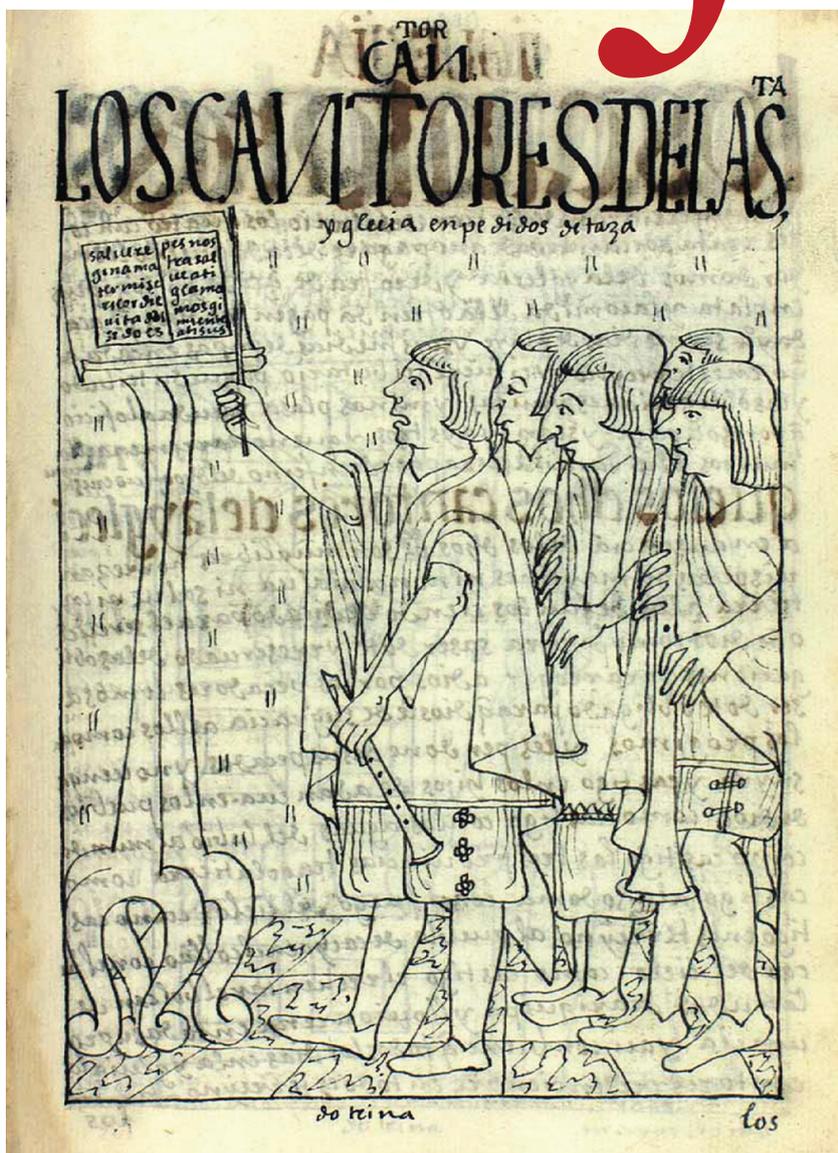


troja

Jahrbuch für

Renaissancemusik



Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt

Musikalische Austauschprozesse
zwischen Europa und Lateinamerika
im 16. und 17. Jahrhundert

2015

Jahrbuch für Renaissancemusik

Band 14 2015

Herausgegeben von Jürgen Heidrich,
Klaus Pietschmann und Nicole Schwindt

Vokalpolyphonie zwischen *Alter* und *Neuer Welt*

Musikalische Austauschprozesse zwischen Europa und
Lateinamerika im 16. und 17. Jahrhundert

Herausgegeben

von

Klaus Pietschmann

in Verbindung mit Cristina Urchueguía

© 2018 Autoren

Dieses Werk wird unter der Creative Commons-Lizenz [CC-BY-SA 3.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/) zur Verfügung gestellt.



Satz: N. K. E. Hasse, Stephan Münch

Cover: Robert Memering, Prinzipalsatz Typographie Münster

ISSN (Online): 2513-1028

URN: urn:nbn:de:hbz:6-68139521489

DOI: 10.17879/68139520931

Inhalt

Klaus Pietschmann

Einführung 7

Renate Pieper

Amerika in Europa – Europa in America: Die Geschicke transatlantischer
Verflechtungen in der Frühen Neuzeit 13

Jutta Toelle

Ideen zum Narrativ von *Mission durch Musik* in Briefen und Berichten europäischer
Missionare in Lateinamerika 27

Daniele V. Filippi

Songs in Early Modern Catholic Missions: Between Europe, the Indies, and the
“Indies of Europe” 39

Hanna Wälsdorf

Die Domestizierung der Sarabande. Ursprungsnarrative eines höfischen Tanzes
in der Frühen Neuzeit 69

Omar Morales Abril

Música local y música foránea en los libros de polifonía de las Catedrales de
Guatemala y México 95

Omar Morales Abril (Übersetzung von Horst Pietschmann)

Lokale und auswärtige Musik in Chorbüchern mit polyphoner Musik der
Kathedralen von Guatemala und Mexiko 125

Christian Storch

Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien
im 16. und frühen 17. Jahrhundert 157

Einführung

Nachdem sich troja 2013 mit Polen, Schlesien und Böhmen befasst hat, erfolgte 2015 der Sprung über den Atlantik. Der Spurensuche an den östlichen Rändern eines Kulturraums, der im 15. und 16. Jahrhundert auch durch die frankoflämische Vokalpolyphonie in ihren unterschiedlichen Ausprägungen gekennzeichnet war, stand nunmehr der Blick auf die »Neue Welt« gegenüber, deren Eroberung und ideelle Eingliederung in die frühneuzeitliche europäische Staatenwelt mit einem Export der grundsätzlich selben Vokalpolyphonie einherging. Grenzgebiete in beiden Fällen, in denen musikstilistische Standards europäischer Eliten auf regionale Traditionen prallten und mit diesen in vielfältiger Weise interagierten.

Dieser Vergleich ist zweifellos grob vereinfachend, aber er mag verdeutlichen, dass die Beschäftigung mit »Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt« im Rahmen eines Symposiums zur Renaissancemusikforschung weit weniger exotisch ist, als es auf Anhieb erscheinen mag. Mit der Errichtung der ersten Bistümer in Lateinamerika wurde neben der Kirchenarchitektur des *Siglo de Oro* auch das Repertoire der spanischen Kathedralkirchen in die neuen Besitzungen transferiert und mittels dieser Repräsentationskultur die kulturelle Homogenität des erweiterten Imperiums postuliert. Zu den spektakulärsten Manifestationen dieses Postulats zählte der *Tumulo Imperial de la gran ciudad de Mexico*, den der Vizekönig Luis de Velasco 1559 anlässlich des Todes von Karl V. errichten ließ: In seiner 1560 gedruckten Beschreibung ging Francisco Cervantes de Salazar auch ausführlich auf die Gesänge ein und betonte ausdrücklich die Aufführung mehrerer Motetten von Cristóbal de Morales: »Se dixo el Parçe mihi domine, de canto de organo compuesto de Morales: que dio gran contento oyrle.«¹

Mit dem Transfer von Repertoires engstens verknüpft waren jedoch von Beginn an vielfältige Akkulturationsprozesse: Schon die ersten Franziskanermönche um Pedro de Gante, die 1523 im Auftrag Karls V. zur Missionierung Neuspaniens aufbrachen, setzten offenbar gleichermaßen auf die Implementierung indigener Musik in den Gottesdienst und die Unterweisung in europäischer Vokalpolyphonie, um ihre Ziele zu erreichen. Die dabei erzielten Erfolge dokumentieren die Bemühungen des ersten Bischofs von Mexico Juan de Zumárraga, der zu Beginn der 1540er Jahre den polyphonen Gesang und die Notenkopierkunst der Indios lob-

1 Robert Stevenson, *Music in Mexico: A Historical Survey*, New York 1952, S. 89.

te,² aber auch die Vision des ersten Heiligen der Neuen Welt Juan Diego, dem die Virgen de Guadalupe 1531 auf den Ruinen des Aztekentempels von Tepeyac ganz im Einklang mit europäischen Mirakelberichten unter süßem Duft und vielstimmigem Engelsgesang erschien. Auch wenn diese Berichte auf europäische Erwartungshaltungen gemünzt waren und ihre Aussagekraft entsprechend zu relativieren ist, so lassen etwa die großdimensionierten Guidonischen Hände an den Wänden etlicher amerikanischer Konvente keinen Zweifel daran, dass traditionellen europäischen Methoden der musikalischen Unterweisung ein zentraler Stellenwert in der Mission zukam.³

Die Rolle der Musik in der Mission und die musikalischen Wechselbeziehungen zwischen Europa und der sog. »Neuen Welt« sind schon seit langem ein Gegenstand umfänglicher Forschungen. Ausgehend von den Pionierleistungen Robert Stevensons, der seit den 1950er Jahren in seinem langen Forscherleben (er starb 2012 im Alter von 96 Jahren) zahlreiche Monographien und Studien zur Musik Lateinamerikas vorlegte, hat sich das Forschungsfeld vor allem im spanischsprachigen und anglophonen Raum kontinuierlich entwickelt und etabliert. An dieser Stelle erwähnt seien nur einige der wichtigsten Publikationen der letzten Jahre: Geoffrey Baker und Tess Knighton gaben 2011 den Band *Music and Urban Society in Colonial Latin America* heraus, der an die raumsoziologischen Studien zur frühneuzeitlichen Musikgeschichte der letzten Jahre anknüpft und die Rolle der Musik bei kirchlichen und politischen Festen und Ritualen in unterschiedlichen Zentren Lateinamerikas fokussiert.⁴ Methodisch ähnliche Wege beschritten die Kolloquien des Forschungsverbundes Musicat mehrerer mexikanischer Universitäten, die seit 2004 stattfanden und sich der Musik- und Festkultur an neuspanischen Kathedralen widmeten.⁵ Stärker auf die Fragestellung dieses Symposiums ausgerichtet ist der Band *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, den María Gembero Ustárroz und Emilio Ros-Fábregas 2007 herausgaben,⁶ die Schlaglichter, die hier auf den musikali-

2 Ders., *Music in Aztec and Inca Territory*, Berkeley and Los Angeles 1968, S. 162. Vgl. José Marín López, »Musical Cultures in the Reinos de Indias«, in: *Companion to Music in the Age of the Catholic Monarchs at the Time of Isabel and Ferdinand*, hrsg. von Tess Knighton, Leiden und Boston 2017, S. 323–363, hier: S. 352f.

3 James A. Sandos, *Converting California. Indians and Franciscans in the Missions*, New Haven und London, 2004, S. 134.

4 Geoffrey Baker, Tess Knighton, *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, Cambridge 2011.

5 Vgl. den Überblick über die Aktivitäten und Publikationen unter: www.musicat.unam.mx.

6 María Gembero Ustárroz, Emilio Ros-Fábregas, *La Música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, Granada 2007.

schen Austausch »entre dos mundos« geworfen werden, verdeutlichen das große Potential, das dieser Gegenstand noch bietet.

Viele dieser Ansätze betreiben ihrem Grundverständnis nach Regionalmusikforschung, die Einzelphänomene in ihrem jeweiligen unmittelbaren zeitlichen, räumlichen und kulturellen Kontext verortet. Dies erklärt auch, warum das frühneuzeitliche Musikleben außerhalb Europas in musikgeschichtlichen Überblicksdarstellungen nach wie vor praktisch keine Berücksichtigung findet. Und wenn in der letzten 9. Auflage von Burkholders *History of Western Music*⁷ dem Thema »Spain and the New World« immerhin 5 Seiten gewidmet werden, so wird hiermit ebenfalls die vorherrschende Auffassung fortgeschrieben, dass es sich bei diesen Entwicklungen um bestenfalls periphere Ausläufer der großen Meistererzählung vom musikalischen Kunstwerk und seinen nationalen, immer aber abendländischen Ausprägungen handelt. Hinterfragt wird diese stets unausgesprochene, vielfach wohl auch unbewusste Auffassung neuerdings immer wieder, so insbesondere im Jahr 2014 in Havanna, wo eine von der *Casa de las Américas* und der *International Musicological Society* veranstaltete Tagung zu musikalischen Kanonisierungsprozessen in den Amerikas stattfand; sie behandelte Fragen der Etablierung von musikalischen Kanones unter dem Eindruck von Mission, Revolution und Nationsbildung, die im Spannungsfeld von Eigen- und Fremdentität angesiedelt war. Die Tagung zeigte, dass die Erarbeitung historiographischer Modelle zur Beschreibung dieser komplexen Entwicklungen erhebliches Konfliktpotential birgt. Einer nach wie vor europäisch-angloamerikanisch dominierten Scientific Community begegnen zunehmend eigenständige Fachkulturen in den Ländern Lateinamerikas, die spezifische Zugänge zu musikalischem »Erbe« und der historischen Dimension gegenwärtiger Musikkultur entwickeln.

