

## Die Domestizierung der Sarabande Ursprungsnarrative eines höfischen Tanzes in der Frühen Neuzeit

Die mitteleuropäische Tanz- und Musikgeschichtsschreibung hegt bereits seit Jahrzehnten kaum mehr Zweifel daran, dass die Sarabande aus den spanischen Kolonien in Mittelamerika stamme – sind doch die ersten beiden schriftlichen Erwähnungen, soweit heute bekannt, in Panama (1539) und Mexiko (1556/69) gehoben worden. Von dort sei die Sarabande, wohl um 1580, ins spanische Mutterland gekommen, wo sie zuerst wegen ihrer Obszönität verboten, dann aber doch für den Gebrauch bei Hofe domestiziert worden sei. Eine andere, bis heute gelegentlich als gleichrangig angesehene Auffassung sieht den Geburtsort der Sarabande in Spanien, von wo aus sie über Handels- und Siedlungsrouten in die Neue Welt gelangt und von spanischen bzw. spanischstämmigen Autoren erstmals erwähnt worden sei. Bei schriftquellenbasierten Plausibilitätserwägungen mag die erste Deutungsvariante ein geringfügig besseres Ergebnis erzielen – doch auch sie ist nur ein Teil der Wahrheit.

Denn in den Quellenbeständen der kolonialen Gesellschaften sind bereits zahlreiche, wiederum schriftlich manifestierte Indizien dafür erfasst und ausgewertet worden, dass es mit der Herkunftsbestimmung allein aufgrund der beiden ersten papiernen Belege aus Panama und Mexiko vielleicht doch nicht so einfach ist. Um die wirklich wahre Herkunft der Sarabande zu ermitteln, so legen es die Forschungsergebnisse spanischer sowie latein- und US-amerikanischer Kolleginnen und Kollegen nahe, ist vielmehr eine globalhistorische Spurensuche angeraten, und zwar zuvörderst eine panatlantische, die den atlantischen Dreieckshandel als Wegenetz für den Austausch kultureller Praktiken zugrunde legt.

Bei meinen Recherchen hat sich früh gezeigt, dass die Geschichte der Sarabande eine ist, die sich nicht linear erzählen lässt – weder zeitlich noch geographisch. Herkunftsbelege und Ursprungsnarrative stehen sich mitunter unvereinbar gegenüber, weswegen ich mein Forschungsnarrativ in mehrere Perspektivstränge auffächern muss. So möchte ich zunächst die frühesten schriftlichen Erwähnungen in kolonialen und europäischen Quellen sowie die in Europa geführten Diskurse um die Etymologie der Sarabande nachzeichnen. Daran anschließen soll sich die Darstellung ihrer musikalischen und choreographischen Entwicklung in Europa und Lateinamerika; enden möchte ich mit einem vorläufigen Fazit und einem Ausblick auf weitere mögliche Forschungsansätze.

## Die wirklich wahre Herkunft der Sarabande

### Die *Zarabanda* in kolonialen und europäischen Quellen

Zum ersten Mal taucht das Wort *zarabanda* in dem Gedicht *Vida y tiempo de Maricastaña* von Fernando Guzmán Mexía in Panama auf, datiert auf das Jahr 1539:

[...] O esteis sobando la harina blanda  
Con huevos, con azúcar, con manteca,  
Al son de zambapalo y zarabanda [...]¹  
[...] Ihr möget das Weissmehl  
mit Eiern, Zucker und Schmalz kneten,  
zum Klang von zambapalo und Zarabanda

Bei der zweiten Fundstelle handelt es sich um den Text einer sechsstrophigen *çarauanda a lo divino* des Spaniers Pedro de Trejo, die 1556 bei den Fronleichnamensfeiern im mexikanischen Pátzcuaro getanzt und gesungen wurde: »el criador es ya criatura, çarauanda ven y dura«, »der Herr ward schon zum Menschen, çaravanda, komm und verweile«<sup>2</sup>, heißt es darin. Als »vn orrêdo y terrible caso«, »ein fürchtbarer und schrecklicher Fall«<sup>3</sup> ist diese Zarabanda in den Inquisitionsakten<sup>4</sup> vermerkt, die heute im Mexikanischen Nationalarchiv (*Archivo General de la Nación*) in Mexiko-Stadt aufbewahrt werden. Bereits diese beiden frühesten Quellen haben u.a. Curt Sachs<sup>5</sup> (1933) und Robert Stevenson<sup>6</sup> (1952) dazu veranlasst, die lateinamerikanische Herkunft der Sarabande als erwiesen anzusehen – zumal *zarabanda* noch 1936 als Bezeichnung für »a drunken dance staged by a confraternity in highland Guatemala«<sup>7</sup> in Gebrauch gewesen sei. Daniel Devoto hat indessen 1964 in Zweifel gezogen, dass dieser Text als Beweis für die mexikanische Herkunft der Zarabanda gelten könne, sei er doch in seiner Textur ganz und gar

1 Ediert in Bartolomé José Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, Madrid 1888–9, Bd. IV, Sp. 1527–1432: S. 1528.

2 Vgl. Julio Estrada, *La Música de México*. Bd. I/2: *Historia – Periodo Virreinal (1530 a 1810)*, México D. F. 1986, S. 27.

3 Vgl. Margit Frenk: *Nuevo Corpus de la Antigua Lirica Popular Hispánica (Siglos XV a XVII)*, Bd. 1, México 2003, S. 1075.

4 México, Archivo General de la Nación, *Ramo de la Inquisición CXI-II*.

5 Vgl. Curt Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933.

6 Robert Stevenson, »The First Dated Mention of the Sarabande«, in: *Journal of the American Musicological Society* 1 (1952), S. 29–31.

7 Ders., *Music in Aztec & Inca Territory*, Berkeley 1968, S. 229, Fn150 nach Bunzel, Ruth: *Chichicastenango: A Guatemalan Village*, Locust Valley 1952, S. 85.

spanisch, ein typisches *villancico* für eine Corpus Christi-Prozession.<sup>8</sup> Sollte die Zarabanda etwa tatsächlich spanischen Ursprungs gewesen, dort aber jahrzehntelang nicht erwähnt worden sein? Denn auch die dritte Nennung der Zarabanda ist mit der Neuen Welt assoziiert: Im 1579 verfassten Kapitel 99 seiner *Historia de las Indias* erwähnt Diego Durán »esta zarabanda que nuestros naturales usan«, »die zarabanda, die von den Einheimischen gebraucht wird«<sup>9</sup> – wobei hier mit »naturales« der allgemeinen Lehrmeinung nach die Kreolen Neuspaniens gemeint sind, wie es Robert Stevenson 1952 gedeutet hatte.<sup>10</sup>

Erst die vierte bekannte Nennung der Zarabanda stammt aus der Alten Welt, und zwar in Form eines Verbots in Madrid im Jahr 1583. Von diesem Zeitpunkt an häufen sich die schriftlichen Belege dafür, dass die Zarabanda der wohl beliebteste *baile* im Spanien des ausgehenden 16. Jahrhunderts war. Getanzt wurde sie energetisch und wild, anrühlich und skandalös; so ist an mehreren Stellen in theoretischen und lexikalischen, poetischen und belletristischen Werken zu lesen. Die gesungenen Texte waren oftmals obszön, die Begleitung mit Gitarre, Kastagnetten und weiteren Perkussionsinstrumenten näher an volkskulturellen als an frommen, sakralen Musizierpraktiken. Wohl nicht zuletzt durch die ebenfalls zahlreichen kritischen Einschätzungen und kirchlichen Verbote wuchs die Bekanntheit der Zarabanda rasch – auch über die Grenzen Spaniens hinaus. Bereits 1598 bezieht sich etwa der Italiener Giovanni Botero auf die »zarabanda che si suona da gli Spagnoli su la chitarra, desta gli ascoltanti à ballare, e à far peggio«<sup>11</sup>; ein Jahr später, 1599, erschien sein Werk auch in französischer Übersetzung.<sup>12</sup>

Für das Jahr 1606 ist eine Quelle belegt, die bei der Frage, ob die Zarabanda nun aus Spanien in die Neue Welt gelangte oder umgekehrt, absolut ratlos macht. Es handelt sich um das Decreto 12° [doze] des *Acção Quarta*, in dem das Tanzen und Singen der »Sarabanda« unter Androhung der Exkommunikation verboten wird. Es stammt aus Goa, Indien:<sup>13</sup>

8 Vgl. Devoto, Daniel: »Encore sur »la« Sarabande«, in: *Revue de Musicologie* 129 (1964), S. 175–207: S. 176–177.

9 Diego Durán, *Historia de las Indias y relación de su idolatría y religión antigua con su calendario*, Ms. 1587. Edition: México 1880, Bd. II, S. 230–231.

10 Stevenson: »The First Dated Mention of the Sarabande« (wie *Anm. 6*), S. 30.

11 Giovanni Botero, *Della ragione di stato libri dieci. Con tre Libri delle Cause della città*, Venedig 1598, S. 293.

12 Giovanni Boteri [sic], *Raison et gouvernement d'estat en dix livres, Traduits [...] par Gabriel Chappuy*, Paris 1599, S. 323r-v. Zur Quellenlage der frühen Zarabanda in Spanien und Lateinamerika siehe auch Rainer Gstrein, *Die Sarabande. Tanzgattung und musikalischer Topos*, Innsbruck 1997; Maria Lioba Juan Carvajal, *La Zarabanda. Pluridad y controversia de un género musical*, México 2007.

