Friedrich Geiger, Oliver Huck: Don Quijote in der Musik, in: *Don Quijotes intermediale Nachleben / Don Quixote's Intermedial Afterlives*, hrsg. von Ines Detmers und Wolfgang G. Müller, Trier 2010, S. 13-55.

Ines Detmers, Wolfgang G. Müller (Hg.)

Don Quijotes intermediale Nachleben

Don Quixote's Intermedial Afterlives

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Ines Detmers, Wolfgang G. Müller (Hg.):
Don Quijotes intermediale Nachleben /
Don Quixote's Intermedial Afterlives
Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010
ISBN 978-3-86821-295-2

Umschlagbild *Don Quijote de la Mancha*
von Jésus Apáricio

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010
ISBN 978-3-86821-295-2

Alle Rechte vorbehalten
Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier
Bergstraße 27, 54295 Trier
Postfach 4005, 54230 Trier
Tel.: (0651) 41503
Fax: (0651) 41504
Internet: http://www.wvttrier.de
E-Mail: wvt@wvttrier.de

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Don Quijote in der Musik

Friedrich Geiger & Oliver Huck

"Weil Speiß und Tranck in dieser Welt
Doch Leib und Seel zusammen hält".[1]

Das intermediale Nachleben des *Don Quijote* in der Musik hat lange Zeit wenig Beachtung gefunden und im Vergleich mit den beiden prominenten spanischen Stoffen *Don Juan* und *Der Barbier von Sevilla* entsprechend nicht zu einer stoffzentrierten Forschung geführt. Als Forschungsstand galt, "die Vertonungen des oder aus dem Roman Don Quijote" reichten "zumindest zahlenmäßig nicht an jene des Don Juan heran" (Pahlen, 1993: 689). Wenn man bereits zehn Jahre später dann jedoch zu der geradezu gegenteiligen Einschätzung kommen konnte – "vermutlich wurde kein Stoff so häufig dramatisiert und musikalisiert, wie der Roman Miguel de Cervantes" (Pachl, 2002: 7), so verdankt sich diese Erkenntnis der musikbezogenen Forschung zur Rezeption des Quijote, die in den letzten Jahren geradezu inflationsartig anwuchs. Kennzeichnend für die betreffenden Arbeiten ist insbesondere das eifrige Bemühen, eine möglichst große Zahl von Werken zusammenzutragen. Dabei ist ein patriotischer Zug der spanischen Forschung unverkennbar, der zu der fragwürdigen Einschätzung führt, wonach das 20. Jahrhundert, in dem Vertonungen spanischer Komponisten quantitativ überwiegen, für den Quijote in der Musik von besonderer Bedeutung gewesen sei.[2]

Die auf den Stoff bezogenen Kompositionen erscheinen vorzugsweise nach seiner Rezeption in einzelnen Ländern geordnet.[3] Ein solcher Zugang bietet zwar die Möglichkeit, jeweils einen Bezug zu der durch Sprachgrenzen strukturierten literarischen Rezeption herzustellen, er ist der europäischen Musikkultur seit Cervantes jedoch wenig angemessen. Auch in einem Zeitalter sich herausbildender Nationalstaaten ist es unzutreffend, beispielsweise die Oper *Don Chisciotte* von Manuel del Pópolo Vicente García lediglich aufgrund der Herkunft des Komponisten als spanisch zu betrachten,[4] denn das Libretto ist in italienischer Sprache verfasst, Garciás Truppe

---

1 Hinsch (1690: Verse 156-157).

2 Wenn Jorge Luis Borges in *Pierre Menard, Autor des 'Quijot'* treffend herausstellt, dass der Roman zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem "Anlaß für patriotische Trinksprüche, grammatikalischen Hochmut, obszöne Luxusausgaben" (Borges, 1994: 44) sei, lassen sich dieser Aufzählung durchaus auch zahlreiche Vertonungen hinzufügen.

3 Vgl. Espinós (1947). Dabei kommt es in der Folge zu einigen Verwerfungen zwischen der politischen und der kulturellen Landkarte, wenn etwa in den Niederlanden um 1700 entstandene Werke der "Hispanic World" (Esquival-Heinemann, 1993: 87) zuordnet werden, obwohl diese eindeutig in einem Zusammenhang mit der deutschen und französischen Produktion stehen.

4 Vgl. Espinós (1947: 13-17), Esquival-Heinemann (1993: 88) und Lolo (2007a: 148).

war die erste, die italienische Oper in die neue Welt brachte (daneben bildete Paris das Zentrum seiner Karriere), und das Werk wurde seinerzeit auch nicht in Spanien aufgeführt. Italienische Oper wurde im 18. Jahrhundert nicht nur in Italien, sondern in ganz Europa gespielt. Sie war keine nationale Angelegenheit, wie suggeriert wird, wenn für die "figure di Don Chisciotte nell'opera italiana tra seicento e settecento" (Brumana, 1992), bis auf eine Ausnahme lediglich die für italienische Bühnen entstandenen, auf Cervantes Roman basierenden Opern berücksichtigt werden.

Der *Don Quijote* bietet sich somit offenkundig wenig für ein Denken in nationalen Kategorien, dafür jedoch wie kein anderer Stoff dafür an, ihn in Relation zu dem historisch und geographisch bedingten und sich wandelnden System der musikalischen Gattungen zu setzen. Daher soll dieser Zugang in den ersten beiden Abschnitten des folgenden Beitrages beschritten werden – im Großen und Ganzen chronologisch und mit einer Wegmarke um 1800. Dabei dürfen die Gattungen aber nicht grobmaschig auf Vokal- und Instrumentalmusik, Lied, Oper, Film und Ballett beschränkt und als bloße Schubladen einer Kategorisierung und Ordnung des Materials verstanden werden.[5] Vielmehr sind es gerade die Schnittmengen, Grenzbereiche und die Dynamik eines Systems der Gattungen, die der Quijote offen zu legen vermag.

Damit stellt sich dann auch die viel grundsätzlichere Frage, wie ein literarischer Stoff überhaupt zu einem musikalischen werden kann[6] – eine Frage, die umso dringlicher ist, als es nahezu sämtlichen Arbeiten zu Don Quijote in der Musik eigen ist, dass sie über die Musik selbst kaum etwas zu sagen vermögen. Daher wird, komplementär zu überblicksartigen und zusammenfassenden Ausführungen, gelegentlich auch detaillierter auf exemplarische Werke eingegangen und danach gefragt, wie in ihnen bestimmte Momente der Vorlage von Cervantes musikalischen Niederschlag gefunden haben. Als *tertium comparationis* zwischen den unterschiedlichen Adaptionen dient dabei vor allem der ritterliche Held selbst, dessen musikalischer Charakterisierung in wechselnden Kontexten wir in einem dritten Abschnitt exemplarisch nachgehen.

Durch die Geschichte hindurch entfaltete der Stoff des *Don Quijote*, was ihn für den Musikhistoriker besonders interessant macht, seine spezifische Qualität durch die Schnittmenge mit grundsätzlichen musikalischen Diskursen – seien es die Opernreformen des 18. Jahrhunderts, die Ideen der National-, Künstler- oder Literaturoper, die auf das Andere gerichteten Kategorien der *couleur locale* und des Exotismus, der Historismus oder die Ironie in der Musik. Es wäre vorstellbar, eine Geschichte der Musik in ihren wesentlichen Zügen vom 17. Jahrhundert bis in die Gegenwart allein anhand von *Don Quijote*-Vertonungen zu schreiben. Keineswegs jedoch strebt der vorliegende Beitrag einen vollständigen Nachweis sämtlicher Kompositionen an, die auf Don Quijote bezogen sind – an musikbibliographischen Arbeiten hierzu mangelt es nicht,[7] und um die zahlreichen von einem Autor zum nächsten weitergereichten Fehler und Ungenauigkeiten zu tilgen, bedürfte es der Zeit und der Mittel zu einer kompletten Sichtung der Quellen.[8] Auch werden jene musiktheatralischen Werke, die Episoden aus dem Roman ohne den Protagonisten aufgreifen[9] (mit Ausnahme von Sancho auf der Insel, da hier teilweise auch Don Quijote auftritt), ebenso wenig in die Betrachtung einbezogen, wie solche, die nicht auf einer Episode aus dem Roman selbst basieren, sondern diesen aktualisieren,[10] nur den Namen übernehmen (mit Ausnahme der Intermezzi)[11] oder in einen anderen Kontext versetzen.[12] Ausgespart bleiben auch der *Man*

5 "Ordnen wir unser (ausgewähltes) Material nach musikalischen Genres" (Pahlen, 1992: 690).

6 Erinnert sei an dieser Stelle auch daran, dass Schering (1936: 291-314) Ludwig van Beethovens Streichquartett op. 59/3 als Ergebnis der Rezeption des *Don Quijote* betrachtet hat.

7 Vgl. Espinós (1947), Flynn (1984), Pini Moro/Moro (1992), Esquival-Heinemann (1993), Strosetzki (2000: 587-595), Schneider (2000: 54-56) und Reischert (2001: 309-315).

8 Soweit Libretti, Klavierauszüge und Partituren eingesehen wurden, sind sie im Quellenverzeichnis verzeichnet, bei vor 1805 erschienen und handschriftlichen Materialien ist das konsultierte Exemplar unter Verwendung der Bibliothekssiglen des RISM nachgewiesen, bei italienischen Libretti vor 1800 wird unter Verwendung der Nummern auf den Katalog von Sartori (1990-94) verwiesen.

9 Vgl. Tommaso Traettas *Il cavaliere errante* (1778, Überarbeitung von *Stordilano principe di Granata* 1760), Angelo Tarchis *Il cavaliere errante* (1790), Niccolò Piccinnis *Il curioso del suo proprio danno* (1756), Niccolò Piccinni/Antonio Sacchinis *Il curioso imprudente* (1761), Filippo Maria Gherardeschis *Il curioso indiscreto* (1764), Pasquale Anfossis *Il curioso indiscreto* (1777) sowie André Ernest Modest Grétrys *Basile* (1792) und Gaetano Donizettis *Il furioso nell'Isola de Santo Domingo* (1833), vgl. auch Alexis Pirons *L'Endriague*, teilweise mit Musik von Jean-Philippe Rameau (1723).

10 Vgl. Leonardo Leos und Pietro Comes' *Il fantastico* bzw. *Il nouvo Don Chisciotte* (1743/48), Francesco Bianchis *Il nuovo Don Chisciotte* (1788), Stanislav Champeins *Le Nouveau Don Quichotte* (1792), vermutlich darauf basierend Karls Ditters von Dittersdorfs *Don Quixotte der Zweite* (1795).

11 Vgl. Marcello da Capuas *Il Don Chisciotte della Mancia* (1769) und dessen Umarbeitung zu *Il cavaliere errante* (1769), die selbst auf den Namen verzichtet (Kunze, 1968: 87), sowie das *Don Quixotte*-Libretto von Julius von Soden, das angeblich von Ignaz von Beecke vertont wurde. Der Autor betont jedoch "Ich habe aus ihr, nur die Personen, nicht das Sujet, zu dieser musikalischen Posse entlehnt! die, ich fühl' es, ohne Komposition, Dekorazionen und Tänze keinen Werth hat, aber durch sie ihn erhalten kann." (Soden, 1788: 102). Damit kann vor 1788 keine Vertonung existiert haben. Franz Spindlers Oper *Don Quixotte oder Das Abenteuer am Hofe* (Breslau 1798) weist Ähnlichkeiten mit Sodens Text auf, ist jedoch nicht als Vertonung desselben anzusehen. So sind etwa die Texte der Introduction Nr. 1 ("Endlich bist du mein") und Arie Nr. 2 ("Vor einer Stunde noch") so bei Soden nicht vorgesehen, gemeinsam ist beiden Textbüchern hingegen die Arie Nr. 3 ("Ruh und Wollust").

12 Vgl. das Intermezzo *Don Chisciotte in Venezia* von Giuseppe Baretti/Giovanni Antonio Giai (1752), *Don Quixote in England* (1734), eine Ballad opera mit Text von Henry Fielding und Samuel Arnolds Ballad opera *The Mountaineers* (1795).

of La Mancha und alle weiteren Transformationen des *Quijote* in der populären Musik, die schon aufgrund der schieren Masse einen eigenen Themenbereich bilden.

I. Don Quijote und das System der Gattungen des Musiktheaters bis um 1800

Don Quijote ist in der Musik nicht nur, aber vor allem eine Figur für die Bühne und es erscheint angesichts der Wirkung des Stoffes wenig sinnvoll, die Adaptionen für das Musiktheater pauschal als eine Ausplünderung der Weltliteratur (Dahlhaus, 1989a: 770) zu diskreditieren. In nahezu allen Bühnengattungen, in denen der *Don Quijote* eine Dramatisierung erfahren hat, spielt Musik eine Rolle. Dabei sind die Übergänge zwischen den Polen des Sprechtheaters mit musikalischen Einlagen, komplett in Musik gesetzter Oper und Ballett durchaus fließend.[13] Schauspiel und Singspiel sind in Deutschland, den Niederlanden, England, in der französischen *Opéra comique* sowie in der italienischen Farsa[14] vom 17. bis ins 19. Jahrhundert vor allem anhand des quantitativen Anteils der Musik zu unterscheiden. Das Ballett hingegen erscheint nicht nur als eigenständige Gattung, sondern kann auch Teil einer Oper sein bzw. seinerseits auch über die Pantomime hinaus durch Gesangspartien Elemente der Oper aufnehmen.

Ein ebenso frühes wie prominentes Beispiel für musikalische Einlagen im Schauspiel ist Thomas d'Urfeys *Comical History of Don Quixote* (1694/95) mit Musik von Henry Purcell und anderen, in der jedoch Don Quijote selbst nicht singt. Weitaus eher als Schauspiel mit Musik denn als Oper zu betrachten ist ferner Pieter Lagendyks *Don Quichot op de bruiloft van Kamacho* (Amsterdam 1712).[15] Über jene Spielarten der

13 Nicht berücksichtigt werden im Folgenden mit der Ballad opera (Rubsamen, 1974) und dem Vaudeville (Espinós, 1947: 50ff.) jene Gattungen des musikalischen Theaters, in denen der Text auf präexistente Musik gesungen wird. Ebenfalls nicht berücksichtigt werden Pasticci, vgl. etwa *Les Noces de Gamache* (Paris 1825), ein Text von Henri Dupin und Thomas Sauvage mit Musik von Saverio Mercadente (Wittmann, 2000: 10).

14 Mit Placido Ungaros *Il D. Chisciotte della Mancia* (Messina 1788, Sartori 8140), ist die Musik zur einzigen genuinen Farsa des 18. Jahrhunderts, die auf diesem Stoff basiert, leider verloren. Das italienische Theater des 16. und 17. Jahrhunderts kennt auch die Verbindung von Sprechtheater, musikalischen Intermedien und Balletten, auch in Verbindung mit dem Don Quijote, vgl. *Scenario di D. Chisciotte della Mancia* (Commedia mit Intermedien und Balletten, Rom 1692, Sartori 21148) sowie *Scenario di D. Chisciotte della Mancia* (Commedia mit Intermedien und Balletten, Rom 1698, Sartori 21149).

15 Die Anteile der Musik sind so gering, dass sinnvoller von einem Schauspiel mit Gesang als von einem Singspiel zu sprechen ist. Im zweiten Akt singt Jochem ein fünfstrophiges, vom Dialog unterbrochenes Lied "De Bruigom is een kittig haantje" (Lagendyk, 1931: 35), im dritten Akt treten Tänzer und Musikanten auf der Hochzeit auf (58) und es wird getanzt (61), u.a. auch ein Bauernballett (67 und 75), Vetlasoepe singt das Lied "Zo moet men het gouverneurtje leeren" (59), gemeinsam mit einem Bauer und einer Bäuerin singt er auf die Melodie "Hoor Kees myn vryër" den Text

Oper hinaus, in denen die musikalischen Nummern mit gesprochenen Dialogen wechseln, spielt der Stoff bis zum Ende des 18. Jahrhunderts sowohl im italienischen und deutschen Musiktheater eine Rolle, nicht jedoch in der französischen Tragédie lyrique. Die musikalische Bühnenpräsenz des Don Quijote ist indessen nicht auf die Oper beschränkt und eine "world of opera" (Esquival-Heinemann, 1993) nicht strikt von jener des Balletts abzugrenzen. Don Quijote ist ein Stoff, der für das Ballett wegen der charakteristischen, kontrastreichen und immer wieder erzählerisch ausgemalten Körperlichkeit der beiden Hauptfiguren, des hohen kinetischen Anteils der Handlung, aus der sich zahlreiche einprägsame Bewegungsbilder gewinnen lassen, und des hohen Anteils an Tänzen aller Art geradezu prädestiniert ist. Im 17. Jahrhundert ist die Figur des Don Quijote – bereits vor seinem Auftritt in der Oper – siebenmal in einem französischen Ballet de Cour präsent. Die Quellenlage ist jedoch insofern ungünstig, als für das *Ballet de Dom Guichot et des chats et des rats* (1614) zwar die Musik,[16] nicht jedoch das Libretto erhalten ist, während im Falle der übrigen sechs Ballette genau der umgekehrte Fall vorliegt.[17]

Martínez del Fresno zählt dann für das 18. Jahrhundert einundzwanzig und für das 19. Jahrhundert siebenundzwanzig Ballettfassungen nach *Don Quijote*.[18] Unter den Choreographen, die sich des fahrenden Ritters angenommen haben, finden sich alle prominenten Namen der Zeit, die sämtlich stilbildend wirkten. Mit August Bournonvilles *Don Quixote ved Camachos Bryllup* (Kopenhagen 1837, Musik arrangiert von Johann Wilhelm Ludvig Zinck), Paul Taglionis *Don Quixote* (Berlin 1839, Musik von Wenzel Gährich) und vor allem Marius Petipas *Don Kichot* (Moskau 1869, Musik von Alois Ludwig Minkus) hat der Stoff maßgeblichen Anteil an der Ausprägung von Gattungskonventionen des klassischen Balletts. Bereits mit dem auf-

"Kom lief Tereze". Eine Vorbildfunktion kann das Stück damit weniger für die Oper als vielmehr für das Ballett beanspruchen.

16 Vgl. Rico (2007) und Buch (1994: 82).

17 Es handelt sich um: *L'Entrée en France de Don Quichot de la Manche* (1630er?), *Ballet de Bacchus triomphant sur l'amour* (1633), *Ballet du libraire du Pont-Neuf ou les romans* (1643), *Boutade des incurables* (1640), *Ballet de l'oracle de la Sibylle de Pansoust* (1645), *Ballet des bienvenus* (1655). Lolo (2007b: 265-266) sieht die Beliebtheit der Figur im Frankreich des 17. Jahrhunderts auch darin begründet, dass sie sich eigne, das politisch geschwächte Spanien der Lächerlichkeit preiszugeben.