Dieses Konfliktpotential sei an einem Beispiel kurz erläutert. Im Jahre 1931 wurde dem mexikanischen Kleriker Octaviano Valdés in Cacalomacán (Toluca, Mexiko) von den Dorfbewohnern eine Musikhandschrift übergeben, die neben vier Palestrina-Messen auch zwei kurze Kompositionen in schlichtem vierstimmigem Satz enthält, denen ein Text in Náhuatl, der Sprache der Azteken, unterlegt ist. Zugeschrieben sind sie einem »Don Hernando Franco«, der zunächst mit dem ersten Kapellmeister der Kathedrale von Mexico, Hernando Franco, identifiziert wurde. Robert Stevenson, der die Handschrift um 1950 erstmals zu Gesicht bekam, stellte allerdings fest, dass der Titel »Don« im Spanischen auf adelige Herkunft hindeute und der Kapellmeister daher nicht als Autor in Frage käme. Vielmehr stellte er die nachfolgend allgemein akzeptierte These auf, es habe sich um einen hochrangigen Azteken gehandelt, dessen Taufpate besagter Hernando Franco gewesen sei und dessen Namen er, einer gängigen Praxis folgend, ange-

7 J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, New York 2014.

nommen habe. Vermutlich sei er ein Schüler Francos gewesen, woraus sich auch seine musikalische Expertise erkläre.⁸ Nachfolgend standen die beiden Kompositionen und der Codex Valdés insgesamt exemplarisch für die Akkulturation europäischer Vokalpolyphonie im kolonialen Mexico, denen sich eine Reihe weiterer nachfolgend aufgefundener Kompositionen über Texte in indigenen Sprachen an die Seite stellen ließen. Für die Schlichtheit der Kompositionen und eine Reihe von Fehlern in der Kopiaturn der Palestrina-Messen wurden dabei implizit die unausgereiften Kompetenzen des Azteken verantwortlich gemacht. Mit Vehemenz in Frage gestellt wurde Stevensons These allerdings durch den mexikanischen Musikforscher Elias Israel Morado Hernández auf besagtem Kongress in Havanna, zwischenzeitlich publiziert im *Boletín Musica* der Casa de las Americas.⁹ Er führte zunächst an, dass ein »Don Hernando Franco« anderweitig nicht nachweisbar und Stevensons Autorschaftsthese zweifelhaft sei; als Hauptargument gegen das implizierte Kompetenzdefizit führte er die zahlreichen korrigierten Fehler in der Handschrift an, die sehr wohl eine Sensibilität für Fehlerhaftigkeit erkennen ließen und gegen die unterstellte Inferiorität der indigenen Schreiber und Komponisten sprächen. In Konsequenz konstatiert Morado Hernández bei Stevenson und anderen Musikhistoriographen eine Haltung, die Edmundo O’Gorman 1958 als »Invencción de América« bezeichnete¹⁰ – eine Erfindung Amerikas unter der Prämisse europäischer Superiorität.

Die Stichhaltigkeit dieser Argumente interessiert hier nur am Rande: Dass korrigierte und unkorrigierte Fehler in europäischen Chorbüchern ebenso häufig anzutreffen sind wie mediokre Kompositionen, ist hinlänglich bekannt, und die generell eingeschränkte Aussagekraft von Zuschreibungen in Handschriften und Drucken des 16. Jahrhunderts verdeutlicht plastisch das bekannte Diktum, Josquin habe nach seinem Tod mehr komponiert als zu Lebzeiten. Festzuhalten ist vielmehr, dass der Fall symptomatisch für das angesprochene Konfliktpotential stehen kann: Geschichtsbilder können (nicht nur) in Lateinamerika zu Projektionsflächen einer komplexen Identitätsfindung werden, die die Auseinandersetzung mit der eigenen Geschichte bzw. ihrer Konstruktion latent oder offen in hohem Maße prägt. Dieses Phänomen begleitet und beschäftigt die historische Lateinamerikaforschung bereits seit langem. Für die Musikwissenschaft sind solche Erfahrungen indes eher neu, und sie lassen erahnen, warum sich die Musikpraxis im frühneuzeitlichen Lateinamerika auch in näherer Zukunft nicht ohne

8 Stevenson, *Music in Mexico* (wie *Anm. 1*), S. 120f.

9 Elias Morado Hernández, »El Códice Valdés (ca. 1620- 1630) y la inteligencia musical Americana indiciaria«, in: *Boletín Música* (2014), S. 58–74.

10 Edmundo O’Gorman, *La invención de América. El universalismo de la cultura de occidente*, México 1958.

weiteres in die Narrativen musikgeschichtlicher Überblicksdarstellungen einschreiben lassen wird.

Jedoch verdeutlicht das Beispiel des Codex Valdés noch in anderer Hinsicht die Komplexität des Tagungsthemas. Dass die Handschrift exemplarisch für das Phänomen »Vokalpolyphonie zwischen Alter und Neuer Welt« stehen kann, ist evident, aber ob sie einen Austauschprozess im Sinne einer stilistischen Akkulturation oder nicht doch lediglich einen bloßen Repertoire- und Stiltransfer markiert, wird sich kaum jemals eindeutig bestimmen lassen. Stevensons These, dass es sich um eine Form der Adaption europäischer Kompositionspraxis durch einen indigenen Adepten handelt, dürfte sich ebensowenig eindeutig belegen lassen wie die andere denkbare Lesart, dass es sich bei den Kompositionen um die Schöpfungen eines Missionars handelte. Unstrittig dürfte allerdings sein, dass aus der Handschrift von indigenen Musikern gesungen wurde. Inwieweit damit aber eine Überlagerung mit indigenen Musizierpraktiken einhergegangen sein könnte, ist eine offene Frage.

Das Beispiel markiert damit anschaulich die vielfältigen Verflechtungen, denen die transatlantischen Musikkulturen der Frühen Neuzeit unterlagen, und die hier versammelten Beiträge nehmen unterschiedliche Spielarten dieses Prozesses in den Blick. Der einleitende Beitrag der Historikerin Renate Pieper öffnet dabei zunächst den Blick für die oftmals leichter greifbaren, jedoch keineswegs weniger intrikaten Interdependenzen auf der Ebene der materiellen Kultur. Für die Musikkultur bieten die zahlreichen überlieferten Berichte von Missionaren zur Musikpraxis einen zentralen Ansatzpunkt, allerdings erweist sich die Auswertung der hier vermittelten Informationen als Herausforderung: Der Beitrag von Jutta Toelle nimmt sich dieses Problems an und widmet sich dabei der Frage, in welchem Maße die Idee von Mission durch Musik von Mythen und Narrativen *sui generis* geprägt ist. Dem vorgelagert sind die Strategien, die im Rahmen der »inneren Mission« Europas in der Frühen Neuzeit entwickelt wurden, mit denen sich der Beitrag von Daniele Filippi befasst. Die Berichte der Missionare repräsentieren zugleich die Rückwirkung musikdidaktischer Strategien nach Europa. Ein anderes vielzitiertes, aber wenig untersuchtes musikalisches Transferphänomen in diese Richtung bilden die Tänze lateinamerikanischen Ursprungs, die Eingang in den europäischen Kanon fanden. Die Ursprungsnarrative dieser höfischen Tänze in der frühen Neuzeit hat der Beitrag von Hanna Walsdorf zum Gegenstand.

Am Beispiel des Codex Valdés lässt sich noch eine andere Problematik ablesen, mit der sich die Renaissancemusikforschung seit jeher konfrontiert sieht: Wie nämlich der Codex nach Cacalomacán gelangt war, ist keineswegs klar. Plausibel erscheint die Vermutung, dass ein Kleriker im Zuge der Revolution zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus Angst vor Plünderungen die Handschrift zusammen mit anderen Kunstgegenständen aus einer nicht mehr lokalisierbaren Kirche den Dorfbewohnern zur Aufbewahrung übergab – ein auch anderweitig häufig be-

zeugter Vorgang. Provenienzforschung ist in diesem Fall nicht möglich, so dass Aussagen über den Überlieferungskontext kaum zu treffen sind. Damit ist die Frage der Quellenüberlieferung berührt, die für das Symposiumsthema ebenfalls von zentraler Wichtigkeit ist. Speziell in Mexiko wurden im vergangenen Jahrzehnt wesentliche Fortschritte bei der Erschließung musikalischer Quellen erzielt – an den Kathedralkirchen von Oaxaca und Puebla sowieso teilweise auch in kleineren Dörfern wurden umfangreiche Erschließungskampagnen durchgeführt. Am weitesten fortgeschritten ist die Arbeit in Mexico City, wo die musikalischen Kathedralbestände der Kolonialzeit in einem Katalog von Javier Marín-López sowie zusätzlich in einer Online-Datenbank entsprechend den RISM-Kriterien erfasst wurden.¹¹ Auch in anderen Ländern wie Bolivien wurden umfangreiche Quellenbestände erschlossen, hier insbesondere die Musik der *reducciones jesuitas* von Chiquitos und Moxos. Dem gegenüber stehen jedoch noch erhebliche nicht oder nur unvollständig erschlossene Bestände. Auch wenn sich wissenschaftsfördernde Einrichtungen Südamerikas zur Musik der Kolonialzeit zunehmend als Teil eines kulturellen Erbes bekennen, das es aufzuarbeiten gilt, sind die Ressourcen knapp und Quellenbestände mitunter schwer erreichbar, etwa wenn sie sich im kirchlichen Besitz befinden – so scheiterte der Versuch, die Chorbücher des 16. Jahrhunderts in der Kathedrale von Guatemala City in RISM zu erfassen, an den Widerständen der lokalen kirchlichen Instanzen. Umso erfreulicher ist es, dass Omar Morales Abril, der als einziger Wissenschaftler in der jüngeren Vergangenheit Zugang zu diesen reichen Beständen hatte, in seinem Beitrag einen Überblick bietet und eine Bewertung unternimmt. Noch häufiger aber sieht man sich mit der Problematik sehr weitgehender Quellenverluste für die hier interessierende Periode konfrontiert – so etwa in Brasilien, und Christian Storch befasst sich mit den Möglichkeiten, dieser methodischen Herausforderung zu begegnen.

Das Symposium wurde durch ein Gesprächskonzert beschlossen, das Guy Bovet als einer der besten Kenner historischer Orgeln in Lateinamerika an der spanischen Barockorgel der Hochschule für Musik gab; leider kann es nicht im Rahmen dieser Publikation dokumentiert werden. Gedankt sei abschließend der Johannes Gutenberg-Universität Mainz für die großzügige Finanzierung des Symposium sowie N. K. E. Hasse und Herrn Stephan Münch für die redaktionelle Betreuung und graphische Einrichtung dieser Publikation.

11 Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México: estudio y catálogo crítico*, Jaén 2012. Vgl. ferner [Anm. 5](#).

Amerika in Europa – Europa in America: Die Geschicke transatlantischer Verflechtungen in der Frühen Neuzeit

2011 wurde in der Dominikanischen Republik bei Ausgrabungen an der alten Goldmine im Pueblo Viejo de Cotuí ein Keramikgefäß gefunden: ein glasierter Bierhumpen mit einer Darstellung, die auf einen Druck Albrecht Dürers zurückging.¹ Dieser Fund bedeutet, dass das zu jener Zeit neueste Trinkgefäß – ein Humpen –, für ein neues Getränk – mit Hopfen gebrautes Bier – versehen mit den aktuellsten künstlerischen Attributen – einem Dürerdruck – seinen Weg nach Santo Domingo gefunden hatte. Der Bierhumpen wird auf die Anwesenheit von leitenden Bergleuten zurückzuführen sein, die 1528 in Cotuí im Dienst der Welser eintrafen.² Der designierte habsburgische Kaiser Karl V. hatte in seiner Eigenschaft als spanisch-kastilischer König dem oberdeutschen Handelshaus 1525 gestattet, Goldbergbau auf Hispaniola zu betreiben. Die deutschen Bergleute hielten sich aber nur kurze Zeit auf der Insel Hispaniola auf, denn die Nachrichten vom El Dorado veranlassten sie, nach Venezuela zu segeln, um dort ihr Glück zu versuchen. Beim Aufbruch blieb der Bierhumpen mit dem Dürermotiv zurück, der auf den ersten Blick keinen größeren Einfluss auf die lokale materielle Kultur von Cotuí oder der Insel Hispaniola ausübte.

Es stellt sich daher nicht nur in diesem Fall die Frage nach der Interdependenz europäischer und amerikanischer Kulturen.