13 Decreto 12° des *Acção Quarta*, in: *Archivo Portuguez-Oriental*, fasc. 4°, Nova-Goa 1862, S. 266

Como não ha cousa, que mais incite a sensualidade, que cantos, e bailes lascivos, e deshonestos, manda esta sagrada Synodo sob pena de excommunhão que nenhuma pessoa daquy por diante seja ousada a bailar ou cantar a sarabanda.

Da nichts mehr zu Sinnlichkeit verleitet als laszive und unziemliche Lieder und Tänze, befiehlt diese heilige Synode unter Strafe der Exkommunikation, dass fortan niemand es wagen möge, die Sarabanda zu tanzen oder zu singen.

Die ersten Überlieferungen stammen also, chronologisch gereiht, zuerst aus Panama und Mexiko, später aus Spanien, von wo aus die Zarabanda in weiteren europäischen Ländern als »spanisch« bekannt wird, und in der Blütezeit ihrer Popularität reichen die Belege gar bis nach Indien. Wo oder besser: Wer ist die Verbindung?

### Vorkommen und Deutung des Begriffes im europäischen Diskurs seit dem 16. Jahrhundert

Über das Wesen der Zarabanda wurde im europäischen Schrifttum mindestens seit den 1590er Jahren debattiert, über ihre Herkunft wild spekuliert. Es seien unschickliche, sündhafte Worte, die in den çarauandas gesungen würden, und ihre »representantes, que traen mugeres muy hermosas en habito de galanes y estriones a representar, y representa[n] cosas q[ue] prouoqua[n] a luxuria y torpeza«<sup>14</sup>, »Schauspieler, die sehr schöne Frauen in Männerkleidern mitbringen und Komiker zum Vorspielen, und sie spielen Dinge, die zu Ausschweifungen und Übermut verführen«, dürften von der Sündhaftigkeit ihres Tuns nicht freigesprochen werden, forderte Francisco Ortiz Lucio 1595. Die herbeigeholten hübschen Frauen in eleganten/männlichen Kostümen und die *estriones*, also ehrlose Schauspieler, sind hier als Teil einer rhetorischen Strategie in der Tradition theaterfeindlicher Schriften zu verstehen: Die Repräsentanten der Zarabanda tragen unstandesgemäße, nämlich höfische Kleidung und korrumpieren damit die guten Sitten – offenbar befürchtete Ortiz Lucio »fatale Mesalliancen zwischen Akteuren und Aristokraten«, wenn erstere »mit angemäßen Privilegien die Hierarchie der Stände« durchbrächen.<sup>15</sup> Scharfe Verurteilungen der ungestümen Zarabanda mit ihren anzüglichen Texten finden sich um die Jahrhundertwende zuhauf, jeweils gewürzt

(zitiert nach Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory*, S. 230).

14 Francisco Ortiz Lucio, *Summa de summas, de auisos y amonestaciones generales para todos los estados* [...], Alcalá de Henares 1595, S. 112r.

15 Vgl. Wolfram Nitsch, *Barocktheater als Spielraum: Studien zu Lope de Vega und Tirso de Molina*, Tübingen 2000 (= *Romanica Monacensia*, 57), S. 52. Diese Deutung bezieht sich auf eine sehr ähnliche Quelle in Mariana: *Diálogos de las comedias* (1620).

mit mehr oder weniger plausiblen Spekulationen über ihren geographischen und sozialen Ursprung.

Die erste explizite, wenn auch als Mutmaßung formulierte Herkunftsangabe stammt aus der *Filosofía antigua poética* von Alonso López Pinciano, gedruckt in Madrid 1596: Bei der Zarabanda, stellt er zunächst fest, »se tañe, dança, y canta juntamente«, »wird gleichzeitig getanzt und gesungen«<sup>16</sup>, gesungen werde sie »como agora«, »wie jetzt«<sup>17</sup>, und zwar von Afrikanern: »los de Ethiopia«, »die aus Äthiopien« – im damaligen Sprachgebrauch synonym für Menschen aus Afrika verwendet – »a mi parecer traxeron a este mundo la zarabanda«, »meines Erachtens die Sarabande in diesen Weltteil gebracht haben«.<sup>18</sup> Die Verbindung von Zarabanda und Afrika ließ sich bisher nur zwei weitere Male in belletristischen Werken finden: Zum einen in der *Historia de la Etiopia*<sup>19</sup> (1610) von Luis de Urreta, zum anderen in Georg Philipp Harsdörffers *Großem Schauplatz Lust- und Lehrreicher Geschichte* (1651), in dem er einen gewissen Loaso, der sich um die Gunst Leonoras bemüht, »auf das adelichste gezieret / Sarabanda tantzen und springen« lässt – nachdem dieser zuvor bei einem »Mohren« oder auch »nacht-farbenen Gesellen« Unterricht in Gitarrenspiel und Gesang genommen und sich »etliche Lieder in seiner Sprache« habe vorsingen lassen, welche ihm »sehr beliebten«.<sup>20</sup> Ist diese narrative Referenz Zufall oder arkanes Wissen? Nachgegangen wurde jenen drei frühen Verweisen und Kontextualisierungen im Diskurs um die Herkunft der Sarabanda jedenfalls für rund 400 Jahre nicht mehr. Stattdessen wurden in den 1610er Jahren gleich mehrere Diskursstränge eröffnet, die sich mit der geographischen und etymologischen Herkunft des skandalösen Singtanzes beschäftigten. In der folgenden Tabelle sind die Diskursverläufe und Pfadabhängigkeiten graphisch aufbereitet:

Angesichts der Diversität der publizierten Herkunftsthesen ist es mindestens erstaunlich, dass sich die meisten Autoren – mit Ausnahme von Ortiz 1614, Mer-

16 Alonso López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, Madrid 1596, S. 126; tañer algo algo [instrumento de percusión o de cuerda] = etw. spielen [Schlag- oder Saiteninstrument].

17 Ebda., S. 157.

18 Ebda., S. 421.

19 Siehe Luis de Urreta, *Historia eclesiastica, política, natural y moral, de los grandes y remotos Reynos de la Etiopia, Monarchia del Emperador; llamado Preste Iuan de las Indias*, Valencia 1610, S. 253 [Kap. „de la historia de la Etiopia“].

20 Vgl. Georg Philipp Harsdörffer, *Der Grosse Schau-Platz Lust- und Lehrreicher Geschichte. Das erste hundert, mit vielen merckwürdigen Erzehlungen, klugen Sprüchen, scharffsinnigen Hofreden, neuen Fabeln, verborgenen Rähtseln, artigen Schertzfragen, und darauf wolgefüigten Antworten etc. gezieret und eröffnet. Durch ein Mitglied der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft*, Frankfurt <sup>3</sup>1653 (OA Hamburg 1651), S. 213.

senne 1636 und Sachs 1933 – auf eine Variante festlegten, ohne dabei die übrigen Vermutungen kritisch abzuwägen. Für mindestens drei Jahrhunderte war die These, die Zarabanda sei orientalischen Ursprungs und mit den Mauren nach Spanien gelangt, die mit Abstand am häufigsten übernommene; Mersenne muss hier wenn nicht als Urheber, so doch jedenfalls als Hauptdistributor dieser These

These 1: Afrikanischer Ursprung	These 2: Name eines Dä- mons in weibl. Gestalt; weibl. Urheberin	These 3: Orientalischer Ursprung	These 4: nach Komödi- an- tin benannt	These 5: Spanischer Ur- sprung; von span. sarao und banda
Lopez Pinciano 1596				Botero 1598
[Urreta 1610]	Cervantes 1613			
	Ortiz 1614			
		Mersenne 1636	Mersenne 1636	Mersenne 1636
		Angelus 1684		
		Ménage 1685		
		Miège 1688		
				Mattheson 1721
		Sarmiento 1775		
		Ouseley 1798		
		Böhme 1886		
		RAE – Dicciona- rio 1899		
		Ribera 1928		

These 6: nach Musikinstrument benannt	These 7: Herkunft aus Mittelamerika	These 8: von hebräisch <i>çara</i>	These 9: Schütteln (von span. <i>zaranda</i> = Sieb)
		Covarrubias 1611	
	Ortiz 1614	Cervantes 1615	
	Marino 1623		16??
Behr 1703			
			Pellicer 1797
			Marín 1901
Sachs 1933	Sachs 1933		
	Saldívar (1934?)		

gelten. Versuche, sie sprachwissenschaftlich zu stützen, unternahm beispielsweise Angelus a Sancto Josepho in seinem 1684 gedruckten *Gazophylacium Linguae Persarum*<sup>21</sup>.