18 Vgl. Martínez del Fresno (2007: 631 und 645), zum Handlungsballett auch Dahms (1992). Aufgeführt sind im Folgenden nur Ballette, deren Libretto gedruckt wurde bzw. deren Aufführung durch andere Quellen belegt ist und/oder deren Komponist bekannt ist. Vgl. für das 18. Jahrhundert neben den im Folgenden genannten Roger-Timothée Régnard de Pleinchesnes *Les Aventures de Don Quichotte* (Paris 1778, "sur des airs connus"), Carlo Lepicqs *Le nozze di Camaccio o D. Chisciotte in casa del Duca* (Neapel 1779, Sartori 6911), anon. *Il Don Chisciotte* (Palermo 1784, Sartori 22167), Antonio Pitrots *Don Chisciotte* (Mailand 1792, Sartori 15472), Jean Guillaume Antoine Cuvelier de Tries *L'Empire de la folie ou la mort et l'apotheose de Don Quichotte* (Paris 1799, Musik Julien Navoigille le Cadet und J. Baneux).

kommenden Ballet d'action wird nicht mehr nur die Figur, sondern analog zur Oper eine aus einer oder mehreren Episoden des Romans gewonnene Handlung dargestellt, so in Salomonis *Combatto di Don Chisciotte con il gigante* (Turin 1765, Musik von Giuseppe Antonio Le Messier, Sartori 16146) und Charles Antoine Coypels *Les Folies de Cardénio* in der Choreographie von Claude Ballon (Paris 1720, Musik Michel Richard de La Lande).[19]

In den Adaptionen für das Musiktheater sind es bis ins frühe 19. Jahrhundert hinein vor allem drei Episoden aus Cervantes Roman, die immer wieder aus dem Kontext herausgelöst und als selbständiges Sujet verwendet wurden, nachdem sie zuvor bereits im Sprechtheater dargestellt worden waren. Die Episode am Hofe der Herzogin mit dem Ritt auf dem Holzpferd wurde vom 17. bis ins 19. Jahrhundert immer wieder in verschiedenen Gattungskontexten aufgegriffen, so in Johann Philipp Förtschs Lustspiel *Der irrende Ritter Don Quixotte* (Hamburg 1690, Libretto Hinrich Hinsch), Florent Carton d'Ancourts Comédie en vers *Sancho Pança gouverneur* (Paris 1712),[20] Antonio Caldaras Opera serioridicola *Don Chisciotte in corte della duchessa* (Wien 1727, Libretto von Giovanni Claudio Pasquini, Sartori 8141), Giovanni Alberto Ristoris Commedia per musica *Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chisciotte* (Dresden 1727, Libretto von Stefano Benedetto Pallavicini),[21] Joseph Bodin de Boismortiers Ballet comique *Don Quichotte chez la Duchesse* auf einen Text von Charles Simon Favart (Paris 1743), aber auch in Pietro Generalis Dramma giocoso *Don Chisciotte de la Mancia* (Mailand 1805).[22] Für musikalische Darstellungen eignen sich diese Kapitel besonders, da wesentliche Handlungselemente wie der Wind, der Don Quijote und Sancho Panza während ihres vermeintlichen Ritts auf dem Holzpferd ihr Fortkommen suggeriert, und die abschließende Explosion des künstlichen Kleppers auch akustischer Natur sind und eine entsprechende Darstellung geradezu einfordern.

Die Episode auf Sanchos Insel ist vor allem ein Stoff des 18. Jahrhunderts,[23] der Blütezeit der komischen Oper, in der Sancho als ein Buffo-Charakter par excellence

19 Die Gesangspartien sind verloren, die instrumentale Musik ist weitgehend erhalten (Sawkins, 2005: 559-573).

20 Es handelt sich nicht um die Episode auf der Insel, sondern die Episode am Hofe des Herzogs. Musik (Air und Branle) ist nur im abschließenden Divertissement/Vaudeville vorgesehen, in dem Quichotte nicht mitsingt, (D'Ancourt, 1760: 294-296).

21 Vgl. Mengelberg (1916).

22 Das Libretto von Gaetano Rossi sieht als Personen die Duchessa, Conte Carlo, Don Chisciotte della Mancia, Sancio Panza, Despina, Don Saracca und Don Languido vor. "La scena si finge in una Villa appartenente alla Duchessa, poco distante da Saragozza" (Rossi, 1805: 49ff.). Die Handlung entfernt sich teilweise deutlich von Cervantes.

23 Nicht auf Cervantes Roman, sondern auf ein Libretto von Francesco Silvani, *Il miglior d'ogni amore per il peggiore d'ogni odio*, vertont von Francesco Gasparini (1703), gehen drei Vertonungen eines Librettos von Johann Ulrich König zurück: Reinhardt Keisers unvollendeter *Sancio oder die siegende Großmuth* sowie Georg Philipp Telemanns *Sancio oder die siegende Großmuth* (1727) und Carl Heinrich Grauns *Sancio und Sinilde* (1727). Ebenfalls nicht auf Cervantes basieren *Il Sancio* (Modena 1656) und *Il Sancio* (Genua 1671, Text Camillo Romano).

brillieren kann und die Insel als Projektionsfläche gesellschaftlicher Utopien dient. Während die Insel-Handlung in Alphonsus d'Eves *Het* Musicael Kluchtspel *Gouvernement van Sancho Panca in't Eylandt Barataria* (Antwerpen 1700)[24] mit der Episode am Hof des Herzogs kombiniert ist, wird sie anschließend als selbständiger Stoff verwertet. Ausgehend von der Verbindung von Gesang und Tanz in Louis Fuzeliers Divertissement *Pierrot Sancho Pansa Gouverneur de l'Isle Barataria* (Paris 1710) findet der Stoff in Jean Claude Gilliers *Sancho Pança gouverneur ou la bagatelle* (Paris 1727, Textbuch von Thierry) und François André Philidors *Sancho Pança dans son isle* (Paris 1762) Eingang in die Opéra comique[25] – in keiner dieser Opern ist Don Quijote selbst präsent. Mit Antonio Caldaras *Sancio Panza governatore dell'isola Barattaria* (Wien 1733, Libretto von Giovanni Claudio Pasquini, Sartori 20628) und dem ohne Verfassernamen überlieferten Libretto *Sancio Panza nel suo governo dell'isola* (Parma 1772, Sartori 20627) wird sie dann auch in der Commedia per musica aufgegriffen und mit Jean Georges Noverres *Die Aufnahme des Sancho Panza in der Insel Barataria* (Wien 1773) auch im Ballet d'action.

Die Hochzeit des Camacho ist in erster Linie ein Stoff für das Ballett, was sich schon aus der im Roman beschriebenen Festlichkeit erklärt, die mit vielen Tanzdarbietungen garniert ist. So nennt Martínez del Fresno (2007: 631 und 645) neun bzw. fünfzehn Ballette im 18. bzw. 19. Jahrhundert nach dieser Episode, darunter Greffecs *Bazile et Quitterie* (Versailles 1740, Musik François Colin de Blamont),[26] Hilwerdins *Dom Quiichot ou les noces de Gamache* (Wien 1753),[27] Jean Georges Noverres *Don Quichotte* (Wien 1768, Musik Josef Starzer),[28] Etienne Laucherys *Don Quichotte de la Manche ou Les Noces de Gamache et de Quitterie* (Kassel 1767, Musik Schäfer und Grenier), Paolo Franchis *Le deluse nozze di Camaggio ovvero L'astuzia amorosa* (Mailand 1784, Musik Luigi De Baillou, Sartori 315 und 20253), Sebastiano Gallets *Le nozze di Gamaccio con diverse avventure di Don Chisciotte* (Turin 1784, Musik Vittorio Amedeo Canavasso, Sartori 978), Louis Jacques Milons *Les Noces de Gamache* (Paris 1801, Musik arrangiert von François Charlemagne Lefebvre), Subys *Bazile et Quitterie ou Le Triomphe de Don Quichotte* (Paris 1801, Musik Leblanc),

24 Neben Arien mit niederländischem Text sind mit den Arien des Don Quichot *Dulcinea del cor mio* (II/2) und des Doctor *Mi chiamo Dottore gratiam Campanazzo* (III/1) auch zwei Arien mit italienischem Text im Libretto vorgesehen (Kerricx, 1700).

25 Vgl. Claudon (1995: 460-462).

26 7. März 1740, Versailles: "On exécute enfin aujourd'hui le ballet dont il est parlé cidessus; il et intitulé *Bazile et Quitterie*; ce sont les noces de Gamache. Les paroles sont de M. Greffec et la musique de M. de Blamont" (Dufourq, 1972: 69).

27 Vgl. Repertoire des theatres (1757: D7).

28 Ballette Noverres mit diesem Sujet wurden bereits zuvor 1760 und 1766 in Stuttgart sowie 1769 unter dem Titel *Die Hochzeit des Camacho* gegeben, letzteres auch 1780 in Paris.

Filippo Taglionis *Die Hochzeit des Gamache oder Don Quixotte* (Wien 1807, Musik Michael Umlauf) und James Harvey d'Egvilles *Don Quichotte, ou Les Noces de Gamache* (London 1809, Musik François Marc Antoine Venua).

Die Hochzeit des Camacho ist zwar bereits im 18. Jahrhundert auch ein Sujet für das musikalische Drama, jedoch nur als nicht-szenische Serenata in Georg Philipp Telemanns *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho* (Hamburg 1761) auf einen Text von Daniel Schiebeler und in Verbindung mit dem Ballett in Antonio Salieris Divertimento teatrale *Don Chisciotte alle nozze di Gamace* (Wien 1771, Libretto von Giovanni Gastone Boccherini, Sartori 8130). Unmittelbares Vorbild hierfür war Jean-Jacques Noverres wenige Jahre zuvor ebenfalls in Wien aufgeführtes Ballett. Noverre, der zweifellos einflussreichste Praktiker und Theoretiker des Balletts im 18. Jahrhundert, zeichnete auch für die Choreographie in Salieris Oper verantwortlich (Boccherini, 1770: 2). Erst im frühen 19. Jahrhundert entstanden dann gleich mehrere Opern, denen diese Episode zugrunde liegt, so Nicholas Charles Bochsas Opéra comique *Les Noces de Camache* (Paris 1815) auf einen Text von Eugène de Planard, Felix Mendelssohn-Bartholdys Singspiel *Die Hochzeit des Camacho* (Berlin 1827) auf einen Text von Friedrich Voigts und Saverio Mercadentes Farsa *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (Cádiz 1829) auf ein Libretto von Steffano Ferrero.

Vor der Metastasianischen Opernreform im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts, die eine klare Trennung des Komischen und Burlesken einerseits, des Ernsten und Heroischen andererseits intendierte, ist der Don Quijote durch die Verbindung des Wunderbaren, des Pastoralen und des Komischen geradezu prädestiniert für das Dramma per musica. Hierzu bedurfte es einer Verbindung mehrerer Episoden aus dem Roman und ihrer freien Ergänzung. Den frühesten italienischen Quijote-Opern ist eine Verbindung der ernsten und der komischen Seite des Stoffs eigen. Dies gilt für Carlo Fedelis (Sajon)[29] *Il Don Chissiot della Mancia* (Venedig 1680, Libretto von Marco Morosini, Sartori 8146), der sich als "Buffostück mit pastoralen Elementen" (Kunze, 1968: 77) charakterisieren lässt,[30] ebenso für zwei Libretti von Girolamo Gigli, *Lodovico Pio* (vertont von Giuseppe Fabrini, Siena 1687) und *L'amore fra gl'impossibili* (vertont von Carlo Francesco Campelli, Rom 1693, Sartori 1635, und von Giovanni Battista Mastini, Perugia, 1726).

Den Prototyp für einen von der Episode in der Sierra Morena ausgehenden Plot[31] bildet dann Francesco Bartolomeo Contis Tragicommedia per musica *Don Chisciotte in Sierra Morena* (Wien 1719, Sartori 8143). Apostolo Zeno zog hier für die Ausarbeitung der komischen Partien am Aktschluss Paolo Pariati heran.[32] Die Gattungsbezeichnung Tragicommedia zeigt zu dieser Zeit die Existenz der Parti buffe an, zu denen selbstverständlich Sancho gehört. Vermutlich liegt das gleiche Libretto auch Daniel Gottlob Treus *Don Chisciotte* (Breslau 1727)[33] zugrunde. Teile daraus sind übernommen in die ohne Angabe der Verfasser überlieferten Opern *Il D. Chisciotte* (Bologna 1729, Sartori 8124) und *Amor medico o sia il Don Chisciotte* (Wien 1739, Sartori 1411)[34] sowie in Ignaz Holzbauers Opera serioridicola *Il Don Chisciotte* (Schwetzingen 1755, Sartori 8128).[35] Ein ohne Angabe von Textdichter und Komponist 1740 in Wien[36] gedrucktes Libretto *Don Chisciotte credendosi all'inferno* (Sartori 8131) verbindet Teile der Wiener Libretti von Zeno und Pasquini (1727).[37]

Während abgesehen von der frühen Hamburger Oper bei den beiden 'ernsten' Sujets damit die italienische Oper prägend ist, wird Sancho ebenso wie die Hochzeit des Camacho nach dem Vorbild französischer Bearbeitungen des Stoffs übernommen und letztere zunächst auch in der italienischen Oper von Salieri entsprechend als Divertissement mit Tänzen behandelt. Die Episoden geben damit implizit bereits eine Zuordnung zum System der musikalischen Gattungen vor: Sanchos Insel ist nur ein Stoff für eine Commedia per musica und vor allem für die Opéra comique, die Episode am Hof der Herzogin lässt sich auch als Dramma serioridicola behandeln, die Hochzeit des Camacho ist in erster Linie ein Stoff für das Ballett und wird zusammen mit diesem in die Oper integriert.

Nachdem die komische Seite des Don Quijote mit der Librettoreform aus der Opera seria verbannt wurde – im Gefolge Pietro Metastasios entsteht keine einzige Opera seria über diesen Stoff –, fand die Figur zunächst in den Intermezzi der Zwischenakte einen Platz.[38] Sancho ist jedoch im Gegensatz zu Don Quijote keine musikalische Figur für das Intermezzo, dort ist er in der Regel nur stummer Diener. Zunächst basieren die vierteiligen Intermezzi auf vorausgehenden Opernlibretti. So ist

29 Zur Autorschaft vgl. Esquival-Heinemann (2007b: 173).

30 Der Autor des Librettos gibt ausdrücklich an, sich vom Roman entfernt zu haben, der sich nicht für die Musik eigne (Kunze, 1968: 77).

31 Selbständig ist hingegen die Gestaltung in Samuel Arnolds Entertainment for Music *Don Quixote* London 1774, Textbuch D. J. Piguenit) und Wenzel Müllers romantisch-komischer Oper *Der Ritter Don Quixote* (Wien 1802, Textbuch Karl Friedrich Hensler).

32 Vgl. Kunze (1968: 78) und Scamuzzi (2007: 254-257).

33 Vgl. Mattheson (1740: 375).

34 Vgl. Esquival-Heinemann (1993: 46-49).

35 Das Libretto konnte leider nicht eingesehen werden. Mit Conti stimmt das Personal (Don Chisciotte, Sancho Pansa, Lucinda, Dorotea, Fernando, Cardenio, Maritorne und vor allem der bei Cervantes nicht vorkommende Lope überein), ebenso die erste Arie des Don Chisciotte, nicht jedoch die Ensembles im ersten und dritten Akt (Walter, 1898: 127-128).

36 Mit Produktionen in den Jahren 1719, 1727, 1733, 1739, 1740, 1771, 1773 und 1802 ist Wien das Zentrum für die Rezeption des Don Quijote in der frühen Oper, hinzu kommt eine Reihe von Balletten.

37 Vgl. Scamuzzi (2007: 365-267).

38 Zu vermuten ist, dass *Il Don Chisiotte* (Mailand o.J., Sartori 8123) 1730 in *Ezio* (Sartori 9468) und/oder in Geminiano Giacomellis *Semiramide riconosciuta* (Sartori 21357) gegeben wurde, deren Libretti im Gegensatz zu jenen Opern, in denen Rosa Ungarelli und Antonio Ristorini 1722, 1723 und 1727 in Mailand in Intermezzi aufgetreten sind, ebenfalls bei Giuseppe Vigoni gedruckt wurden. Die Rolle der Lilla lässt vermuten, dass das Libretto, das wir leider nicht einsehen konnten (I-Rsc), mit keinem der übrigen Intermezzi in unmittelbarer Verbindung steht.

Il D. Chisciotte della Mancia (Lissabon 1728, Sartori 8132) eine Reduktion des Librettos von Zeno und Pariati auf die komischen Szenen.[39] Die Figur des Galafrone als eines Schweizer Soldaten mit starkem Akzent ist ebenso wie Teile des Librettos von Girolamo Chitis vierteiligem *D. Chisciotte della Mancia e Galafrone* (Rom 1723, Sartori 8139) – ein Werk, das in den Werkverzeichnissen des Komponisten nicht aufgeführt wird – in mehreren Texten vorgeprägt, so im *Scenario di D. Chisciotte della Mancia* (Rom 1698) sowie in Girolamo Giglis *Lodovico Pio* (1687) und *Un pazzo guarisce l'altro* (1698).[40]

Für Francesco Feos *D. Chisciotte della Mancia e Coriandolo speziale* (Rom 1726, Sartori 8138)[41] werden die Figur des Apothekers Coriandolo und Teile des Texts aus Giglis *L'amore fra gl'impossibili* extrahiert.[42] Auf diesem Libretto basiert schließlich ein von der Würzburger Hofkapelle aufgeführter *Don Chisciotte* (Sartori 8126),[43]

39 Vgl. Kunze (1968: 87-88).

40 Vgl. Brumana (1993: 706-707) und Scamuzzi (2007: 240-243 und 251-253).

41 Das Intermezzo hat vier Teile. Der Beginn des ersten Intermezzos entspricht den Szenen I/5-6 bei Gigli (mit den Arien *Ventre mio*, *Velenosa creatura* und *Svenga Vossignoria*), der Beginn des zweiten Szene I/12 bei Gigli (mit den Arien *Qual pittor* und *Tira sempre*), vgl. *L'amore fra gl'impossibili* (Rom 1693, Sartori 1635) und *L'amore fra gl'impossibili* (Neapel 1707, Sartori 1640). Folgende Arien sind bei Feo vorgesehen: Don Chisciotte: *Ventre mio per tua cagione* (I), *Qual pittor, che pigerà* (II), *Tira sempre, e mai non viene* (II), *Sacciar la paura* (II), *Quell'Ariosto, o pur quel Tasso* (III), *Sovra te parte più nobile* (III), *E per dir il primo onore* (IV) und *No miei Vassallii* (IV); Coriandolo: *Velenosa creatura* (I), *Svenga vossignoria* (I), *Men palazzi, e più Spedali* (I) *Esata pur ridicola* (II), *Nella scherma non son destro* (II), *Vien talora la pazzia* (III), *Contro il toro furibondo* (III) und *E questo il consiglio* (IV); Duette *Io tiro* (I), *Se posso atterrare* (III) und *Andiam dal collega* (IV).

42 Vgl. Kunze (1968: 95) und Scamuzzi (2007: 248-250).

43 August Wilhelm Heinrich Gleitsmann, der die Übersetzung vorgenommen hat, war als Lautenist von 1724 bis zu seinem Tode 1756 Mitglied der Kapelle (Kaul, 1924: 21 und 84), in diesem Zeitraum dürfte die Aufführung in Würzburg und/oder Bamberg stattgefunden haben. Der Bezug zum Libretto, das Feo komponierte, ist lediglich lose, die Texte der Arien sind mehrheitlich nicht identisch. Das erste Intermezzo aus Feo, dessen Beginn fehlt, ist durch die Episode mit Tisbe geteilt, und wird hier im zweiten Intermezzo mit der Aufforderung zum Duell fortgesetzt und mit dem übernommenen Duett *Io tiro* beschlossen. Der Beginn des zweiten Intermezzo von Feo fällt aus, das dritte setzt hier mit dem Rezitativ vor der Arie *Tira sempre, e mai non viene*, die übernommen wurde, ein, der folgende Dialog des Ritters mit dem Echo ist durch die Szene mit Tisbe ersetzt, das gesamte dritte Intermezzo von Feo fällt aus, der Schluss des vierten ist übernommen in das vierte hier, wobei die übernommene erste Strophe der Arie des Coriandolo *Andiam dal collega* offenbar als Duett fortgesetzt wird. Folgende Arien sind vorgesehen: Don Chisciotte: *Drago infido velenoso* (I), *Tira sempre, e mai non viene* (III); Coriandolo: *S'ella brama di svenire* (I), *La tua grand'asta* (II), *Sara d'Eroi fecondo* (III), *Andiam dal collega* (IV); Tisbe: *Cercalo in ogni lido* (I), *Resta per vendicarmi* (II), *Digli che piango ancora* (III), *Dov'è la mia capanna* (IV); Duett Coriandolo/Don Chisciotte *Io tiro* (II); Duett Tisbe/Don Chisciotte *Quanto mi vien da ridere* (IV).

der zusätzlich mit Tisbe, einer verrückten Schäferin, die glaubt eine Königin zu sein, eine dritte Gesangsrolle einführt, so dass es sich um eine eigenständige Vertonung gehandelt haben dürfte.

