Proben gab. Bermudo und der blinde Musikprofessor von Salamanca: Francisco Salinas (1513—1590) in seinen »De musica libri VII« (1577) beschreiben das Instrument ausführlich. Die gewöhnliche Vihuela bestand demnach aus sechs »ordenes« oder »clases« von Saiten, die von unten nach oben gestimmt waren: sol-do-fa-la-re-sol. Es gab aber auch andere Stimmungen, siebensaitige und kleine Vihuelas. Mit dem Auftreten der Gitarre, die rasch eine ungeheure Popularität gewann, trat die Vihuela in den Hintergrund. Aber seit dem Jahre 1586, in dem der Arzt Juan Carlos Amat sein erstes Gitarrenbuch (ohne Musik) erscheinen ließ, bis zu dem fast ein Jahrhundert später erschienenen bedeutsamen Buch »Instrucción de música sobre la guitarra española« von Gregorio Sanz (Zaragoza 1674) gibt es kein spanisches Buch weder über Gitarre noch über Vihuela, so daß eine große, nicht wieder ausfüllbare Lücke in der Literatur entstand. Von der Gitarre, wie sie zur Zeit des Cervantes gebräuchlich war, gibt das (anonym erschienene) Buch von Amat »Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana de cinco ordenes« (Gerona 1586) den besten Begriff. Es

ist die Art der Gitarre, die mit geringen Abweichungen sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in Spanien gehalten hat. Danach hatte die Gitarre neun Saiten: eine in der ersten, zwei, unisono gestimmt, in der zweiten, weitere zwei in der dritten, zwei in Oktave gestimmte in der vierten und zwei weitere gleichfalls in Oktaven in der fünften. Sie war genau so wie die gegenwärtige Gitarre gestimmt, aber ohne den »bordon«.

Von der Beliebtheit der Gitarre legt der »Don Quijote« vielfach Zeugnis ab. Ich führe nur an: daß der Ritter, der die Prinzessin Antonomasia von Candaya liebte, nach der Erzählung der Dueña Dolorida die verschiedensten Talente besaß; er war Poet, großer Tänzer und »spielte eine Gitarre so, daß er sie reden machte«. Auch Don Quijote selbst, in der oben zitierten Stelle über die Landmusik, rechnet mit dem Barbier, »weil alle oder wenigstens die meisten Barbiere Gitarristen und Coplasänger sind«. Man sieht, Figaro hatte zahlreiche Vorläufer.