Während andere Autoren den Begriff Zarabanda längst als unspezifische Verlegenheitsbezeichnung für fremdländische (nicht zwingend orientalische), leidenschaftliche Tänze gebrauchen und diese als »eine Art Zarabanda«<sup>22</sup> beschreiben, wird die Herkunft der Zarabanda im *Gazophylacium* auf einen persischen Wortstamm zurückgeführt. Die Zahl derer, die jenen linguistischen, gen Orient gerichteten Erklärungsansatz nachzuprüfen imstande waren, dürfte als sehr gering einzuschätzen sein; und doch entfaltete die Idee einer – je nach Perspektive – nah- oder fernöstlichen Herkunft der Sarabanda eine über drei Jahrhunderte kaum angefochtene Diskursmacht. Plausibel ist sie jedoch bei näherem Hinsehen nicht, wie Stevenson schon 1952 schrieb:

Since the last peninsular stronghold of the Moors, Granada, was captured [...] the same year that Columbus discovered America, the time lag between the earliest recorded mention of the sarabande and the expulsion of the Moors militates against their having transmitted it from the Orient. Cervantes, as Sachs pointed out, spoke of the sarabande as still new in 1600 [»nuevo entonces en España«]. Mariana (1536–1624) also spoke of it as a dance recently introduced.<sup>23</sup>

So schloss sich Stevenson zunächst der 1933 von Curt Sachs exponierten Überzeugung an, die Zarabanda stamme aus Mittelamerika, eben weil die ersten

21 Angelus a Sancto Josepho: *Gazophylacium Linguae Persarum, Triplici Linguarum Clavi Italicae, Latinae, Gallicae, nec non specialibus praeceptis ejusdem linguae reseratum: Opus Missionariis Orientalibus, Linguarum Professoribus [...]*, Amsterdam 1684, S. 368. Digitalisat der BSB unter [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10495520\\_00422.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10495520_00422.html) (letzter Zugriff 24.06.2015).

22 Siehe etwa Giovanni Luetti, *Viaggi nella Turchia, nella Persia, e nell'Indie fatti sei volte nello spatio di quaranta anni per tutte le strade, che si possono tenere per mare, e per terra*, Rom 1682 (OA 1678), S. 200. In den französischen Originaltexten von Jean-Baptiste Tavernier, die Luetti hier übersetzt haben will (*Les Six Voyages De Jean-Baptiste Tavernier, Ecuyer Baron D'Aubonne, Qu'il A Fait En Turquie, En Perse, Et Aux Indes*, Paris 1676; *Nouvelle relation de l'intérieur du serrail du Grand Seigneur: contenant plusieurs singularitez qui jusqu'icy n'ont point esté mises en lumière*, Paris 1675), taucht das Wort »zarabanda« nicht auf.

23 Stevenson: »The First Dated Mention of the Sarabande« (wie **Anm. 6**), S. 29. Cervantes erwähnt die Zarabanda sieben Mal, vgl. Miguel Querol Gavaldá, *La música en la obra de Cervantes*, Alcalá de Henares 2005, S. 126, 162–168; die Referenzstelle bei Juan de Mariana findet sich seinem *Tratado contra los juegos públicos*, Kap. 12: »Del baile y cantar llamado zarabanda«, in: *Obras*, Bd. II, Madrid 1854 (= *Biblioteca de Autores Españoles*, XXXI), S. 432–434.



schriftlichen Erwähnungen dort erfolgten – eine These, die zuerst von Francisco Ortiz im Jahre 1614 aufgestellt worden war. Bis heute hat sie sich neben der These vom spanischen Ursprung der Zarabanda gehalten. Weder die eine noch die andere ist jedoch richtig. Folgt man nämlich der frühesten Herkunftsthese nach Afrika, finden sich schnell sehr starke Indizien dafür, dass Alonso López Pinciano (1596) und Luis de Urreta (1610) die tanzhistoriographisch entscheidenden Hinweise gegeben haben. Die Geschichte der atlantischen Welt ist schließlich nicht einfach nur die der europäischen Expansion und Eroberung Amerikas, die einen lediglich zweiseitigen Kulturkontakt gezeitigt hätte. Sie entfaltete sich vielmehr im atlantischen Kulturdreieck zwischen Europa, Afrika und den Amerikas (inklusive der Karibik), und entsprechend kamen auch durch die afrikanischen Sklaven – die seinerzeit überwiegend aus dem Kongo und Angola stammten – kulturelle und religiöse Praktiken in die Neue Welt, die trotz Ausübungsverbot und Zwangstaufe weiter existierten.<sup>24</sup>

Es dienten zunächst – als Vorstufe synkretistischer Entwicklungen – symbolische Abwehrstrategien dem Fortbestehen der religiösen Praktiken, die den katholischen Herren verborgen blieben. Mit deren Erlaubnis nämlich trafen sich Angehörige aller ethnischen Gruppen sonntags zur gemeinsamen Rekreation, damit sie keine Möglichkeit hätten, ein Klassenbewusstsein zu entwickeln. Während dabei also die Unterdrückten – Afrikaner und Indios gleichermaßen – die Gelegenheiten nutzten, um weiterhin ihre Götter zu ehren, sahen die Kolonialherren in den von Trommeln begleiteten Tänzen und rhythmischen Gesängen in afrikanischen Sprachen nichts weiter als nostalgische Lustbarkeiten.<sup>25</sup> Tatsächlich aber wurde hier unter anderem einer Gottheit gehuldigt, die im Kongo verehrt wird: *nsala-banda*. In Ki-Kongo steht dies für »a charm-making kind of cloth«<sup>26</sup> und

24 Vgl. hierzu John K. Thornton, *A Cultural History of the Atlantic World, 1250–1820*, Cambridge 2012.

25 Vgl. Kabengele Munanga, »African Presence in Brazil«, in: Doudou Diène (Hrsg.), *From Chains to Bonds. The Slave Trade Revisited*, New York 2001, S. 302–315; 305 sowie Pierre Verger, »Syncretisme«, in: *Recherche, Pédagogie et Culture. Afrique et Brésil* 64 (1983), S. 41–45: S. 42.

26 Robert Ferris Thompson, *Flash of the Spirit. African and Afro-American Art and Philosophy*, New York 1983 S. 110. Siehe auch Lydia Cabrera, *El monte: igbo-finda, ewe orisha, vititi nfinda. Notas sobre las religiones, la magia, las supersticiones y el folklore de los negros criollos y el pueblo de Cuba*, Miami 1992, S. 124–136; Joseph C.E. Adande, »Influence of African Art on American Art«, in: Diène (Hrsg.), *From Chains to Bonds*, S. 316–324; Judith Bettelheim, »Caribbean Espiritismo (Spiritist) Altars: The Indian and the Congo«, in: *The Art Bulletin* 2 (2005), S. 312–330; J. Lorand Matory, »Free to Be a Slave: Slavery as Metaphor in the Afro-Atlantic Religions«, in: *Journal of Religion in Africa* 37/3: *Out of Africa?* 2 (2007), S. 398–425 sowie Ivor L. Miller, *Voice of the Leopard. African Secret Societies and Cuba*, Jackson 2012, S. 147 und 279Fn81.

bedeutet wörtlich »work something sacred«<sup>27</sup>. Dass nun der früheste bekannte Text zu einer Zarabanda den Zusatz »a lo divino«, »geistlich«, trägt, ist plausibel dadurch erklärbar, dass es sich allem Anschein nach nicht um einen Tanz mit dem Namen Zarabanda, sondern um einen (namenlosen) Tanz *für* den kongolesischen Kriegsgott *Nsala-banda* handelte.

Der Einfluss der afrikanischen Sklaven auf die zarabanda als kolonialer Singtanz bedürfe kaum einer Erklärung, wie Peter Fryer in *Rhythms of Resistance* (2000) schreibt: Schon Hernán Cortés brachte – im Jahr 1519 – Afrikaner mit in die Neue Welt, und um 1580 lebten in den spanischen Kolonien weniger als 15.000 Spanier und mehr als 18.500 Afrikaner sowie knapp 1.500 Mulatten. Eine solche Bevölkerungszusammensetzung musste sich zwangsläufig auch auf die Musik- und Tanzpraxis in den Kolonien auswirken.<sup>28</sup>

## Musikalische und choreographische Entwicklung der Sarabande

### Lateinamerika

Dass Afrikaner in der Neuen Welt tanzten, ist nicht nur in Panama und Mexiko, sondern für das Jahr 1573 auch in Cuba bezeugt, wiederum im Rahmen einer Fronleichnamsprozession.<sup>29</sup> Die Bedeutung afrikanischer Trommelrhythmen und energetischer Tänze für die koloniale Musikpraxis kann insgesamt gar nicht hoch genug angesetzt werden: Sie waren gleichermaßen unerhört und unüberhörbar. Als Verbote allzu wüst erscheinender Tänze nicht fruchteten, traten die spanischen Kolonialherren und Kirchenoberen die Flucht nach vorn an, indem sie sie in die multiethnischen Feste und Rituale Neuspaniens integrierten, und zwar paradoxerweise auch in die katholischen:

Die Tatsache, dass die Zarabanda in Nonnenklöstern getanzt wurde, deutet in keiner Weise darauf hin, dass dieser afrikanische oder interethnische Tanz vom katholischen Standpunkt aus als etwas anderes denn als Folklore angesehen wurde, und schon gar nicht als heidnische Form der Heiligenbezogenheit, sondern als dämonische Präsenz, die, obschon sie gänzlich exogen ist, die Körper in Versuchung führt und die christliche Gesinnung von innen her korrumpiert [...]. Im gleichen Maße, wie sich die rhythmische

27 Vgl. Jesús Fuentes Guerra & Armin Schwegler, *Lengua y ritos del Palo Monte Mayombe. Dioses cubanos y sus fuentes africanas*, Madrid 2005, S. 234f.