In den Intermezzi des 18. Jahrhunderts wird Don Quijote zu einem Typus, der, aus dem Kontext des Romans herausgelöst, analog zu einer Figur der Commedia dell'arte in immer neue Handlungszusammenhänge gestellt werden kann. Dies gilt auch für zwei Gruppen von zweiteiligen Intermezzi. Es handelt sich hier einerseits um jene Konstellation, die durch Giovanni Battista Pergolesis *La serva padrona* (1733) geradezu klassisch geworden ist. Dabei wird Don Chisciotte mit einer jungen Frau, Nerina, zusammengebracht; Sancho ist auch hier die stumme Rolle. Der Protagonist und sein Diener sind zu Beginn beide auf einem Esel reitend zu sehen, wodurch der komische Charakter des Don Chisciotte unterstrichen wird. Nerina, als Amazone verkleidet, klärt ihn darüber auf, dass er sich im Wald von Alcina befinde und seine Freiheit nur erlangen könnte, wenn er sie im Kampf besiege. Doch Chisciotte unterliegt und Nerina lässt die beiden Eindringlinge von vier Mohren aus Alcinas Gefolge in Ketten legen. Im zweiten Intermezzo tritt sie dann als Zauberin Alcina auf, die die Ritter das Fürchten lehren will, was gelingt, als sich – nachdem der Protagonist in einer Grotte mit einer Statue getanzt hat – eine Vase in einen Giganten verwandelt, der sich jedoch schließlich als harmlos erweist.

Der Text stammt von Tomaso Mariani und wurde in den Zwischenakten von dessen Dramma per musica *Il castello d'Atlante* (Neapel 1734, Sartori 5191) aufgeführt. Während Leonardo Leo das Drama komponierte, stammt die Musik der Intermezzi von Francesco Feo.[44] Vermutlich war es diese Komposition, die 1739 in Graz von der Mingottischen Truppe gegeben wurde, zumindest ist das Libretto (Sartori 8125) identisch.[45] Der Text wurde dann noch zweimal neu vertont, zum einen von Giovanni Battista Martini als *Il Don Chisciotte*, dessen Partitur auf 1746 datiert, für die jedoch keine Aufführung belegt ist,[46] zum anderen von Francesco Franchini für

44 "Apparenze. [...] Negl'intermezzi. | Nerina La Signora Laura Monti. D. Chisciotto Il Signor Gioacchino Corrado, Virtuoso della Real Cappella [...] Gl'Intermezzi sono del Sig. Francesco Feo" (Mariani, 1734: 6-7). Der Text der Intermezzi ist nicht zwischen den Akten, sondern erst im Anschluss an das Drama abgedruckt, (Mariani, 1734: 48-59). Folgende Arien sind vorgesehen: Don Chisciotte tritt singend auf ("Lallarà larà larà") und singt dann: *Dolci avrette lascivette* (I) und *Vado: non ò timore* mit durch Rezitativ getrennter zweiter Strophe *Sappia Vussigoria* (II); Nerina: *Son guerriera* (I) und *Spiriti venite* (II); Duette: *Tra lacci avvolto* (I) und *Sudo freddo* (II). Das Intermezzo wird auch als *Nerina e Don Chisciotto* bezeichnet (Troy, 1979: 168 und 184).

45 Wir danken Herrn Dr. Hannes Lambauer, Sondersammlungen der Steiermärkischen Landesbibliothek, für die freundliche Auskunft, derzufolge der unter A-Gl T 15.509 bewahrte Text zu Beginn der beiden Teile, die erste Arie sowie die Arie der Nerina im zweiten Akt mit dem Libretto von 1734 identisch sind.

46 Im zweiten Teil ist für Nerina statt *Spiriti venite* eine neue Arie (*Di febre nò non tremi*) vorgesehen, das vorausgehende Rezitativ ist als Accompagnatorezitativ behandelt ("Qui

eine Aufführung 1752 im Seminario Arcivescovile di S. Giorgio in Siena.[47] Auf der Grundlage der von Mariani entworfenen Handlung entsteht für ein 1762 in Florenz als *Il Don Chisciotte* (Sartori 8129) aufgeführtes Intermezzo, dessen Komponist nicht bekannt ist, ein vollständig neuer Text, in dem auch Sancho als Gesangsrolle behandelt ist.[48]

Bemerkenswert ist, dass Gioacchino Corrado sowohl 1734 in Neapel, als auch bereits 1707 in der dortigen Aufführung von *L'amore fra gli impossibili* den Don Chisciotte spielte und der Darsteller des Protagonisten in der Aufführung 1739 in Graz, Pellegrino Gaggiotti, später auch als Don Chisciotte in einem anderen, *Don Chisciotte* betitelten Intermezzo agierte, das in zwei Libretti aus Kopenhagen 1752 und Hamburg 1753 belegt ist, die mit der Mingottischen Operntruppe in Verbindung stehen.[49] Es handelt sich jeweils um das gleiche, von Paolo Scalabrini – in dessen Werkverzeichnissen das Stück nicht genannt wird – komponierte Intermezzo auf einen Text von Francesco Darbés, in dem neben Don Quichotte auch Dulcinea del Toboso auftritt sowie Sancho, wiederum allerdings nur als stumme Rolle. Im ersten Teil erscheinen Don Chisciotte und Sanchio zu Pferde, der Herr verspricht dem Diener die Insel Barattaria, trägt der hinzukommenden Dulcinea (wohl eine Hirtin oder Bäuerin) seine Dienste an, die kein Interesse daran hat, kämpft gegen die Windmühlen und verliebt sich in Dulcinea. Im zweiten Teil klagt diese über Don Chisciotte, der gegen die Schafe gekämpft, einem Barbier das Becken entwendet und die Zeche geprellt hat,

fermo le mie piante"), vgl. auch Vatielli (1936: 469-472) mit dem Beginn des Schlussduetts als Notenbeispiel.

47 Während zu Martinis Vertonung kein gedrucktes Libretto nachweisbar ist, wurde für die Aufführung von Franchinis Intermezzo ein Libretto gedruckt, das Sartori zwar nicht verzeichnet, das jedoch in I-Rn 34.1.H.35 erhalten ist: "Don Chisciotte | nella selva di Alcina | Contrascene per musica | Cantate a due voci | nel seminario arcivescovile | di S. Giorgio | di Siena | Nel Carnevale dell'Anno 1752 | In Siena, per Franc. Quinta, ed Agostino Bindi [1752]" (15 S.). Der Text der Arie der Nerina im zweiten Teil entspricht jenem bei Martini.

48 Don Chisciotte singt zu Beginn die Arie *Va' pure alla malora* (I), Nerina tritt zunächst "in abito da Guerriera" (Il Don Chisciotte, 1762: 5) auf, das zweite Intermezzo wird von einem Duett Nerina/Don Chisciotte (*Mia bella, mia diletta*) eröffnet, beide Intermezzi werden von einem Terzett beschlossen.

49 Das Kopenhagener Libretto fehlt bei Sartori, vgl. jedoch das Exemplar D-Gu DD94 A 275 (7): "Don | Chisciotte. | Intermezzo | per musica, | Da Rappresentarsi in Copenhagen | L'Autunno dell'Anno 1752. | Copenhagen MDCCLII. | Nella Stamperia Berlingiana appresso" (48 S.), das Hamburger Libretto ist verzeichnet (Sartori 8127). Folgende Arien sind in den beiden identischen Libretti vorgesehen: Don Chisciotte: *Come! Quando! Oh che paziena* (I), *Si mia bella ... ahi che dolore* (I) und *Con questa sola spada* (II); Dulcinea *Vorrei un Agnellino* (I) und *Voi che siete un Cavaliero* (II); Duette *Vi assicuro anima mia* (I) und *Parto mia bella, addio* (II). Müller (1919) führt die genannten Textbücher zwar nicht auf, Pellegrino Gaggiotti war jedoch von 1737 bis 1753 Mitglied der Truppe (Müller, 1919: 13 und 124), Scalabrini ihr Hauskomponist und die Truppe spielte 1752 in Kopenhagen und 1753 in Hamburg (Müller 1919: 122-124 und 126).

dieser kommt hinzu und weiß auch noch vom Kampf gegen den Spiegelritter zu berichten. Schließlich kommt ein Wagen mit einem Löwen vorbei, gegen den Chisciotte kämpft, der Löwe entflieht. Dulcinea lehnt die Krönung mit dem Helm des Mambrino aus Chisciottes Hand ab, dieser bricht schließlich mit Sancho auf, um ihm seine Insel zu gewinnen.

Neben der Tragicommedia und den Intermezzi eroberte Don Quijote auch die komische Oper in italienischer Sprache, jedoch zunächst ausnahmslos außerhalb Italiens. Das früheste Beispiel ist Theodor Meiers Divertimento italiano *Don Quixotte* (Kopenhagen 1716, Sartori 8183).[50] Das einaktige, sieben Szenen umfassende Stück mündet in ein Ballett mit Gesang und Chor, eine "danza trionfal con dolce canto" (Don Quixotte, 1716: 34). In der ersten Szene rüstet sich Don Quixotte mit Sanchos Hilfe zum Kampf (er hatte einen Schrei des Esels seines Knappen als Aufforderung zum Kampf interpretiert). In der zweiten Szene rächt sich die Wirtstochter Marinetta an Don Quixotte, der ihre Gunst aufgrund seiner Treue zu Dulcinea ausschlägt, indem sie seine Hand am Fenster festbindet. In der dritten wird er in dieser unbequemen Haltung von einem Reisenden angesprochen, der Quartier sucht, jedoch von Don Quixotte mit dem Hinweis abgewiesen wird, es handle sich um ein Schloss und nicht um ein Wirtshaus. In der vierten Szene bindet die Wirtstochter den Ritter gnädig los, dieser will sich zu neuem Kampfe rüsten, legt sich dann aber auf den Rat des Gefährten hin erst einmal schlafen. In der fünften Szene fordert ein Bacchalliero, verstellt als Ritter vom halben Mond, der einen Barbiere als Schildträger zur Seite hat, Don Quixotte zum Kampf, den dieser gewinnt. Als Marinetta mit Licht zum nächtlichen Kampfplatz kommt, zeigt sich die wahre Identität der Kombattanten. In der letzten Szene verspricht der hinzukommende Wirt unter Trompetenschall einen Triumphzug für den siegreichen Protagonisten und lässt seine Tochter einen Siegestanz anordnen.

Bei der Integration des Quijote in die als Gattung bereits ausgeprägte Opera buffa in Giovanni Paisiellos *Don Chisciotte della Mancia* (Neapel 1769, Sartori 8134)[51] auf ein Libretto von Giambatista Lorenzi werden neben den Hauptfiguren des Romans nur einzelne Episoden wie der Kampf gegen die Windmühlen und das hölzerne Pferd Clavileño beibehalten, vor allem aber zahlreiche Topoi dieser Gattung hinzugefügt.[52] Damit ist auch eine Übertragung von Don Quijotes epigonalem Charakterzug vom Rittertum auf andere Passionen möglich, wie sie etwa in Paisiellos *Socrate immaginario* (1775) erfolgt.[53]

50 Hervorzuheben ist, dass hier bereits vor Zeno/Conti der Wirt, seine Magd und ein Barbier zum Personal gehören. Der Komponist war seit 1702 Kammersänger am Hof Fredriks IV., er ist 1727 verstorben, (Metherell: A211-215).

51 Florian Leopold Gassmann hat für die 1771 in Wien erfolgte Aufführung Teile der Oper neu komponiert (Sartori 8137).

52 Vgl. Kunze (1968: 84) und Esquival-Heinemann (1993: 29-32).

53 Vgl. Scamuzzi (2007: 197ff.).

II. Don Quijote in der neueren Musik

Im 19. Jahrhundert erfuhr der Stoff im deutschsprachigen Raum eine Romantisierung. Diese wird zunächst in Wenzel Müllers romantisch-komischer Oper *Ritter Don Quixote* auf ein Textbuch von Karl Friedrich Hensler (Wien 1802) und Friedrich Ludwig Seidels *Don Quixote* (Berlin 1811) textlich, nicht jedoch musikalisch greifbar.[54] Ende der 1820er Jahre entstehen dann nahezu gleichzeitig drei Opern, die die Auseinandersetzung mit dem Stoff zeigen. Anders als der spanische Komponist und Startenor Manuel del Pópulo Vincente García – Gioacchino Rossini schrieb für ihn die Titelpartie des *Barbier von Sevilla* –, dessen *Don Chisciotte* (wohl 1829)[55] mit Kapitel 25 des *Don Quijote* einsetzt (Sancho im Wirtshaus) und mit dem Protagonisten im Käfig endet, griffen die beiden anderen Komponisten auf die bewährte Camacho-Episode zurück: Saverio Mercadante schrieb zum Abschluss seiner Tätigkeit in Spanien die Farsa *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio* (Cádiz 1829),[56] und schon fünf Jahre zuvor hatte Felix Mendelssohn seine Jugendoper *Die Hochzeit des Camacho* beendet. Beide Werke sind eher knapp gehalten; dem Einakter von Mercadante stehen zwei Akte von zusammen etwa eindreiviertel Stunden bei Mendelssohn gegenüber.

Die *Hochzeit des Camacho*, Mendelssohns Opus 10 und seine einzige Oper, die zu seinen Lebzeiten öffentlich aufgeführt und – im Klavierauszug – gedruckt wurde, hat bis heute im Verhältnis zur Prominenz des Komponisten wenig Beachtung gefunden. Auch in der Forschung spielt sie eine untergeordnete Rolle. Lange Zeit war sogar ungewiss, wer das Libretto verfasst hatte, bis Rudolf Elvers 1976 zweifelsfrei den Hannoveraner Schriftsteller Friedrich Voigts als Autor identifizieren konnte – anhand eines damals aufgetauchten Briefs, den der fünfzehnjährige Komponist seinem Librettisten schrieb.[57] Wie Mendelssohn sich darin über Elemente des Stoffs äußert, gewährt einigen Aufschluss über dessen Rezeption unter den Vorzeichen der musikalischen Frühromantik. Offenkundig suchte der jugendliche Komponist Abstand von den damaligen Opernkonventionen. Die "Originalität"[58] des Projekts lag ihm am Herzen, die sich unter anderem in der individuellen Zeichnung der Charaktere zeigen

54 Seidels *Don Quixote* enthält neben Chören und Instrumentalmusik lediglich ein Lied des Basilio zur Laute und eines der Alisidora zur Gitarre und ist damit eher als Schauspiel mit Gesang, Chören und Tänzen denn als Singspiel zu klassifizieren.

55 Weder das Datum der Komposition, noch die Bestimmung dieser vermutlich nicht aufgeführten Oper sind bisher zweifelsfrei zu bestimmen, aufgrund der großen Besetzung von Orchester und Ensemble, ist jedoch eher an Paris als an New York zu denken, vgl. Garcia (2007: XIV).

56 Das Manuskript befindet sich in der Bibliothek des Konservatoriums San Pietro a Majella in Neapel. Am 21. Juli 2007 wurde das Stück anlässlich des Rossini-Festivals in Wildbad aufgeführt und live auf Deutschlandradio Kultur gesendet.

57 Vgl. Elvers (1976). Darin enthalten ist ein Faksimile des erwähnten Briefes vom 16. Januar 1824.

58 Die folgenden Zitate nach Elvers (1976: 7-10).

sollte. So lobte er an dem Entwurf des Textbuchs, den Voigts ihm geschickt hatte, "dass Sie z. B. aus der Quiteria nicht solche schmachtende Dame gemacht haben, wie sie in allen Opern vorkommen." Ebenso warnte er davor, "des Carrasco Partie ganz niedrig komisch zu halten, er bleibt doch immer Vater der Quiteria und als solcher darf er dem Publikum nicht verächtlich gemacht werden." Der einzige deutlich komische Charakter ist Sancho, den Mendelssohn "oft in Knittelversen reden" lassen wollte und vorschlug, "Sanchos Sprichwörter könnten komische Quiproquo's geben".

Die Figur des Don Quijote selbst hingegen erschien in dem Entwurf von Voigts offenbar so stark zurückgedrängt, dass Mendelssohn mahnte, Quijote dürfe "doch nicht bloße Nebenfigur sein, sondern auch *er* muß in's Stück eingreifen", eine Forderung, die in der Endfassung berücksichtigt ist. Quijote tritt hier, ganz Ritter im Sinne der Romantik, als bedingungsloser Streiter für die Liebe auf. Er hat insofern auch teil an den liberalistischen Untertönen des Werkes, worin das Ideal der Liebe (Quiteria und Basilio, unterstützt von Quijote) mit dem bürgerlichen Ideal des Reichtums (Camacho) konfrontiert wird. Zugespitzt erscheint diese Antithese in der großen Ballettszene im zweiten Akt (Nr. 14, "Coro e ballo"), wo als Einlage während des Hochzeitsfestes ein Kampf der "Streiter des Cupido" gegen die "Streiter des Reichthums" getanzt wird. Das keineswegs von Mendelssohn oder Voigts hinzuerfundene, sondern bereits bei Cervantes geschilderte Ballett, in dem noch weitere Allegorien auftreten, wird durch die Reduktion auf Cupido *versus* "Reichthum" in seiner sozialkritischen Tendenz verstärkt. Auf dem Höhepunkt der Darbietung greift, abweichend vom Roman, Don Quijote in die Handlung ein – eine Motiv aus der Puppenspiel-Episode bei Cervantes – und entscheidet den Kampf zugunsten der Liebe. Insgesamt erfuhr also bei Mendelssohn, wenn auch in der buffonesken Zeichnung des Sancho und der Betonung des Balletts an existierende Rezeptionskonstanten des Camacho-Sujets angeknüpft wird, der Stoff eine romantische, ganz dem 19. Jahrhundert angehörende Deutung.

Vor dem Hintergrund einer literarischen und musikalischen Moderne um die Wende zum 20. Jahrhundert rückten das Selbstverständnis und damit auch das Geschichtsverständnis des Protagonisten in den Blickpunkt des Interesses. Wilhelm Kienzl nahm für sich in Anspruch, mit seiner Oper den Stoff erstmals angemessen in dieser Gattung behandelt zu haben, da er diese weder als "lustiges Stück" angelegt, noch ausschließlich auf "szenisch 'dankbare' Episoden" des Romans zurückgegriffen habe (Kienzl, 1904: 62-63). In der Tat versuchte Kienzl erstmals, die ernste Seite von Cervantes Roman zum Zentrum einer Opernhandlung zu machen. Auf eine damals empfundene, aus heutiger Sicht schwer einzuschätzende Sperrigkeit seines Unternehmens weist hin, dass der Komponist intensive Kommentarbedürftigkeit verspürte. Mehrfach erläuterte er seine Konzeption, so in einem ausführlichen Aufsatz anlässlich der Uraufführung seines *Don Quixote* in Berlin im November 1898 und rund dreißig Jahre später nochmals in seinen Memoiren.[59] Die Texte zeigen anschaulich, in

59 Kienzl (1904) und Kienzl (1926). Zu Kienzls Oper vgl. Weber (2007).

welchem künstlerischen Dilemma Kienzl steckte, ein Dilemma, das für die Umbruchsituation im Musiktheater um 1900 höchst charakteristisch ist. Einerseits empfand sich Kienzl, der mit seiner vorausgehenden Oper *Der Evangelimann* einen durchschlagenden Erfolg bei Publikum und Kritik erzielt hatte, als einen durchaus zeitgemäßen Komponisten. Von dieser Warte aus erhob er Einwände gegen frühere Adaptionen des Quijote-Stoffes für die Bühne, an denen er die Konzentration auf das Komische und die Auswahl ausschließlich bühnengerechter Szenen bemängelte. "Beides scheint mir", so Kienzl, "des Originals unwürdig und eine Verunglimpfung des Stoffes. Dieser durfte nur als Ganzes behandelt werden" (Kienzl, 1904: 63). Durch Kontraktion zahlreicher Figuren in einige wenige Typen, Streichung von Nebenhandlungen und peripheren Erzählsträngen kondensierte Kienzl den Roman zu einem Libretto, das in seiner panoptischen Anlage, der Synthese der Affekte und der epischen Grundstruktur durchaus moderne Züge trägt: "Ich fasste die Figur des Don Quixote dramatisch als einen fixen Punkt auf, um den sich die sämtlichen übrigen Figuren in tollem Wirbel drehen; als die tief tragische Achse einer in derb-genialer Tollheit sich abwickelnden burlesken Handlung" (Kienzl, 1904: 64).