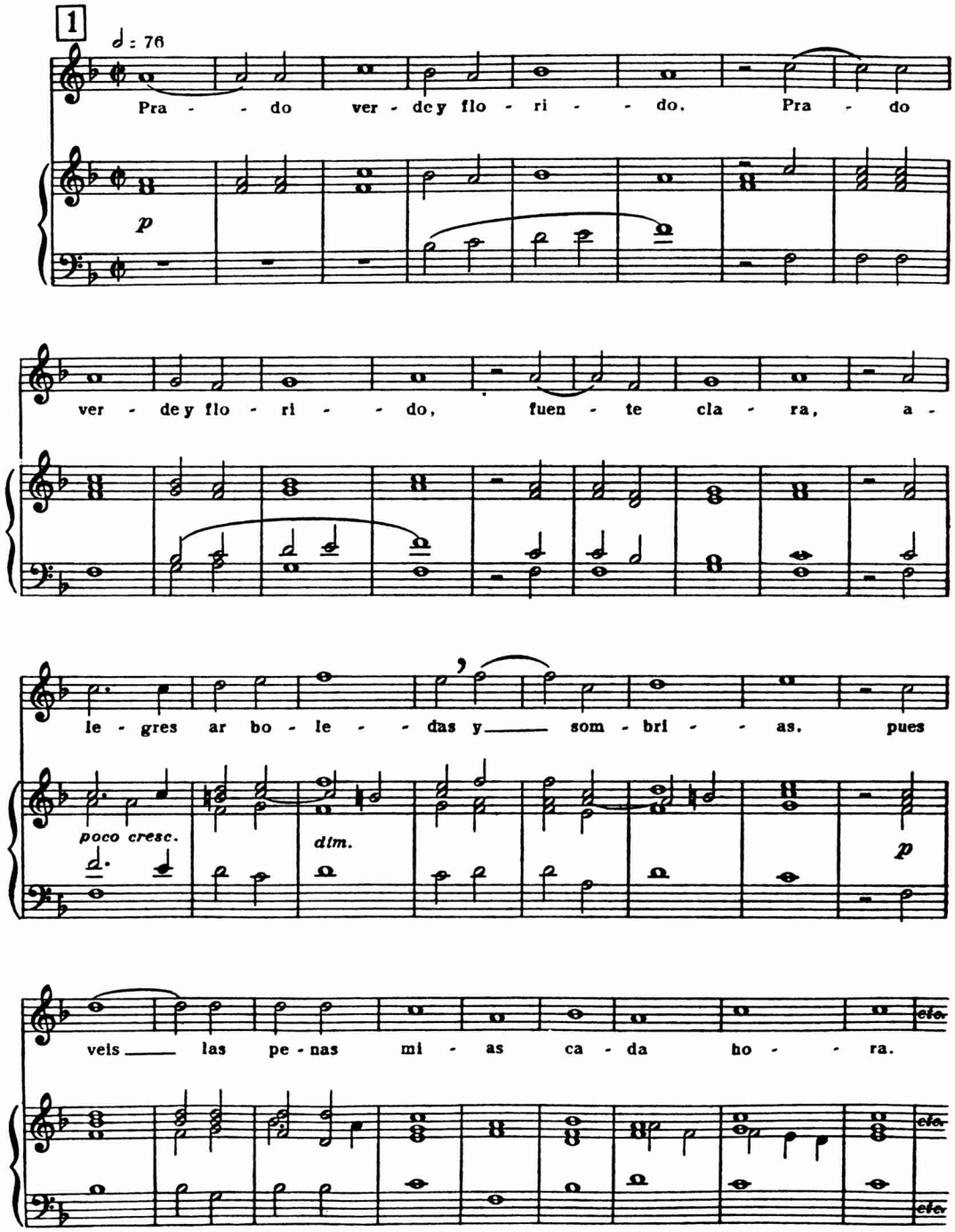
Eine bedeutende Rolle spielen im »Don Quijote« die Tänze, die man im 16. Jahrhundert in Spanien einteilte in aristokratische Tänze, Tänze mit vielen Bewegungen (»de cuenta«) oder wirkliche »danzas«, dann populäre Tänze, Schellentänze oder »bailes« und endlich gemischte Tänze.*) Von allen diesen spricht Cervantes.

Wenn wir zunächst die letztgenannten betrachten wollen, so können zwei Gruppen unterschieden werden: die rein pantomimischen und die »gesprochenen« (»habladas«). Beide sind szenischer Art, kleine Komödien, im Freien aufgeführt, entweder im Grünen oder auf dem Marktplatz einer Stadt. Von der zweiten Gruppe kommt ein sehr interessantes und detailliert beschriebenes Beispiel in der Hochzeit des Camacho**) (»Don Quijote« II., 20. Kapitel) vor: ». . . Nach ihnen kam ein künstlicher Tanz, von denjenigen, welche man die dramatischen (>danzas habladas<, gesprochene Tänze, das heißt Pantomimen, die mit Liedern untermischt waren) nennt. Er bestand aus acht Nymphen, die in zwei Gruppen geteilt waren. Die eine führte der Gott Cupido an und die andere der >Vorteil<; jener war mit seinen Flügeln, Bogen, Köcher und Pfeilen geschmückt, dieser mit reichen und bunten Farben von Gold und Seide bekleidet. Die Nymphen, die dem Amor folgten, hatten auf den Schultern ein weißes Pergament, auf welches mit großen Buchstaben ihre Namen geschrieben waren. >Poesie< war der Titel der ersten; die zweite hieß >Witz<; die dritte >gutes Herkommen<; die vierte >Tapferkeit<. Ebenso waren die bezeichnet, die dem >Vorteil< folgten. >Freigebigkeit< hieß der Titel der ersten; die zweite hieß >Geschenk<, >Schatz< die dritte und die vierte >ruhiger Besitz<. Vor ihnen allen ging ein hölzernes Kastell her, welches vier Wilde zogen, die mit Efeu und grün gefärbtem Hanf bekleidet waren. Vorn auf dem Kastell und