28 Peter Fryer, *Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil*, Hanover 2000, S. 112. Die Zahlen gehen zurück auf Germán Latorre, *Relaciones geográficas de Indias*, Sevilla 1920 (= *Biblioteca Colonial Americana IV*), S. 97–99.

29 Ned Sublette, *Cuba and its Music. From the First Drums to the Mambo*, Chicago 2007, S. 78.

Ansteckung ausbreitete, vertiefte sich die Kluft [zwischen ursprünglicher und assimilierter Form], die das Verstehen ihrer Wurzeln verhindert.<sup>30</sup>

Jene rhythmische Ansteckung bedeutete nichts weniger als die allmähliche Vermischung von spanischen, afrikanischen und (zumindest in Mexiko, nicht aber auf den karibischen Inseln<sup>31</sup>) indigenen Musizierpraktiken.<sup>32</sup> Während die Zarabanda als zügelloser, stark perkussiv akzentuierter Singtanz auf öffentlichen Plätzen weiterhin höchstens einen Duldungsstatus innehatte und in seiner realen Performanz nicht notiert wurde, finden sich Bezugnahmen auf sie in zahlreichen musikalischen Quellen mit anderer Gattungszugehörigkeit wie dem (neu-) spanischen *villancico*. Interessanterweise sind deren afrikanische bzw. afrohispanische Anklänge jedoch nicht primär das Ergebnis musikwissenschaftlicher Untersuchungen, sondern kommen aus dem Fachbereich der Kreolistik.<sup>33</sup> In den *villancicos* nämlich, den bevorzugt »in der Weihnachtszeit gesungenen populären Liedern«, lassen sich vielfach »Imitationen der Sprache der Schwarzen finden« (wie auch solche in Nahuátl).<sup>34</sup> Diese »afrikanischen« *villancicos de negros* tragen Gattungsbezeichnung

30 Santiago Auserón, *El ritmo perdido. Sobre el influjo negro en la canción española*, Barcelona 2012, S. 246: »[...] el hecho de la zarabanda se danzase hasta en monasterios de monjas, no indican en modo alguna que el baile africano o interétnico fuese percibido desde el punto de vista católico como folclore, ni menos aún como una modalidad pagana de relación con lo sagrado, sino como presencia demoníaca que, aun siendo del todo exógena, tentaba los cuerpos y corrompía las conciencias cristianas desde adentro, in clinándolas a la hipocresía. A la vez que el contagio rítmico se extiende, se ahonda así el abismo que impide comprender sus raíces.«

31 Siehe Klaus Zimmermann, »Zur Sprache der afrohispanischen Bevölkerung im Mexiko der Kolonialzeit«, in: *Iberoamericana* 2 (1993), S. 89–111: S. 107: »auf den karibischen Inseln hat es bei Ankunft der schwarzen Sklaven durch die vorherige Ausrottung keine Indianer mehr gegeben und damit keinen Kontakt und keine Vermischung. Im Gegensatz dazu gab es in Mexiko eine Koexistenz von Schwarzen und Indianern. Darüber hinaus hat die Kastengesetzgebung in Mexiko festgelegt, dass Indianer ab 1542 frei waren und nicht versklavt werden durften.«

32 Siehe hierzu Carmen Bernand, »Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización«, in: *Co-herencia* 11 (2009), S. 87–106.

33 Dabei ist das »Auffinden von Sprachzeugnissen« aus der Kolonialzeit eigentlich besonders schwierig, weil die dort lebenden Afrikaner »Sklaven oder freigelassene Sklaven waren, die erstens im Allgemeinen nicht alphabetisiert waren und für deren Sprachform zweitens keine Schrift entwickelt worden war«, vgl. Zimmermann, »Zur Sprache der afrohispanischen Bevölkerung im Mexiko der Kolonialzeit« (wie [Anm. 31](#)), S. 92. – In Panama ist bis heute eine Kreolsprache namens »habla congo« in Gebrauch, vgl. John M. Lipski, »The negros congos of Panama. Afro-Hispanic Creole Language and Culture«, in: *Journal of Black Studies* 4 (1986), S. 409–428.

34 Vgl. Zimmermann, »Zur Sprache der afrohispanischen Bevölkerung im Mexiko der Kolonialzeit« (wie [Anm. 31](#)), S. 93. Siehe auch Robert Stevenson, »Ethnological Impulses in the Baroque

gen wie *negro*, *negrilla* oder *guineo*, sind in kreolischem Spanisch oder Portugiesisch verfasst und mit afrikanischen Tanzrhythmen aufgeladen:

Cuando un villancico daba voz a personajes africanos que hablaban en una temprana variedad criolla del castellano o el portugués, a veces mezclando algunas palabras sueltas de la lenguas yoruba o bantú, se denominaban normalmente negro, negrilla o guineo, y tendía a incorporar los fuertes esquemas rítmicos de percusión que eran considerados típicos de las danzas africanas, así como efectos antifonales y de responso entre los solistas y el »tutti«, que eran frecuentemente asociados con las ejecuciones vocales de la tradición africana.<sup>35</sup>

Wenn in einem Villancico afrikanische Figuren vorkamen, die eine Frühform des Creolischen Kastilischen oder Portugiesischen unter Beimischung von einzelnen Worten aus dem Yoruba oder Bantú sprachen, nannte man diese Stücke in der Regel »negro«, »negrilla« oder »guineo«. Man tendierte dazu, die starken Perkussionsschemata einzubauen, die man typisch für die afrikanischen Tänze erachtete, sowie antiphonale Effekte und das Abwechseln zwischen einem Solisten und »Tutti«, das man häufig mit den vokalen Aufführungspraktiken der Afrikaner verband.

Das erste musikalisch überlieferte afrohispanische *villancico* mit Bezug zur Zarabanda stammt von dem portugiesischen Komponisten Gaspar Fernandes (1566–1629), und zwar aus der Zeit seines Wirkens in Mexiko. *Eso rigor e repente*, charakterisiert als »guineo a 5 [cinco]«, wurde in der Kathedrale von Oaxaca entdeckt und auf 1615 datiert:

Originaltext	Spanische Übersetzung
Eso rigor e repente: juro a qui se ni yo siquito, que aun que nace poco branquito turu somo noso parente. No tenemo branco grande. - Tenle primo, tenle calje Husié husiá paraciá. - Toca negriyo tamboriiyo	Eso digo de repente: juro que ese niño chico, aunque nace un poco blanco, de nosotros es hermano. No tememos al gran blanco. -Vamos primo, vamos baila. Husié, husiá, paraciá. Toca negrito el tamborcito.

Villancico«, in: *Inter-American Music Review* 1 (1994), S. 67–106.

35 Vgl. »Guineos, Negros, Negrillas o Villancico de Negros« (2012), <http://www.musicaantigua.com/guineos-negros-negrillas-o-villancico-de-negros> (letzter Zugriff 24.06.2015).

Originaltext	Spanische Übersetzung
<p>Canta, parente:</p> <p>„Sarabanda tenge que tenge, sumbacasú cucumbé“.</p> <p>Ese noche branco seremo, O Jesu que risa tenemo. O que risa Santo Tomé.</p> <p>Vamo negro de Guinea a lo pesebrito sola; no vamo negro de Angola, que saturu negla fea.</p> <p>Queremo que niño vea negro pulizo y galano, que como sanoso hermano, tenemo ya fantasia.</p> <p>Toca viyano y follia, bailaremo alegremente.</p> <p>Gargantiya le granate yegamo a lo sequitiyo, manteyya rebosico, comfite curubacate.</p> <p>Y le cura a te faxue, la guante camisa, capisayta de frisa canutiyo de tabaco.</p> <p>Toca preso pero beyaco, guitarria alegremente.</p> <p>Canta, parente:</p> <p>„Sarabanda tenge que tenge sumbacasú cucumbé“.</p> <p>Ese noche branco seremo. O Jesu que risa tenemo. O que risa Santo Tomé.</p>	<p>Canta, hermano:</p> <p>„Zarabanda baila que baila, Zumba casú cucumbé“.</p> <p>Esta noche blancos seremos, Oh, Jesús, que risa tenemos. Oh, que risa Santo Tomás.</p> <p>Vamos negros de Guinea al pesebrito solos; no vayan negros de Angola, que son todos negros feos.</p> <p>Queremos que el niño vea negros pulidos y hermosos, que, como es nuestro hermano, tenemos un gran deseo.</p> <p>Toca villano y folía, bailaremos con alegría.</p> <p>Gargantilla de granates llevamos al niño chico, mantilla y rebocillo, y confites de curuba.</p> <p>Y una faja le llevamos, una elegante camisa, una capita de frisa y una pipa de tabaco.</p> <p>Toca aprisa, pero hábil, guitarrea alegremente.</p> <p>Canta, hermano:</p> <p>„Zarabanda baila que baila, Zumba casú cucumbé“.</p> <p>Esta noche blancos seremos. Oh, Jesús, que risa tenemos. Oh, que risa Santo Tomás.<sup>36</sup></p>

Wie nah diese musikalische Umsetzung von einer Rede über die Zarabanda dem in den Straßen getanzten Singtanz kam, lässt sich nur mutmaßen. In die ursprünglich spanische Liedgattung des *villancico* transferiert, vermitteln die afrohispanischen Worte und die markanten perkussiven Elemente jedoch zumindest eine Ahnung davon, welches Temperament die Zarabanda an ihrem Geburtsort auszeichnete. Eine musikalische oder gar choreographische Notation des echten, ursprünglichen Tanzes für Zarabanda, wie es korrekterweise heißen müsste, gibt es bedauerlicherweise nicht. Welche Tanzmusik war es also, die um 1580 – rund 60 Jahre nach der Eroberung Mexikos – unter dem Namen Zarabanda nach Europa reiste und die dortige Bevölkerung gleichermaßen erschreckte wie faszinierte?