Die Historiographie hat sich im Falle der europäischen materieller und kulturelle Erzeugnisse, die nach Amerika gebracht wurden, vor allem mit den Effekten der Überlagerung und Mestizisierung der altamerikanischen Kulturen befasst, die

- 1 <http://barricklatam.com/barrick/presencia/republica-dominicana/blog/pueblo-viejo-la-primeramina-de-la-era-colonial/2015-04-23/194814.html> (letzter Zugriff: 20.10.2016). Für den Hinweis danke ich Horst Pietschmann und José Angel Rodríguez. Für zahlreiche Anregungen zur Interpretation dieses Bierkrugs und des Dürerstichs danke ich den Mitgliedern der Arbeitsgruppe »From Mining to Money«, insbesondere Markus Denzel, Domenic Hofmann, Claudia Jeffries, Harald Kleinberger, Peter Marckhgott, Michael North und Werner Stangl.
- 2 Walter Grosshaupt, »Bergbau der Welser in Übersee«, in: *Scripta Mercaturae* 25 (1991), S. 125–177; Jörg Denzer, *Die Konquista der Augsburger Welser-Gesellschaft in Südamerika (1528–1556). Historische Rekonstruktion, Historiographie und lokale Erinnerungskultur in Kolumbien und Venezuela*, München 2005.

sich eine neue Identität schufen.³ Hierbei ist auf der Ebene der materiellen Kultur einerseits auf die Ausbreitung aus Europa und Afrika stammender landwirtschaftlicher Güter, sowohl Pflanzen, wie Bananen, Weizen und Reis, als auch auf Tiere, wie Pferde, Rinder und Schweine, eingegangen worden.⁴ Zum anderen hat man sich beispielsweise mit der Verbreitung kultischer Gegenstände der neu eingeführten katholischen Religion wie Rosenkränzen, Kreuzen und Gemälden befasst.⁵ In diesem Zusammenhang wird auf Verbreitung europäischer Musikinstrumente eingegangen, das Thema des vorliegenden Bandes. In jedem Fall wurde die wachsende Präsenz dieser Objekte festgestellt und als eine »Europäisierung« gedeutet, die aber, so wird zu Recht betont, nur selektiv erfolgte.

Die ebenfalls zunehmende Verbreitung amerikanischer Güter in Europa ist anders interpretiert worden. Es wurde festgestellt, dass amerikanische Lebensmittel wie Truthähne, Mais, Kartoffeln, Tomaten und Paprika den Speisezettel der Europäer bereichert hätten.⁶ Auch hier wurde betont, dass die neuen Güter ebenfalls nur selektiv in die materielle Kultur eingebaut und vielfach einer Umdeutung unterzogen wurden, von einer »Amerikanisierung« oder »Mestizisierung« der europäischen materiellen Kultur ist aber nicht gesprochen worden. Daher stellt sich die Frage, ob die Prozesse der Aufnahme fremder kultureller Elemente diesseits und jenseits des Atlantiks ungeachtet der unterschiedlichen politischen Konstellationen nicht doch mehr Gemeinsamkeiten aufwiesen, als dies die unterschiedlichen Begrifflichkeiten der historischen Forschung erkennen lassen. Dabei sollte untersucht werden, wie interdependent die transatlantischen Verflechtungen in der frühen Neuzeit waren.

Von der Mestizisierung zur Verflechtung – Anmerkungen zur Begriffsgeschichte

Um diese Prozesse zu untersuchen, ist neben den Konzepten der Mestizisierung und Kreolisierung dasjenige der kulturellen Verflechtung entwickelt worden ebenso wie das der *histoire croisée*. Im Gegensatz zum älteren Forschungsansatz der

3 Horst Pietschmann, »Kulturtransfer« im kolonialen Mexiko. Das Beispiel von Malerei und Bildlichkeit im Dienste indigener Konstruktion neuer Identität«, in: *Kultureller Austausch. Bilanz und Perspektiven der Frühneuzeitforschung*, hrsg. von Michael North, Köln, Weimar, Wien 2009, S. 369–389.

4 Zu den Pionieren auf diesem Gebiet zählt Alfred W. Crosby, *The Columbian Exchange: Biological and Cultural Consequences of 1492*, Santa Barbara 1972.

5 Rafael Dobado González, Andrés Calderón Fernández (Hg.), *Pinturas de los Reinos. Identidades compartidas en el Mundo hispánico. Miradas varias, siglos XVI-XIX*, México, Madrid 2012.

6 Peer Schmidt, »Der Anbau amerikanischer Nahrungspflanzen in Europa (16.–19. Jh.)«, in: *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, hrsg. von Thomas Duve u.a., 32 (1995), S. 57–104.

Rezeptionsgeschichte ist den neueren Konzepten gemeinsam, dass sie nicht von einem Original als kulturellem Element und dessen in irgendeiner Form hiervon abweichenden und gegebenenfalls defizitären Kopien ausgehen, sondern ebenso wie im Falle der Mestizisierung eine bewusst selektive Übernahme und eine produktive Umdeutung voraussetzen. Die Abkehr von der Rezeptionsgeschichte erfolgte bereits durch die Transfertheorie, die aber vor allem bilaterale Prozesse in den Blick nahm und den Transfer einer kulturellen Ausdrucksform von einer Ausgangs- zu einer Zielkultur untersuchte einschließlich der mit dem Transfer einhergehenden Transformationen. In Weiterentwicklung dieses Ansatzes entstand das Konzept des kulturellen Austauschs, das den wechselseitigen Charakter kultureller Transfers betont. Da die wechselseitigen Prozesse zumeist auf unterschiedlichen Ebenen erfolgen und ihrerseits wieder Rückwirkungen auf ihre jeweilige Ausgangskultur haben, entstand die Theorie der *histoire croisée*.⁷ Diese soll es ermöglichen, kulturelle Austauschprozesse zwischen zwei oder mehreren Kulturen zu beschreiben, die auf unterschiedlichen Ebenen und zu unterschiedlichen Zeiten erfolgen können. Die von dem Begriff des kulturellen Austauschs unterstellte Symmetrie wird damit aufgehoben. Die *histoire croisée* geht vielmehr von sich kreuzenden Verbindungen aus. Hierbei trifft sie sich mit der parallel dazu entwickelten *entangled history*. Dieser Begriff wird ins Deutsche mit dem Terminus »Verflechtung« übertragen. Während die Konzepte des kulturellen Transfers und Austausches sowie die *histoire croisée* für innereuropäische kulturelle Verbindungen der Frühen Neuzeit entwickelt wurden, entstammt das Konzept der *entangled history* der historischen Auseinandersetzung mit kolonialen und postkolonialen Situationen, vor allem seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert. Hier lautete der Befund, dass selbst in einer auf den ersten Blick klaren politischen Situation der Über- und Unterordnung von den militärisch unterlegenen Kolonien weitreichende (kulturelle) Impulse auf die jeweiligen Mutterländer ausgingen. Beide Gesellschaften veränderten sich, wenn auch auf unterschiedlichen Ebenen, aber in interdependenter, vernetzter Form und stellten somit die formalen Hierarchien in Frage. Es kam in dynamischen Prozessen auf mehreren Ebenen und Seiten zu Veränderungen und Transfers.

Die Begriffsgeschichte des Wortes »entanglement« in der Physik und seine Übertragung ins Deutsche durch den Begriff der »Verflechtung« in der Historiographie, illustriert die angesprochenen Phänomene: In einer Publikation im Oktober 1935 führte der zu dieser Zeit in Oxford tätige österreichische Physiker Erwin Schrödinger den Begriff »entanglement« für die Abhängigkeiten von

7 Veronika Hyden-Hanscho, Renate Pieper, Werner Stangl (Hg.), *Cultural exchange and consumption patterns in the age of Enlightenment: Europe and the Atlantic World*, Bochum 2013, Introduction, S. 7–18: S. 8–9.

Wahrscheinlichkeiten in nominell separierten Systemen ein.⁸ Diesen Terminus übersetzte er in einer deutschen Publikation, die im November-Dezember 1935 erschien, mit »Verschränkung« und illustrierte dies am Beispiel seines berühmten Gedankenexperiments der »Schrödingerschen Katze«.⁹ Hierbei konstruiert er den Fall einer Katze, die sich in einem abgeschlossenen Raum zusammen mit einem Uranatom befindet. Zerfällt das Atom, so wird das von einem Geigerzähler festgestellt, der einen Mechanismus in Gang setzt, der eine Giftphiole zerstört und die Katze stirbt. Auf diese Weise wäre das mikroskopische System des Uranatoms mit dem makroskopischen der Katze verschränkt. Allerdings entspricht der deutsche Terminus »Verschränkung« nur bedingt dem Begriff des »entanglement« im Englischen, der im allgemeinen Sprachgebrauch eine amouröse Verstrickung oder Verwicklung bezeichnet.¹⁰ Die Schrödingersche Bezeichnung setzte sich im Englischen in der Quantenphysik durch und gelangte von hier aus in die Historiographie. Hierzu trug der von Sebastian Conrad und Shalini Randeria 2002 herausgegebene Band zum Postkolonialismus bei, in dem von den Verflechtungen weit voneinander entfernter Gesellschaften in einer kolonialen Situation gesprochen wurde.¹¹ In Anlehnung an die Quantenverschränkung bzw. *quantum entanglement* wurde der deutsche Begriff der Verflechtung ins Englische mit »entanglement« übertragen.¹² So wurde durch produktive Umdeutung beim jeweiligen Transferprozess zwischen zwei Sprachen und durch die Verflechtung zweier Wissenschaftskulturen in einem Zeitraum von fast 70 Jahren aus einer amourösen Verwicklung eine Quantenverschränkung und aus dieser eine gesellschaftliche und kulturelle Verflechtung. Die Begrifflichkeiten zur Beschreibung der historischen Transfer- und Austauschprozesse sowie der Verflechtungen sind in den vergangenen Jahren weiter ausdifferenziert worden. Im Folgenden sollen zum besseren Verständnis die deutschen Termini in den oben angegebenen Definitionen verwendet werden, im Englischen würden hierfür die Begriffe *transfer*, *exchange* und *entanglement* Verwendung finden.

8 Erwin Schrödinger, »Discussion of probability relations between separated systems«, in: *Mathematical Proceedings of the Cambridge Philosophical Society*. 31 (4) (1935), S. 555–563.

9 Ders., »Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik« §1–5, in: *Die Naturwissenschaften* 48 (1935), S. 807–812; Katzenexperiment, S. 811–812. Ders., »Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik« §6–10, in: *Die Naturwissenschaften* 49 (1935) S. 823–828; Begriff Verschränkung und Verweis auf Katzenexperiment: S. 827.

10 »entanglement«. Collins English Dictionary – Complete & Unabridged 10th Edition. HarperCollins Publishers. <http://www.dictionary.com/browse/entanglement> (letzter Zugriff: 13.02.2017).

11 Sebastian Conrad und Shalini Randeria (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt 2002.

12 Sebastian Conrad, »Entangled Memories. Versions of the Past in Germany and Japan 1945–2001«, in: *Journal of Contemporary History* 38 (2003), S. 85–99.

So wie die Begriffsgeschichte des Wortes »Entanglement« die Komplexität eines solchen Prozesses illustriert, so kann die Vielschichtigkeit transatlantischer Verflechtungsprozesse in der Frühen Neuzeit ebenfalls nur exemplarisch dargestellt werden. Dies soll am Beispiel des eingangs erwähnten Bierhumpens erfolgen. Ungeachtet seines unmittelbar sichtbaren, begrenzten Einflusses auf der Karibikinsel, verweist seine Geschichte auf mehrere miteinander verwobene Entwicklungen in Europa und in Amerika.

Verflechtungen 1504:

»Der Sündenfall« Albrecht Dürers und die Editionen des »Mundus Novus« von Amerigo Vespucci

Der 1528 von Oberdeutschland nach Santo Domingo importierte Bierseidel war mit einer Kopie des Kupferstichs Albrecht Dürers »Der Sündenfall« von 1504 dekoriert.¹³ Der zu dieser Zeit in Nürnberg tätige Künstler stellte auf seinem Stich im Hintergrund einen europäisch geprägten Urwald und davor ein nacktes Paar dar. Zwischen beiden positionierte er einen Baum, um den sich eine Schlange wand. Die rechtsstehende Eva trägt langes, gelocktes Haar und hält ihren linken Arm nach unten während der rechte abgewinkelte Arm Adam den Apfel reicht. Adam mit gleichfalls gelocktem Haar hält seinen linken Arm ebenfalls gestreckt und den rechten winkelt er an. Über seiner rechten Schulter befindet sich ein Ast auf dem ein Papagei sitzt, der nach rechts sieht. Mit seinen Krallen hält er ein Schild fest, das Dürer als Autor des Stiches und das Datum der Fertigstellung verzeichnet. Zu Füßen des Paares sind weitere Tiere abgebildet, die sich gut in die europäische Ikonographie des durch den Sündenfall verlorenen Paradieses einordnen lassen. Kunsthistorische Arbeiten betonen, dass dies die erste frühneuzeitliche Darstellung vollständig nackter Akte nördlicher der Alpen sei und damit den Einfluß des italienischen Humanismus sichtbar werden lasse.¹⁴ Das Entstehungsdatum des Kupferstiches weist allerdings noch auf eine weitere Lesart des Bildes hin und somit auf einen mit der Neuen Welt verflochtenen Entstehungszusammenhang.

Im Jahre 1504, als Dürer seinen Kupferstich zeichnete, kursierten in Europa verschiedene Kopien einer 1502 in Lissabon gezeichneten Weltkarte, die von

13 Albrecht Dürer (1471–1528), Adam und Eva (Detail), 1504, Kupferstich, Alte Galerie, Inv.-Nr. AG.K. 1, <https://www.museum-joanneum.at/blog/albrecht-duerer-adam-und-eva-wunder-tier-teil-7> (letzter Zugriff: 1. Mai 2017).