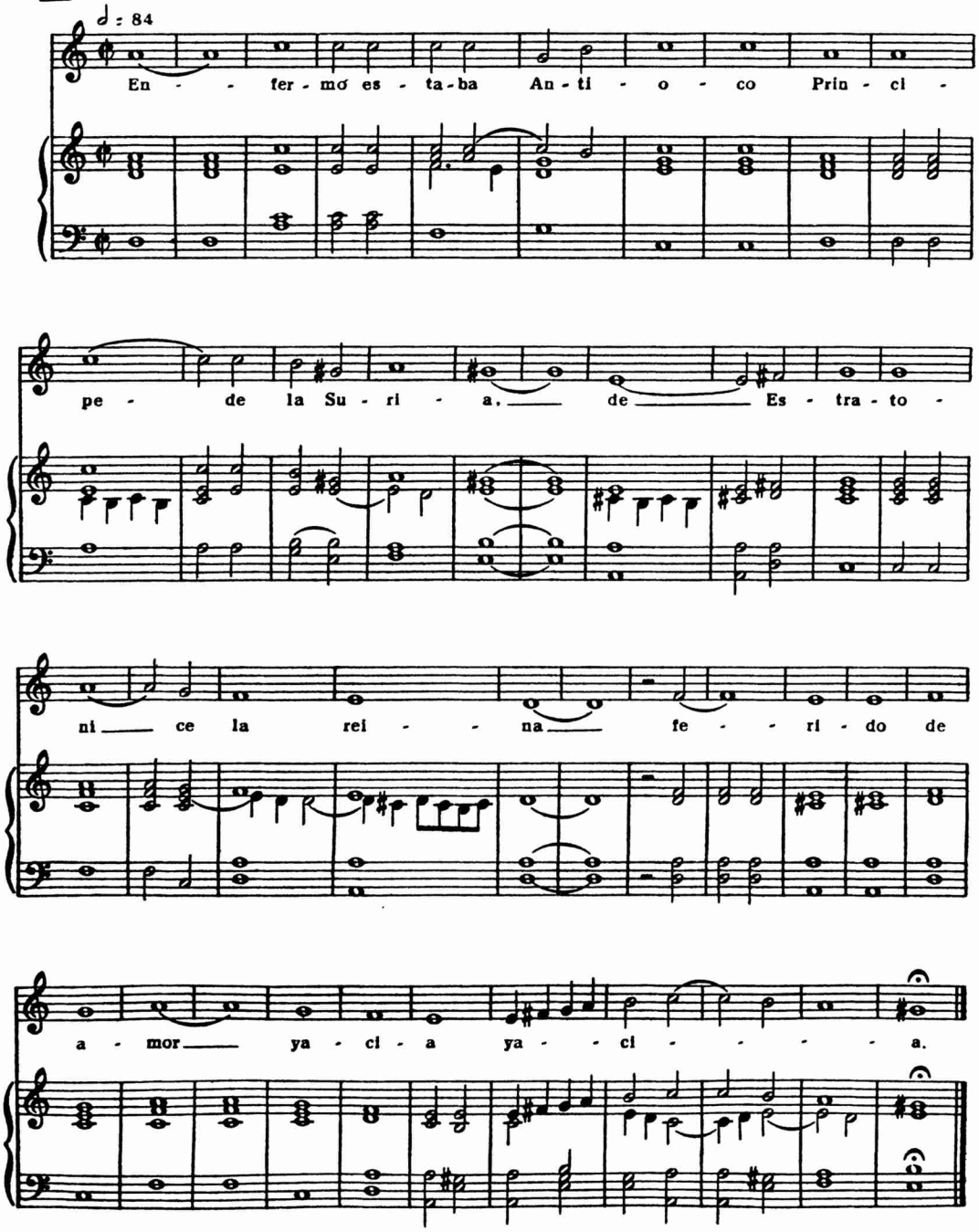
*) Vgl. den Artikel von Richard H. Stein »Die Kirchentänze in Sevilla« in »Die Musik«, XV/1.

**) Dieser Episode liegt Felix Mendelssohn-Bartholdys einzige gleichnamige Oper zu Grunde (1827 Berliner Schauspielhaus).