Auf der anderen Seite jedoch blieb Kienzl schon auf dramaturgischer Ebene bestimmten Konventionen verpflichtet, die das Stück fest in der Tradition verankern. So griff er für das Libretto nicht unmittelbar auf den Text von Cervantes zurück, sondern verfertigte eine Nachdichtung in freien Versen. Obgleich diese mitunter originalen Formulierungen sehr nahe kommen, kann Kienzls *Don Quixote*, folgt man Peter Petersen und Hans-Gerd Winter, nicht als Literaturoper bezeichnet werden. Nach der von ihnen vorgeschlagenen Definition setzt der Terminus voraus, dass die Libretti, zumindest weitgehend, "den bereits vorliegenden literarischen Text *wörtlich* übernehmen müssen" (Petersen, 1999: 60[60]) – so wie es beispielsweise etwa zeitgleich mit Kienzl in Debussys *Pelléas et Mélisande* oder ein Vierteljahrhundert später in de Fallas Literaturoper *El retablo de Maese Pedro* der Fall ist, wobei Kürzungen, Umstellungen, Auslassungen etc. unerheblich sind.[61] Entscheidend ist vielmehr die Kenntlichkeit des originalen, literarischen Textes als ästhetische Strukturschicht, eine künstlerische Idee, die erst im 20. Jahrhundert Boden gewann.

Der Tradition verbunden blieb Kienzl auch in der Überzeugung, dass seine Quijote-Oper eine sich stringent entwickelnde Handlung aufweisen müsse. Dass dies der Struktur des Romans zuwiderlief, spürte Kienzl zwar durchaus: "Das Schwierigste war, Entwicklung in das Stück zu bringen" (Kienzl, 1904: 63). Gleichwohl versuchte er solche herzustellen, "durch eine derartige Ordnung der von mir gewählten Szenen, dass jede sich unmittelbar aus der vorhergehenden entwickelt, mit wohlerwogener Berücksichtigung eines wirkungsvollen Stimmungswechsels und der auf der Bühne unentbehrlichen Steigerung" (ebd.). Das Ergebnis war ein *lege artis* funktionierendes, ja wirkungsvolles Opernlibretto, dessen lineare Steigerungsdramaturgie allerdings mit

60 Vgl. auch Petersen und Winter (1997).

61 Vgl. z. B. die detaillierte Übersicht über die Textquellen, die Weber (2000: 502-503) für das Finale der Puppenoper erstellt hat.

der offenen, episodisch freien, primär durch die Dialoge Don Quijotes und Sancho Panzas verbundenen Disposition des Romans nichts mehr gemein hatte. Insofern erscheinen in Kienzls Adaption gerade solche Momente gezielt eliminiert, von denen später eine Neuorientierung des Musiktheaters ausging.

Auch in der Musik, die in einer höchst individuellen Synthese vor allem auf die Vorbilder Mozarts und Wagners zurückverweist, haftet der Oper etwas Rückwärtsgewandtes an. Das mag erklären, weshalb sich Kienzl in seiner Autobiographie stark mit dem Helden seiner Oper identifizierte. Generell fällt auf, dass mehreren musikalischen Adaptionen des Quijote des späten 19. und vor allem des 20. Jahrhunderts ein epigonaler Zug eignet. Das deutet darauf hin, dass die Komponisten eine Lesart des Romans zugrunde legten, die von einer gewissen Seelenverwandtschaft zu dessen Protagonisten ausgeht. So wie dieser der verlorenen Ritterzeit nachträumt, klammern sich diese Komponisten an die tonale Musiksprache des 19. Jahrhunderts, ohne dass eine solche Umgehung der Moderne stets originell im Sinne einer Postmoderne wäre.

Griff Kienzl bei der Abfassung seines Librettos ausschließlich auf Cervantes Roman zurück, von dem er sich "verschiedene alte und neue Ausgaben verschafft hatte" (Kienzl, 1926: 304), so resultierte das Buch zu Jules Massenets "heroischer Komödie" *Don Quichotte* von 1910 aus einer mehrfachen Vermittlung: Massenet vertonte ein Libretto, das Henri Cain nach einem Drama von Jacques Le Lorrain verfasst hatte, das wiederum auf Cervantes basierte. Bemerkenswert ist, dass der Komponist betonte, nicht der Roman selbst habe den Ausschlag gegeben, sondern erst die Dramatisierung Le Lorrains. Diese vermied genau das, was Cervantes Konzeption wesentlich trägt, nämlich den imaginären Charakter Dulcineas: "Vor allem Le Lor[r]ains geniale Erfindung", so Massenet, "Cervantes' Dulcinea, die fette Wirtsmagd, durch die wirklich originelle und bildhübsche Schöne Dulcinea zu ersetzen, brachte mich darauf, diese Oper zu schreiben" (Massenet, 1982: 280). Im Vergleich mit Kienzl zeichnet sich hier ein erheblich konventionellerer Umgang mit dem Stoff ab, der – salopp gesprochen – erst durch Verhunzung interessant wird.[62] Dass Massenets Werk indes als Oper ausgezeichnet funktioniert und sich, anders als Kienzls *Don Quixote*, bis heute in den Spielplänen halten konnte, verweist nicht nur auf die Qualitäten der Partitur, sondern auch auf die prinzipielle Schwierigkeit einer strukturell adäquaten Cervantes-Rezeption innerhalb der starren dramaturgischen Schemata des Musiktheaters bis in das 20. Jahrhundert hinein.

Etwa mit Beginn des 19. Jahrhunderts geriet das System der musikalischen Gattungen in Umbruch. Bedingt durch ineinander greifende geschichtliche, soziale und künstlerische Faktoren änderten sich nach und nach die Kriterien der Gattungsbestimmung. Waren bislang "primär die (liturgische, repräsentative, gesellige oder unterhaltende) Funktion, die Struktur des Textes (Vers, Prosa) und die Kompositions-

62 Dass Dulcinea nur in der Imagination des Don Quijote existiert, fundiert zwar den Roman, liefert jedoch kein dramatisches Potential für eine Liebesgeschichte. Vgl. Dahlhaus (1989a).

technik" entscheidende Gesichtspunkte für die gattungsmäßige Zuordnung gewesen, so erschienen nun zunehmend "die Besetzung, die Form und der ästhetische Charakter als gattungsprägende Merkmale" (Dahlhaus, 1989b: 102). In direktem Zusammenhang damit wurden die lange sorgfältig beachteten Grenzen zwischen den Gattungen zusehends permeabel. Ein gleichsam osmotischer Austausch zwischen den Genres setzte ein, der dafür sorgte, dass binnen kurzem das noch bis zu Beethovens mittlerer Schaffensperiode weithin verbindliche System der Gattungen an Kraft verlor und das normative Gewicht sich mehr und mehr auf das individuelle Werk zu verlagern begann. Zugleich entstanden, auf der Grundlage einer Annäherung an die Literatur, neuartige Gattungsmodelle wie die Sinfonische Dichtung. Auf der gleichen Basis gerieten bislang eher periphere Genres wie das Charakterstück oder das Lied ins Zentrum des kompositorischen Interesses.

Gerade im Bereich des Liedes jedoch blieben Don Quijote-Adaptionen seltener, als zu erwarten gewesen wäre, nachdem auch die vielen bei Cervantes eingestreuten Liedtexte reichlich Stoff geboten hätten.[63] Die beiden prominentesten Zyklen, *Don Quichotte à Dulcinée* von Maurice Ravel und *Chansons de Don Quichotte* von Jacques Ibert, entstanden erst Anfang der 1930er Jahre und verdanken ihre Gattungszugehörigkeit zudem nicht einer Entscheidung der Komponisten, sondern einem äußeren Anlass. Mit Fjodor Schaljapin, der die Titelpartie in der Uraufführung von Massenets Oper 1910 in Monte Carlo gesungen hatte, hatte die Rolle im 20. Jahrhundert eine Personifikation erfahren. 1933 verkörperte er sie in Georg Wilhelm Pabsts Verfilmung des *Don Quixote* erneut.[64] Zu diesem Film sollte zunächst Ravel die Musik schreiben – die drei Orchesterlieder *Don Quichotte à Dulcinée* sind aus diesem Auftrag hervorgegangen, jedoch für den Film nicht verwendet worden.[65] Schließlich komponierte Jacques Ibert vier Lieder für den Protagonisten, die unter dem Titel *Chansons de Don Quichotte* als Orchester- und Klavierlieder ein Eigenleben führen.[66] Während Ibert Gedichte von Ronsard und Alexandre Arnoux vertonte, die einzelne Handlungsstationen aus dem Roman thematisieren, bringen die drei Lieder Ravels auf Texte von Paul Morand – "Chanson romanesque", "Chanson epique" und "Chanson à boire" – unterschiedliche Seiten der Liebe Quijotes zu Dulcinea und damit seines Charakters zum Vorschein.

Es ist kein Zufall, dass gerade unter den Kompositionen, in denen die Synthese heterogener Gattungselemente am weitesten vorangetrieben wurde, etliche Vertonungen des *Don Quijote* erscheinen. Wie kaum ein zweiter Stoff konnte er dazu animieren, die Grenzen zwischen den Genres zu überspringen, indem er die Koexistenz von

63 Vgl. die bei Strosetzki (2000) und Espinós (1947: 51ff.) angeführten Vertonungen.

64 Vgl. Betzwieser (2007: 159).

65 Zur Bedeutung von Filmadaptionen des Don Quijote vgl. den Beitrag von Winkler in diesem Band.

66 Vgl. Betzwieser (2007: 160-161). Ibert komponierte zu diesem Sujet daneben das Ballett *Le Chevalier errant* (1935), daraus auch eine Suite und die *Sarabande pour Dulcinée* (1965) sowie ein Werk für das Radio *Don Quichotte de la Manche* (1947), vgl. Laederich (1998: 102-107, 132-138 und 207-208) sowie Fraile (2007).

Traditionen unterschiedlicher Gattungen in ein und demselben Stück legitimierte. Ein Schlüsselwerk in dieser Hinsicht ist *Don Quixote*, Richard Strauss Opus 35 von 1897, das der Komponist mit dem doppelten Untertitel *Introduzione, tema con variazioni e finale. Fantastische Variationen über ein Thema ritterlichen Charakters* versah. In direktem Anschluss an Franz Liszts Konzept der Sinfonischen Dichtung transformierte Strauss die literarische Vorlage auf das Gebiet der Musik. Walter Werbeck hat anhand der Skizzen gezeigt, wie sich das endgültige Programm erst im Verlauf des Kompositionsprozesses nach und nach herausbildete.[67] Dabei reflektierte Strauss wesentliche Struktureigenschaften des Romans kompositorisch auch insofern, als er die sinfonische Basis durch Elemente anderer Gattungen anreicherte. So verbindet etwa die überwiegende Repräsentation der Figuren Don Quijotes durch das Violoncello und Sancho Panzas durch die Viola Traditionen des Solo- bzw. Doppelkonzerts[68] mit solchen des Handlungsballetts, das ebenfalls die Verkörperung einzelner Protagonisten durch bestimmte Instrumente als Gestaltungsmittel kennt. Indem er das dialogische Prinzip des Konzertierens einbrachte und so das Prinzip der Sinfonia concertante aktualisierte, griff Strauss mit sicherem Gespür ein zentrales Element von Cervantes' Poetik auf – nämlich das Merkmal, dass der "tragende Pfeiler des Romans", wie Susanne Lange betont hat, "der Dialog zwischen dem Ritter und seinem Knappen" ist. Die beiden kommen, so Lange, "zwar an ein paar Windmühlen oder Riesen, an Schafherden oder feindlichen Heeren, an einigen Schenken oder Burgen" vorbei, "aber im Wesentlichen sind sie fast die ganze Zeit über unterwegs auf ihren jeweiligen Reittieren und tun nur dieses: sie reden." Demgegenüber scheinen die Abenteuer, die sie erleben, "fast ein bloßer Vorwand zu sein, ausgiebig zu diskutieren: 'Was hältst du vom Begebnis dieser Nacht, Sancho?'" (Lange 2008: 715)[69]

Auf der gleichen Linie einer kongenialen Einfühlung in die Erzählweise von Cervantes liegt Strauss' Entscheidung, die einzelnen Ereignisse, die musikalisch widergespiegelt werden – der Kampf gegen die Windmühlen, die Hammelherde, die Büßerprozession, den Ritt durch die Luft auf dem Holzpferd etc. – in den übergeordneten Zusammenhang einer Variationsform einzubinden, wodurch diese Abenteuer, wie im Roman, als unterschiedliche Emanationen des stets gleichen Prinzips – Quijotes Wesen – kenntlich werden. Insofern zeigt sich hier die gegenüber allen früheren Adaptionen des Romans neuartige Tendenz, nicht allein Elemente der Handlung, sondern auch wesentliche Kennzeichen der narrativen Struktur musikalisch zu erfassen und umzusetzen.

Die künstlerische Schlüssigkeit der Konzeption von Strauss wirft die Frage auf, weshalb Adaptionen des Quijote-Stoffs für die Instrumentalmusik insgesamt über-

67 Vgl. Werbeck (1996: 147-156).

68 Markant beispielsweise an der mit "quasi cadenza" bezeichneten Stelle T. 452ff.

69 Mehrere Passagen in Strauss Orchesterwerk realisieren diesen "tragenden Pfeiler", den Dialog zwischen Don Quijote und Sancho Panza, so bereits die erste Variation ab T. 161/2. Die dritte Variation wurde von Strauss im Autograph sogar explizit "Gespräche" betitelt: "Fragen, Forderungen und Sprichwörter Sancho's. Belehrungen, Beschwichtigungen und Verheissungen Don Quixote's" (Strauss nach Werbeck, 1996: 543).

schaubar geblieben sind. Als frühester Versuch in dieser Hinsicht lässt sich Telemanns *Don Quichotte-Suite* für Streichorchester und Cembalo aus dem Jahr 1721 nachweisen, die Situationen und Handlungselemente aus dem Roman wie "Don Quichottes Erwachen", "Sein Angriff auf die Windmühlen" oder den "Galopp der [*sic*!] Rosinante" (Telemann, o. J.: 9, 11 und 18) in kurzen charakteristischen Tänzen wiedergibt. Dies blieb jedoch ein bemerkenswerter Einzelfall, da schon wenig später das Ideal der 'reinen' Instrumentalmusik mit Macht hervorzutreten begann. Außermusikalische Beimischungen waren verpönt, erst recht solche, deren Affektgehalt sich so heterogen zeigte wie im *Don Quijote*. Der Roman geriet erst wieder ins Blickfeld, als seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts die Programmmusik und ihre führende Gattung, die Sinfonische Dichtung, den Weg für die Rezeption von Weltliteratur in der Instrumentalmusik geebnet hatten. Dennoch dauerte es lange, bis der Stoff auch unter diesen gewandelten Vorzeichen in einer Orchesterkomposition aufgegriffen wurde. Erst 1870, rund einhundertfünfzig Jahre nach Telemann, schrieb der russische Komponist Anton Rubinštejn einen *Don Quixote* op. 87, laut Untertitel ein *Musikalisches Charakterbild. Humoreske für Orchester*. Der Partitur[70] ist ein detailliertes Programm vorangestellt, womit Rubinštejn affirmativ an Berlioz und Liszt anknüpfte. Gleichwohl dürfte es kein Zufall sein, dass dieser unmittelbare Vorläufer des Strauss'schen *Don Quixote* nicht von einem Komponisten aus dem deutschsprachigen Raum stammte. Denn dort tat man sich besonders schwer damit, im Bereich der nach wie vor auratisch überhöhten sinfonischen Musik burleske und groteske Züge zu akzeptieren, sofern sie sich nicht in einem Scherzo säuberlich konzentrierten, sondern die Komposition als Ganzes durchzogen. Wie sehr selbst noch Richard Strauss mit solchen Erwartungshaltungen zu kämpfen hatte, zeigen die teils hasserfüllten Besprechungen nach den ersten Aufführungen des *Don Quixote* 1898.[71]

Sieht man von Telemann, Rubinštejn und Strauss ab, ist die Rezeption des Quijote-Stoffes in der Instrumentalmusik fast ausschließlich auf Spanien konzentriert geblieben – für die Gattung der Sinfonischen Dichtung ist der Quijote dort bereits seit dem 19. Jahrhundert ein Katalysator.[72] Außerhalb Spaniens jedoch wurde das Sujet zwar nicht in der Programmmusik, stattdessen jedoch in dem anderen Genre heimisch, für das die Synthese von deskriptiver Instrumentalmusik und Tanzidiomen konstitutiv

70 Rubinstein (2004).

71 Proben bei Hansen (2003: 146-147).

72 Vgl. neben Isaac Albéniz' unvollendeter *Aventura de los molinos* – vgl. dazu Torres (2007) – Ruperto Chapí, *Scherzo, combate de Don Quijote con las ovejas* (1869/70), Federico Romero, *Sinfonia de la Mancha* (1886), Tomás Bretón, *Los galeotes* (UA 1905), Camilo Pérez Monllor, *La cueva de Montesinos* (UA 1905), Manuel Nieto, *El caballero de los espejos* (UA 1905), Ángel Mora Vadillo, *Andante sinfonico* (UA 1905, Gewinner eines Kompositionswettbewerbs zum 300. Jahrestag) und Amadeo Vives, *La vela de armas* (UA 1905), vgl. Lolo (2007a: 149-150) und Presas (2007: 303-304). Daneben: Jesús Guridi, *Una aventura de don Quijote* (1916), Emilio Serrano, *Don Quijote de la Mancha* (1920), Oscar Esplá, *Don Quijote velando las armas* (1927), eine gleichnamige Komposition (1947) von Gerardo Gombau usw., vgl. Peyrègne (2003:74ff.).

ist, nämlich dem Handlungsballett.[73] Das Paradigma – "eins der beliebtesten Werke der Ballettliteratur" (Krassowskaja, 1991: 716) –, das noch die Ballettkomponisten des 20. Jahrhunderts vor Augen hatten, war der *Don Kichot*, den Marius Petipa mit der Musik von Alois Ludwig Minkus[74] 1869 in Moskau herausgebracht hatte. Indem *Don Kichot* von der Liebesbeziehung zwischen Kitri (Quitéria) und Basil (Basilio) handelt, setzte das Werk zwar die Tradition fort, nach der sich die bisherigen Bearbeitungen des Quijote-Stoffes für das Ballett fast ausschließlich auf die Camacho-Episode beschränkt hatten.[75] Petipa erweiterte diesen Handlungskern jedoch erheblich, indem er Elemente wie Pedros Puppentheater (2. Akt) oder, den Anforderungen des romantischen Balletts gemäß, Übernatürliches wie den Zaubergarten der Dulcinea (3. Akt) hinzufügte. Neben den handlungstragenden Partien prägte Petipas *Don Kichot* eine "schier überwältigende Fülle von spanischen Caractère- und Demi-caractère-Tänzen, mit denen er seit seiner Arbeit in Madrid (1845) besonders vertraut war" (Krassowskaja, 1991: 716).

Es dürfte an der konkurrenzlosen Popularität des *Don Kichot* gelegen haben, dass bis ins 20. Jahrhundert hinein weitere Adaptionen für die Tanzbühne zunächst rar blieben.[76] Erst seit Mitte der 1930er Jahre setzte, auf der Grundlage eines vor allem durch Igor' Stravinskij revolutionierten Tanztheaters, erneutes Interesse an dem Stoff ein. 1936 begann Jacques Ibert die Arbeit an seiner "épopée choréographique" *Le Chevalier errant*, einer originellen Synthese von Ballett und weltlichem Oratorium – neben dem Orchester wirken auch Gesangssolisten, zwei Sprecher und ein gemischter Chor mit. Zur Aufführung kam das Stück allerdings erst 1950 in Paris, choreographiert von Serge Lifar.[77] Es fiel damit in eine Phase während des Zweiten Weltkrieges und der Nachkriegsjahre, in der es zu einer auffälligen Häufung von Balletten nach Don Quijote kam. Neben Iberts *Le Chevalier errant* lässt sich *Don Quixote*, eine Kooperation von Tajana Gsovsky und Leo Spies anführen, die aus dem Jahr 1944 datiert, aber erst 1949 in Berlin zur Aufführung gelangte;[78] ferner *Don Quixote* von Roberto Gerhard, ein Werk, das ebenfalls über einen längeren Zeitraum hinweg entstand und 1950, choreographiert von Ninette de Valois, in London uraufgeführt wurde;[79] schließlich *Il ritratto di Don Chisciotte* von Aurel Milloss mit der Musik von Goffredo Petrassi, komponiert 1945 in Rom und im November 1947 in Paris unter dem Titel *Le Portrait de Don Quichotte* uraufgeführt.[80] Auch die Zusammenarbeit von Georges

73 Zur Verwandtschaft beider Gattungen vgl. Geiger (2008).

74 Minkus (1982).

75 Vgl. Krassowskaja (1991: 715).

76 Reischert (2001) nennt etwa bis einschließlich 1935 lediglich Georges Jacoby: *Don Quixote* (London 1893) und Giuseppe Ferrero: *Don Chisciotte e Sancho Panza* (Turin 1895).