14 Margit Stadlober, *Der Wald in der Malerei und der Graphik des Donaustils*, Wien, Köln, Weimar 2006, S. 218–220.

einem genuesischen Kaufmann namens Alberto Cantino für Herkules I. von Ferrara in Auftrag gegeben und nach Italien gebracht worden war.¹⁵ Die sogenannte Cantino-Karte zeigte die Nordostküste Brasiliens mit der Darstellung von drei rot-gelben Papageien vor einer Baumreihe und vermittelte außerdem einen ersten geographischen Eindruck der Karibischen Inselwelt. Sodann verdeutlichte die Karte, die von Kolumbus nach seiner dritten Expedition 1498 vertretene Auffassung, dass es im Südwesten des Atlantiks eine große Landmasse gäbe, die von Asien getrennt sei. Diese hatte er als eine Neue Welt mit Anklängen an ein irdisches Paradies beschrieben. Daher fand sich auf der Cantino-Karte eine große Lücke an der Stelle Mittelamerikas. Interessanterweise verfolgte diese Manuskriptkarte nicht das seit 1501–02 in Portugal und Andalusien kursierende und in italienischen Gesandtschaftsberichten verbreitete Konzept, dass die Landmassen nördlich und südlich der Karibik irgendwie zusammenhängen und insgesamt von Asien verschieden seien.¹⁶ Die Cantino-Karte wies an der Küstenlinie Afrikas ebenso wie bei den Gebieten im westlichen Atlantik vor allem die Ergebnisse der portugiesischen Reisen aus und legte sich in Bezug auf eine nördliche Verbindung zwischen Asien und Amerika nicht fest. Hinzu kam eine neue Darstellung Indiens und Ostasiens. Eine der Kopien der Cantino-Karte erhielt die Augsburger-Nürnberger Kaufmannsfamilie der Welser, die stark in den Silberhandel des Erzgebirges involviert war. Ein Kartenfragment mit der Darstellung Asiens aus dieser Zeit befindet sich noch heute in ihrem Besitz.

Seit der Jahrhundertwende, d. h. seit 1502, kursierte also in Europa und nicht nur auf der Iberischen Halbinsel und in Italien die Vorstellung einer neuen Welt – in der laut Kolumbus paradisische Zustände herrschten –, einer großen Insel im süd-westlichen Atlantik – in der Portugiesen ein Papageienland gefunden hatten –, eines Kontinents – auf dem alle Expeditionen im Süden nackte Menschen angetroffen hatten –.

Diese Bilder wurden 1503 in einer in Paris erschienenen Flugschrift effektiv kompiliert und mit aus der Antike gut bekannten Bildern zur Antropophagie und

15 Folgende zwischen 1502 und 1504 entstandenen Kopien der Cantino Karten sind erhalten: die Caverio-Karte, die King-Hamy Karte, die Kunstmann II Karte und ein Kartenfragment mit Asien im Besitz der Welser. Siehe auch: *America. Das frühe Bild der Neuen Welt*. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München, München 1992. Zur spanischen Kartographie: María Luisa Martín-Merás, *Cartografía marítima hispana. La images de América*, Madrid 1993.

16 Renate Pieper, »Anno 1503. La Incorporación de los Nuevos Territorios Americanos en el Imaginario Europeo o por qué América no se Llamó ni Coelha ni Colombia«, in: *Las ciudades en las fases transitorias del mundo hispánico a los Estados nación: América y Europa (siglos XVI–XX)*, hrsg. von María Cristina Torales Pacheco, Frankfurt 2014, S. 45–63.

Promiskuität ergänzt.¹⁷ Das Frontispiz der Flugschrift trug den Namen des ihr zugeschriebenen Autors, Amerigo Vespucci. Der Text beschrieb eine Seefahrt in den südlichen Atlantik, bei der man auf eine neue Welt mit nackten Menschen gestoßen sei, die in Urwäldern mit bunten Papageien lebten. Die geographischen Angaben waren so ungenau, dass sich der Text auch auf Afrika beziehen konnte und selbst die geographische Breite, bis zu der die Expedition gelangt sein soll und die zeitgenössische Seefahrer recht genau bestimmen konnten, bleibt bis heute unklar. Im Unterschied zu der noch 1498 von Kolumbus in Kastilien vertretenen Auffassung, dass die neue Welt im südlichen Atlantik an ein Paradies erinnere, verarbeitete der Autor der Flugschrift neuere portugiesische Expeditionsberichte, die auf den Widerstand der einheimischen Bevölkerung verwiesen. Statt des alttestamentarischen Paradieses wurde die neue Welt in der Flugschrift daher mit der antiken Anthropophagie und Promiskuität in Beziehung gesetzt. Beide Einschätzungen wurden in der folgenden Zeit nebeneinander vertreten.¹⁸

Betrachtet man den Kupferstich von Albrecht Dürer vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Expeditionen in den westlichen Atlantik und der in Europa über die neu gefundenen Gebiete kursierenden Bilder, so kann man im »Sündenfall« von 1504 auch die Abbildung des dicht bewaldeten irdischen Paradieses im südwestlichen Atlantik erkennen, so wie es Kolumbus beschrieben hatte und nach ihm und auf ihn Bezug nehmend der kastilische Mönch Bartolomé de Las Casas propagierte. Im Dürerstich wurde darüber hinaus die portugiesische Bezeichnung des späteren Brasiliens als Papageienland aufgenommen sowie seine in fast allen Berichten erwähnten unbedeckten Bewohner. Bei Dürer konvergierten die Bilder und Beschreibungen kastilischen und portugiesischen Ursprungs.

Die Pariser Flugschrift von 1503 wurde ungeachtet ihrer geringen Präzision und ihres fiktiven Charakters bereits 1504 mehrfach neu herausgegeben.¹⁹ Unter dem Titel »Mundus Novus« wurde sie in Rom und Venedig sowie in Augsburg in zwei Auflagen gedruckt, eine davon mit einem Holzschnitt, der ein Schema

17 Renate Pieper, »Between India and the Indies: German mercantile networks, the struggle for the imperial crown and the naming of the New World«, in: *Culture & History Digital Journal* 3 (1) (2014), <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/view/42/163> (letzter Zugriff: 22.03.2018).

18 Anthony Pagden, *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*, New Haven 1993.

19 Zur geographischen und zeitlichen Verteilung der Editionen des »Mundus Novus« siehe Renate Pieper, *Between India* (wie Anm. 17). Die Angaben wurden entnommen aus der Bibliographie von John Alden, Dennis C. Landis (Hrsg.), *European Americana. A Chronological Guide to Works Printed in Europe Relating to the Americas, 1493–1600*, vol. 1, New York 1980; Zur Straßburger Ausgabe vgl. Oliver Duntze, *Ein Verleger sucht sein Publikum. Die Straßburger Offizin des Matthias Hupfuff (1497/98–1520)*, München 2007, zur Filiation der Vespucci-Texte siehe S. 247–249.

des südlichen Sternenhimmels illustrierte.²⁰ In den beiden folgenden Jahren 1505–1506 erlebte die Flugschrift weitere 24 Editionen, von denen 20 in Handelsstädten erschienen und davon 19 im deutschsprachigen und niederländischen Raum. Allein in Augsburg und Nürnberg wurden 1505 und 1506 sieben Ausgaben publiziert.

Einige der Drucke des »Mundus Novus« enthielten aufsehenerregende Holzschnitte. Bei mindestens einem lassen sich Anklänge an den Kupferstich von Dürer erkennen. Die entsprechende Ausgabe erschien 1505 in der Hansestadt Rostock.²¹ Ihr Frontispiz illustriert ein Holzschnitt, der zwei unbedeckte Personen zeigt. Rechts befindet sich eine nackte Frau mit langem, lockigem Haar und der gleichen Armhaltung, wie auf dem im Vorjahr gedruckten Kupferstich Dürers. Hinter der Frau steht ein Baum und neben ihr ein nackter Mann, der ebenfalls lockiges Haar trägt, im Gegensatz zum Kupferstich allerdings auch einen Bart. Die Armhaltung des Mannes ist gegenüber dem Dürerdruck spiegelbildlich verkehrt. Die linke hochgestreckte Hand umfasst zwei gekreuzte Pfeile, während die Rechte einen Bogen vor seinen Körper hält. Da der Text des Mundus Novus über kriegerische Einwohner und nicht über paradiesisch friedvolle Zustände in der neuen Welt berichtete, fehlen die entsprechenden Attribute wie friedliche Tiere auf dem Holzschnitt und damit entfiel hier auch der Hinweis auf den Papageien und das unter ihm hängende Schild.

Angesichts der engen inhaltlichen Bezüge zwischen der Flugschrift »Mundus Novus« und dem Kupferstich Dürers, die beide eine Interpretation der Bilder darstellten, die zunächst in den Berichten des Kolumbus von 1498, dann in den Gesandtschaftsberichten aus Portugal Ende 1501 sowie in den über Portugal und Genua 1502–03 verbreiteten Manuskriptkarten kursierten und schließlich im »Mundus Novus« aufgenommen, zugespitzt und ergänzt wurden, stellt sich die Frage, ob es 1504 schon einen gemeinsamen Hintergrund für diese Publikations-tätigkeit gab. Mindestens aber sollte die Übernahme einzelner Elemente des Kupferstichs in der 1505 erschienenen Edition der Flugschrift analysiert und nach weiteren Einflüssen des Dürerstichs gefragt werden.

Als wesentlicher Hinweis auf einen gemeinsamen Bezug des Dürerstichs und der ab 1504 im deutschen Sprachraum und in den Niederlanden erscheinenden Editionen des »Mundus Novus« erweisen sich die Ereignisse in Portugal. Zu Be-

20 Amerigo Vespucci, *Mundus Novus*, [Albericus vespucius Laurentio Petri de medicis salutem plurimam dicit], Auguste, 1504 [VD16 V 934], <http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/ausgaben/thumbnaeilseite.html?fp=193.174.98.30&id=00011116&seite=11>, (letzter Zugriff: 01.05.2017).

21 Titelblatt des Mundus-Novus-Briefes von Amerigo Vespucci (Faksimile von Emil Sarnow und Kurt Trübenbach, Straßburg 1903). Rostock, H. Barckhusen, 1505 [Frankfurt, UB, Ausst. 218]; <http://dl.ub.uni-freiburg.de/diglit/vespucci1903> (letzter Zugriff: 01.05.2017).

ginn des Jahres 1504 erteilte der portugiesische König Manuel I. einem Konsortium oberdeutscher Kaufleute das Privileg, sich mit eigenen Schiffen an der Flotte des ersten nach Indien segelnden portugiesischen Vizekönigs Francisco de Almeida zu beteiligen.²² Die Verhandlungen hatte der Faktor der Welser, Lucas Rem aus Augsburg, geführt, da das oberdeutsche Konsortium von den Welsern angeführt wurde, die mit Abstand den größten Betrag gezeichnet hatten. Neben anderen Kaufleuten beteiligten sich die ebenfalls in Augsburg ansässigen Fugger. Als Faktor des Konsortiums, der die Schiffe nach Indien begleiten sollte, wurde Balthasar Springer aus Vils in Tirol 1504 nach Portugal entsandt. Springer entstammte einer Familie mit engen Kontakten zum Hof des zu diesem Zeitpunkt designierten Kaisers Maximilian I.²³ Darüberhinaus hielten die Fugger die Pacht der Silberbergwerke von Schwaz in Tirol. Die Flotte von Almeida stach zu Beginn des Jahres 1505 in See und Ende 1506 kehrte Springer mit einer reichen Ladung von Pfeffer und anderen Gewürzen nach Lissabon zurück. Da Springer offensichtlich für den Erwerb und Transport der Gewürze verantwortlich war, ist davon auszugehen, dass er auch im Auftrag der Fugger die Tiroler Silberexporte und im Auftrag der Welser die Silberlieferungen aus dem Erzgebirge, mit denen die Gewürze in Asien zu bezahlen waren, beaufsichtigte.

Da die rege Publikationstätigkeit in Augsburg und Nürnberg sowie den übrigen mit diesen verbundenen Handelsstädten zeitlich exakt mit dem Engagement der oberdeutschen Kaufmannschaft im portugiesischen Asienhandel zusammenfiel, kann man davon ausgehen, dass der geographisch vage gehaltene und in einigen Editionen spektakulär bebilderte Text des »Mundus Novus« unter anderem als Werbebroschüre für finanzielle Beteiligungen an dem oberdeutschen hochspekulativen Asienunternehmen verwendet wurde. Als Springer Ende 1506 mit asiatischen Spezereien zurückkam, die in Europa gewinnbringend verkauft werden konnten, endete die Drucktätigkeit. Ob der Kupferstich Dürers ebenfalls mit dem Asienunternehmen der Oberdeutschen zusammenhing, kann nur vermutet werden, seine Rezeption in zumindest einem Druck von 1505 weist in diese Richtung. Sicher ist, dass »Der Sündenfall« auch nach 1506 als Vorlage zur Illustration der Verhältnisse in der nun allgemein im Norden Europas so genannten Neuen Welt diente.