## Europa

Dass Afrikaner in der Alten Welt trommelten, ist bereits für das Jahr 1464 in den Randbezirken von Jerez de la Frontera, Andalusien belegt. *Negros* und *mulatos* nahmen regelmäßig an Fronleichnamsprozessionen oder Königsfesten in Sevilla teil, um die dunklen Mächte darzustellen, die dann von Gott besiegt wurden. Die Straßenprozessionen sogen dabei vieles von dem auf, was in den sozialen Brennpunkten der Stadt – Tavernen, Bordellen und sonstigen Sammelpunkten der *negros* – an afrikanischen Tänzen zu sehen war und trugen damit zur Verbreitung der daraus entstehenden Modetänze bei, deren Namen jedes Mal ausgefallener wurden.<sup>37</sup> Afrikanische Rhythmen waren in den Städten Andalusiens also schon lange vor der Ankunft der Zarabanda um 1580 bekannt und beliebt. Sie muss als eine der ersten choreographischen Früchte des atlantischen Dreieckshandels gelten: Auf einem Sklavenschiff aus dem Kongo in die Neue Welt gereist, verband sie sich dort zu einer hybriden Form aus afrikanischen, europäischen und amerindischen Elementen, die dann auf einem Handelsschiff zurück nach Spanien segelte, wo sie aufs Herzlichste empfangen wurde.<sup>38</sup>

36 <http://corofacuam.blogspot.de/2010/10/traduccion-de-eso-rigor-e-repente.html>. Noten bei Stevenson, »Ethno-logical Impulses in the Baroque Villancico«, S. 71–73. Zur Konsonantverschiebungen wie  $r > l$  siehe Lipski: »The negros congos of Panama«, S. 422. Auch in den villancicos der berühmten mexikanischen Barockdichterin Sor Juana Inés de la Cruz findet sich ein *negrillo* mit Bezug zur Zarabanda (»salabanda«), vgl. Zimmermann: »Zur Sprache der afrohispanischen Bevölkerung im Mexiko der Kolonialzeit«, S. 99–101; zu Sor Juanas Sprachimitationen siehe auch Natalie Underberg, »Sor Juana's Villancicos: Context, Gender, and Genre«, in: *Western Folklore* 4 (2001), S. 297–316.

37 Vgl. Auserón: *El ritmo perdido* (wie Anm. 30), S. 240.

38 Fryer: *Rhythms of Resistance. African Musical Heritage in Brazil* (wie Anm. 28), S. 112.

Sie kam als Singtanz mit Gitarrenbegleitung, Kastagnetten und Trommeln, der Text bestehend aus obszönen Versen.<sup>39</sup> Ganz offensichtlich war die spanische Geistlichkeit bei ihrem Anblick entsetzt, imitierten die Tanzenden doch sexuelle Handlungen, wiegten ihre Hüften und berührten ihre Brust – das war denkbar weit von jeder frommen Gottesfürchtigkeit entfernt.<sup>40</sup> So weit, dass die Zarabanda 1583 in Madrid verboten wurde – was bis heute die früheste datierbare Quelle für das Vorkommen der Zarabanda in Europa ist.<sup>41</sup> Befolgt wurde das Verbot freilich nicht. Bereits um 1600 muss die Karriere der Zarabanda in Europa stattdessen zwei, wenn nicht sogar drei verschiedene Richtungen gleichzeitig eingeschlagen haben.

## I.

Als beliebtester Tanz Andalusiens verbreitete sie sich bald nach Italien und England, Frankreich und Deutschland, oftmals etikettiert als ›typisch spanisch<sup>42</sup> oder im Anschluss an die orientalischen Deutungen als ›persisch‹ – auch in zahlreichen Nachschlagewerken in portugiesischer Sprache.<sup>43</sup> Die frühesten von dort

39 J. Peter Burkholder, »Music of the Americas and Historical Narratives«, in: *American Music* 4 (2009), S. 399–423: S. 412.

40 Vgl. <http://cubaninlondon.blogspot.de/2010/03/greatest-hits-track-1-johann-sebastian.html>.  
Siehe auch Fryer: *Rhythms of Resistance*, S. 113: »Europeans who witnessed any variant of this Atlantic dance, either in the Iberian peninsula or in the New World, were always fascinated and often horrified by what they saw, and their colourful descriptions frequently suggest a certain degree of exaggeration as well as prurience.«

41 Burkholder, »Music of the Americas and Historical Narratives« (wie Anm. 39), S. 412.

42 Die Zuschreibung des »typisch Spanischen« ging so weit, dass sogar eine in der Kulturgeschichte ansonsten völlig zu Recht vernachlässigte Hülsenfrucht, die »spanische Erbse«, als »*Pisum Hispanicum*, *Sarabanda dictum*« verzeichnet wurde; vgl. Anonymus, *Curioser Botanicus oder sonderbares Kräuter-Buch*, o.O., ca. 1675, S. 662. Übernommen vermutlich aus Johann Sigismund Elsholtz, *Garten-Baw oder Unterricht von der Gärtnerney auf das Klima der Chur-Marck Brandenburg [...]*, Cölln an der Spree 1666, S. 108: »*Pisum Indicum majus*, C. B. Grosse indianische erbsen. Sind schwärtzlich an farben, und gesprenckelt. Dahin gehöret auch *Pisum Hispanicum Sarabanda dictum*, von farben weißlich, groß, huberich, mit erhobenem Nabel.« Als »*Sarabanda*, est *pisum*, *Hisp.*« gelangte diese Deutungsvariante wiederum nach Frankreich, siehe Jean Baptiste Callard de La Duquerie, *Lexicon medicum etymologicum*, Paris 1693, S. 184.

43 Das Deutungsspektrum des Lemmas *Sarabanda* in portugiesischen und brasilianischen Lexika zeugt von einer jeweils zufälligen Übernahme gängiger Definitionen und Herkunftsangaben: Mal wird die Herkunft des Tanzes (als *antiga dança popular*) in Spanien oder Persien ausgemacht, mal ist er gleich als gravitätischer höfischer Tanz des 17. und 18. Jahrhunderts beschrieben. Interessant ist die gelegentlich angeführte Verwendung des Begriffes als Synonym für Tumult oder

jeweils bekannten Erwähnungen der Zarabanda beschreiben sie noch immer als lasziv-vulgären Singtanz mit obszönen Texten, berichten von liederlichen Maiden, die mit Kastagnetten und Fingerschnipsen den Rhythmus beleben, während die Männer dazu trommeln (z.B. bei Giambattista Marino, *L'Adone*, 1623).<sup>44</sup> Ähnlich negative Referenzen finden sich 1605 bei François de Malherbe in Frankreich und 1616 bei Ben Johnson in England.<sup>45</sup> Noch 1849 tritt die Zarabanda in der Alleindefinition als lebhafter Singtanz beispielsweise im *Diccionario nacional o gran diccionario clasico de la lengua española* zu Tage: Sie sei eine »Especie de tañido y danza viva e alegre, que se ejecuta cun repetidos movimientos del cuerpo y con poca ó ninguna modestia«.<sup>46</sup>

Doch der soziale Aufstieg der verabscheuungswürdigen Straßensarabande zum adeligen Gesellschaftstanz scheint schon im 17. Jahrhundert seinen Lauf genommen zu haben, wurde der Tanz doch nicht zuletzt durch die Schmähungen in den Medien der gebildeten Schichten mitunter erst bekannt und interessant gemacht. Die Kolportage reichte bis in deutsche Landen, wo die »wunderliche Sarabanda« zunächst als Kuriosum aus der Welt des Hörensagens Eingang in Druckwerke des 17. Jahrhunderts fand, etwa in Johann Beers *Der Abentheuerliche, wunderbare, und unerhörte Ritter Hopffen-Sack von der Speck-Seiten* (Halle 1678), oder im *Streit der Schönheit und der Tugend*, einem Stück Musiktheater zum Geburtstag der Pfalzgräfin Maria Anna Josepha (Neuburg an der Donau, ca. 1678): Hier springt ein »kleiner Amoretto« aus einer Pastete und »tanzet [...] eine Sarabanda«.<sup>47</sup>

## II.

Seit den 1590er Jahren finden sich parallel zu diesem Entwicklungsstrang erste Notenausgaben mit Instrumentalsarabanden für Gitarre oder Laute: Francesco

Trubel [passim].

44 Vgl. Stevenson, *Music in Aztec & Inca Territory* (wie *Anm. 7*), S. 229.

45 Ebda., S. 229f.: »In France also it was known as the ›mad Sarabande‹ at least as early as 1605. [François de] Malherbe (1555–1628) mentions one such sarabande, inspired by the dancing of American savages, in a letter dated August 20, 1613 (Œuvres, ed. L. Lalanne [Paris: Hachette, 1862], III, 327). [...] In England, Ben Jonson [1572–1637] mentions the sarabande in plays produced in 1616 and 1625, calling it the ›bawdy sarabande‹ in his *Staple of News* (1625), Act IV, scene 2.«

46 Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario nacional o gran diccionario clasico de la lengua española*, Bd. 2, Madrid 31849, S. 1785.