77 Vgl. Laederich (1998: 102-107).

78 Vgl. Hofmeyer (1966).

79 Im Vorwort zur postum veröffentlichten Partitur (Gerhard, 1990) rekapitulierte David Drew die verwickelte Entstehungsgeschichte.

80 Vgl. hierzu D'Alessandro (2007).

Balanchine und Nicolas Nabokov, die 1965 in das dreiaktige Ballett *Don Quixote* mündete, gehört insofern in diesen Zusammenhang, als die gemeinsamen Pläne des Choreographen und des Komponisten für dieses Projekt bis in das Jahr 1935 zurückreichten.[81] Die beiden Exilrussen verband besonders die genaue Kenntnis des *Don Kichot*, in dessen Sankt Petersburger Aufführung der 1904 geborene Balanchine als Kind noch getanzt hatte. Ausdrücklich verstand er seine Adaption des Stoffes als Versuch, Cervantes gerechter zu werden als Petipa und Minkus,[82] indem der Ritter nicht wie dort am Rande, sondern im Zentrum der Handlung steht und sehr viel stärker auf sinntragende Momente der Vorlage Bezug genommen wird. So erscheinen beispielsweise mehrere Frauenfiguren – die Magd, die Schäferin, die Jungfrau Maria – in denen indes Quijote, wie der Komponist durch Variation der Dulcinea-Musik verdeutlicht, stets das Ideal seiner imaginären Geliebten erblickt.[83] Der semantisch tragende Einsatz des Variationsprinzips verweist dabei ebenso auf das Vorbild des Strauss'schen *Don Quixote* wie der Gedanke, dem Ballett eine "Introduction" voranzustellen, in der die zunehmende Verwirrung Quijotes durch die Lektüre der Ritterromane musikalisch so geschildert wird, dass – wie bei Strauss – der anfangs transparente Tonsatz durch das Hinzutreten immer neuer Stimmen mehr und mehr zu einem klanglichen Dickicht gerät. Überhaupt hat Strauss Sinfonische Dichtung nicht nur bei Nabokov, sondern auch in den anderen Balletten merklich Spuren hinterlassen, die allerdings selten so explizit kenntlich gemacht werden wie von Bernd Alois Zimmermann, der 1961 in seinem "ballet blanc" *Présence* das Quijote-Thema von Strauss wörtlich zitierte.[84] Auch Zimmermanns 1965/66 entstandenes *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de 'pas de trois'* (Zimmermann 1972), eine Gattungssynthese von Solokonzert und Ballett, steht insofern im Kontext der Strauss-Rezeption, als die Wahl des Cellos als Soloinstrument offenbar damit zusammenhängt, dass unter den Tanzsolisten neben "La Fée", "La Sentimentale", drei weißen Schwänen und drei Paladinen auch "Don Quichotte" erscheint.[85]

Was das Ballett angeht, wurde es nach Nabokov spürbar ruhiger um den Don Quijote. Dafür lässt sich seit Beginn der 1990er Jahre erneut ein verstärktes Interesse der Opernkomponisten an dem Stoff konstatieren. Von Philippe Fénelons *Le Chevalier imaginaire*, 1992 in Paris uraufgeführt, über Hans Zenders *Don Quijote de la Mancha* (Stuttgart 1993) und *D. Q. (Don Quijote en Barcelona)* von José Luis Turina (Barcelona 2000) bis zu Helmut Oehrings *QUIXOTE oder Die Porzellanlanze* (Dresden 2008) reichen die Beispiele. Am bekanntesten unter diesen wurde bisher *Don Quijote*, das zentrale Werk im Schaffen des 1930 geborenen spanischen Komponisten Cristobál Halffter, uraufgeführt in Madrid im Februar 2000. Halffter begreift Don Quijote in erster Linie als neuzeitlichen Mythos über bedingungslosen Idealismus, eine Sicht, die bereits im Untertitel der Oper programmatisch signalisiert wird (*Ópera en un acto sobre el mito cervantino*). Dies führt dazu, dass Halffter – hierin durchaus Kienzl vergleichbar – danach strebte, die komische Seite Quijotes weitestgehend zurückzudrängen:

> Ich wollte nicht den typischen Quijote, den grotesken, den komischen Quijote, den Quijote des falschen Heldentums auf die Bühne bringen [...], die am meisten verbreitete Vorstellung vom Don Quijote: der Verrückte, der die Dinge verwechselt, der die Wirklichkeit nicht sieht [...]. Ich werde nicht müde zu sagen, dass das, was Don Quijote sah, Riesen, richtige Riesen, waren, und dass es die Windmühlen sind, die nicht existierten. (Halffter, 2004: 26)

In diesem vehementen Eintreten für die idealistische Seite Quijotes stellt Halffters Oper ein Bekenntniswerk dar, eine Musik mit einem kulturkritischen Anspruch, in dem auch patriotische Untertöne unüberhörbar sind. Es ging dem Komponisten darum, "der heutigen Gesellschaft die Botschaft zu übermitteln, dass Utopie, edle Ideale, Ehrenhaftigkeit, die nach unseren Sinnen und unserer Kultur interpretierte Realität, weiterhin wesentliche Vorstellungen und Ideale unserer Gesellschaft sind" (Halffter, 2004: 28). Obgleich Halffter sich nachdrücklich von de Fallas *Retablo* abgrenzt, den er bei aller Genialität für eine verfehlte Interpretation – eben den "verrückten" (Halffter, 2004: 26) Don Quijote – hielt, steht seine eigene Konzeption de Falla näher, als es zunächst den Anschein hat. Verwandt sind beide Werke zumindest in dem Punkt, dass sie den Quijote zum Anlass nehmen, um das bei Cervantes verhandelte Verhältnis von Illusion und Wirklichkeit in einen Diskurs über Sinn und Aufgabe von Kunst zu überführen. Während de Fallas Kammeroper insgesamt mit Eckhard Weber als Reflexion "über das Wesen des Theaters und über die Theatersituation" (Weber, 2000: 256) verstanden werden kann, nimmt bei Halffter das Verhältnis von Autor und Werk breiten Raum ein. Um dies thematisieren zu können, führt der Komponist Cervantes selbst in die Handlung ein, der als *alter ego* des Quijote präsentiert wird – beide Rollen sind Baritone. Indem de Falla und Halffter anhand der Quijote-Figur Aspekte künstlerischen Schaffens thematisieren, rücken ihre Opern in die Nähe des Genres "Künstleroper", das spätestens seit Hector Berlioz *Benvenuto Cellini* von 1838 einen bedeutenden Strang des Musiktheaters vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart darstellt.

III. Musikalische Facetten der Hauptfigur

Aus der Sicht eines Komponisten ist Don Quijote ein spanischer Ritter aus dem 17. Jahrhundert. Während jedoch die geographische Lokalisierung durch musikalischen Exotismus und die zeitliche Situierung durch stilistischen Historismus kompositorisch

81 Vgl. Jackson (1986: 176).

82 Vgl. ebd.

83 Vgl. z. B. die Musik der Nr. 3 aus dem ersten Akt ("Apparition de Dulcinée") mit Nr. 8 ("Danse de Marcella").

84 Ansonsten jedoch bleibt in diesem Ballett der Bezug auf den Quijote-Stoff vage, vgl. dazu Gervink (2005).

85 Die Partien, in denen der – ansonsten vollkommen dekontextualisierte – Quichotte auftritt, exponieren das Solocello stark; vgl. den Beginn des zweiten Satzes Allegro (La Fée, 'Don Quichotte' et la Sentimentale) und besonders die Coda (Zimmermann 1972: 26 und 66f.).

eindeutig umgesetzt werden können, birgt das Chevalereske durchaus Spielraum für divergierende Auffassungen. Das Spektrum reicht hierbei vom ungebrochen Heroischen über seine tragische Einfärbung bis zur Karikatur. Welche dieser Nuancen im Vordergrund steht, entscheidet sich vorab wesentlich zum einen über das Stimmfach, zum anderen über die Themenbildung.

Bereits Anfang des 18. Jahrhunderts greifen zwei französische Kantaten den Stoff auf, zunächst Philippe Courbois' *Dom Quichotte* für Tenor (1710, Text Louis Fuzelier),[86] dann Jean-Baptiste Morins *Don Quixote* für Bass (1712). In beiden Kantaten wird der Ritter als eine tragische Figur vorgestellt; in Frankreich war dies offensichtlich zu jener Zeit die einzige Gattung, die ein solches Bild des Don Quijote zu fassen vermochte. Bei beiden Komponisten nehmen die Rezitative eine Erzählerperspektive ein, die drei Arien hingegen geben dem Protagonisten eine Stimme. In beiden Kantaten wird er zu Beginn einsam in den Bergen, in Gedanken an Dulcinea vorgestellt. Die zweite Arie bei Courbois zeigt den Protagonisten als mannhaften Ritter (die konzertierende Violine ahmt eine Trompete nach). Der Protagonist und sein Knappe werden kontrastiert, letzterer erhält dann das letzte Wort in der abschließenden Arie, in der er durch einen durchgehenden Bordun klanglich der rustikalen Sphäre zugeordnet wird. Bei Morin hingegen bäumt er sich in der zweiten Arie gegen den nahenden Tod auf, vergeblich, die Kantate schließt in der dritten Arie mit dem *Mort de Don Quixote*, der Mittelteil ist als Tombeau gestaltet. Die Sichtweisen auf Don Quijote bei Courbois und Morin lassen sich als heroisch und tragisch fassen und korrelieren damit mit den jeweiligen Stimmlagen Tenor und Bass. Den Stimmfächern kommt in der Oper noch eine weitaus größere Bedeutung zu – und wohl kaum eine Figur weist auf der Opernbühne ein derart breites Spektrum auf, das vom Bass (Massenet) bis zum Haut-contre (Boismortier) reicht.

Je nach Episode erscheint Don Quijote (aber auch Sancho Panza) in der Oper als ernste Figur von Stand oder nicht. Die Hochzeit des Camacho etwa stellt ein Personal vor, das die von Telemann genutzte Möglichkeit bietet, den Ritter gegen das Landvolk mit seinen syllabisch deklamierten, liedhaften Arien (Basilio Nr. 22, Quiteria Nr. 24, nur eingeschränkt jedoch Grisostomo in Nr. 20, der mit dem Echo seiner Stimme spielt T. 16-20 und auch in Nr. 15 die Koloratur nicht verschmäht) abzusetzen,[87] wobei die Koloratur bei Sancho eher buffoneske Züge trägt, insbesondere, wenn er den Schrei seines Esels nachahmt (Nr. 13, T. 24 usw.), bei Quijote jedoch nicht.[88] Umgekehrt kontrastiert Conti den Protagonisten gegen den "seriösen" Lope (einen Freund und Verwandten des Protagonisten), indem er diesem in dessen Arien *Non è inconstante* (I/7) und *Il chiamar una follia* (II/5) eine strenge, imitatorische Satztechnik zuordnet, ebenso dessen Freund Ordongo in seiner zweiten Arie *Pronto, e presto al patrio tetto* (V/7).[89]

86 Courbois (1991: 88-103). Nach Espinós (1947: 42-43), liegt die Episode in der Sierra Morena (I, 27) zugrunde. Vgl. auch Tunley (1997: 150-152).

87 Vgl. Baselt (1978: 96), dessen Interpretation nicht frei von einer sozialistischen Ideologie ist.

88 Hingegen sieht Hirschmann (1997: 265) "parodistisch gefärbte Arien in pseudoheroischer Seriamanier".

Wenn Hellmuth Christian Wolff Contis Arien im heroischen Stil für den Protagonisten *Corro incontro a le squadre de' Mori* (I/3) und *Sono un fulmine di guerra* (III/10) als Parodie bezeichnet,[90] stellt sich jedoch die Frage, wie diese Parodie von tatsächlichen Arien in diesem Stil musikalisch abgehoben sein soll (die gleiche Frage wäre in Garcás Scena ed Aria Nr. 7 im zweiten Akt, Szene II/11 zu stellen, die Komik entsteht hier nicht durch den im Kampf rasenden Don Chisciotte an sich, sondern durch den Kontext, dadurch, dass er seinen Diener für ein Monster hält). Auch die weiteren Arien Contis, *Le mie pene a Dulcinea* (II/3) und *Negromanti indiavolati* (IV/3), weisen keine parodistischen Züge auf. In *Qui sto appeso* (IV/10) basiert die Komik nicht auf der Musik, sondern vor allem auf der Situation, in der er an Maritornes Fenster festhängt, seine Sorge jedoch nur darauf gerichtet ist, dass Dulcinea ihn erwartet. Erst wenn er am Schluss im Vogelbauer sitzt und sich in *Qui voltar mi posso appena* (V/9) damit tröstet, seiner Dulcinea "cavaliere e papagallo" zu sein, wird durch die syllabische Deklamation ein buffonesker Ton angeschlagen (vgl. Sancios Arie *Mi ricordo, che ho sofferta* in I/4), der in den Koloraturen auf "papagallo" (Conti, 1982: 354) als Selbstironie zu werten ist.

Auch Boismortier stellt Don Quijote als einen heldenhaften Ritter vor. Das Mittel, das den Kontrast zu Sancho und dem Landvolk schafft, ist das Metrum. Don Quijote ist die gerade Taktart zugeordnet. Bereits sein erster Auftritt bei der Jagd auf das Ungeheuer unterbricht den 6/8-Takt der Chasse und sein erstes Air legt den musikalischen Charakter des Helden fest, der von sich sagt "je dois voler de victoire a victoire" und dies im dritten Akt bestätigt.[91] Dieser Charakter wird von seiner Umgebung musikalisch gespiegelt, wenn Altisidore das Landvolk auffordert "célébrons la gloire" (Boismortier, 1971: 20). Das folgende Ballett führt dann mit der Marche erstmals jenen musikalischen Charakter ein, der für das Heldische einsteht und vom Chor der Landleute aufgegriffen wird: "Chantons tous un héros indomptable" (Boismortier, 1971: 22 und 24). Auch das Abenteuer in der Höhle des Montesinos im zweiten Akt wird im geraden Takt eingeleitet und bestanden,[92] ja diese Taktart wird Montesinos aufgezwungen, der so die verwandelten Liebenden zu befreien hat,[93] die ihrerseits nach ihrer Befreiung im Divertissement mit Gavotte und Bourrée Tanzcharaktere im geraden Takt anschlagen. Wenn Don Quijote am Ende des dritten Aktes schließlich König von Japan wird, beginnt das Divertissement wiederum mit einer Marche.[94] Der Protagonist kontrastiert durch das Metrum vor allem gegen den pastoralen 6/8-Takt

89 Vgl. Wolff (1957: 305).

90 Vgl. Wolff (1957: 305).

91 Vgl. Boismortier (1971: 10, 14 und 113).

92 Vgl. Boismortier (1971: 46 und 64ff.).

93 Vgl. Boismortier (1971: 68ff.).

94 Vgl. Boismortier (1971: 137).

der Landleute im ersten Akt, den auch Sancho Pansa in seinem Air aufgreift. Es gibt jedoch außer dem Helden noch eine zweite Seite Don Quijotes, die des treuen Liebenden. In seiner Beschreibung Dulcineas schlägt er in seinem zweiten Air ebenso den 3/4-Takt an wie auch dort, wo er die vermeintliche Dulcinea trifft.[95]

Telemann skizziert in der *Hochzeit des Comacho* mit der Auftrittsarie (Nr. 1, *Ein wahrer Held eilt schon ins Feld*) mit den punktierten Rhythmen das Selbstverständnis des Protagonisten als "wahrer Held". In seinen weiteren Arien klagt dieser über Sanchos Kleinmut und besingt Dulcineas Reize (Nr. 11 *Beim Amadis, beim Ritter der Sonne!*, wiederum mit punktierten Rhythmen), im Duett (Nr. 18) kommen die unterschiedlichen Charaktere von Ritter und Knappe zum Ausdruck.

In Paisiellos Oper zeigt sich Chisciotte in einen beiden Arien als buffonesker Held: *Empia fera: bestia in monda*, in der der Protagonist sich gleichermaßen dadurch lächerlich macht, dass er seine Kampfeskunst an Don Platone, der *pars pro toto* für die wilde Sau einsteht, demonstriert[96] – das Orchester untermalt mit seinen aufsteigenden Läufen die Attacken – und das quiekende Jammern des Wildschweins lautmalerisch imitiert, sowie *Dille che qui l'attendo*, in der er der vermeintlichen Dulcinea seine Empfehlung ohne jeden buffonesken Anklang überbringen lässt.

Mendelssohn lässt den Protagonisten nur zweimal für einen Kampf auftreten, zunächst mit dem Schatten Basilios, den er für Montesinos hält – hier ist die Ausweichung nach Ces-Dur das Mittel, um die Wahnvorstellung Quijotes von der Realität, der Tonart Es-Dur abzuheben, und die permanente Quarte das Signal seiner Fixierung auf den Kampf. Die Komik entsteht durch den offensichtlichen Irrtum Quichottes, sie wird musikalisch durch die Übertreibung gestützt[97] – dann bei seinem Versuch, die vermeintlich gefangene Quiteria, die er erneut für Dulcinea hält, zu befreien, bei dem er gegen den Turm mit der Lanze anreitet.[98]

Garcías Don Chisciotte ist in seiner Scena ed aria (Nr. 5, Szene I/10)[99] ganz in Gedanken an Dulcinea versunken, die im langsamen ersten Teil der Arie um ihre Abwesenheit und im schnellen zweiten Teil um die Grausamkeit der unerwiderten Liebe kreisen und damit der Arie ein textliches wie auch musikalisches (García gestaltet die Partie mit allen Finessen des Belcanto, die er selbst etwa in Rossinis Opern gesungen und als Gesangslehrer unterrichtet hat) Gepräge geben, das vollkommen unabhängig von Cervantes' Roman ist. Diese Faktur kontrastiert im Duett Nr. 6 wirkungsvoll mit dem syllabischen Parlando seines Schildknappen.

Massenet fügt Don Quichotte mit dem Troubadouresken eine Note hinzu, die nicht ohne die Aufwertung der Dulcinea in der Dramenvorlage (Jacques Le Lorrains *Le Chevalier de la Longue Figure* von 1904) denkbar wäre. Wenn Don Quichotte ihr eine

95 Vgl. Boismortier (1971: 17, 31 und 37).

96 Vgl. Villinger (2000: 179).

97 Vgl. Mendelssohn-Bartholdy (o. J.: 169ff.)

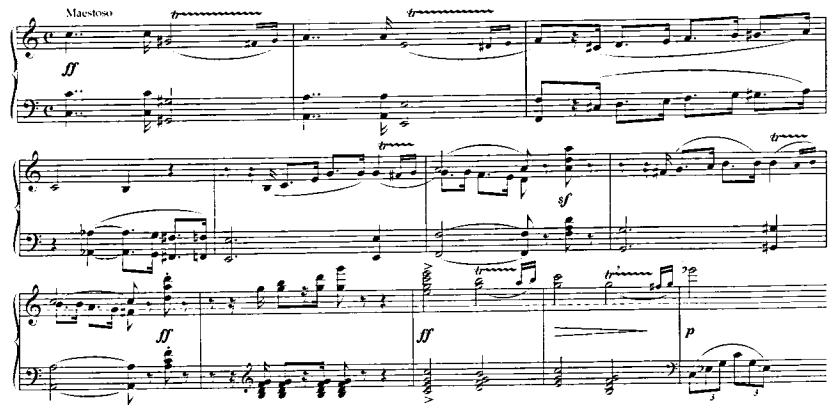
98 Vgl. Mendelssohn-Bartholdy (o. J.: 293ff.)