22 Mark Häberlein, Johannes Burkhardt (Hg.), *Die Welser. Neue Forschungen zur Geschichte und Kultur des oberdeutschen Handelshauses*, Berlin 2002; vgl. auch: Konrad Häbler, *Die überseeischen Unternehmungen der Welser und ihrer Gesellschafter*, Leipzig 1903, S. 17–23.

23 Andreas Erhard, Eva Ramminger, *Die Meerfahrt. Balthasar Springers Reise zur Pfefferküste*, Innsbruck 1998.

Verflechtungen 1507: Kaiserkrönung und die Erfindung »Amerikas«

Dies war bereits im Jahre 1507 der Fall. Im April 1507 versammelte sich in Konstanz der Reichstag, der vom designierten Kaiser Maximilian I. eiligst einberufen worden war, nachdem sein einziger Sohn überraschend im September 1506 in Zentralspanien verstorben und sein ältester Enkel, der spätere Karl V., erst sechs Jahre alt war. Maximilian erhoffte sich vom Reichstag die notwendige Unterstützung, um einen Italienzug nach Rom zur Kaiserkrönung auch gegen den Widerstand Venedigs durchführen zu können und seinem französischen Rivalen Ludwig XII. zuvorzukommen. Um seinem Anliegen Nachdruck zu verleihen, ließ Maximilian an die Teilnehmer des Reichstags ein Flugblatt verteilen, das die Dringlichkeit der Situation erläuterte.²⁴ Darüber hinaus ließ er von zwei ehemaligen Schülern seines Beichtvaters Georg Reisch, dem Humanisten und Kosmographen Martin Waldseemüller und dem jungen Poeten und Latinisten Matthias Ringmann, der bereits eine der Straßburger Editionen des Vespucci zugeschriebenen Textes herausgegeben hatte, in St. Dié in Lothringen ein umfangreiches geographisches Kompendium erstellen, das am 25. April, zwei Tage vor Maximilians Einzug in Konstanz und fünf Tage vor der offiziellen Eröffnung des Reichstags, gedruckt wurde.²⁵ Bei dem Kompendium handelte es sich um eine Edition der *Geographia* von Ptolemäus, deren Widmung lautete »Divo Maximiliano Caesari semper Augusto«, obwohl Maximilian zu dieser Zeit noch nicht gekrönt worden war. Daran anschließend folgte eine Edition des Berichts von mittlerweile auf vier – in Analogie zu Kolumbus – angestiegenen Expeditionen von Amerigo Vespucci in den südwestlichen Atlantik und schließlich ein gelehrtes humanistisches Traktat, in dem vorgeschlagen wurde, die von Vespucci beschriebene Neue Welt nach ihm mit dem Namen »America« zu benennen. Begleitet wurde der umfangreiche Druck von einer gedruckten Weltkarte in einem ähnlichen Format wie eine

24 Thomas Martin Buck, »Des heiligen Reichs und deutscher Nation Nothdurft und Obliegen«. Der Konstanzer Reichstag von 1507 und die europäische Politik«, in: *Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees* 126 (2008), S. 35–57. Vgl. Hermann Wiesflecker, *Der Kaiser und seine Umwelt: Hof, Staat, Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur*, München 1986 (Kaiser Maximilian I.: das Reich, Österreich und Europa an der Wende zur Neuzeit, 5), S. 171–175.

25 Zwei Ausgaben erschienen am 25. April 1507 und drei weitere am 28. August 1507. Beide in Quarto, 167 Seiten mit Illustrationen bei G. Ludd in Saint Dié: Waldseemüller. *Cosmographiae introductio . . . Insuper quatuor Americi Vespuccij navigationes. Universales cosmographiae descriptio . . . eis etiam insertis quae Ptholomaeo ignota a nuperis reperta sunt*, *European Views of the Americas: 1493 to 1750*, <https://www.ebscohost.com/archives/general-archives/european-views-of-the-americas> (letzter Zugriff: 21.03.2014). Text wurde eingesehen im Exemplar der Library of Congress: http://archive.org/stream/cosmographiaeint00walduoftcosmographiaeint00walduoft_djvu.txt (letzter Zugriff: 21.03.2014).

Manuskriptkarte. Die aus mehreren Holzschnitten zusammensetzbare Weltkarte wurde durch einen kleinen Globus ergänzt, der ebenfalls aus Holzschnitten geformt werden konnte. Die Weltkarte und der hierauf aufbauende schematische Globus übernahmen für den westlichen Teil der bekannten Welt, insbesondere für den westlichen Atlantik die Informationen und Küstenlinien einer der Kopien der Cantino-Karte. Für Asien beließ man es bei den überkommenen Abbildungen. Südamerika wurde wie bei Cantino als übergroße Insel dargestellt, auf der der Name »America« vermerkt war. Sie wurde im Gegensatz zur Cantino-Karte nur mit einem Papagei und nicht dreien illustriert, dieser sah nach links und hielt ein Schild fest, auf dem »rubei psitaci« stand. Zusätzlich zu einer Kopie der Cantino-Karte hatte Waldseemüller offensichtlich eine Kopie des Dürerstichs gesehen sowie den Text des »Mundus Novus« gelesen. Ungeachtet der Finanzmittel, die oberdeutsche Kaufleute für den Reichstag und den anschließend von Maximilian angetretenen Romzug bereitgestellt hatten, blieb die Unterstützung durch die Stände gering und aufgrund der venezianischen Blockade gelangte er nur bis Trient. Er zog in einem Aufsehen erregenden Triumphzug im Frühjahr 1508 in die Stadt ein und trug fortan mit Zustimmung des Papstes Julius II. den Titel eines »erwählten römischen Kaisers«. Die geographischen Konzepte und Bilder, die Maximilian als Werbemaßnahmen zur Finanzierung seiner Krönung hatte verbreiten lassen, erwiesen sich als erfolgreicher und langfristig wirksamer als sein gescheiterter Romzug.

Damit hatten Ausschnitte aus dem Kupferstich Dürers innerhalb von drei Jahren zumindest zweimal als Vorlage für Holzschnitte gedient, die das südliche Amerika illustrierten: für das Frontispiz einer »Mundus Novus« Ausgabe und als Bebilderung des neuen Kontinents auf einer Weltkarte. So waren es die Berichte über die vielfältigen, großen und bunten Papageien Brasiliens und der Karibik, die namensgebend wirkten. Die Cantino-Karte trug dazu bei, Papageien als Symbol der Neuen Welt zu etablieren. Dürer nahm die Idee auf und adaptierte sie für seine Zwecke. Auf einer gedruckten Karte, die sich an die Vorgaben der Manuskriptkarte von Cantino hielt, wurden nun 1507 nicht die drei Papageien der Cantino-Karte, sondern ein Papagei in Anlehnung an den Dürerstich zum Sinnbild der Neuen Welt. Allerdings erhielt diese den Namen Amerigos, des fiktiven Autors einer Werbebroschüre zur Finanzierung des Engagements oberdeutscher Kaufleute im Indienhandel, die durch ihre monopolartige Stellung im europäischen Silberhandel einen weitreichenden Einfluß ausübten.

Auch einem anderen Element des Dürerstichs sollte eine längere Tradition beschieden sein: dem unbedeckten Paar. Die ursprünglich als Adam und Eva dargestellten Akte waren ja bereits 1505 in einem Flugblatt von Bewohnern des Paradieses zu kriegerischen Einwohnern der Neuen Welt umgedeutet worden. 1511 setzte Georg Glockendon in Nürnberg mit seinem Holzschnitt »Der Kunig von Gutzin« diese Tradition fort. Dieser Holzschnitt beruhte auf einer älteren Ver-

sion, die der Augsburger Künstler Hans Burgkmair d. Ä. 1509 geschaffen hatte. Der Holzschnitt Burgkmairs beruhte seinerseits auf dem illustrierten Manuskript, das Sebastian Springer nach seiner Rückkehr 1506/07 den Welsern in Augsburg überreicht hatte. Burgkmair deutete die einzelnen Darstellungen Springers in einen Triumphzug eines indischen Fürsten um.²⁶ Bei der Neuauflage des Holzstichs von 1509 fügte Glockendom zwei Jahre später eine zusätzliche Figurengruppe ein, die er mit »Das Gros India« überschrieb. »Also ist der gebrauch menschlicher geschlechte in dem grossen Indien«. ²⁷ Unter diesem Text positionierte er eine nur mit einem Lendenschurz bekleidete Frau, die einen Papageien hielt. Es folgte eine Meerkatze auf einem Baum, eine Szene, die die Promiskuität und Antropophagie der Bewohner im Sinne des *Mundus Novus* illustrierte und schließlich, unmittelbar vor der Sänfte des indischen Herrschers, setzte Glockendom eine Personengruppe mit Rundschilden und Waffen der Tupinamba ein. Hierzu gehörten, ebenfalls nur mit einem Lendenschurz bekleidet, ein Mann und eine Frau in der Haltung des Holzschnittes von Rostock. Allerdings hielt nun sie die europäischen Waffen nach dem Vorbild des Rostocker Holzschnitts, während er die der Tupinamba trug. Zwischen beiden stand ein Baum mit Früchten und auf der rechten Seite über dem Mann ragte ein Ast heraus, an dem ein Schild mit der Jahreszahl 1511 hing.

Der Nürnberger Glockendom kompilierte somit mehrere Vorlagen: Seine Grundlage war der Holzschnitt von Burgkmair von 1509, dann verwendete er den »Sündenfall« Dürers von 1504, den Rostocker Druck des *Mundus Novus* von 1505 sowie die Burgkmair zugeschriebenen Randzeichnungen am Gebetbuch Maximilians, der erstmals die Waffen der Tupinamba zeichnete. Bemerkenswert ist, dass Glockendom nicht von »America«, sondern von »Gros India« sprach und sich auch keine weiteren Hinweise auf die Weltkarte von 1507 erkennen lassen. Hatte der Bericht des »*Mundus Novus*« noch die genaue Positionierung der Neuen Welt offengelassen, so verwandte Glockendom nun die im Text beschriebenen Elemente der Nacktheit und der Antropophagie, um eine von Asien und Afrika unterschiedliche Welt darzustellen, und fügte eine um die paradiesischen Elemente bereinigte Darstellung des »Sündenfalls« hinzu.

Insbesondere das an Dürer angelehnte Motiv von Adam und Eva wurde weiterhin als Symbol der Neuen Welt auf europäischen Illustrationen verwendet. So

26 Wolfgang Jahn u.a. (Hg.), *Geld und Glaube. Leben in evangelischen Reichsstädten*. Katalog zur Ausstellung im Antonierhaus, Memmingen 12. Mai bis 4. Oktober 1998; Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 37/98; München 1998, Katalog Nr. 35, zeigt die Holzschnitte Burgkmairs.

27 British Museum, *Der Kunig von Gutzin*, Museum number: 1957,0705.55, recto, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=3174586&partId=1 (letzter Zugriff: 25.04.2018).

findet sich die Personengruppe auf einer Manuskriptkarte des Venezianers Vesconte Maggiolo von 1531 gleich zweimal und eine schematische Darstellung der Weltkarte Waldseemüllers wird als Vignette im Zentrum Afrikas positioniert.²⁸

Somit stand die Abbildung auf dem Bierkrug, den die Bergleute der Welser 1528 in die Karibik mitnahmen, nicht nur in einer über zwanzigjährigen Tradition von Übertragungen des Kupferstichs von Albrecht Dürer, sondern zeigt auch, dass »Der Sündenfall« sich weiterhin großer und aktueller Beliebtheit erfreute. Dies wird zum einen auf das Motiv der nackten Menschen zurückzuführen sein, darüberhinaus symbolisierte es, wie sich an der Weltkarte von Maggiolo erkennen lässt, 1528 in viel stärkerem Maße die »Neue Welt« als zum Zeitpunkt seiner Entstehung. So ist es vielleicht kein Zufall, dass dieser Bierseidel in die Karibik mitgenommen wurde. Dies gilt umso mehr, wenn man bedenkt, dass die Bergleute nur einen beschränkten Umfang an Gepäck quer durch Europa transportieren konnten und der Laderaum auf den Schiffen noch begrenzter war, als die Kapazitäten, die auf den Landwegen zur Verfügung standen.