47 Vgl. Anonymus, *Streit der Schönheit und der Tugend* [...], Neuburg an der Donau ~1678, »Kleines lustiges Zwischenspiel«, unpaginiert. Digitalisat der BSB unter [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10627683\\_00002.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10627683_00002.html). (letzter Zugriff 24.06.2015).



Palumbis *Libro di villanelle spagnuole et italiane* wird als frühestes Beispiel gehandelt<sup>48</sup>; es folgte Girolamo Montesardo in Italien mit seiner *Nuova inventione d'intavolatura* (1606), die Sarabanden mit einem Rhythmus enthält, die in »a broad swath of Africa« typisch seien: »the two-bar rhythmic period, in this case alternating 6/8 and 3/4«.<sup>49</sup> Michael Praetorius unterschied in seiner *Terpsichore* von 1612 bereits zwischen ‚normaler‘ Sarabande und *courrant* Sarabande. 1615 taucht in einem Lautenbuch von Bentivoglio erstmals eine *zarabanda francese* auf, die sich als Typus im folgenden Jahrzehnt in weiteren Gitarren- und Lautenbüchern italienischer und spanischer Provenienz findet und sich alsbald als eigene Sarabandenform etabliert. Daneben tritt 1626 explizit die *çaravanda española*, die als solche erstmals in Luis de Briçenos in Paris publizierter *Metodo mui facilissimo* erscheint. Offenbar waren die Weiterentwicklungen der ›französischen‹ Zupfsarabande bereits so ausgeprägt, dass es dieser Differenzierung als Besinnung auf die vermeintlichen Wurzeln bedurfte. War sie in den ersten italienischen Tabulaturbüchern noch auf dem schlichten, durtonalen Harmonieschema I–IV–I–V<sup>50</sup> aufgebaut, war die rhythmische Gestaltung eher uneinheitlich. So konnten sich im Laufe des 17. Jahrhunderts drei verschiedene Rhythmustypen herausbilden und festigen, von denen allerdings nur noch die erste textiert war, das feste Harmonieschema befolgte (und weiterhin als anrühlich galt):

- In Spanien und Italien<sup>51</sup> etablierte sich die *zarabanda* als schneller Singtanz mit ostinatem Bass;

48 Vgl. Devoto, »Encore der ›la‹ Sarabande« (wie Anm. 8), S. 189–190. sowie Herbert Seifert, »Spanische Tänze aus der Zeit um 1600«, in: *Österreichische Musik-Zeitschrift* 30 (1975), S. 193–197: S. 194. Beide Autoren sehen den Umstand, dass die ersten musikalisch notierten Sarabanden in Europa erschienen, irrigerweise als Beweis dafür an, dass sie ihren Ursprung in Spanien gehabt habe. Plausibler ist jedoch, dass die Zarabanda in ihrer ursprünglichen Form als Straßensingtanz in Lateinamerika nie notiert wurde, sondern lediglich in anderen Gattungen wie dem *villancico* Spuren hinterließ; mit ihrer Ankunft in Spanien traf sie später auf eine andere Musikkultur, in der das Notat für die Tradierung als zentral angesehen wurde.

49 Sublette, *Cuba and its Music* (wie Anm. 29), S. 81.

50 Richard Hudson führt dieses Harmonieschema auf die schon lange vor dem Aufkommen des Terminus Zarabanda existierende Formel *Passamezzo moderno* zurück, vgl. Ders., »The Zarabanda and Zarabanda Francese in Italian Guitar Music of the Early 17th Century«, in: *Musica disciplina* XXIV (1970), S. 125–149.

51 Siehe etwa Emanuele Tesauo, *Il Cannocchiale Aristotelico, O sia, Idèa Dell'Argyta Et Ingeniosa Elocutione, Che serue à tutta l'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica*, Venedig 1674, S. 544: »Le Fanciulle Troiane a bei drappelli, / Lietamente facean la SARABANDA, / E i fanciulletti gai come vitelli, / Danzauano dintorno la PAVANA, / il MATA CIN die Spagna, e la BOCANA.«

- in Italien wurde sie zudem und hauptsächlich als weniger schnelle Instrumentalform (*sarabanda*) gepflegt, wobei das Harmonieschema um die Mitte des 17. Jahrhunderts zugunsten einer stärkeren Rhythmusbetonung verschwand (obwohl letztere anfänglich als verachtenswertes Charakteristikum von Straßenmusik gegolten hatte);
- in Spanien bald von der *chacona* als Modetanz abgelöst und in Vergessenheit geraten, fand die *zarabanda* daraufhin in Frankreich zu einem noch langsameren Tempo und wurde zur würdevollen, textlosen *sarabande*: als Lehrstück in Kompositionsleitfäden wie bei Speer<sup>52</sup>, als Hörstück wie bei Lawes<sup>53</sup>, Bach<sup>54</sup> und Händel, oder als Operntanzstück – mit oder ohne Text – wie bei Lully und Campra.<sup>55</sup>

### III.

Die Geburtsstunde der Sarabande als höfischer, choreographierter Schautanz lässt sich (in Frankreich) auf das Jahr 1608 datieren, wo sie im höfischen *Ballet des Dieux Marins* (Ballett der Meereshötter) erscheint.<sup>56</sup> Als »Repräsentantin Spaniens« taucht sie in den *Ballets de cour* (höfischen Balletten) der folgenden Jahrzehnte niemals zufällig, sondern stets mit tagespolitischem Bezug auf, wie Hannelore Unfried im Anschluss an Gstrein herausgearbeitet hat: Gleich dreimal

52 Daniel Speer, *Grund-richtiger, Kurtz- Leicht- und Nöthiger, jetzt Wöl-vermehrter Unterricht der Musicalischen Kunst. Oder, Vierfaches Musicalisches Kleeblatt [...]*, Ulm 1697.

53 William Lawes & John Playford, *A Musicall banquet set forth in three choice varieties of musick [...]*, London 1651.

54 Vgl. Burkholder, »Music of the Americas and Historical Narratives« (wie Anm. 39), S. 413: »Bach wrote more sarabandes than any other dance, and he borrowed its rhythm for numerous cantata movements and works in other genres.«

55 Vgl. ebda., S. 412–413. sowie Patricia Rantum, »Audible Rhetoric and Mute Rhetoric: The 17th-Century French Sarabande«, in: *Early Music* 1 (1986), S. 22–39. Siehe auch Seifert, »Span-ische Tänze aus der Zeit um 1600« (wie Anm. 48), S. 195 sowie Richard Hudson, *The Folia, the Saraband, the Passacaglia, and the Chaconne: The Historical Evolution of Four Forms that Originated in Music for the Five-Course Spanish Guitar*, Bd. 2: *The Saraband*, Neuhausen-Stuttgart 1982; Maurice Esses, *Dance and Instrumental Diferencias in Spain during the 17th and early 18th Centu-ries*, 2 Bde., Stuyvesant 1992.

56 Vgl. Hannelore Unfried, »Die Sarabande. Wortlos, aber nicht sinnlos«, in: Uwe Schlottermüller & Maria Richter (Hrsg.), *Morgenröte des Barock. Tanz im 17. Jahrhundert (1. Rothenfelser Tanzsymposium, 9.–13. Juni 2004)*, Freiburg 2004, S. 217–243: S. 218f. Siehe auch Gstrein, *Die Sarabande* (wie Anm. 12), S. 47. – Die ersten gedruckten Erwähnungen der Sarabande finden sich in Frankreich in den Jahren 1599 (siehe Anm. 12) und 1607 in César Oudins *Tesoro de las dos Lenguas Espanola y Francesa*, Bd. 1, Paris 1607, unpag.: »Çarauanda, sarabande, une sorte de danse.«

im Jahr 1612, im *Ballet du monde renversé* (Ballett der verkehrten Welt, 1625) und im berühmten *Ballet de la Douairière de Billebahaut* (Ballett der Witwe von Bilbao, 1626), dann wieder im Jahr 1636 im *Ballet des Improvistes* (Ballett der Unverhofften), 1656 in der *Mascarade de la Mascarade ou les Déguisements inopiné* (Maskerade der Maskeraden oder die unerwarteten Verkleidungen) und gleich dreimal 1659 im *Ballet de la Raillerie* (Ballett des Spotts), getanzt u.a. von Ludwig XIV. persönlich. In diesen frühen Beispielen war es stets ein sehr negatives, spottendes Spanienbild, das hier mit »Kastagnetten schlagenden Sarabandentänzern« und Gitarrespielern inszeniert wurde.<sup>57</sup> Wie also die »sarabanda fatto da vn valentissimo Maestro Francese« ausgesehen haben mag, die 1639 »per più dilettere la vista de gli spettatori« in der Abschlusszene der Oper *La Sincerità trionfante ouero l'erculeo ardire fauola boscareccia* im Palazzo des »Marchese di Covrè / Marescial di Francia« in Rom getanzt wurde, lässt sich kaum mehr konkret nachvollziehen. Die Tatsache aber, dass in der Szene unmittelbar vorher von der Spanischen Infantin und dem nach Frieden strebenden Europa die Rede ist, deutet auf eine Sarabande im Stil der oben für Versailles genannten Beispiele hin.<sup>58</sup>