99 Vgl. García (2007: 148ff.).

nächtliche Serenade mit Begleitung der Mandoline darbringt, erweist er sich nicht nur als Minnesänger, sondern zugleich auch als ein Verwandter seines spanischen Landsmanns Don Giovanni. Dulcinea revanchiert sich artig mit einem Lied zur Gitarre.

De Falla fordert im Vorwort des Klavierauszugs von *El retablo de Maese Pedro*, die Partie des Quixote "should be sung with a sense of nobility and dignity which partakes equally of the sublime and the ridiculous".[100] Durch die Gestaltung der Vokallinie hebt er ihn von den übrigen Gesangsrollen dadurch ab, dass die Tendenz zur Arie hier am deutlichsten ist.[101]

Seit dem 19. Jahrhundert zeichnen sich gegenüber den tradierten Modi der musikalischen Personenzeichnung neue Wege ab. Bis dahin machten die Komponisten, wie gesehen, reichlich Gebrauch von der Möglichkeit, eine Figur bei jedem Auftritt eine andere Facette ausspielen zu lassen, so dass sich ihr Gesamtcharakter als Summe ihrer Szenen darstellte. Dem gegenüber setzte sich mehr und mehr die Idee durch, ein Charakter ließe sich am geeignetsten durch ein ihm zugeordnetes Thema repräsentieren, das gewissermaßen als klingendes Psychogramm fungieren sollte. Daher sei im Folgenden die thematische Gestaltung der Hauptfigur herausgegriffen und am Beispiel einiger Vertonungen näher betrachtet. Es werden dafür Komponisten gewählt, die instrumentale Adaptionen geschaffen haben, da solche in der Regel höhere motivisch-thematische Plastizität erfordern als Vokalmusik, die zusätzlich durch den Text konkretisiert wird.

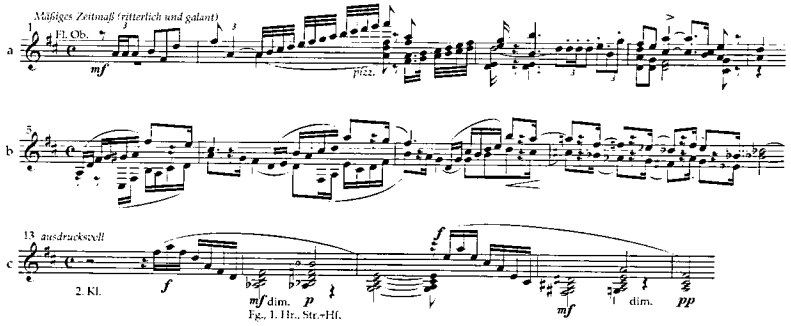
Ludwig Minkus charakterisiert in seinem Ballett *Don Kichot* den Protagonisten gleich zu Beginn des Stückes, nach einem knappen Vorspiel, durch ein "maestoso" vorzutragendes Thema:

Notenbeispiel: Minkus, *Don Kichot*, Klavierauszug, Prolog. Nr. 1: Auftritt des Don Kichot, T. 1-12

100 Zit. nach Weber (2000: 280).

101 Vgl. ebd.: 284.

Das Thema beginnt in a-Moll und ist im Wesentlichen dreiteilig. Teil a umfasst die ersten beiden Takte und besteht aus einem eintaktigen Fanfarenmotiv mit Triller, das sequenziert wiederholt wird. Teil b erstreckt sich über die Takte 3 bis 9 und wird durch auf- und absteigende Linien in gravitätisch punktiertem Rhythmus geprägt. Teil c besteht aus einer gedehnten Kadenz nach C-Dur, die jedoch in T. 12 in die Variante c-Moll mündet.

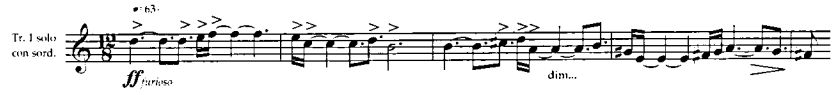
Vergleicht man diese Themenkonzeption mit der von Richard Strauss' *Don Quixote*, entstanden knapp dreißig Jahre später, erkennt man weit reichende Übereinstimmungen. Bereits im Untertitel seines Stücks hält Strauss fest, dass es sich um "ein Thema ritterlichen Charakters" handle. Es erscheint gleich zu Beginn der "Introduktion":



Notenbeispiel: Strauss, *Don Quixote*, T. 1-18 (nur Thema)

Auch dieses Thema verbindet drei deutlich unterscheidbare Teile (a: T. 1-5, b: T. 5-13, c: T. 13-18) und bringt so verschiedene Facetten von Don Quijotes "ritterlichem Charakter" zum Ausdruck. Teil a, laut Spielanweisung "ritterlich und galant", verwendet wie bei Minkus als Klangchiffre des Rittertums jene fanfarenartige Motivik, ohne die keine Vertonung des Stoffes auskommt, ebenfalls in transponierter Wiederholung. Teil b, "grazioso" vorzutragen, bringt in der Aufeinanderfolge von rasch aufstrebender Bewegung und jambisch stolperndem Abstieg den beständigen Wechsel von Anspruch und Scheitern des Don gestisch auf den Punkt. Ähnlich verfährt Minkus in seinem zweiten Thementeil, wo das Auf und Ab der Melodie ein etwas zielloses Herumstolzieren suggeriert. Der abschließende Teil c hingegen ist bei Strauss ebenfalls eine hypertrophe Kadenz. Sie wirkt umständlich, harmonisch verschroben und bringt in dem durch sequenzierte Wiederholung geradezu penetranten Abkadenzieren auch das Übererfüllen der Konvention zum Ausdruck, das die Ritterrolle des Don Quijote kennzeichnet. Eine vergleichbare Semantik – die überbetonte Kadenz als Chiffre für Konvention – liegt auch bei Minkus nahe, und wie bei Strauss ist auch bei Minkus das gleichsam Schiefe dieser Konvention durch die Harmonik ausgedrückt.

Das Strauss'sche Thema bzw. einzelne seiner Teile werden im Verlauf der Komposition in einer an Wagner und Liszt geschulten Leitmotivtechnik bzw. Motiv- und Thementransformation situationsgerecht abgewandelt, was hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden kann.[102] Lediglich auf zwei Kunstgriffe, die Schule gemacht haben, sei hingewiesen. An der ersten Stelle, an der Quijote einen ritterlichen Kampf imaginiert (T. 33ff.), instrumentierte Strauss eine Variante des Fanfarenmotivs mit gestopften Blechbläsern. Dieser sordinierte Klangcharakter, der dann die ganze Introduktion durchzieht, eignet sich im inhaltlichen Kontext des Don Quijote bestens als Chiffre für einen ins Ironische gewendeten, gebremst-militärischen Heroismus – ein Held mit Dämpfer sozusagen. Zum anderen akzentuierte Strauss die bereits in der Mehrteiligkeit des Themas angelegte Vielschichtigkeit, aber auch Brüchigkeit des Quijote-Charakters stark. Nicht nur erscheint die motivische Vielfalt im Verlauf der Komposition durch das Prinzip der Variation nochmals potenziert, sondern Strauss überlagert auch mehrere Motive, um das Durcheinanderspuken der Vorstellungen in Don Quijotes Geist zu illustrieren. Am drastischsten geschieht dies in der langen Passage ab T. 59, die Don Quijote bei der zusehends verwirrteren Lektüre der Ritterromane vorstellt. Strauss vergegenwärtigt dies dadurch, dass nach und nach eine motivische Fülle aufgehäuft wird, die die labile Psyche des Don nur noch sprengen kann – ein drastisch auskomponierter Vorgang, der in T. 113ff. in scharf dissonierende Akkorde im dreifachen Forte kulminiert. In einer Skizze notierte Strauss zu dieser Stelle: "übergeschnappt" (nach Werbeck 1996: 153). Sie markiert die Verwandlung des in seiner Stube "mit der Lectüre der Ritterromane" (Strauss, nach Werbeck 1996: 543) beschäftigten,[103] seiner Imagination nachhängenden Don Quijote in den tatsächlich auf Abenteuer ausgehenden "Ritter von der traurigen Gestalt" – unmittelbar danach, ab T. 123, präsentiert Strauss eine dieser Gestalt entsprechend nach Moll gewendete Variante des Themas, die dann die Grundlage für die folgenden Variationen bildet. Es ist im Übrigen nicht auszuschließen, dass bereits bei Minkus die überraschend nach Moll führende Kadenz des Themas auf die "traurige Gestalt" des Ritters anspielen soll.

Sein über einen längeren Zeitraum hinweg entstandenes,[104] 1950 uraufgeführtes Ballett *Don Quixote* eröffnete Roberto Gerhard ebenfalls mit einem Fanfarenmotiv. Kurz darauf (Z. 1) folgt – mit der gestopften Trompete die von Strauss etablierte Instrumentensemantik aufgreifend – das Thema, das Gerhard der Figur des Don Quijote zuwies:

Notenbeispiel: Gerhard, *Don Quixote*, 5 Takte ab Z. 1

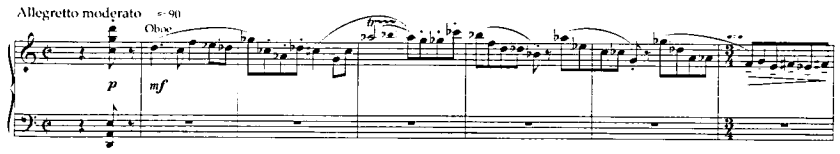
102 Vgl. hierzu Werbeck (1996: 458ff.).

103 Zur Bedeutung des lesenden Don Quijote in ausgewählten Buchillustrationen vgl. den Beitrag von W. G. Müller in diesem Band.

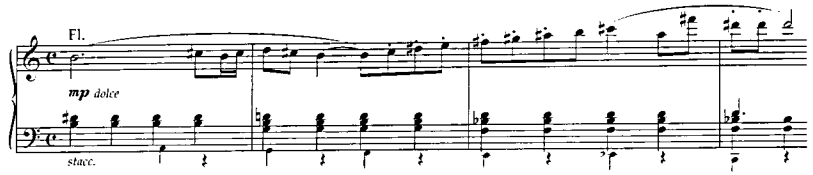
104 Im Vorwort zur postum veröffentlichten Partitur (Gerhard, 1991) rekapituliert David Drew die verwickelte Entstehungsgeschichte.

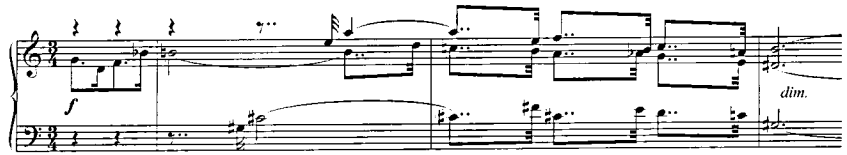
Über die künstlerische Konzeption seiner Quijote-Figur hat sich der Komponist detailliert geäußert.[105] "The problem of Don Quixote's impersonation", so Gerhard, "is in itself a twofold one, since the Knight of La Mancha is by no means a madman pure and simple, but a most subtle mixture of sense and folly, a compound of sweet reasonableness and delirious hallucinations" (Gerhard, 2000: 44). Ähnlich wie Strauss kam es Gerhard daher darauf an, kompositorisch der Vielschichtigkeit dieses Charakters gerecht zu werden. Er schilderte, wie er nach mehreren Versuchen schließlich das oben abgebildete Thema niederschrieb, das diesen Bedürfnissen nahe zu kommen schien: "When I looked at it [i.e. the theme] more closely, I became aware of the fact that, under its grave and dignified air, I seemed to detect something vaguely familiar, yet elusive, an indefinably ironic touch which I had not consciously intended" (Gerhard, 2000: 94-95).

Wichtiger noch für die Gestalt, die das Ballett schließlich annahm, war indes, dass Gerhard – der zwischen 1923 und 1928 Schüler Arnold Schönbergs in Berlin gewesen war – aus der Tonhöhenabfolge in dem gefundenen Thema eine Reihe von neun Tönen abstrahierte (d-e-f-c-h-cis-a-gis-fis), die sich dann, um drei Töne erweitert, den dodekaphonen Spiegelungsverfahren unterziehen ließ. Gerhard arbeitete also mit dem originalen Thema und dessen reihentechnisch destillierter Variante, zwei Formen, die er inhaltlich unterschiedlichen Ebenen zuordnete: "So, while with my original theme I could represent Don Quixote objectively, as seen through Sancho's eyes as it were, with the twelve-note series or abstract double of the theme I could, so to speak, slip inside my character and impersonate Don Quixote from within" (Gerhard, 2000: 96). Während mit anderen Worten das ursprüngliche Thema "Don Quixote, the man of flesh and blood" repräsentiert, bezeichnet die dodekaphone Version "the world of his imagination" (Gerhard, 2000: 98). In diesem Dualismus lässt sich eine Parallele zu dem Verfahren bei Strauss erkennen, der den imaginären Quijote (T. 1 ff., Durvariante des Themas) dem real existierenden "Ritter von der traurigen Gestalt" (T. 123ff., Mollvariante des Themas) gegenüberstellt.

Auch Goffredo Petrassi arbeitete in *Ritratto di Don Chisciotte* (1947) mit einem Themendualismus. In der "Introduzione" werden zwei Themen exponiert, von denen das erste die komische Seite der Hauptfigur repräsentiert (Wechsel zwischen Legato und Staccato, Triller, Phrasierung gegen das Metrum, dynamisches Verebben):

Notenbeispiel: Petrassi, *Ritratto di Don Chisciotte*, Klavierauszug, "Introduzione" T. 1-7

105 Roberto Gerhard, "Music and Ballet" (1951), in: Gerhard (2000: 88-97) und "*Don Quixote*: a synopsis (1956)", in: Gerhard (2000: 97-99).

Das zweite Thema hingegen spiegelt die ritterlich-heldenhafte, galante Seite des Don wider (Fanfarenmotiv zu Beginn, aufstrebender Melodiezug, dolce-Artikulation):

Notenbeispiel: Petrassi, *Ritratto di Don Chisciotte*, Klavierauszug, "Introduzione" T. 28-31

D'Alessandro (2007: 525f.) spricht von drei Themen, die in der Introduktion exponiert und "tre aspetti dello stesso personaggio" repräsentieren würden. Das dritte Thema, das er anführt, erscheint jedoch erst nach der Introduktion – zu Beginn der "Prima danza" – und ist eindeutig der Tätigkeit des Romanlesens zuzuordnen. Es liegt somit auf einer anderen Ebene als die beiden Themen der Introduktion, in der Petrassi die Bipolarität des Charakters zwischen Komik und Heldentum skizziert. Interessant ist das dritte Thema jedoch besonders wegen seiner Fortsetzung, die unmissverständlich auf den Thementeil b bei Strauss anspielt:

Notenbeispiel: Petrassi, *Ritratto di Don Chisciotte*, Klavierauszug, "Prima danza" T. 13-16

Insofern lassen sich hinsichtlich der thematischen Gestaltung der Quijote-Figur mehrere Konstanten feststellen: die Widerspiegelung ihrer Vielschichtigkeit durch mehrteilige bzw. mehrere Themen; die weit reichende motivische Verwandtschaft dieser Themen beim Ausdruck des Heldischen, Komischen und Überkonventionellen; die Tendenz, die imaginäre und die reale Welt des Don Quijote durch thematische Varianten zu unterscheiden etc. Bemerkenswert ist dabei, wie diese Konstanten gewissermaßen durch die Gattungen migrieren – aus dem Ballet stammend (Minkus), gehen sie in die Sinfonische Dichtung ein (Strauss), um von dort aus wieder ins Ballett zu gelangen (Gerhard und Petrassi).

Wie dann die Abenteuer Don Quijotes im Einzelnen vertont werden, lässt sich exemplarisch anhand der Windmühlen-Episode zeigen, die quer durch die Gattungen in fast allen Adaptionen aufgegriffen wird.[106] Dabei ist zunächst bemerkenswert, dass

106 Zur Relevanz der Windmühlen-Episode in politischen Karikaturen vgl. den Beitrag von Vanderbeke in diesem Band.

diese Szene im Roman eine vergleichsweise marginale Rolle spielt: sie wird in Kapitel 8 des ersten Teils sehr knapp auf nicht einmal zwei Seiten geschildert. Gleichwohl fand Cervantes mit dem Kampf gegen die Windmühlen ein überaus suggestives, sprichwörtlich gewordenes Bild, dessen Interpretamente von der Vergeblichkeit sinnloser Kämpfe bis zum Unterliegen des Menschen gegen die Technik reichen. Für Komponisten aller Zeiten besitzt die Episode darüber hinaus aus zwei Gründen besonderen Reiz: Sie kommt einer musikalischen Gestaltung entgegen, da sich wesentliche Handlungselemente wie das Pfeifen des Windes oder das Klirren der Lanze gut akustisch wiedergeben lassen, und sie bietet, gerade wegen der erzählerischen Knappheit, der Musik mehr Raum zur Entfaltung als andere im Roman geschilderte Vorkommnisse.

In Telemanns *Don-Quichotte-Suite*, die den Satz: "Sein Angriff auf die Windmühlen" (Telemann, o. J.: 11) enthält, ist das Geschehen verhältnismäßig pauschal eingefangen. Der Satz zeigt durchgehend starke Motorik, meist in Sechzehntelbewegung, chromatische Steigerungen und insgesamt einen erregten Battaglia-Charakter. Kontinuierliche Narration gestaltet sich jedoch schon aufgrund der Suitensatzform schwierig. Allenfalls klingen einzelne Momente vage an. So könnte etwa die Begleitfigur der tiefen Streicher in T. 2-3 als Hufgeklapper Rocinantes aufgefasst werden.

Bei Richard Strauss hingegen erscheint die Rotation der Windmühlenflügel in einer drehenden Motivik der Holzbläser und Streicher nachgebildet. Dagegen werden Themenfragmente des Don Quijote im Violoncello gesetzt (T. 181ff.). Die Harfenglissandi, die Strauss klangmalerisch für den Wind verwendet (T. 192f.), haben in zahlreichen Stücken Nachfolge gefunden, beispielsweise bei Ibert (Suite *Le Chevalier errant*) und Gerhard, während Halffter über weite Teile der vierten Szene seines *Don Quijote*, in der die betreffende Episode aufgegriffen wird, eine Windmaschine in Betrieb nimmt.

Bei Massenet ist die Episode zentral: der ganze 2. Akt seiner Oper trägt den Titel "Les Moulins". Nach einem längeren Duett zwischen dem Ritter und seinem Knappen wird der eigentliche Angriff in einem bemerkenswerten Melodram geschildert, worin die Kampfesschreie Quijotes und das Wehklagen Sanchos frei, das heißt ohne Fixierung der Rhythmik oder der Tonhöhen über dem Orchestersatz auszuführen sind. Dem Orchester weist Massenet dabei eine Motivik zu, die vor allem konstante Motorik zum Ausdruck bringen soll.

Am genauesten wird das bei Cervantes Erzählte von Roberto Gerhard musikalisch nachgezeichnet, zu Beginn von "Scene 3. The Plain of La Mancha" (Gerhard, 2000: 74). Abgesehen davon, dass sein Szenario die im Roman erwähnten dreißig bis vierzig Windmühlen auf bühnengemäße zwei reduziert, erkennt man zahlreiche Details der Vorlage wieder. So geraten die Flügel der beiden Windmühlen (verkörpert durch Fagott und Bassklarinette) erst nach und nach in Bewegung (ab Z. 49), als Wind aufkommt (akustisch wiedergegeben durch lange Noten in Piccoloflöte und Horn). Man vernimmt ab Z. 50 den Disput zwischen Don Quijote (Trompete) und Sancho (Oboe), schließlich – eingeleitet durch das erwähnte Harfenglissando – ab Z. 53 den

Kampf und abschließend, wie Don Quijote von den Flügeln hinabgeschleudert wird. All das ist, analog zu Cervantes Kürze, bündig in lediglich 52 Takten auskomponiert.