Ergebnis: Eine transatlantische Verflechtung

Damit schließt sich der Kreis einer transatlantisch verflochtenen Geschichte: Von Papageien und nackten Leuten, die die Europäer schon bei der ersten Kolumbusexpedition in Santo Domingo angetroffen und beschrieben hatten, über die Übernahme ihrer Beschreibung durch Albrecht Dürer in ein Bild, das auf den ersten Blick ein biblisches Motiv darstellte und auf den zweiten voller Bezüge zu den Entdeckungsfahrten war, so dass der Kupferstich schon im Jahr nach seiner Schöpfung in einer »Mundus Novus«-Edition mit der Reise in ferne Länder – diesmal nach Asien – in Verbindung gebracht wurde und sogar seiner biblischen Bezüge verlustig gehen konnte, ohne die Konnotation einer Entdeckungsexpedition zu verlieren. Vielmehr wurde das nackte Paar mit Papageien umgedeutet von friedlichen, paradiesisch lebenden Menschen in kriegerische und sogar antropophage Ureinwohner Brasiliens. Hatte dieses Bild zuerst die Finanzierung einer Handelsexpedition nach Asien beworben, propagierte es dann diese erfolgreich verlaufene Reise, die als Vorbild für weitere Expeditionen zum »Kunig von Gutzin« dienen konnte. Gleichzeitig sollten die Hinweise auf den Dürer- und den Mundus-Novus-Druck auf dem geographischen Kompendium Waldseemüllers dazu dienen, die Kaiserkrönung des designierten Kaisers Maximilian zu finanzieren und zu fördern, denn Maximilian verfügte über Verbindungen nach Amerika über seinen Enkel, den späteren Karl V., und nach Asien über das Tiroler Silber, mit dem das europäische Handelsdefizit beglichen werden konnte. Die Bilder

28 Annegret Erhard, »Ein Juwel der Kartografenkunst. Hochkarätige Premiere der European Fine Art Fair in New York«, *Neue Züricher Zeitung*, 22.10.2016, S. 23.

waren in ihrer Zusammenstellung so einprägsam, dass an ihnen angelehnte Motive auf Bierkrügen und Landkarten noch mehrere Jahre kursierten, mindestens bis einer der Bierkrüge mit nach Santo Domingo in ein Goldbergwerk gebracht wurde und das Bild der nackten Leute mit Papageien mit der amerikanischen Realität konfrontiert wurde. Bei dem dann folgenden Goldrush auf dem nördlichen Südamerika wurde der Bierseidel zurückgelassen und nicht ins »Paradies« mitgenommen, das von Christoph Kolumbus über nackte Leute und Papageien beschrieben worden war. In der folgenden Zeit sollte neben Silber und Gold vor allem europäisches Eisen in Form von Maultrommeln im Brasilianischen Urwald Verwendung als Geld finden.

Ideen zum Narrativ von *Mission durch Musik* in Briefen und Berichten europäischer Missionare in Lateinamerika

Im Jahr 1757, wohlgernekt kurz vor der Ausweisung der Jesuiten aus den spanischen und portugiesischen Kolonialgebieten und der Aufhebung des Ordens 1773, veröffentlichte der französische Jesuit Pierre Francois Xavier de Charlevoix (1682-1761) sein Werk *Histoire du Paraguay*. Charlevoix, der vor allem durch seine Reisen durch Nordamerika und den Bericht darüber berühmt geworden war,¹ lieferte in seinem letzten Werk,² das auf verschiedenen Schriften von Missionaren basierte, eine wunderbare Darstellung des Narrativs von Mission durch Musik, aus mindestens zweiter Hand und, zeitlich gesehen, am Ende des Narrativs:

»Indem die Jesuiten auf den Flüssen hinfuhren, so wurden sie gewahr, daß, wenn sie sich auf eine heilige Art die Zeit zu vertreiben, geistliche Lieder sunge, ganze Haufen Indianer herbey liefen, ihnen zuzuhören, und einen ganz besondern Gefallen daran zu haben schienen. Sie machten dieses sich zu nutze, indem sie ihnen erklärten, was sie sängen; und es war eben, als wenn diese Gesänge ihre Herzen verändert, und sie zu den Gesinnungen, die sie ihnen beybringen wollten, geneigt gemacht hätten. Denn sie hatten gar nicht viele Mühe sie zu überreden, ihnen zu folgen; sie fanden sie gelehrig, und nach und nach brachten sie ihren Gemüthern die erhabensten Begriffe von der Religion bey. Auf solche Art machten sie in diesen wilden Ländern dasjenige wircklich wahr, was die Fabel von dem Orpheus und Amphion erzählt.«³

Dieses Beispiel für das sehr romantisierte Bild der musikalischen Begegnung zwischen Europäern und Amerikanern, mit Anklängen an populäre Ideen des *bon sauvage*, wurde weitergegeben und immer wieder kopiert.⁴ In Ángel Santos

1 Pierre Francois Xavier de Charlevoix, *Histoire et description générale de la Nouvelle France, avec le Journal historique d'un voyage fait par ordre du roi dans l'Amérique septentrionale*, Nyon 1722.

2 Pierre Francois Xavier de Charlevoix, *Histoire du Paraguay*, Paris 1757.

3 Ebda., hier Zitat aus der deutschen Übersetzung (*Geschichte von Paraguay und dem Missionswerke der Jesuiten in diesem Lande aus dem Französischen des P. Franz Xaver de Charlevoix*, Nürnberg 1768), V, S. 365.

4 Siehe auch den Verweis auf diese Stelle bei Johannes Meier, »Zur Bedeutung der Musik in den amerikanischen Missionen der Jesuiten«, in: *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration*, hrsg. von Friedrich Wilhelm Riedel, Sinzig 2006, S. 73–90: S. 76.

Hernández' Buch *Los jesuitas en América* (Madrid 1992) ist aus den geistlichen Lieder bereits Instrumentalmusik auf einer Flöte geworden:

»Sie fuhren in ihren kleinen Kanus die Flüsse hinunter und spielten manchmal die Flöte, um sich von ihren Mühen zu erholen; und so sahen sie aus dem Wald eine Vielzahl von Indios auftauchen, die durch jene für sie so fremden Melodien angezogen wurden. Sie [die Indios] folgten ihnen [den Missionaren] eine lange Zeit am Ufer entlang und etablierten so einen ersten Kontakt mit den Missionaren.«⁵

In Roland Joffés Film *The Mission* von 1988, dessen Musik von Ennio Morricone komponiert wurde, wurde dieses Bild zur Einstiegsszene des Films. Die Flöten der müden Missionare wurden zu einer Oboe, »einem zeittypischen Instrument des 17. Jahrhunderts«, wie der Komponist in einem Interview äußerte.⁶ Im Film klingt die Oboe des Missionars kurz nach seinem gefährlichen Aufstieg entlang tosender Wasserfälle wunderbar rein und eingespielt; dass die Oboe ein extrem empfindliches Instrument ist, bleibt unerwähnt. In dieser Szene schauen die ersten fremd und anders aussehenden Männer, offensichtlich angelockt durch die Klänge, zaghaft und vorsichtig hinter den Bäumen hervor, bis sie schließlich ihre Scheu überwinden und sich dem Missionar nähern. Schließlich wird diesem eine Hand ausgestreckt, und das Idyll des gemeinsamen Musikmachens beginnt.

Im Zentrum des vorliegenden Artikels steht die Genese und die Geschichte des Narrativs von *Mission durch Musik*; ich stütze mich dabei vor allem auf Chroniken, Berichte und Briefe von Missionaren, die im Kontext des spanischen Kolonialreiches in vielen Fällen die einzigen Überlieferungen zu Themen wie der Missionsarbeit vor Ort, zur Art der Begegnung zwischen Europäern und Indigenen, zwischen Christen und Nichtchristen, zwischen Missionaren und Katechumenen sind.

Sorgfältig muss Schicht für Schicht abgeschält werden, um den tatsächlichen Diskurs beurteilen zu können. Einmal mehr wird deutlich, dass – wie Hayden White es formuliert hat – Geschichte keine bloße Sammlung von Fakten ist, die von der Historikerin arrangiert werden, sondern immer eine Form des Diskurses, der auf konventionellen narrativen Formen und der Vorstellungskraft beruht.

5 »Navegaban por los ríos en sus pequeñas canoas, tocando a veces la flauta para alivio de sus fatigas, y veían aparecer, saliendo del bosque, cantidad de indios atraídos por aquéllas, para ellos tan extrañas melodías. Los seguían largos trechos por la orilla, hasta entablar así un primer contacto con los misioneros.« Ángel Santos Hernández, *Los jesuitas en América*, Madrid 1992, S. 299.

6 Helga de la Motte-Haber fügte hinzu, dass die Oboe zudem »ein praktisches Instrument [sei], man kann es leicht in einen Sack stecken und dann doch durch einen Urwald spazieren.« DVD *The Mission*, DVD 2 mit Extras, Interview mit Helga de la Motte-Haber, 5'10–5'27.

»Auch Klio dichtet«, heißt es,⁷ und: »there is no true story to tell«. Nehmen wir das Narrativ als diskursive Sinnproduktion wahr, erlaubt dies auch »to account [...] for the interest that dominant social groups have [...] in controlling what will pass for the authoritative myths of a given cultural formation.«⁸ In unserem Fall ist also zu beachten, dass die franziskanischen und jesuitischen Missionare zwar die Akteure der Missionspraxis waren, die sich die sinnliche Erfahrbarkeit und Verwendbarkeit von Klängen vor Ort zunutze machten, zugleich aber auch die Autoren der wichtigsten Quellen von *Mission durch Musik* – denn autochthone Quellen gibt es fast keine.

Mit der Etablierung des Narrativs von *Mission durch Musik* entwarfen die Missionare eine ganz eigenständige *Sound history* ihrer Arbeit: ein gleichzeitig frühneuzeitlich gebundenes und bis heute beliebtes Narrativ von Klanggeschichte. Denn es geht hier nicht lediglich um Musikgeschichte: es geht um die Hegemonie bestimmter Klänge, um Glocken und Stimmen und um europäische Musik als Teil eines *soundscape*s der Neuen Welt.⁹ Die Herausforderung besteht mithin darin, das Narrativ in seiner diskursiv-strategischen Kraft ernst zu nehmen, gleichzeitig aber seine spezifischen, im kolonialen Kontext des spanischen Imperiums verankerten Strukturen freizulegen: Wie ist es zu einem derart wichtigen Bestandteil der Missionsgeschichtsschreibung der Frühen Neuzeit geworden? Beziehungsweise, andersherum gefragt: Wie konnte eine offensichtlich recht erfolgreiche Missionierungsidee in ihrer eindimensionalen Zuspitzung zu einem solch langlebigen Narrativ werden?¹⁰

Dass Musik grundsätzlich ein effektvolles Mittel zur Missionierung war, ist und sein kann, bestreitet niemand. Schon die von den Franziskanern und Dominikanern im Italien des 14. und 15. Jahrhunderts gegründeten *Laudesi*-Bruderschaften verfolgten das Ziel, durch *Laudes*-Singen das Andacht-Halten zu fördern. Sicher ist auch, dass die Einführung europäischer Kirchenmusik in den Reduktio-

7 »Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses« heißt Hayden Whites Buch *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore 1978 auf Deutsch.

8 Hayden White, *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore 1987, Vorwort, S. X.

9 Siehe hierzu auch meinen Artikel »Mission Soundscapes: Demons, Jesuits and Sounds in Antonio Ruiz de Montoya's *Conquista Espiritual* (1639)«, in: *Empire of the Senses: Sensory Practices and Modes of Perceptions in the Atlantic World*, hrsg. von Daniela Hacke und Paul Musselwhite, Leiden 2018.

10 Diese Thematik habe ich in einem 2015 publizierten Artikel eingehender untersucht, siehe Jutta Toelle, »Da indessen die Mohren den Psalm: *Lobet den Herrn alle Heiden!* abgesungen.« Musik und Klang im Kontext der Mission im México der Frühen Neuzeit«, in: *Historische Anthropologie, Thema: Sound*, 22/3 (2014), S. 334–349.

nen unter den Guaraní und anderen Völkern im Rio de la Plata-Becken, als Begleiterscheinung der Einführung von europäischen Werten und religiösen Überzeugungen, auf günstigen Bedingungen aufbaute und sehr erfolgreich war. Hier diente diese Musik nicht nur als Medium der Kommunikation, Alphabetisierung und Konversion, sondern wurde auch zur Rhythmisierung von Tag und Jahr, zur Beschäftigung und Unterhaltung der Indigenen eingesetzt. Diese *ex nihilo* implantierte, europäisierte Leitkultur ging in den Reduktionen einher mit einer völligen Verleugnung indigener Musik. Angst und Abscheu vor den alten Göttern sowie die Verdammnis der indigenen Feste und der damit verbundenen Gelage machten das Anerkennen einer prähispanischen, vorchristlichen Musik unmöglich, und zudem verbesserten die vertrauten europäischen Klänge den *soundscape* für die Missionare entscheidend.

Dennoch ist Johannes Meiers Diktum »Die Erfolgsgeschichte der Jesuitenmissionen ist ohne die Musik undenkbar«,¹¹ das sich ausschließlich auf die Societas Jesu bezieht, einseitig, denn das Narrativ stammt von den Franziskanern: Das erstmalige Aufscheinen einer Idee »spiritueller Eroberung« der lateinamerikanischen Indigenen auf dem Weg über die Musik findet sich schon in den frühen Briefen der ersten franziskanischen Missionare in Mexico, die 1523 und 1524 in der zerstörten Hauptstadt Tenochtitlán ankamen. Sie berichteten, dass sie die einheimischen Kinder »tagsüber im Lesen, Schreiben und Singen, abends im Predigen und in der christlichen Doktrin«¹² unterrichteten, und dass das Ziel des Unterrichts das »Lesen, Schreiben, einstimmige [*canto llano*] und mehrstimmige [*canto de órgano*] Singen, sowie das Rezitieren der Stundengebete, das Feiern von Messen und das Einüben aller guten christlichen und religiösen Sitten [*ynponerlos en todas buenas costumbres christianas y religiosas*]«¹³ sei.