Die Charakterisierung der Sarabande als hässlicher, ungestalter Tanz spanischer Wüstlinge sollte sich um 1670 wandeln, und sie wurde »grave«, »lente« und »sérieuse«.<sup>59</sup> Ein Indiz für diese Wertverschiebung ist etwa die neutrale Definition des Jesuitenpaters François-Antoine Pomey, der in seinem *Petit Dictionnaire Royal François Latin* (1670) konstatiert, es gebe eine »Saltatio numerosa, quam Sarabandam dicunt« – einen rhythmischen [versreichten] Tanz, den man Sarabande nennt.<sup>60</sup> In der zweiten, erweiterten Auflage, dem *Dictionnaire Royal Augmenté* (1671), variiert er diese Definition nur geringfügig und ergänzt sie mit der auf Mersenne zurückgehenden und seinerzeit vorherrschenden Herkunftsangabe: Die leidenschaftliche Sarabande sei von den Mauren Granadas erfunden und von der Spanischen Inquisition verboten worden.<sup>61</sup> Wie zur Rehabilitierung der Sara-

57 Vgl. Unfried, »Die Sarabande«, S. 220–223.

58 Ottaviano Castelli, *La sincerità trionfante ouero l'erculeo ardire fauola boscareccia dedicata all' emin. mo et rev.mo Sig. Card. De Riscigliù E rappresentata nel palazzo dell' illust.mo et eccell.mo Sig. Marchese di Covrè Marescial di Francia &c. [...] Nelle pubbliche allegrezze celebrate in Roma per la nascita del Delfino composta dal sig. Ottaviano Castelli [...] Et posta in Musica dal Sig. Angelo Cecchini [...]*, Ronciglione 1639, S. 193.

59 Ebda., S. 230.

60 François-Antoine Pomey, *Le Petit Dictionnaire Royal François Latin*, Lyon 1670, S. 624.

61 Ders., *Dictionnaire Royal Augmenté*, Lyon 1671, S. 847: »Sarabande. Saltatio numerosa, quam, Sarabandam vocant. / La Sarabande est une Danse passionnée, dont les Maures de Grenade sont les inventeurs & que l'Inquisition d'Espagne defendit ; tant elle jugea capable d'émouvoir les passions tendres, de dérober le cœur par les yeux, & de troubler la tranquillité de l'esprit.«

bande wartet Pomey im Anhang desselben Bandes mit einer überschwänglichen »Description d'une Sarabande dansée« auf:<sup>62</sup>

III. Description d'une Sarabande dansée.	III. Descriptio Saltationis numerosa, qua vulgò Sarabandam dicitur.	III. [Description of a danced Sarabande.]
<p>Il dansa donc d'abord, avec une grace tout à fait charmante, d'un air grave &amp; mesuré, d'une cadence égale &amp; lente, &amp; avec un port de corps si noble, si beau, si libre, &amp; si dégagé, qu'il eut toute la majesté d'un Roy, &amp; qu'il n'inspira pas moins de respect, qu'il donna de plaisir.</p>	<p>Saltationem igitur auspicatus est cum admiratione spectantium, graviter primum ac sensim, æquabili, lentoque motu, tam scitè, tam venustè, tam decorè, támque expeditè se invehens, vt quocumque se ageret, regiam circumferret majestatem, nec venerationis minus concitaret, quam oblectationis affunderet.</p>	<p>At first he danced with a totally charming grace, with a serious and circumspect air, with an <i>equal and slow rhythm</i>, and with such a noble, beautiful, free and easy carriage that he had all the majesty of a king, and inspired as much respect as he gave pleasure.</p>
<p>En suite, s'élevant avec plus de disposition, &amp; portant les bras à demy hauts, &amp; à demy ouverts, il fit les plus beaux pas que l'on ait iamais inventez pour la danse.</p>	<p>Post paulò autem, aliquantò magis se incitans, brachiaque nonnihil attollens, atque nonnihil explicans, saltus edebat mirabiles ac stupendos.</p>	<p>Then, standing taller and more assertively, and raising his arms to half-height and keeping them partly extended, he performed the most beautiful steps ever invented for the dance.</p>

62 Die französische und lateinische Beschreibung finden sich in Pomey, *Dictionnaire Royal Augmenté*, Lyon 1671, S. 20 des Anhangs »Quelques descriptions, et les termes de la Venerie et de la Favconnerie«; die englische Übersetzung stammt aus Ranum, »Audible Rhetoric and Mute Rhetoric«, S. 35 (Hervorhebungen im Original).

III. Description d'une Sarabande dansée.	III. Descriptio Saltationis numerosa, qua vulgò Sarabandam dicitur.	III. [Description of a danced Sarabande.]
<p>Tantost il couloit insensiblement, sans que l'on pût discerner le mouvement de ses pieds &amp; de ses jambes, &amp; sembloit plutôt glisser que marcher : Tantost avec les plus beaux temps du monde, il demouroit suspendu, immobile &amp; à demy panché d'un côté, avec un des pieds en l'air ; &amp; puis reparant la perte qu'il avoit faite d'une cadance [sic], par une autre plus précipitée, on le voyoit presque voler, tant son mouvement estoit rapide.</p>	<p>Nunc fluente gradu se ipse sine sensu inferebat, vt non tam ingredi, quam se, per lubricū agere videretur, fluxis vestigiis &amp; labente plantâ. Nunc morulis summa cum venustate interjectis, motum intermittebat aliquantisper immotus &amp; inclinans in latus alterum, altero suspenso pede; Dein jacturam quasi compensans amissi temporis, emendabat celeritate tarditatem, motu adeo rapido stadium emetiens, vt volatum potius diceres, quam exercere saltationem.</p>	<p>Sometimes he would glide imperceptibly, with no apparent movement of his feet and legs, and seemed to <i>slide rather than step</i>. Sometimes, with the most beautiful timing in the world, he would remain suspended, immobile, and half leaning to the side with one foot in the air, and then, <i>compensating for the rhythmic unit that had gone by</i>, with another <i>more precipitous unit</i> he would almost fly, so rapid was his motion.</p>
<p>Tantost il avançoit comme à petits bonds ; tantost il reculoit à grands pas, qui tous reglez qu'ils estoient, paroissent estre faits sans art, tant il estoit bien caché sous une ingenieuse negligence.</p>	<p>Aliàs, quasi modicè subsiliens, resiliensque provehebat sese: magnis aliàs passibus, retrocedebat, factis illis quidem ex artis formula, sed quòd artificij fugâ celaret artem, tum maximè prodebat, cùm occultaret studiosius.</p>	<p>Sometimes he would advance with <i>little skips</i>, sometimes he would drop back with <i>long steps</i> that, although carefully planned, seemd to be done spontaneously, so well had he cloaked his art in skillful nonchalance.</p>

<p>III. Description d'une Sarabande dansée.</p>	<p>III. Descriptio Saltationis numerosa, qua vulgò Sarabandam dicitur.</p>	<p>III. [Description of a danced Sarabande.]</p>
<p>Tantost, pout porter la félicité partout, il se tournoit à droit, &amp; tantost il se tournoit à gauche ; &amp; lorsqu'il estoit au juste milieu de l'espace vuide [sic], il y faisoit une piroüette d'un mouvement si subit, que celuy des yeux ne le pouvoit suivre.</p> <p>Quelquefois il laissoit passer une cadence entiere sans se mouvoir, non plus qu'une statuë ; &amp; puis partant comme un trait, on le voyoit à l'autre bout de la sale [sic], avant que l'on eust eu le loisir de s'apercevoir qu'il estoit parti.</p> <p>Mais tout cela ne fut rien, en comparaison de ce que l'on vit, lorsque cette galante personne commença d'exprimer les mouvemens [sic] de l'ame par ceux du corps, &amp; de les mettre sur son visage, dans ses yeux, en ses pas, &amp; en toutes ses actions.</p>	<p>Nunc, quò voluptatem circunquaque respergeret, &amp; in omnem partem æquabiliter dispensaret oblectamentum, versabat se modò dextrorsum, modò finistrorsùm ; atque vbi in medium venerat, in gyrum ita præcipitem se volvebat, vt corporis agilitatem, oculorum celeritas minimè posset assequi.</p> <p>Integrum nonnunquam, sidibus interea concinentibus, elabi numerum finebat, statuæ ad instar prorsùs immotus : mox exerens se derepente, ac velut intorquens in modum iaculi, in extrema tum videbatur aulae parte, cùm nondum se movisse loco crederetur.</p> <p>Verùm, haud quaquam illa magni facienda, præ illis quæ sunt consecuta, cùm intimos videlicet animi motus cœpit homo admirandus vario exhibere corporis motu ; &amp; vultu, oculis, incessu, habitúque toto, totos præferre.</p>	<p>Sometimes, for the pleasure of everyone present, he would turn to the right, and sometimes he would turn to the left; and when he reached the very middle of the empty floor, he would pirouette <i>so quickly</i> that the eye could not follow.</p> <p>Now and then he would <i>let a whole rhythmic unit go by</i>, moving no more than a statue and then, <i>setting off like an arrow</i>, he would be at the other end of the room before anyone had time to realize that he had departed.</p> <p>But all this was nothing compared to what was observed when this gallant began to express emotions of his soul through the motions of his body, and reveal them in his face, his eyes, his steps and all his actions.</p>