Nabokov eröffnet das entsprechende Stück seines Balletts (III, 30), "Lutte de Don Quichotte avec les Moulins" (Nabokov 1966: 203ff.), mit einer Blechbläserfanfare, die Quijotes Bereitschaft zum Kampf signalisiert. Die Streicher kombinieren eine in Vierundsechzigsteln hinaufrasende Skala, die den Wind vergegenwärtigt, mit einem Drehmotiv, das die Mühlenflügel verkörpert. Ganz ähnlich wie bei Gerhard erscheint ab T. 20 ein motivischer Dialog zwischen Trompete und einem Holzblasinstrument (hier ist es die Flöte), der als Disput zwischen dem angriffslustigen Ritter und seinem zaghaften Knappen aufgefasst werden kann. Der Kampf wird geschildert; und auch hier ist der Moment, in dem Don Quijote weggeschleudert wird, deutlich vernehmbar (T. 115). Insgesamt also bestätigt der Blick über die verschiedenen Gestaltungen der Windmühlen-Episode, was bereits hinsichtlich der thematischen Porträts des Don Quijote festgestellt werden konnte: die kompositorischen Strategien, mit denen das Handeln wie die Charakterzüge des Ritters in Musik gesetzt werden, zeigen sich epochen- und gattungsübergreifend bemerkenswert kontingent.

Dass Don Quijote ebenso wie Don Juan und der Barbier von Sevilla ein spanischer Stoff ist, hat musikalisch ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Konsequenzen.[107] Bereits Jean-Baptiste Morin lässt Don Quijote in seiner gleichnamigen Kantate (1712) ein einleitendes "Air espagnol" (Morin, 1990: 66) singen. Insbesondere die Episode mit der Hochzeit des Camacho bietet durch den Tanz die Möglichkeit für spanisches Lokalkolorit in der Musik, die damit zunächst vor allem im Ballett aufgegriffen wird.[108] Lalande lässt in der fünften Szene die "Espagnols" mit einer Sarabande auftreten, eine musikalische Charakterisierung der geografischen Herkunft ist hier jedoch insofern nur bedingt anzunehmen, als in der gleichen Szene auch "Maures" mit einer Chaconne und einer Bourée, "Indiens" mit einer Air und "Chinois" (Lalande, 2004: 8 und 27-37) mit Air und Menuett auftreten und die Sarabande damit in diesem Kontext weniger ein spanischer, als vielmehr ein höfischer Tanz ist. Conti fügt mit der Folia einen auf einem ostinaten Bass basierenden, mit Spanien identifizierten Tanz (Folies d'Espagne) im Schlussduett des zweiten Aktes zwischen Sanchio und Maritorne *Va pure in buon'ora* ein,[109] das Kolorit wird damit nicht auf den Protagonisten als Person von Stand angewandt, sondern auf die Sphäre der einfachen Leute beschränkt.

---

107 Vgl. auch den leider wenig spezifischen Beitrag von Klaus Pietschmann (2003).

108 Esquival-Heinemann (1993: 52) sieht in den Chören der Schäfer die Rhythmen von Jota und Chaconne, Hirschmann (1997: 265) im Chor "Schönste Schäferin" einen Bolero-Rhythmus – der Chor steht jedoch im geraden Takt, vgl. Telemann (1991: 49ff.), und der Bolero ist erst Ende des 18. Jahrhunderts belegt. Bei Telemann steht jedoch das Rustikale (Orgelpunkt zu Beginn des Coro Nr. 9) und das Pastorale (6/8 mit Siciliana-Rhythmus im Schlusschor Nr. 26) und nicht das Nationale im Vordergrund, vgl. Baselt (1978: 96).

109 Zu Conti vgl. Weigel Williams (1999: 162-163).

Die Mittel zur "spanischen" Charakterisierung des Don Quijote sind vielfach jenen der beiden anderen Stoffe vergleichbar: der Fandango als jener Tanz, der als spanischer Nationaltanz verstanden wurde, steht hier wie in Christoph Willibald Glucks *Don Juan* (1761) und Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (1786) für das Klangbild Spaniens ein.[110] Salieri greift 1771 ebenso darauf zurück (wenn auch nicht auf die gleiche Melodie)[111] wie später Mendelssohn, und noch im 20. Jahrhundert steht Viktor Ullmanns 1944 im Lager Theresienstadt entstandene Orchesterouvertüre *Don Quixote tanzt Fandango* nicht nur dem Titel nach, sondern auch durch die explizite Auskomposition dieses Tanzcharakters ("Tempo di Fandango", 3 Takte vor Ziffer 13) in dieser Tradition.[112]

Im 19. Jahrhundert ändern sich die Anforderungen insofern, als die geforderte Qualität einer *Couleur locale* die Frage nach den musikalischen Quellen aufwirft. War der Fandango bei Salieri einer von vielen Tänzen, von denen die meisten nicht einem Nationalcharakter, sondern dem Zeitgeschmack verpflichtet waren, so enthält die von François Charlemagne Lefebvre arrangierte Musik zu dem wirkungsmächtigen Ballett *Les Noces de Gamache* von Louis Jacques Milon (Paris 1801) ein ganze Reihe von spanischen Nationaltänzen.[113] Es gibt damit für das 19. Jahrhundert einen Rahmen vor, den Ballette und Musiken in England, Dänemark, Deutschland und Russland gleichermaßen füllen, so James Harvey d'Egville/François Marc Antoine Venua *Don Quichotte, ou Les Noces de Gamache* (London 1809),[114] August Bournonville/Johann Wilhelm Ludvig Zinck *Don Quixote ved Camachos Bryllup* (Kopenhagen 1837),[115] Paul Taglioni/Wenzel Gährich[116] und Marius Petipa/Alois Ludwig Minkus *Don Kikhot*

110 Zum Fandango vgl. Woitas (1992) und Etzion (1993).

111 Vgl. Biggi Parodi (2005: 276) sowie Pietschmann (2003: 139-140).

112 Die Quellenlage für dieses Stück ist problematisch. Erhalten ist lediglich ein Particell, das heute im Goetheanum in Dornach (CH) aufbewahrt wird. Kam 1994 Hans-Günther Klein zu dem Urteil, "die überlieferte Werkgestalt" erscheine "in solchem Zustand, daß eine aufführbare Fassung in Ullmanns Sinne nicht herstellbar ist" (Klein 1996: 66), so legte im Jahr darauf Bernhard Wulff eine "nach dem Particell instrumentiert[e]" Partitur vor (Ullmann 1995). Da diese Ausgabe keinerlei philologischen Kommentar, geschweige denn einen kritischen Bericht enthält, kann über die Anteile Ullmanns an dieser Fassung ohne Einsicht in das Originalparticell keine Aussage getroffen werden.

113 Neben zeittypischen Tanzcharakteren auch Fandango, Menuet-fandango, Rondas, Boliros, Folies d'Espagne, vgl. Martínez del Fresno (2007: 653).

114 Tamburintanz, Kastagnettentanz, Fandango, Les folies d'Espagne, vgl. Martínez del Fresno (2007: 653).

115 Fandango, Bolero, Chaconne vgl. Martínez del Fresno (2007: 654). Es handelt sich um die Zusammenstellung der bekanntesten Kompositionen "spanischer" Musik aus dem Opernrepertoire der Zeit, darunter der Bolero aus Daniel François Esprit Aubers *La Muette de Portici*, vgl. Knud-Arne Jürgensen (1997: 38-39).

116 Die Aragonaise baisert auf der Melodie der Jota aragonesa, vgl. Gährich (o. J.: 27). Insgesamt enthält die Musik 1. Ouvertüre, 2. Marsch des Camacho, 3. Marsch des Don Quixote, 4. Sancho Galopp, 6. Pas de cinq, 7. Introduction z. 2. Act (Walzer), 7. Fest-Marsch, 8. Arlequin Galopp, 9. Aragonaise, 10. Ballabile, 11. Schnellwalzer.

(Moskau 1869).[117] Auch in der Oper wird das bereits bei Salieri vorhandene Ballett mit spanischen Tänzen weitergeführt. So verwendet Mendelssohn in der (von Telemann aus Schiebelers Text gestrichenen)[118] Hablada für die Streiter der Liebe den Bolero und für jene des Reichtums den Fandango.[119] Bei García hingegen spielt die *Couleur locale* keine Rolle; der Don Chisciotte dieses 'spanischen' Komponisten klingt sowenig spanisch wie der *Turco* seines Vorbilds Gioacchino Rossini türkisch klingt.

Massenet greift nicht nur durchgehend auf 'spanische' Klänge zurück, die an Bizets *Carmen* anknüpfen, mit der Begleitung von Mandoline, die auf den *Don Giovanni*, und Gitarre, die auf den *Barbiere di Siviglia* verweist, werden auch zwei als spanisch konnotierte Instrumente zur Begleitung des Gesangs herangezogen.[120] Bereits in Förtschs *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancha* singen Altisidora und Don Quixotte zur "Quitarre"[121] und auch in Ristoris *Un pazzo ne fa cento ovvero Don Chisciotte* singt Isidora eine "Serenata" und begleitet sich auf einer Laute ("con leuto").[122] Auch in Stücken, deren Besetzung keine Zupfinstrumente enthält, ist zumindest die stilisierte Imitation von Gitarrenbegleitung häufig; so in Nabokovs *Don Quixote*-Ballettpartitur, wo im 2. Akt ein "Rigaudon Flamenco" (Nr. 15) erscheint, der von den Streichern "sempre arpeggiando" getragen wird.

Mit dem musikalischen Impressionismus und einer nationalen spanischen Schule verschiebt sich unter den Vorzeichen der Musik von Albéniz und Granados, vor allem aber jener von Debussy und Ravel der Erwartungshorizont für ein klingendes Spanien. De Falla greift die Studien von Felipe Pedrell auf und modelliert das Vorspiel seiner Puppenoper auf der Basis eines galicischen "Gaita"-Ensembles (zwei Dudelsäcke und zwei Trommeln) mit Anklängen an Melodien, die er aus Sammlungen von Volksmusik selbst kopiert bzw. in den Exemplaren seiner Bibliothek markiert hatte. Für das dritte Bild lehnt er sich dann eng an diese melodischen Vorlagen an.[123] Stark hispanisierende Klanglichkeit prägt auch die beiden Liedzyklen von Ibert und Ravel, besonders in den Orchesterfassungen. So macht Ibert im ersten Lied, "Chanson du départ", reichlichen Gebrauch von der Gitarre, und auch die stark melismatische Melodik transportiert spanisches Kolorit. Im ersten und dritten Lied deutet Ibert zudem spanische Tanzrhythmik an. Ravel zieht ebenfalls Nationaltänze heran, um seine Lieder zu lokali-

117 Morena, Zingara, Jota, Lola vgl. Martínez del Fresno (2007: 654).

118 Vgl. Baselt (1978: 94).

119 Vgl. Mendelssohn-Bartholdy (o. J.: 260ff. und 267ff.)

120 Vgl. Massenet (o. J.: 62 und 172).

121 Sie nähert sich in Szene I/10 seinem Fenster "mit einer Quitarre" und singt in I/12 "in die Quitarre" hinein "Ihr lieblichen Wangen". Don Quixotte antwortet nach einem Dialog, er "nimmt eine Quitarre, stellet sich ans Fenster" und singt "Der Dulcineen Aug allein" (Hinsch, 1690: V. 320ff.).

122 Szene I/9, vgl. Pallavicini (1744: 160ff.)

123 Vgl. Weber (2000: 287-290), mit Nachweis der Quellen.

sieren. Während das erste Lied mit dem Wechsel von 6/8- und ¾-Takt auf das typische Merkmal der spanischen Quaijra anspielt, verweist der 5/4-Takt im zweiten auf den baskischen Tanz Zortzico. Das Trinklied hingegen ist im Dreiertakt der spanischen Jota gehalten.[124]

Parallel zur Diskussion der Kategorie des Exotischen im 19. Jahrhundert und in Verbindung mit dem wachsenden Interesse an der Musik früherer Jahrhunderte stellt sich die Frage nach einem angemessenen Klangbild für einen Stoff aus dem Siglo de oro. Wie im Falle einer geographischen Situierung der Musik bietet der Tanz auch für die historische Situierung ein Mittel. Massenet lässt nach 'spanischen' Klängen im Hause der Herzogin auch eine "Romanesca antica" (Massenet, o. J.: 159) erklingen. Wie bereits in seiner *Sarabande espagnole du XVIème siècle* zielt er damit auf eine Verbindung von Exotismus und Historismus,[125] auch Jacques Ibert greift mit der Sarabande gezielt auf einen spanischen Tanzcharakter für Dulcinea zurück. Naheliegender Weise bedienen sich insbesondere die Ballettkomponisten ausgiebig dieser Möglichkeit, so Nabokov, der zu Beginn des zweiten Aktes von *Don Quixote* mit einer "Fanfare et Allegro dans le Style de Concerto grosso" (Nabokov, 1966: 104) eine für das 17. Jahrhundert repräsentative Gattung aufruft.[126] Eine zweite Möglichkeit ist das Zitat. Manuel de Falla nimmt damit eine Anregung auf, die Cecilio de Roda durch die Beigabe von Musikbeispielen, darunter solche von Gaspar Sanz und Francisco Guerro, zu seinem 1905 publizierten Vortrag über die Musik in Cervantes *Don Quijote* gegeben hatte, daneben bedient de Falla sich auch hierfür bei Pedrell.[127] Das Verfahren lässt sich bis zu Halffter verfolgen, der in seinem *Don Quixote* musikalische Zitate von Zeitgenossen Cervantes wie Antonio de Cabezón oder Juan del Enzina einflocht.[128] Bei de Falla indes erschöpfen sich die Bezüge auf das 'goldene Zeitalter' Spaniens nicht in Allusionen auf entsprechende Musik, sondern durchziehen die gesamte Kammeroper. Wie die Untersuchung der Melodik, des Satzes, der Harmonik, der dramaturgischen Mittel, der Besetzung und der Instrumentation (Verwendung von Cembalo und "arpa-laúd", einer Mischform von Harfe und Laute, die auf die blühende Kultur der Zupfinstrumente im Siglo de oro verweist) ergibt, verfolgen alle diese Komponenten geschlossen "eine Stilisierung, die sich an Modellen und Idealen aus

124 Vgl. Gut (2002).

125 Vgl. Zu dieser Verbindung in der französischen Musik auch Huck (2007: 111-122).

126 In das Ballet eingebettet sind überdies drei Zwischenspiele, in denen Nabokov und Balanchine die Geschichte der Gattung rekapitulieren (vgl. Nabokov 1966: 3). Sie können unter folgenden Titeln auch separat aufgeführt werden: "La feste de la manche" als archaisierende Folklore (Charakterballett), "Don Quichotte am Hof" als *Ballet de Cour* und ein romantisches Ballett "Der Traum des Don Quichotte". Für alle drei Sujets lassen sich historische Vorbilder benennen.

127 *Gallarda* und *Folia* von Sanz und das auch als Villanelle bearbeitete Madrigal *Prado verde y florido* von Guerrero verwendet, vgl. Weber (2000: 296-310).

128 Vgl. Halffter (2204: 30).

den spanischen 'siglos de oro'"[129] orientiert. In Spanien selbst wurde der Stoff des Quijote seit dem Erscheinen des Romans zwar immer wieder, jedoch bis in das 19. Jahrhundert hinein keineswegs kontinuierlich musikalisch bearbeitet.[130] Ist es im 17. Jahrhundert vor allem das Fest, auf dem der Stoff in Verbindung mit Musik einen Platz findet,[131] sind es im 19. Jahrhundert mit der Zarzuela[132] und der Sainete[133] zwei spezifisch spanische Gattungen des Theaters. Seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts kommt ihm jedoch eine zentrale Bedeutung in Bezug auf die nationale musikalische Identität zu.[134]

Vor allem die Cervantes- und *Quijote*-Gedenkjahre 1905 und 1947[135] bieten Anlass zu einer verstärkten und teilweise durch Kompositionswettbewerbe motivierten Produktion. Das Gedenkjahr 1905 bringt mit *Don Quijote y Sancho Panza* von Teodoro San José die erste in Spanien uraufgeführte Oper über den Stoff[136] und zeigt insgesamt noch einen gewissen Nachholbedarf einer bürgerlichen Musikkultur in Spanien[137] – die musikalische Rezeption von Cervantes Roman verläuft hier analog zur Rezeption der Nationaldichter etwa in Deutschland und Frankreich im 19. Jahrhundert. Neben zahlreichen Hymnen an Cervantes sind es mit Kantate, Zarzuela und Sinfonischer Dichtung die musikalischen Gattungen des 19. Jahrhunderts, in denen sich die Huldigung an den Nationaldichter und sein Werk vollzieht. Manuel de Falla hingegen, dessen Interesse für Cervantes in seiner Bibliothek durch eine Vielzahl von Werkausgaben greifbar ist,[138] nahm 1923 gerade nicht den Ritter selbst zum Ausgangspunkt einer musikalischen Bearbeitung. Mit *El retablo de Maese Pedro* wählte er eine Episode (II, 26), worin der Protagonist erst ganz am Schluss erscheint. Dies kann

129 Vgl. Weber (2000: 329).

130 Vgl. die Übersicht der Werke in Lolo (2007: 147-150).

131 *El triunfo de Don Quijote de la Mancha* (1610), *Los invencibles hechos de Don Quijote de la Mancha* von Francesco Avila (1617) sowie 1617 und 1633 (von Rafael Seguon), vgl. Lolo (2007: 118-126), die Musik ist zu keinem der Werke erhalten.

132 Esquival-Heinemann (1993: 88-89), verzeichnet fünf Zarzuelas, Lolo (2007: 147ff.) weitere.

133 Vgl. Lolo (2007: 147ff.).

134 Lolo konstatiert eine ununterbrochene kompositorische Beschäftigung mit Cervantes in Spanien seit den 1860er Jahren bis in das 20. Jahrhundert "convirtiendo a España en el primer país en cuanto a la recepción y producción cervantino-musical" (Lolo, 2007: 137). Die Gründe hierfür werden jedoch nicht reflektiert.

135 Anlässlich des vierhundertsten Geburtstags des Dichters wird 1947 ein Kompositionswettbewerb ausgeschrieben, der einen der poetischen Texte aus dem Roman (Kap. I, 26) verbindlich als Textgrundlage vorschreibt und aus dem Joaquín Rodrigos Poema sinfónico für Bariton, vier Frauenstimmen und Orchester *Ausencias de Dulcinea* als Sieger hervorgeht; vgl. Martín Colinet (2007).

136 Vgl. dazu die negative Einschätzung von Espinós (1947: 24-25) und die positive von Esquival-Heinemann (1993: 109-112).

137 Vgl. Adela (2007) mit komplettem Verzeichnis der Werke.

138 Vgl. Torres (2007: 342-344).

– ungeachtet der Bedeutung des Puppentheaters als Modell[139] – gerade vor dem Hintergrund der Idee einer spanischen Nationaloper auch als eine bewusste Distanzierung von der zunehmenden patriotischen Vereinnahmung des Quijote gesehen werden, da dieser hier keineswegs als Nationalheld, sondern geradezu als Zerstörer des kulturellen Erbes gezeigt wird.

Literatur

(1757). *Répertoire des theatres de la ville de Vienne depuis l'année 1752 jusqu'à l'année 1757*. Wien: Gehlen.

Baselt, Bernd (1978). "Georg Philipp Telemanns Serenade ‚Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho'. Beitrage zur Entstehungsgeschichte von Telemanns letztem Hamburger Bühnenwerk". *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 3, 85-100.

Betzwieser, Thomas (2007): "Filmmusik vs. Kunstlied: Ravel, Ibert, Schaljapin und G. W. Pabsts *Don Quichotte* (1933)". *Archiv für Musikwissenschaft*, 64, 156-177.

Biggi Parodi, Elena (2005). *Catalogo tematico delle composizioni di Antonio Salieri*. Lucca: Libreari Musicale Italiana.

Borges, Jorge Luis (1994). *Fiktionen*. Frankfurt a. M.: Fischer.

Brumana, Biancamaria (1992). "Figure di Don Chisciotte nell'opera italiana tra seicento e settecento". Peter Csobádi u.a. (Hg.). *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1992. Bd. 2*. Anif: Müller-Speiser, 699-712.

Buch, David (1994). *Dance Music from the Ballet de Cour 1575-1651*. Stuyvesant: Pendragon.