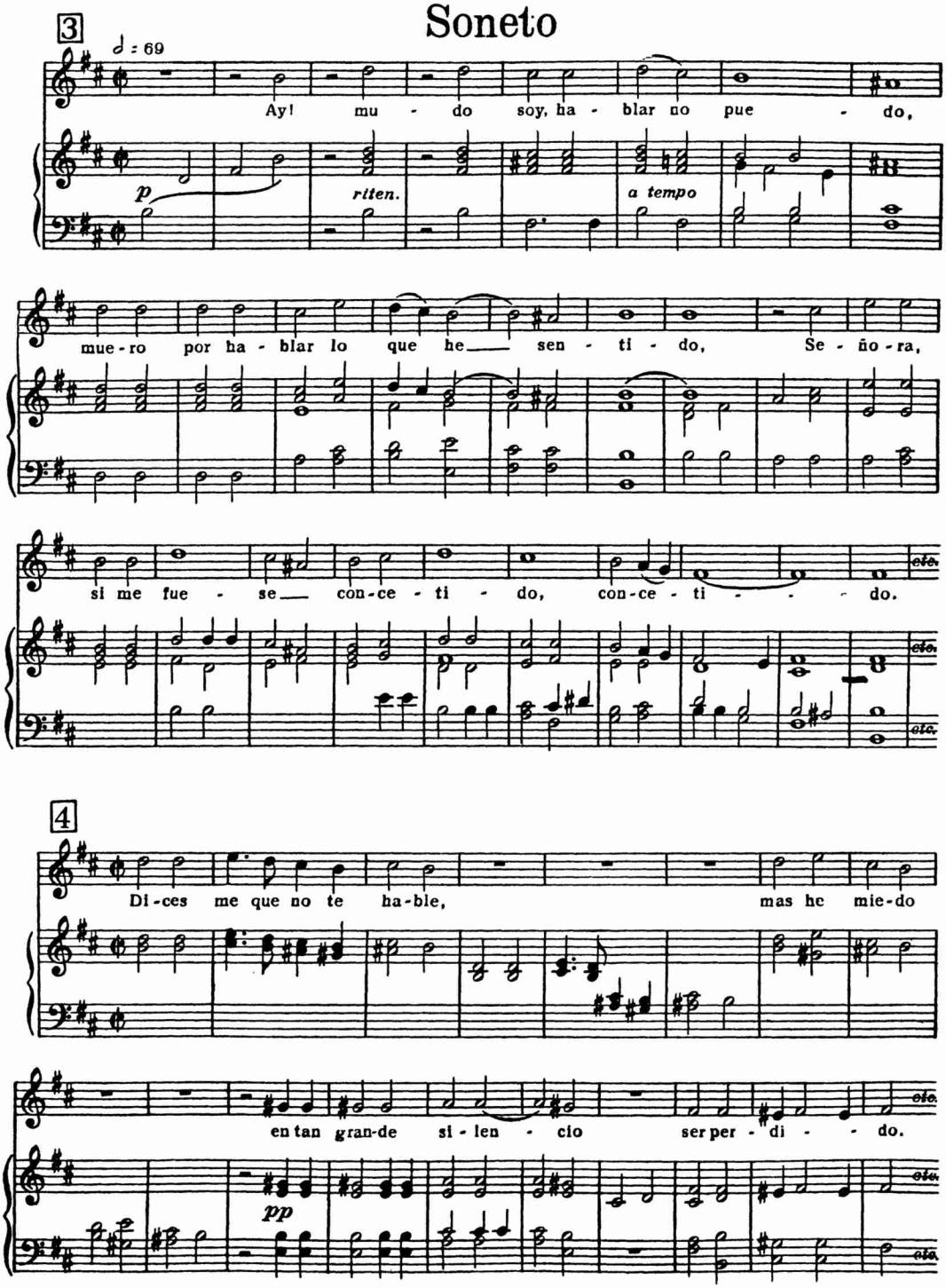
ALTSPANISCHE MUSIK

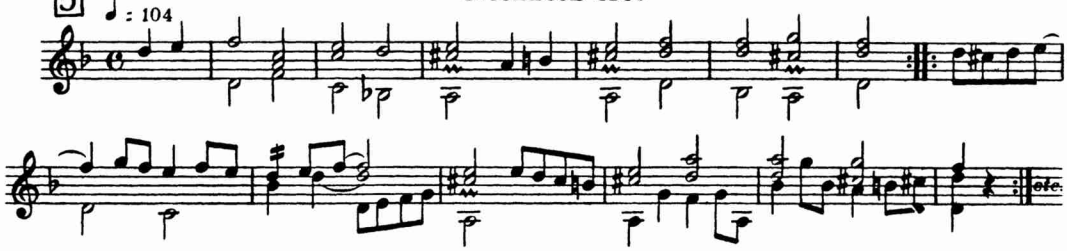
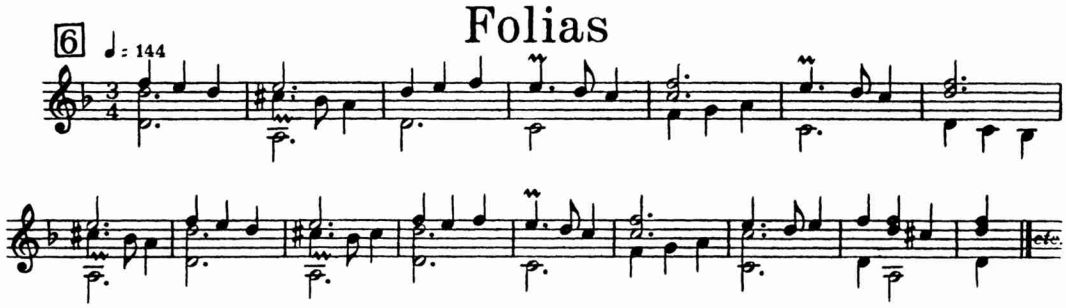
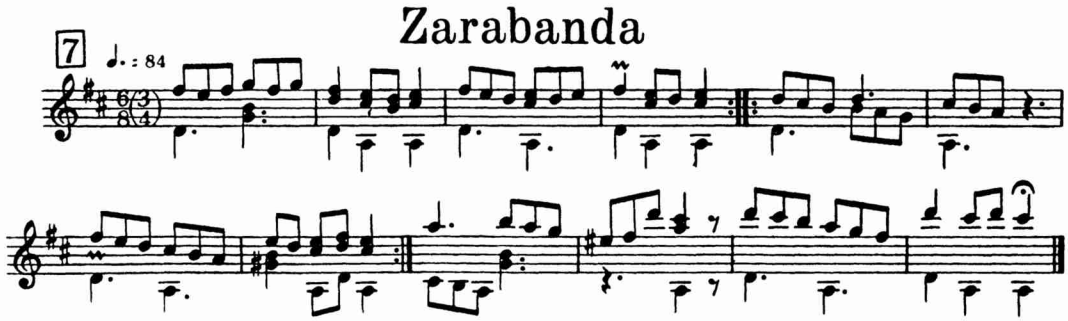
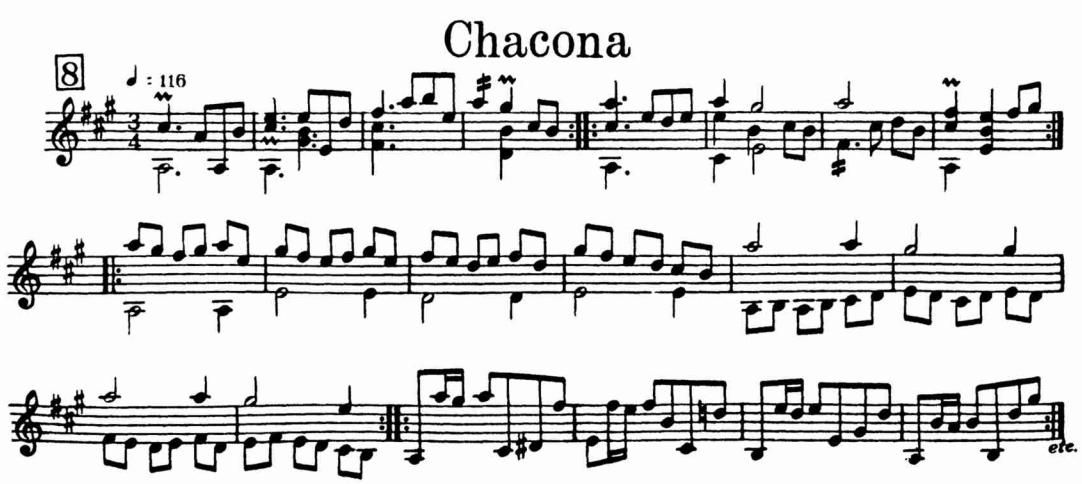
Villanesca

Notenbeilage zu dem Artikel
„Die Musik im Don Quijote" von Edgar Istel
„Die Musik" XXI/5

Romance

2

♩ = 84
En - - fer - mo es - ta - ba An - ti - o - co Prin - ci -
pe - de la Su - ri - a, de Es - tra - to -
ni ce la rei - - na fe - - ri - do de
a - mor ya - ci - a ya - - ci - - - - a.