11 Johannes Meier, »Zur Bedeutung der Musik« (wie Anm. 4), S. 76.

12 »Mi oficio es predicar y enseñar día y noche. En el día enseño a leer, escribir y cantar; en la noche, doctrina cristiana y sermones«. Brief von Pedro de Gante an seine Mitbrüder in Flandern, 1529, in: Ernesto de la Torre Vilar, *Fray Pedro de Gante. Maestro y civilizador de América y la Doctrina Cristiana en lengua mexicana de 1553*, México D. F. 2001, Anhang, S. 42. Drei Jahre später beschrieb er dasselbe in einem Brief an Kaiser Karl V., ebda., S. 44; siehe auch Emilio Ros-Fábregas, »Imagine all the People...: Polyphonic Flowers in the Hands and Voices of Indians in 16th-century Mexico«, in: *Early Music* 40/2 (2012), S. 177–189: S. 179.

13 Brief von Martín de Valencia an Karl V., 1532, in: *Biblioteca de Autores Españoles* 264, Cartas de Indias, I, Religiosos, IX, Madrid 1877, S. 56; siehe auch Gary Tomlinson, *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge 2007, S. 176.

Orientiert an der traditionellen aztekischen Ausbildung der Oberschicht,¹⁴ unterrichteten die wenigen Franziskaner in Tenochtitlán vor allem einige Söhne der Führungsschicht und bildeten sie zu Multiplikatoren aus. Wenn diese Jugendlichen sonntags ins Land hinaus zogen und predigten, sangen sie dabei, wie Jerónimo de Mendieta in seiner *Historia Ecclesiastica Indiana* berichtet, eine Zusammenfassung christlicher Lehrsätze auf Nahuatl, gefasst in einen »[einstimmigen] sehr angenehmen Choral, der als gute Werbung diente, um Menschen anzuziehen, die ihn lernen wollten«. ¹⁵ Wie diese christlichen Gesänge auf Nahuatl aussahen, ist nur in Ansätzen überliefert, doch es gab sie: eine Form christianisierter, rituell an das indigene Alte wie auch das christlich-europäische Neue gebundene, performative Kunst. Die wenigen erhaltenen Handschriften mit christlichen Inhalten, die nach der Eroberung von Azteken auf Nahuatl, aber unter der Ägide der Franziskaner verfasst wurden, erwähnen indigene Instrumente wie die Trommeln *huehuetl* und *teponaztli*, sodass davon ausgegangen wird, dass diese zumindest im 16. Jh. auch innerhalb der christlichen Zeremonien verwendet wurden.¹⁶

Bereits bei dem Franziskaner Toribio de Benavente, der sich in Amerika Motolinía nannte, lässt sich der kalkulierte Einfluss sinnlicher, musikalischer Mittel heraushören. Er berichtet, dass die franziskanischen Missionare den Indigenen die Gebete und die zehn Gebote »in gesungener Form, [...] in ihrer Sprache und in einer anmutigen Melodie« gegeben hätten, »damit sie sie [die Gebete und Gebote] besser schluckten und auch einen Geschmack dabei verspürten«. ¹⁷ Der erste Erzbischof von Mexico, der Franziskaner Juan de Zumárraga, schrieb in einem

14 »Como al tono de lo antiguo criábamos á los hijos de los principales dentro de nuestras escuelas, y á los hijos de los plebeyos, lo enseñábamos en el pátio la doctrina cristiana.«, Bernardino de Sahagún, *Historia general de las Cosas de Nueva España*, hrsg. von Carlos Bustamante, III/10: Relación del Autor digna de ser notada, México 1830, S. 77.

15 »Un canto llano muy gracioso que sirvió de un buen reclamo para atraer gente a la deprender«, Jerónimo Mendieta, *Historia Ecclesiastica Indiana*, Barcelona 2011, III/19, S. 233. Das Werk von Mendieta wurde 1596 vollendet, im 19. Jahrhundert wiederentdeckt und 1945 erstmals von Salvador Chávez Hayhoe ediert (*Fray Jeronimo de Mendieta, Historia eclesiástica indiana. Reimpresión por Salvador Chávez Hayhoe*, México 1945). Siehe dazu auch Sergio Botta, »I cantores nella chiesa francescana della nuova Spagna. La costruzione di un sistema di mediazione«, in: *La musica dei semplici. L'altra controriforma*, hrsg. von Stefania Nanni, Rom 2012, S. 311–318: S. 315–316.

16 Zu den *cantares* von Pedro de Gante s. Tomlinson, *The Singing of the New World* (wie Anm. 13), S. 60; grundsätzlich dazu auch Olivia Bloechl, *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*, Cambridge 2008.

17 »Diéronles cantado el Per Signum Crucis, Pater Noster, Ave Maria, Credo y Salve Regina, con los mandamientos en su lengua, de un canto llano gracioso«/ »para que mejor lo tomasen y sintiesen algún sabor«, Motolinía, *Memoriales de Fray Toribio de Motolinía: manuscrito de la colección del Señor Don Joaquín García Icazbalceta*, hrsg. von Luis García Pimentel, Madrid 1903, Kap. XIII, S. 29.

Brief an Karl V. aus dem Jahre 1540 über die außerordentliche Wirkung des Gesangs auf die Indigenen:

»Die Geistlichen, die ihnen die Beichte abnehmen, erzählen uns, dass sie sich eher durch die Musik bekehren lassen als durch die Predigten, und wir sehen sie von weither kommen, um Musik zu hören.«¹⁸ Und der Mestize Diego de Valadés (1533-1582), Sohn eines Generals von Hernán Cortés und einer indigenen Frau, verglich die musikalische Pracht der Gottesdienste mit Milchnahrung für Säuglinge: »Vor allem werden die Herzen der Ungläubigen durch solche [musikalisierten] Riten gerührt, und die Seelen dieser neuen Christen fühlen sich sehr bestätigt und gefangen durch diese Äußerlichkeiten; sie sind zudem noch klein [im Glauben], sodass man sie mit Milch ernähren muss und nicht mit festem Essen.«¹⁹

Auch König Philipp II. selbst war von der Wirkungsmacht der Musik vor allem auf sich der Bekehrung widersetzende Indigene überzeugt: In den *Ordenanzas* von 1573, die sich auf das gesamte Kolonialreich bezogen, ordnete er an, wie man sich Menschen nähern solle, die die christliche Botschaft des Friedens nicht annehmen wollten: »Um mehr Bewunderung und Aufmerksamkeit unter den Ungläubigen zu erzeugen, können sie, wenn ihnen dies angemessen erscheint, Musik von Sängern und verschiedenen Instrumentalisten verwenden, um die Indios dazu zu bewegen, sich [dem Christentum] anzuschließen.«²⁰ Von höchster Stelle wurde also die Anweisung erteilt, zur Missionierung nicht nur Gesang und Musikunterweisung, sondern auch eine Vielzahl von Instrumenten und Instrumentalisten einzusetzen.

Die Franziskaner im Mexico des 16. Jahrhunderts nutzten also Musik zur Annäherung, Kommunikation, zum Miteinander-Bekanntwerden und im Unter-

18 Brief von Zumárraga an Karl V. von 1540: »La experiencia muestra cuánto se edifican dello los naturales que son muy dados á la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que más que por las predicaciones se convierten por la música, y los vemos venir de partes remotas para la oír.« In: Joaquín García Icazbalceta (Hrsg.), *Don Fray Juan de Zumárraga, Primer Obispo y Arzobispo de México. Estudio Biográfico y Bibliográfico*, México 1881, Anhang, Nr. 27, S. 137. Online verfügbar unter <https://archive.org/stream/donfrayjuandezu00icazgoog#page> (Letzter Zugriff: 23.07.2015).

19 »Pectora infidelium apprime commoventur eiusmodi ritibus, animique recentium Christianorum valde confirmantur & capiuntur iis externis, cum adhuc sint parvuli & quibus lacte opus sit non solido cibo.« Diego de Valadés und Esteban J. Palomera (Hrsg.), *Fray Diego Valadés, OFM, Evangelizador Humanista de la Nueva España: Su Obra [Rhetorica Cristiana]*, México 1962, S. 227.

20 Online verfügbar unter http://www.biblioteca.tv/artman2/publish/1573_382/Ordenanzas_de_Felipe_II_sobre_descubrimiento_nueva_1176.shtml (Letzter Zugriff: 23.07.2014); engl. Übersetzung in *Urban Planning in North America*, hrsg. von Daniel Garr, New York 1991, S. 30–31. Zu den *ministriles altos y bajos* siehe auch Reinhard Strohm, *The Rise of European Music*, Cambridge 1993, S. 300.

richt, und sie berichteten über ihre Erfolge in der musikalischen Arbeit in Briefen, Berichten und Chroniken. Schon den Franziskanern scheint das sinnliche Moment von Musik wichtiger gewesen zu sein als das diskursive der christlichen Lehre; offensichtlich trauten auch sie schon der europäischen Musiksprache größeres Konversionspotential zu als der spanischen oder lateinischen Sprache der Heiligen Schrift. Die Idee von *Mission durch Musik* war auf jeden Fall im späten 16. Jahrhundert bereits fest etabliert.

Und sicherlich war dies den Jesuiten bekannt. Die erste Schrift eines Mitgliedes der Societas Jesu über Amerika, José de Acostas *Historia natural y moral de las Indias* wurde 1590 in Spanien gedruckt, nachdem der Verfasser sich sechzehn Jahre lang in Peru und Mittelamerika aufgehalten hatte. De Acosta schreibt zum Thema *Mission durch Musik* in einer Passage, die sich auf beide Regionen bezieht:

»Die Unsrigen, die unter ihnen [den Indigenen] arbeiten, haben probiert, die Grundlagen unseres heiligen Glaubens in ihre Art des Gesangs zu übersetzen, und sie ziehen großen Nutzen daraus, denn mit dem Gefallen am Gesang und den Liedern können sie [die Indigenen] ganze Tage zuhören und diese nachsingen, ohne zu ermüden. Sie haben auch Kompositionen und Lieder von uns in ihre Sprache übertragen, zum Beispiel *octavas* und *canciones*, *romances* und *redondillas*; und es ist ein Wunder, wie gut die Indios das aufnehmen, und wie sehr es ihnen gefällt: Das ist sicher ein gutes Mittel und für diese Leute sehr nützlich.«²¹

Auch wenn sich nicht rekonstruieren lässt, auf welche Quellen sich der zu Anfang erwähnte Charlevoix in seiner *Histoire du Paraguay* stützte, klingt es bei ihm ähnlich – auch wenn er sich auf eine ganz andere Region bezieht.

»Dieses nun hat ihre Missionarien bewogen, in allen ihren Kirchen einen musicalischen Chor zu errichten; indem ihnen noch über dies die Erfahrung gelehrt hat, daß solches sehr viel dazu beyträgt, in ihnen eine Ehrfurcht zu erwecken, ihnen einen Geschmack an dem Gottesdienst beyzubringen, und ihnen die Lehren, die man ihnen vorgesagt, und die man in Gesänge gebracht hat, leichter begreiflich zu machen.«²²

Erst in den jesuitischen Texten der Spätzeit des *Mission durch Musik*-Narrativs, dem 18. Jahrhundert, werden seine Bestandteile überdeutlich: das imitatorische Talent, die wunderbare, angeblich natürliche musikalische Begabung der Indi-

21 José de Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, hrsg. von Edmundo O’Gorman, México 2006, VI/28, S. 354.

22 Charlevoix, *Geschichte von Paraguay* (wie Anm. 2), V, S. 359–360.

genen und ihre extrem große Lernfähigkeit – die sich auch mit Homi Bhabhas Konzept von *colonial mimicry* erklären lässt²³ – finden sich bereits bei Charlevoix:

»Sie begriffen, gleich als wenn es ihnen angeboren wäre, mit leichter Mühe, alle Künste, zu denen man sie anwies. [...] Sie verfertigen und spielen alle mögliche Instrumente in der Musik. ... sie haben von Natur ein scharfes Gehör, und einen ganz außerordentlich harmonischen Geschmack. Der Pater Cataneo, den ich schon oft angeführt habe, versichert, er habe ein Kind von zwölf Jahren, auf der Harfen die schwersten Stücke ohne Anstoß und sehr geschwind spielen sehen. Sie haben überdieß eine reine und helle Stimme, welches man, wie ich schon gesagt habe, den Wassern ihrer Flüsse zuschreibt.«²⁴

Während die Indigenen, so Charlevoix, zwar über einen »sehr stumpfen Verstand« verfügten und daher kaum eigenständig kreativ tätig werden konnten, verfügten sie über große Begabung und natürliche Talente im »Nachschöpfen«. Das *scharfe Gehör*, die *reine und helle Stimme* und der *außerordentliche harmonische Geschmack* waren ihnen natürlich gegeben, und nur deswegen übertrafen die Indigenen die Europäer in vielen Handwerken und Künsten, die sie von ihnen gelernt hatten.