III. Description d'une Sarabande dansée.	III. Descriptio Saltationis numerosa, qua vulgò Sarabandam dicitur.	III. [Description of a danced Sarabande.]
<p>Tantost il lançoit des regards languissans &amp; passionnez, tant que durroit une cadence lente &amp; languissante ; &amp; puis comme se lassant d'obliger, il détournoit ses regards, comme voulant cacher sa passion, &amp; par un mouvement plus précipité, il déroboit la grace qu'il avoit faite.</p>	<p>Nunc languidos adiciebat huc illuc oculos, cupiditatis plenos &amp; amoris indices, quandiu elanguere videbatur fidium cantus. Tum, quasi dedignatus amorem prodere diutiùs, avertebat lumina aliò, velut reclusus animum ; concitatiùsque se agitant, quam fuerat libens elargitus, gratiam auferebat illiberalis.</p>	<p>Sometimes he would cast languid and passionate glances <i>throughout a slow and languid rhythmic unit</i>; and then, as though weary of being obliging, he would avert his eyes, as if he wished to hide his passion; and, <i>with a more precipitous motion</i>, would snatch away the gift he had tendered.</p>
<p>Quelquefois il exprimoit la colere &amp; le dépit, par une cadence impetueuse &amp; turbulente ; &amp; puis representant une passion plus douce par des mouvemens plus moderez, on le voyoit soupirer, se pâmer, laisser errer ses yeux languissant, &amp; par de certains détours de bras &amp; de corps, nonchalans [sic], démis, &amp; passionnez, il parut si admirable &amp; si charmant, que tant que cette Danse enchanteresse dura, il ne déroba pas moins de cœurs, qu'il attachad'yeux à le regarder.</p>	<p>Aliquando iracundiam, indignationemque, præcipiti ac turbulento motu testabatur : aliquando moderatiorem affectum exprimens moderatiore saltatu, suspiria videbatur trahere, destitui viribus, animo delinqui ; languentes, errantesque oculos circumiicere ; multifariâ demùm conversione ac contorsione brachiorum &amp; corporis, nun temerè, nunc remissè, nun perturbatè projectorum, tantùm peperit sibi estimationis &amp; gratiæ, vt quandiu præstigiatrix hæc Saltatio tenuit, omnium tenuerit animos amore devinctos, quorum oculos voluptate tenuerat &amp; admiratione defixos.</p>	<p>Now and then he would express anger and spite with <i>an impetuous and turbulent rhythmic unit</i>; and then, evoking a sweeter passion by <i>more moderate motions</i>, he would sigh, swoon, let his eyes wander languidly; and certain sinuous movements of the arms and body, nonchalant, disjointed and passionate, made him appear so admirable and so charming that throughout this enchanting dance he won as many hearts as he attracted spectators.</p>

Die Beschreibung der Tanzbewegungen des namenlosen Tänzers erscheint in ihrem schwärmerischen Duktus derart übertrieben, dass es sich hier nur um eine Huldigung an den für 1659 belegten Sarabandentänzer Ludwig XIV. handeln kann – oder um die Persiflage eines Tänzers, der auf völlig überzogene Art eine

vermeintlich spanische Tanzästhetik imitiert, sie überspitzt und damit ridiculisiert. Die tatsächliche Adelung der Sarabande sollte schließlich im Jahr 1697 mit der Aufnahme in Guillaume Louis Pécoures Tanzsuite *La Bourgogne* erfolgen, in der er »Courante, Bourrée, Sarabande und Passepied aneinander« reihte – eine in der Tanzgeschichte einmalige Zusammenstellung,<sup>63</sup> veröffentlicht in Raoul Auger Feuillet's *Chorégraphie* (1700).<sup>64</sup> Insgesamt sind immerhin 17 Sarabanden für einen oder zwei Tänzer in Beauchamp-Feuillet-Notation überliefert.<sup>65</sup>

Der Kontrast zwischen dem Villancico aus Mexiko und dieser höfischen Tanzmusik aus Frankreich könnte dabei wohl größer kaum sein: In der Neuen Welt wäre eine französische *sarabande* sicherlich nicht als *zarabanda* erkannt worden, und sie wird auch kaum einen Weg dorthin gefunden haben. Was nämlich von Europa aus in die Kolonien zurückwirkte, waren vor allem Instrumentalsarabanden für Gitarre wie die in den bislang nur teilweise edierten Sammlungen von Sebastián de Aguirre (*Método de Cítara*, Puebla, ca. 1650)<sup>66</sup> und Santiago de Murcia (1732)<sup>67</sup> – mit dem Singtanz, der am selben Ort gut 100 bzw. knapp 200 Jahre früher für Aufsehen und Anstoß gesorgt hatte, hatten diese kammermusikalischen Fingerübungen kaum mehr etwas gemein. Sie existierten (nicht nur) im Mexiko des 18. Jahrhunderts parallel zur nach wie vor praktizierten »originalen« Zarabanda: Noch 1737 findet sich in den Inquisitionsakten von Mexiko-Stadt eine *Zarabandilla* unter den in den Straßen getanzten und von der Kirche verbotenen Tänzen.<sup>68</sup>

63 Vgl. Unfried, »Die Sarabande« (wie Anm. 56), S. 224f.

64 Raoul Auger Feuillet, *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres, figures et signes démonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy même toutes sortes de dances*, Paris 1700.

65 Vgl. Meredith Little & Carole Marsh, *La Danse Noble. An Inventory of Dances and Sources*, New York 1992, S. 162.

66 Privatsammlung von Gabriel Saldívar, Mexiko-Stadt; laut Stevenson enthalten die Tabulaturen »two *tocotines*, an *El Guasteco* (Huastec dance), a *panamá*, and a *portorrico de los Negros*« sowie »a *bacas* (= *vacas*), six *balonas* (= *valonas*), three *bran[le]s*, five *canaries*, one *chanberga* (= *chamberga*), two *folías*, three *gallardas*, twenty-one *hachas*, two *jácaras*, three *marionas*, one *marizápalos*, one *morisca*, eight *pasacalles*, four *pavanas*, three *torbellinos*, four *villanos*, and one *zarabanda*.«

67 Craig H. Russell (Hrsg.), *Santiago de Murcia's »Códice Saldívar no. 4«. A treasury of secular guitar music from baroque Mexico*, Urbana 1995 [Zusatz: »Dance music of the 18th century transcribed for guitar by Santiago de Murcia, found and acquired in 1943 by the Mexican musicologist Dr. Gabriel Saldívar y Silva«].

68 Vgl. Javier Marín Lopez, »A conflicted relationship: Music, power and the Inquisition in vice-regal Mexico City«, in: Geoffrey Baker & Tess Knighton (Hrsg.), *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge 2011, S. 43–63: S. 54.



## Fazit und Ausblick

Die Geschichte der Zarabanda ist die eines Tanzes, dessen afrikanische Herkunft früh bekannt und schnell vergessen war, von anderen Ursprungsnarrativen überschrieben. Sie kam auf spanischen und portugiesischen Sklavenschiffen aus Afrika in die Kolonien in der Karibik, in Amerika und gar bis nach Indien. Der kongole-sische Kriegsgott *nsala-banda* lebte in der interethnischen Tanzpraxis Lateinamerikas weiter, wo sich der wilde, temperamentvolle Tanz mit anderen, europäischen wie indigenen Elementen verband. Als die Zarabanda dann nach Spanien kam, das ganze Land infizierte und sich von dort aus unaufhaltsam in Europa ausbreitete – freilich durch den Dienstboteneingang, wie Ned Sublette süffisant rekapituliert –, wurde sie nach und nach Teil des europäischen Kunstmusikrepertoires. Mit gallifiziertem Namen und deutlich reduziertem Tempo wurde sie sprachlos und verlor ihren perkussiven Charakter. Was blieb, war ein Destillat ihrer selbst für Laute oder Gitarre.<sup>69</sup>

Bislang (meines Wissens) unerforscht ist die Spur nach Goa: Auch hierhin, auf die andere Seite des Globus<sup>6</sup>, gelangte die Zarabanda wohl mit einem portugiesischen Sklaventransport aus Afrika. Es ist dringend anzunehmen, dass dort noch mehr als die eine bekannte Quelle aus dem Jahr 1606 zu heben ist. Oder anders gesagt:<sup>70</sup> Wenn wir die Musik- und Tanzgeschichte Europas umfassend begreifen wollen, müssen wir auch dann, wenn Musik und Tanz *aus* Europa im Fokus stehen, die Musiken aus den anderen Weltregionen als Teil des Narrativs miteinbeziehen. Die Kolonialmusikgeschichte Lateinamerikas jedenfalls verband weit mehr als nur spanisches und indigenes Kulturerbe.

69 Vgl. Sublette, *Cuba and its Music* (wie [Anm. 29](#)), S. 81. Siehe auch Stefano Zenni, »A ritmo di sarabanda: versa una nuova storia della musica«, in: Alessandro Rigolli (Hrsg.), *La divulgazione musicale in Italia oggi. Atti del convegno, Parma, 5 e 6 novembre 2004*, Turin 2005, S. 51–56.

70 Frei nach J. Peter Burkholder, »Music of the Americas and Historical Narratives«, in: *American Music* 4 (2009), S. 399–423: S. 403.