Soneto


3
♩ = 69
Ay! mu - do soy, ha - blar no pue - do,
p
riten.
a tempo
mue - ro por ha - blar lo que he sen - ti - do, Se - ño - ra,
si me fue - se con - ce - ti - do, con - ce - ti - do.
4
Di - ces me que no te ha - ble, mas he mie - do
en tan gran - de si - len - cio ser per - di - do.
pp

Gallarda

Folias

Zarabanda

Chacona

auf seinen vier Seiten stand geschrieben: >Kastell des guten Betragens<. Vier geschickte Spieler auf dem Tamburin und auf der Flöte begleiteten den Tanz. Cupido eröffnete das Ballett: er tanzte zweimal auf und ab, dann erhob er seine Augen und spannte den Bogen gegen eine Jungfrau, die zwischen den Zinnen des Kastells stand. Er sagte folgende Verse zu ihr . . . Als er die Verse geendigt hatte, schoß er einen Pfeil nach der Höhe des Kastells und zog sich auf seinen Standort zurück. Sogleich trat der >Vorteil< hervor und machte Wendungen auf und ab, worauf die Tamburine schwiegen, und er sagte . . . Der >Vorteil< zog sich zurück, und die >Poesie< trat hervor. Nachdem diese wie die übrigen ihre Wendungen gemacht hatte, richtete sie die Augen auf die Jungfrau des Kastells und sagte . . . Die Poesie trat ab, und von der Gruppe des >Vorteils< kam die >Freigebigkeit< hervor und sagte, nachdem sie ihre Wendungen gemacht hatte: . . .

Ebenso traten alle Figuren aus den Quadrillen auf und gingen wieder zurück; jede machte ihre Wendungen und sagte ihre Verse, von denen einige elegant, andere aber possierlich waren . . . Dann vermischten sich alle zum Tanze und verschlangen und verketteten sich auf eine reizende und freie Weise; und so oft Amor an dem Kastell vorüberkam, schoß er einen Pfeil nach der Höhe, der >Vorteil< aber zerwarf vergoldete Kugeln daran. (Es waren sogenannte >Alcancias, Kugeln aus Ton, die mit Blumen, Wasser oder Asche gefüllt waren, wie die Reiter sie bei Turnieren einander zuwarfen. Der Gebrauch stammt von den Arabern.) Endlich, nachdem sie lange getanzt hatten, nahm der >Vorteil< eine große Börse, die mit Geld angefüllt schien, und schleuderte sie gegen das Kastell; in demselben Augenblick fielen auch alle Wände herunter, und die Jungfrau stand entblößt und ohne Beschützung da. Alsbald kam der >Vorteil< mit den Figuren von seiner Truppe; sie warfen ihr eine große goldene Kette um den Hals und schienen sie gefangennehmen und mit sich fortführen zu wollen. Als Amor und seine Begleiter dies wahrnahmen, taten sie einen Ausfall, sie zu befreien, und alles, was sie zu tun versuchten, geschah nach dem Klange des Tamburins, indem alle vereinigt tanzten und sich nach der Musik gemeinschaftlich bewegten. Die Wilden brachten sie hierauf alle zum Frieden; denn sie eilten sehr schnell herbei, die Wände des Kastells wieder aufzurichten. Hierauf wurde die Jungfrau von neuem darin eingeschlossen, womit sich denn das Ballett zum großen Vergnügen aller Zuschauer endigte.«

Wie man sieht, spielte die Musik als solche keine bedeutsame Rolle in diesen Balletten, sie war nur ein Teil des pantomimischen »Gesamtkunstwerks« (um einen modernen Ausdruck zu gebrauchen). Zu der verwandten Art der rein repräsentativen Tänze gehört der in der Hochzeit des Camacho kurz vorangehende, den Cervantes folgendermaßen beschreibt: »Zwölf schöne Mädchen kamen herein, die so jung waren, daß keine unter vierzehn zu sein schien, wie noch keine achtzehn Jahre erreicht hatte. Alle waren grün gekleidet, zum Teil die Haare aufgeflochten, teils mit fliegenden Haaren, alle so golden, daß

sie mit den Strahlen der Sonne wetteifern konnten. Sie trugen auf den Köpfen Kränze von Jasmin, Rosen, Amarant und Geißblatt geflochten. Sie wurden von einem ehrwürdigen Alten und einer Matrone angeführt, die aber leichter und lebendiger waren, als man von ihren Jahren erwarten konnte. Eine Sackpfeife (gaita zamorana) ertönte, und im Gesichte und in den Augen Ehrbarkeit und in den Füßen Leichtigkeit, zeigten sie sich als die besten Tänzer von der Welt.«

Diese Art Tänze, die Vorläufer unserer szenischen Ballette, waren im 17. Jahrhundert in Spanien sehr beliebt.