Claudon, Francis Hg. (1995). *Dictionaire de l'opera comique français*. Bern usw.: Lang.

Dahlhaus, Carl (1989a). "Massenet: Don Quichotte". Carl Dahlhaus und Sieghard Döhring (Hg.). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters Bd. 3*. München und Zürich: Piper, 770-774.

Dahlhaus, Carl (1989b). "Gattung". Ders. und Hans Heinrich Eggebrecht (Hg). *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Bd. 2. Mainz und München: Schott und Piper.

Dahms, Sibylle (1992). "Das Repertoire des 'Ballet en action'. Noverre – Angiolini – Lauchery". Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr (Hg.). *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll*. Laaber: Laaber, 125-142.

D'Alessandro, Murizio (2007). "La ricezione di Cervantes nell'opera creativa di Goffredo Petrassi". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 521-535

Dufourq, Norbert, Hg. (1972). *La Musique a la cour de Louis XIV et de Louis XV d'après les Mémoires de Sourches et Luynes 1681-1758*. Paris: Picard.

Elvers, Rudolf (1976): *"Nichts ist so schwer gut zu componiren als Strophen". Zur Entstehungsgeschichte des Librettos von Felix Mendelssohns Oper "Die Hochzeit des Camacho"*, Berlin und Basel: Mendelssohn-Gesellschaft e. V.

139 Vgl. Weber (2000: 233-234). Mit *A Vida do grande Don Quixote e do gordo Sancho Pança* von José Da Silva wurde bereits 1733 ein musikalisches Puppentheaterstück zu *Don Quijote* in Portugal aufgeführt, vgl. Esquival-Heinemann (1993: 93-97), mit *Dom Quichotte Polichinelle* von A. J. de Vallois d'Orville 1743 eine für Puppen konzipierte Parodie auf Favart/Boismortier vgl. Martínez del Fresno (2007: 638).

Espinós, Víctor (1947). *El "Quijote" en la musica*. Barcelona.

Esquival-Heinemann, Barbara P. (1993). *Don Quixote's Sally into the World of Opera: Librettі between 1680 and 1976*. New York: Lang.

Esquival-Heinemann, Barbara P. (2007a): "*Don Quijote* in der deutschsprachigen Oper". Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann (Hg.). *Europäische Dimensionen des* Don Quijote *in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press, 235-261.

Esquival-Heinemann, Barbara P. (2007b). "El *Quijote* en la música italiana de los siglos XVIII y XIX". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 171-186.

Etzion, Judith (1993). "The Spanish Fandango – From Eighteenth-Century 'Lasciviousness' to Nineteenth-Century Exoticism". *Anuario musical*, 48, 229-250.

Fauser, Annegret (1998). "Musik als 'Lesehilfe'. Zur Rolle der Allusion in den Opern von Jules Massenet". Hermann Danuser und Tobias Plebuch (Hg.). *Musik als Text*. Bd. 2. Kassel usw.: Bärenreiter, 462-464.

Fraile, Jaume und Teresa (2007). "*Don Quijote* de Jacques Ibert: De música en pantalla a música en concierto". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 567-574.

Flynn, Susan Jane (1984). *The Presence of Don Quixote in Music*. PhD, University of Tennessee.

Geiger, Friedrich (2008). "Handlungsballett und Programmmusik". *MusikTheorie* 23/2, 101-109.

Gerhard, Roberto (2000). *Gerhard on Music: Selected Writings*. Hg. von Meirion Bowen. Aldershot: Ashgate.

Gervink, Manuel (2005). "Das Bedeutungsnetz und die Gegenwart des komponierenden Subjekts. Anmerkungen zu *Présence*". Ulrich Tadday (Hg.). *Musik-Konzepte Sonderband Bernd Alois Zimmermann*. München: edition text & kritik, 41-49.

Gut, Serge (2002). "Hispanicism and Frenchness in *Don Quichotte à Dulcinée* by Maurice Ravel". Zofia Helman u.a. (Hg.). *The Songs of Karol Szymanowski and his Contemporaries*. Los Angeles: Polish Music Center at USC, 229-242.

Halffter, Cristobál (2004). "Nicht anfangen aufzuhören, nicht aufhören anzufangen: Ein Gespräch über *Don Quijote*" zwischen Cristobál Halffter und Justo Romero. Booklet zur CD von Halffters *Don Quijote*. San Lorenzo de El Escorial: Glossa Music.

Hansen, Mathias (2003). *Richard Strauss: Die Sinfonischen Dichtungen*. Kassel: Bärenreiter.

Hirschmann, Wolfgang (1997). "Telemann: Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho". Carl Dahlhaus und Sieghard Döhring (Hg.). *Pipers Enzyclopädie des Musiktheaters*. Bd. 6. München und Zürich: Piper.

Hofmeyer, Günter (1966). *Vorläufiges Verzeichnis der Kompositionen von Leo Spies*. Berlin (Ost): Deutsche Akademie der Künste, Sektion Musik.

Huck, Oliver (2007). "Erik Saties 'fruits d'un grande ignorance', Maurice Ravels 'écriture pianistique assez spéciale' und Claude Debussys frühe Kompositionen 'pour le piano'". *Musiktheorie*, 22, 111-122.

Jackson, George (1986). "Balanchine: Don Quixote". Carl Dahlhaus (Hg.). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 1. München: Piper, 175-177.

Jürgensen, Knud-Arne (1997). *The Bournonville Tradition*. Bd. 2. London: Dance Books.

Kaul, Oskar (1924). *Geschichte der Würzburger Hofmusik im 18. Jahrhundert*. Würzburg: Becker.

Kienzl, Wilhelm (1904). *Aus Kunst und Leben*. Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Literatur.

Kienzl, Wilhelm (1926): *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes*. Stuttgart: Engelhorn.

Klein, Hans-Günter (1996). "Ullmanns Theresienstädter Kompositionen. Werkgestalt und Kompositionsprozesse". Ders. (Hg). *Viktor Ullmann. Die Referate des Symposions anlässlich des 50. Todestags 14.-16. Oktober 1994 [...]*. Hamburg: Von Bockel 1996, 61-78.

Krassowskaja, Wera (1991). "Petipa: Don Kichot". Carl Dahlhaus (Hg.). *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*. Bd. 4. München: Piper, 715-718.

Kunze, Stefan (1968): "Die Entstehung eines Buffo-Librettos: Don-Quijote-Bearbeitungen". *Deutsches Jahrbuch Musikwissenschaft*, 12, 75-91.

Laederich, Alexandra (1998). *Catalogue de l'oeuvre de Jacques Ibert (1890-1962)*. Hildesheim usw.: Olms

Lange, Susanne (2008). "Nachwort". Miguel Cervantes Saavedra. *Der geistvolle Hidalgo Don Quijote von der Mancha*. Hg. und übersetzt von Susanne Lange. München: Hanser. Bd. 2. 710-780.

Lolo, Begoña (2007a). "Cervantes y el *Quijote* en la música española (siglos XVII-XIX). Una difícil recepción". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 117-150.

Lolo, Begoña (2007b). "Musikalische Räume des *Don Quijote* in der europäischen Kultur: das Ballett und die Oper. *Don Quijote* in der deutschsprachigen Oper". Tilmann Altenberg und Klaus Meyer-Minnemann (Hg.). *Europäische Dimensionen des* Don Quijote *in Literatur, Kunst, Film und Musik*. Hamburg: Hamburg University Press, 263-282.

Martín Colinet, Mª Consuelo (2007). "Joaquín Rodrigo en el IV Centenario del naciemento de Cervantes". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 415-428.

Martínez del Fresno, Beatriz (2007). "El Quijote en el ballet europeo de los siglos XVIII y IXI: de Fuselier a Gorsky". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 627-664.

Massenet, Jules (1982). *Mein Leben. Autobiographie*. Wilhelmshaven: Heinrichshofen.

Mattheson, Johann (1740). *Grundlage einer Ehren-Pforte*. Hamburg.

Mengelberg, Curt Rudolf (1916). *Giovanni Alberto Ristori. Ein Beitrag zur Geschichte italienischer Kunstherrschaft in Deutschland im 18. Jahrhundert*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Metherell, David (1990). *Scandinavian Biographical Archive. Section A*. München: Saur.

Mueller [von Asow], Erich H. (1919). *Angelo und Pietro Mingotti. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper im XVIII. Jahrhundert*. Dresden.

Mueller von Asow, Erich H. (1959). *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*. Bd. 1. Wien und Wiesbaden: Doblinger.

Pachl, Peter (2002). Einführungstext im Booklet zur CD von Wilhelm Kienzl: *Don Quixote*. Georgsmarienhütte: CPO, 7-12.

Pahlen, Kurt (1993). "Don Quijote in der Musik". Peter Csobádi u.a. (Hg.). *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vortrage des Salzburger Symposions 1992. Bd. 2*. Anif: Müller-Speiser, 689-698.

Petersen, Peter (1999). "Der Terminus 'Literaturoper' – eine Begriffsbestimmung". *Archiv für Musikwissenschaft*, 56/1, 52-70.

Petersen, Peter und Hans-Gerd Winter Hg. (1997). *Büchner-Opern. Georg Büchner in der Musik des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Peter Lang.

Peyrègne, Françoise (2003). "La figure de don Quichotte dans la production musicale du XXe siècle". Danielle Perrot (Hg.). *Don Quichotte au XXe siècle. Réception d'une figure mythique dans la litterature et les arts*. Clermont-Ferrand: Presses Univ. Blaise Pascal, 63-78.

Pietschmann, Klaus (2003). "Die musikalische Wahrnehmung Spaniens in der deutschen Oper um 1800". Dietrich Briesemeister und Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.). *Von Spanien nach Deutschland und Weimar-Jena. Verdichtung der Kulturbeziehungen in der Goethezeit*. Heidelberg: Winter, 136-157.

Pini Moro, Donatella und Giacomo Moro (1992). "Cervantes in Italia: contributo a un saggio bibliografio sul cervantesimo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)". Donatella Pini Moro (Hg.). *Don Chisciotte a Padova*. Padua: Programma, 149-268.

Presas, Adela (2007). "1905: la trascendencia musical del III centenario". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 285-306.

Radiales, Jaume und Teresa Fraile (2007). "Don Quijote de Jacques Ibert: De música en pantalla a música en concierto". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 567-574.

Reischert, Alexander (2001). *Kompendium der musikalischen Sujets*. Kassel usw.: Bärenreiter.

Rico, Clara (2007). "El Quijote y el ballett de cour francés del siglo XVII". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 609-626.

Rubsamen, Walter H. (1974). *The Ballad Opera. Bd. 6*. New York: Garland.

Ruhnke, Martin (1995). "Telemanns Umarbeitung des Textes zur Serenade Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho". *Georg Friedrich Handel: Ein Lebensinhalt. Gedenkschrift für Bernd Baselt (1934-1993)*. Kassel usw.: Bärenreiter, 369-380.

Sartori, Claudio (1990-1994). *I libretti italiani a stampa dalle origini a 1800*. Cuneo: Bertola & Locatelli.

Sawkins, Lionel (2005). *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657-1726)*. Oxford: Oxford University Press.

Scamuzzi, Iole (2007). *Encantamiento y transfiguratión. Don Quijote en el melodrama italiano entre los siglos XVII y XVIII*. Vigo: Academia del Hispanismo.

Schering, Arnold (1936). *Beethoven und die Dichtung*. Berlin: Junker & Dünnhaupt.

Schneider, Klaus (2000). *Lexikon Programmmusik. Bd. 2*. Kassel usw.: Bärenreiter.

Strosetzki, Christoph (2000). "Cervantes". Ludwig Finscher (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 4*. Kassel usw.: Bärenreiter, 587-595.

Torres, Elena (2007): "De la lectura a la creación musical: estudio en torno a las influencias literario-musicales en *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 323-344.

Torres, Jacinto (2007). "La jamás imaginada Aventura de los molinos, de Isaac Albéniz". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 345-371.

Troy, Charles E. (1979). *Comic Intermezzo*. Ann Arbor: UMI.

Tunley, David (1997). *The Eighteenth-Century French Cantata*. Oxford: Clarendon.

Vatielli, Francesco (1936). "Le opere comiche di G. B. Martini". *Rivista musicale italiana*, 40, 450-476.

Villinger, Christine (2000). Die opere buffe von Giovanni Paisiello. Tutzing: Schneider.

Walter, Friedrich (1898). *Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
Weber, Eckhardt (2000). *Manuel de Falla und die Idee der spanischen Nationaloper.* Frankfurt a.M. usw.: Lang.
Weber, Eckhardt (2007). "*Don Quijote* wird König von Japan: Joseph Bodin de Boismortiers Ballet comique *Don Quichotte chez la duchesse*". Klaus-Dieter Ertler und Andrea Maria Humpl (Hg.). *Der widerspenstige Klassiker. Don Quijote im 18. Jahrhundert.* Frankfurt a.M. usw.: Lang, 125-154.
Weber, Eckhardt (2007). "'La vida se convierte en meurte, la muerte se convierte en vida ...' Facetas de una escapatoria trágica en la ópera *Don Quixote* (Berlin, 1898) de Wilhelm Kienzl". Begoña Lolo (Hg.). *Cervantes y el Quijote en la música. Estudios sobre la recepción de un mito.* Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 187-208.
Weigel Williams, Hermine (1999). *Francesco Bartolomeo Conti.* Aldershot u.a.: Ashgate.
Werbeck, Walter (1996). *Die Tondichtungen von Richard Strauss.* Tutzing: Hans Schneider.
Wittmann, Michael (2000): "Mercadente, Saverio". Ludwig Finscher (Hg.). *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil Bd. 4.* Kassel usw.: Bärenreiter, 1-16.
Woitas, Monika (1992). "'...Bewegungen von unvergleichlicher Sinnlichkeit ...'. Auf den Spuren des berühmt-berüchtigten Fandango". Wolfgang Gratzer und Andrea Lindmayr (Hg.). *De editione musices. Festschrift Gerhard Croll.* Laaber: Laaber, 203-220.
Wolff, Hellmuth Christian (1957). *Hamburger Barockoper.* Wolfenbüttel: Mösseler.

Quellen [Standortangaben mit den Siglen des RISM]

(1716). *Don Quixotte. Divertimento italiano in musica.* Kopenhagen [DK-Kk 56,-381 4° 00075].
(1723). *D. Chisciotte della Mancia e Galafrone.* Rom: Gaetano Zenobi [I-Vgc Rol. 0220.10].
(1726). *D. Chisciotte della Mancia e Coriandolo speziale.* Rom: Girolamo Mainardi [I-Vgc Rol. 0292.21].
(1729). *Il D. Chisciotte.* Bologna: Clemente Maria Sassi [I-Bc Lo.6235].
(1752). *Don Chisciotte.* Kopenhagen: Berling [D-Gu DD94 A 275 (7)].
(1752). *Don Chisciotte nella selva di Alcina.* Siena: Franc.[esco] Quinza und Agostino Bindi [I-Rn 34.1.H.35].
(1753). *Don Chisciotte.* Hamburg [D-BS, Brosch. I 20.758].
(1762). *Il Don Chisciotte.* Florenz: Anton Giuseppe Pagani [I-Bc Lo.6236].
(1798). *Gesänge aus der Oper Don Quixotte oder: Das Abentheuer am Hofe.* Breslau: Graff [D-B Mus Ts 1604].
(o. J.). *Don Chisciotte.* o.O. [D-BAs, Bip. L.it. o. 17a]
Boccherini, Giovanni Gastone (1770). *Don Chisciotte alle noze di Gamace.* Wien: Giovanni Tomaso di Trattnern [D-Mbs P.o.it. 816 k].
Boismortier, Joseph Bodin de (1971). *Don Quichotte chez la Duchesse.* Hg. von Roger Blanchard. Paris: Heugel.
Conti, Francesco (1982). *Don Chisciotte in Sierra Morena.* New York und London: Garland [Faksimile von A-Wn MS 17.207].
Courbois, Philippe (1991). *Cantatas.* Hg von David Tunley. New York und London: Garland.
D'Ancourt, Florent Carton (1760): *Les oeuvres de théâtre.* Bd. 11. Paris: Libraires Associés.
Franchini, Franco (Manuskript): *Il D. Chisciotte e Nerina* [D-B, Mus. ms. Landsberg 118].
Gährich, W.[enzel] (o. J.). *Die beliebtesten Tänze aus Don Quixote.* Berlin: Moritz Westphal [D-B DMS 6941].
García, Manuel (2007). *Don Chisciotte.* Hg. von Juan de Udaeta. Madrid: ICCMU.

Gerhard, Roberto (1991). *Don Quixote.* London [u. a.]: Boosey & Hawkes
Gigli, Girolamo (1693). *L'amore fra gl'impossibili.* Rom: Gio.[vanni] Giacomo Komarek [I-Fm Melodrami 2271.12].
Gigli, Girolamo (1707). *L'amore fra gl'impossibili.* Neapel: Michele Luigi Mutio [I-Bc Lo. 9155].
Hensler, Karl Friedrich (1802). *Ritter Don Quixote.* Wien: Schmidt [D-Gu 8 P DRAM III, 3753/m].
Hinsch, Hinrich (1690). *Der irrende Ritter D. Quixotte de la Mancia.* [Hamburg] [D-Hs MS 639/3, Bd. 3, Nr. 39].
Kerricx, Guilielmus Ignatius (1700?). *Het Gouvernement van Sancho Panca In't Eyland Barataria.* Antwerpen: Thieullier [F-Pn 8-YTH-68254].
Lalande, M.[ichel] R.[ichard] de (2004). *Ballet de Cardenio.* Hg. von Gérard Geay. Versailles: Editions du Centre de Musique Baroque.
Lagendyk, Pieter (1931). *Don Quichot op de bruiloft van Kamacho.* Hg. von C. H. Ph. Meijer. Zutphen: Thieme.
Mariani, Tomaso (1734). *Il castello d'Atlante.* Neapel [I-Fm Melodrammi 2201.5].
Martini, Giovanni Battista (Manuskript). *Il Don Chisciotte* [I-Bc HH.37, fol. 68-104].
Massenet, J.[ules] (o.J.). *Don Quichotte* [Klavierauszug]. Paris: Heugel.
Mendelssohn-Bartholdy, Felix (o. J.). *Die Hochzeit des Camacho. Op. 10.* Leipzig: Breitkopf & Härtel.
Milon, L.[ouis] J.[acques] (1801). *Les Noces de Gamache.* Paris: Dodey-Dupré [D-Mbs Don. Lud. XLIX,22].
Minkus, Ludvig (1982). *Don Kichot. Balet v trech dejstvijach.* Klavierauszug. Moskau: Staatsverlag.
Morin, Jean-Baptiste (1990). *Cantates françoises. Book 3.* New York und London: Garland.
Nabokov, Nicolas (1966). *Don Quixote.* London und Bonn: Belaieff.
Pallavicini, Stefano Benedetto (1744): "Un pazzo ne fa cento". *Opere. Bd. 3.* Venedig: Pasquali, 135-236.
Piguenit, D. J. (1774). *Don Quixote.* London.
Rossi, Gaetano (1805). "Don Chisciotte de la Mancia". *Drammi e balli da alterarsi sulle scene del Regio Teatro alla Scala la primavera dell'anno 1805.* Mailand, 49-106 [I-Vgc Rol. 0334.08].
Rubinstein, Anton G. (2004). *Don Quixote.* Partitur (Reprint). München: Musikproduktion Höflich.
Seidel, Friedrich Ludwig (Manuskript). *Die Abenteuer des Ritter Don Quixote de la Mancha* [D-B Mus. Ms. 10450].
Soden, Julius von (1788): *Schauspiele.* Bd. 1. Berlin: Maurer.
Telemann, Georg Philipp (1991). *Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho.* Hg. von Bernd Baselt. Madison: A & R.
Telemann, Georg Philipp (o. J.). *Don-Quichotte-Suite (Ouverture) für Streichorchester und Cembalo.* Partitur. Hg. von Gustav Lenzewski sen. Berlin: Vieweg.
Ullmann, Viktor (1995). *Don Quixote tanzt Fandango.* Ouvertüre für Orchester. Nach dem Particell instrumentiert von Bernhard Wulff. Mainz: Schott.
Zimmermann, Bernd Alois (1972). *Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de "pas de trois".* Mainz: Schott.