Gleichfalls in der Hochzeit des Camacho erwähnt, wenn auch nicht ausführlich beschrieben sind die Schwerttänze, die in Spanien uralt und schon von Titus Livius genannt sind. Sie wurden vorzugsweise im Königreich Toledo geübt und in Hemden und leinenen Kniehosen von Landarbeitern dargestellt, die in den Hemden weiße Schwerter trugen (im Gegensatz zu den schwarzen mit Knopf [Rapier], die man zum Fechten brauchte). Mit diesen Schwertern führten sie künstliche Wendungen aus, besonders eine »la degollada« genannt, wobei sie scheinbar versuchten, den Hals ihres Führers mit den Schwertern abzuschlagen, dieser ihnen aber mit einer sehr eleganten Bewegung entschlüpfte. Roda hat diesen Tanz noch Ende des 19. Jahrhunderts in den Straßen von Madrid im Karneval aufführen sehen, wobei die Männer Holzschwerter trugen und äußerste Gewandtheit zeigten.

Von Camacho heißt es im »Don Quijote«: »Er hat auch Banden von Tänzern, sowohl mit Schwertern als mit Schellen, denn in seinem Dorfe gibt es ihrer, die sie auf trefflichste Weise zu schütteln und damit zu springen verstehen: von den Sohlenklatschern (zapateadores) sage ich nichts, denn es ist weltbekannt, daß ihm die herrlichsten nicht fehlen.« Die Sohlenklatscher markierten beim Tanze den Takt, indem sie mit den Händen abwechselnd auf ihre Sohlen schlugen, die Sohlentänzer hatten Schellen an Armen und Beinen, die sie beim Tanz schüttelten, wobei sie unsinnige Verse sangen.

Während in den »Danzas« nur die Füße allein gebraucht wurden und der Oberkörper unbeweglich blieb, wurden in den »Bailes«, zu denen bereits diese Schellentänze gehören, Arme und Körper in völliger Freiheit gebraucht. Der beliebteste und zügelloseste dieser »Bailes« war die Zarabanda. Der würdige Pater Mariana in seinem »Tratado contra los jueges publicos« eifert denn auch gegen diesen Tanz, der »so lasziv in den Worten, so häßlich in den Bewegungen sei, daß er anständigen Personen die Schamröte ins Gesicht treibe«. Aber was half es, wenn einzelne Geistliche eiferten? Die Tanzwut hatte von 1580 bis 1630, ein halbes Jahrhundert lang, das gesamte Volk erfaßt, und »Zarabanda« war das Feldgeschrei, mit dem man auf Straßen und Plätzen zu tanzen begehrte. Ja, sogar in die Kirchen drang die Zarabanda ein, musikalisch ganz unverhüllt und nur dadurch ermöglicht, daß statt der anstößigen Kehrreime geistliche Texte gesetzt waren, wie einige Jahrhunderte vorher der sehr welt-

liche »hommo armé« durch die Kontrapunktisten in den Gottesdienst gebracht worden war. Mit ihr kamen eine Reihe von anderen beliebten Tänzen in die Kirche, von denen nur noch als für uns bedeutsam die Chacona und der Pasacalle erwähnt seien. Schon 1598 hatte sich die Stadt Madrid mit der Bitte an Philipp II. gewandt, nur noch die guten alten Tänze zu erlauben, die lasziven neuen aber zu verbieten, und 1630 wurde endlich tatsächlich die Zarabanda vom Königlichen Rat von Kastilien völlig verboten. Tatsächlich aber war damals schon die Zarabanda entthront worden von den Seguidillas und der Chacona, die lustiger und noch lasziver als die Zarabanda waren, besonders die letztere, deren Namen vielleicht von Chaco, einer Gegend Argentiniens, stammt. Auch die Seguidillas werden mehrfach im »Don Quijote« erwähnt, zum Beispiel von der Dueña Dolorida.

Die Trennung von »bailes« und »danzas« war mehr theoretisch als praktisch. In Wirklichkeit gab es eine ununterbrochene Mischung, indem vornehme Tänze vulgarisiert, volkstümliche dagegen verfeinert wurden, und so figurierten schließlich die Folias und Villanos in beiden Kategorien. Der Unterschied bestand lediglich in der Ausführung: die Danzas wurden leicht und geschickt, aber immer nur von den Füßen ausgeführt, die Bailes waren durchaus lasziv und gebrauchten den gesamten Körper. So sind denn die Worte zu verstehen, die Sancho zu seiner Verteidigung an Quijote richtet, wobei er die Schwierigkeit des »bailar« gegen die Leichtigkeit des »danzar« hervorhebt. Und die Dueña Doña Rodriguez rühmt dem Don Quijote die Talente ihrer Tochter mit den Worten: »Sie singt wie eine Lerche, tanzt (danza) wie der Gedanke und springt (baila) wie eine liederliche Dirne.«

Wenn wir uns nun fragen, wie die Musik zu diesen Tänzen ausgesehen haben mag, so müssen wir beachten, daß die Kunstmusik diesen volkstümlichen Tänzen zunächst nur Verachtung entgegenbrachte, und wenn sie sich herbeiließ, die beliebten Namen zu übernehmen, gelehrte und fast religiöse Stücke daraus machte. Allmählich löste sich jedoch die Instrumentalmusik von der Vokalmusik los. Die Aristokratie tanzte nach kleinen Orchestern (Clavicembalos, Lauten, Harfen usw.), während das Volk beim Gesang mit Gitarrenbegleitung blieb. Wenn auch von der Publikation des »Don Quijote« zeitlich etwas entfernt, bietet doch das 1674 von Gregorio Sanz in Zaragoza publizierte Buch »Instrucción de música sobre la guitarra española« den besten Einblick in die auch zur Zeit des Cervantes üblich gewesene Volksmusik, die sich ja damals nicht so rasch verändern konnte. Die Musik von Sanz ist absolut spanisch, und seine Kadenzen und Wendungen sind die noch heute in Andalusien typischen. Es sind Phrasen, die ersichtlich Sanz nicht selbst erfunden haben kann, sondern nur der Tradition nach aufgezeichnet hat, dieselben Phrasen, die heute noch das Entzücken der ausländischen Komponisten bilden, die spanische Volksmusik studieren. Und da Cervantes, der gleich dem großen Briten Shakespeare, seinem Zeitgenossen, ein Mann war, »der Musik

hat in sich selbst«, mit feinem Sinne die Volksmusik der Kunstmusik vorzog, so müssen wir hier die Tonkunst suchen, die die Volksmusik des »Don Quijote« widerspiegelt. Die Musik von Sanz ist für Gitarre geschrieben, aber nicht für die moderne, sondern die damalige, die für jede Note zwei Saiten hatte, also eine stärkere Klangfülle als das gegenwärtige Instrument besaß.

Ich gebe hier als Beispiel der »danzas« eine Gallarde und eine Folia, als Typen der »bailes« eine Zarabanda und eine Chacona (nur die Anfänge).

Die *Gallarda* (vgl. Notenbeispiel Nr. 5) war der Tanz der Könige, sie und die Pavane waren stolz und gemessen. Wie sie getanzt wurde, beschreibt Calderon ausführlich in »El maestro de danzar« (Akt II, 25. Szene), wobei musikalisch interessant ist, daß verlangt wird: »und immer, aufmerksam auf den Takt, müssen alle Kadenzen ohne Leidenschaft betont werden«.

Die *Folia* (vgl. Notenbeispiel Nr. 6) ist ein bewegterer Tanz mit allerlei Sprüngen und Wendungen. Sie ist etwa der Tanz, den Quijote im Haus von Antonio Moreno tanzt. Er ist typisch spanisch und fast modern andalusisch.

Die *Zarabanda* (vgl. Notenbeispiel Nr. 7) der Spanier hat gar nichts mit der viel bekannteren französischen Sarabande zu tun, deren Rhythmus wir aus den Suiten des 18. Jahrhunderts kennen. Die spanische ist älter, gab der französischen den Namen, aber weder den Charakter noch den Rhythmus. Die hier wiedergegebene Zarabanda von Sanz ist vor allem rhythmisch interessant. Es sind Bauernrhythmen: Sechsachtel und Dreiviertel auf eigentümliche Art abwechselnd. Diese Rhythmen sind auf den kleinen Caravellen, die damals den Verkehr mit Amerika vermittelten, hinübergekommen und später als spezifisch südamerikanisch auf Dampfschiffen wieder zurückgebracht worden (als »guajiras«).

Endlich noch eine *Chacona* (vgl. Notenbeispiel Nr. 8), die der beliebteste Tanz zur Zeit des Cervantes war. Ihr Rhythmus entspricht genau dem der jetzigen granadinischen, aber noch mehr: sie weist auf das Präludium der Sonate in E-dur für Violine Solo von J. S. Bach hin und erinnert in mancher Hinsicht an Bachs eigene Chaconnen.

Und so erkennen wir einen eigentümlichen Zusammenhang zwischen spanischer Volkskunst zur Zeit des Cervantes (Beginn des 17. Jahrhunderts) und der wundersamen Polyphonie des unergründlichen deutschen Meisters (geb. 1685).