Oft wird auch deutlich, dass die natürliche Begabung, das imitatorische Talent und die große Lernfähigkeit der Indigenen nach Meinung der Missionare deren Erscheinungsbild widersprachen. Dies mündete bei einigen Autoren in einer herablassenden Exotisierung bzw Orientalisierung im Sinne Edward Saids,²⁵ bei vielen in den wohlbekanntten Ideen von der zivilisatorischen Kraft der Musik. Die Idee der Zivilisierung war selbstverständlich neben der Konversion eines der Hauptziele der Mission, und auch dem Narrativ von *Mission durch Musik* war sie inhärent: denn wer nackt herumliefe und weiterhin heidnische Rituale befolgte, konnte kaum glaubhaft europäische Musik singen. Wer dies doch tat, konnte nicht als Mensch wahrgenommen werden. So waren orientalisierende Äußerungen nicht nur eine Strategie zur Abwertung der in den Kolonien entstandenen Musikpraxis, sondern auch eine Taktik des *Otherring*, um den indigenen Musikausübenden ihre

23 Homi Bhabha, »Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse«, in: Ders., *The Location of Culture*, London, New York 1994, S. 86.

24 Charlevoix, *Geschichte von Paraguay* (wie Anm. 3), V, S. 359–360.

25 Ich orientiere mich bei der Verwendung des Exotismus-Begriffs hier an Ralph Lockes sehr breiter Definition: [Musical exoticism] »is the process of evoking a place (people, social milieu) that is *perceived* as different from home by the people making and receiving the exoticist cultural product.« Ralph Locke, »A Broader View of Musical Exoticism«, in: *The Journal of Musicology*, 24/4 (2007), S. 477–521: S. 84.

Menschlichkeit zu entziehen, wie in diesem Zitat eines jesuitischen Missionars aus dem frühen 18. Jahrhundert:

»Wie sollte einem Europäer nicht seltsam vorkommen zu sehen/ wie dass schwarze halb-nackende Barbarn die Lateinische Kirchen-Gesänger so künstlich singen/ und auf ihren Instrumenten in einem Dorff dermassen lieblich spihlen/ dass man ihnen in manchen Europäischen Städten mit Lust zuhorchen würde?«²⁶

Von den Zeitgenossen des 16. und 17. Jahrhunderts ist nur ganz vereinzelt offene Kritik am etablierten Narrativ überliefert. Ein Zitat, das aber genau hier anschließt, stammt von einem Dominikaner, einem Angehörigen des Ordens, der für die Inquisition auch in Neuspanien zuständig war. Der in Sevilla geborene, in Mexico aufgewachsene Dominikaner Diego Durán warnte in seiner zwischen 1570 und 1581 verfassten *Historia de las Indias de Nueva espana e Islas de la Tierra Firme* vor Oberflächlichkeit und Verharmlosung, was als Kritik sowohl an den Franziskanern als auch an den Jesuiten verstanden werden muss. Er lenkte die Aufmerksamkeit seiner Leser auf die immer wieder von Missionaren arglos beobachteten »indianischen Tänze« und Gesänge und warnte:

»Es ist [bei diesen Tänzen] so, dass sie – während wir unwissend, sie aber eingeweiht in ihre alten Bräuche sind –, eine Gottheit darstellen, die sie vor unseren Augen auf ihre alte Weise feiern, und die Gesänge singen, die ihre Vorfahren ihnen zu diesem Zweck gelassen haben.«²⁷

Durán wandte sich gegen jedwede Duldung prächristlicher, indigener Lieder, denn diese würden gesungen, »wenn sie sehen, dass niemand, der sie versteht,

26 Brief von Ernst Steigmiller aus »Santa Fe di Bogotta«, 1724, in: Joseph Stöcklein, *Der Neue Welt-Bott*, 2/14, Augsburg, Graz 1729, Brief Nr. 324, S. 70. Siehe dazu auch Stephen Greenblatt, »Marvelous possessions«, in: *The Greenblatt Reader*, hrsg. von Michael Payne, Malden/MA, Oxford 2005, S. 93.

27 Diego Durán, *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme*, hrsg. von Ángel María Garibay Kintana, México 1967, S. 121–122: »12. Es que, nosotros ignorantes y ellos avisados en sus ritos antiguos, representan al ídolo, que están solemnizando delante de nosotros, a su modo antiguo, cantándole los cantares que sus viejos antiguos les dejaron. (...) 14. Digo que no se debe disimular ni permitir ande aquel indio allí representando su ídolo, y a lo demas cantores, sus idolatrías, cantos y lamentaciones, los cuales cantan mientras ven que no hay quien los entienda presente. Empero, en viendo que sale el que los entiende, mudan el canto y cantan el cantar que compusieron de San Francisco, con el Aleluya al cabo.«

anwesend ist«. Sobald die Sänger bemerkten, dass jemand hinzu komme, »ändern sie das Lied und singen den Gesang, den die Franziskaner komponiert haben, mit dem *Aleluya* am Ende, um ihre Übeltaten zu überdecken.«²⁸

Dieses Zitat bildet zwar fast einen Einzelfall in der Missionsberichterstattung der Zeit, ist aber einzigartig in seiner Präzision und seinem Misstrauen gegenüber indigenem Christentum. Durán, der Dominikaner, war offensichtlich einer der wenigen Autoren, der dem ganzen Narrativ und seiner Einbettung in die jesuitische Mission schon im 16. Jahrhundert wahrhaftig misstraute.

Eine weniger grundsätzliche, mehr praktische Art des Misstrauens, ja sogar des musikalischen Misserfolgs zeichnet der Brief eines Missionars aus dem heutigen Südwesten Kolumbiens nach. Dieser ist einerseits durchaus als musikalische Bankrotterklärung zu sehen, vielleicht auch als Ärger darüber, dass in dieser Gegend die Mission durch Musik nicht so gut funktionierte wie anderswo:

»Massen unserer Amerikaner Spiel nicht viel besser herauskommt/ als wann Katzen und Hund miteinander zancken. Solches besteht in lie-derlichen Leyren/ Härpfen/ Hackbretten/ ungestimmten Geigen/ und bruchhafften Trompeten/ welche so schön zusammen stimmen/ daß man aus dem Schall oftmal die Gattung des Instruments nicht aus-nehmen kann/ ob es nemlich ein Seiten- oder Hornspiel seye/ und ob dasselbe geblasen/ gestrichen oder geschlagen werde.«²⁹

In diesem Zitat von 1724/1725 deutet sich schon an: Das Mission-durch-Mu-sik-Narrativ war im 18. Jahrhundert, schon vor der Ausweisung der Jesuiten aus Spanisch- und Portugiesisch-Amerika 1759/1767 und der Auflösung des Ordens wenige Jahre später, an seinem natürlichen Ende angelangt. Besonders deutlich wird dies in satirischen Schriften wie Voltaires *Candide ou l'optimisme* von 1759: Hier reist die Hauptperson Candide nach Paraguay und trifft dort auf einen Je-suiten, der prahlerisch und verschwenderisch Hof hält, aus goldenen Schüsseln isst und aus Bergkristall-Gläsern trinkt. Später landen Candide und sein Diener Cacambo, der ein typischer indigener Jesuitenzögling ist,³⁰ zufällig im mythen-umwobenen El Dorado und treffen dort auf ein zufriedenes, glückliches Volk, das tiefgläubig ist und mit großer Selbstverständlichkeit nicht nur denselben christ-

28 Ebda.

29 Auszüge aus vier Briefen von Franz Xaver Zephyri aus Popayan/Latacunga (Provinz Quito), 1724/1725, in: Stöcklein, *Neuer Welt-Bott* (wie Anm. 26), II/13, Brief 283, S. 95.

30 »Er war zu einem Viertel Spanier, Sohn eines Mestizen aus Tucuman. Er war Chorknabe, Mesner, Bootsmann, Mönch, Bote, Soldat und Lakai gewesen«, außerdem »Küchenjunge im [Jesuiten-] Kollegium in Asunción«, Voltaire, *Candide ou l'optimisme*, Paris 1759, hier zitiert aus der deut-schen Übersetzung von Wolfgang Tschöke, München 2003, S. 48–49.

lichen Gott anbetet wie der skeptische Candide, sondern auch noch befremdet auf dessen behutsames europäisches Nachfragen reagiert. Hier in El Dorado sind alle Träume der Europäer scheinbar Wirklichkeit geworden; das Christentum hat sich offensichtlich selbstverständlich verwurzelt. Auch was die Musikpraxis angeht, sind Dinge zur Realität geworden, die nicht nur in Europa unmöglich waren, sondern die auch niemand in der Neuen Welt für möglich gehalten hatte. Denn auf Candides Frage, wo denn die Priester des Volkes seien, antwortet ihm ein alter Mann: »Liebe Freunde, wir alle sind Priester; der König und alle Hausväter singen allmorgendlich feierliche Dankgesänge, und fünf- oder sechstausend Musiker begleiten sie.«³¹

Nur zwei Jahre nach der Publikation von Charlevoix' *Histoire du Paraguay* wurde das Narrativ von Mission durch Musik in Voltaires Werk *ad absurdum* geführt und somit de facto beerdigt – auch wenn es Vielen bis heute scheinen mag, dass die Fabel von Orpheus und Amphion in Lateinamerika wahr geworden sei.

31 Siehe dazu auch den Artikel von Tomasz Jeż, »The Global Mission in the Music of Jesuit Drama«, in: *Studies on a Global History of Music. A Balzan Musicology Project*, hrsg. von Reinhard Strohm, Abingdon 2018 und T. Frank Kennedy, »Candide« and a boat«, in: *The Jesuits. Cultures, sciences, and the arts, 1540–1773*, hrsg. von John O'Malley u. a., Toronto 1999, S. 317–332. Bhabha, »Of Mimicry and Man« (wie [Anm. 23](#)).

Daniele V. Filippi

Songs in Early Modern Catholic Missions: Between Europe, the Indies, and the “Indies of Europe”*

I Songs in early modern Catholic missions

To investigate the use of songs in the global Catholic missions of the early modern era requires, on the one hand, to gather a vast amount of data dispersed in a diverse and interdisciplinary literature, and on the other hand to cope with complex theoretical and historiographical problems. The present article is therefore intended to be no more than an introduction to this complex topic and consists of two parts. In the first part, I will provide a summary survey of how and why the missionaries in extra-European lands (notably, but not exclusively, in America) used music and songs to support their endeavor. I will mainly concentrate on para- and extraliturgical songs and on the interrelation between song, memory, and language. In the second part, I will narrow the focus to songs connected with the teaching of catechism and at the same time broaden the scope to explore wider historiographical questions: How do we account for the parallel developments in the musical strategies of missionaries working in Europe and in extra-European lands? What can we learn by taking into consideration the triangular route between Europe, the Indies, and what became known as “our Indies” (missionized areas on European soil)? And how does a comparative consideration of internal and foreign missions reflect on our understanding of the role of songs in early modern Catholicism?

“Más que por las predicaciones se convierten por la música”

As early as 1540, the first bishop of New Spain, the Franciscan Juan de Zumárraga, wrote to Emperor Charles V:

la experiencia muestra cuánto se edifican de ello [*scil.* del canto de órgano] los naturales, que son muy dados a la música, y los religiosos que oyen sus confesiones nos lo dicen, que *más que por las predicaciones se*

* The research for this article started as part of a larger project on “The Soundscape of Early Modern Catholicism”, which I conducted at the Jesuit Institute of Boston College in 2012–2014. I thank Klaus Pietschmann for kindly inviting me to participate in the 2015 conference in Mainz where I read a preliminary version of this paper. A cognate paper was read at the workshop-conference “The Global Music Culture of the Catholic Missions in 17th–18th centuries”, King’s College London, February 2015. All translations are mine, unless otherwise noted.

*convierten por la música, y los vemos venir de partes remotas para la oír y trabajan por la aprender.*¹

Experience has shown how greatly edified the natives are by polyphony [*canto de órgano*] and how fond they are of music; indeed the Fathers who hear their confessions tell us that *more than by preaching the natives are converted by the music*; and we see them come from afar in order to listen to music, and they apply themselves to learn it.

European missionaries sent to extra-European lands were quick to realize that music was a powerful tool for establishing relations with the natives and for paving the way for their conversion. The “metaphysical powers of song,” in the words of Gary Tomlinson,² were at the core of most traditional cultures. The Franciscan Pedro de Gante (1479?–1572) wrote about the Mexican natives in 1558 that “toda su adoración dellos a sus dioses era cantar y bailar delante dellos”³ (“all their worship to their idols consisted in singing and dancing before them”); similarly, Paul Le Jeune (1591–1664), a Jesuit missionary in New France, stated after observing the Huron in 1634 that “all their religion consists mainly in singing.”⁴ Thus, the missionaries recognized that singing was “a potent force in conveying their own metaphysics.”⁵ A passage from an early eighteenth-century biography of the Franciscan Gerónimo de Aguilar (d. 1591), who was active in various Asian countries, especially in the Philippines, further highlights the crucial role of music in the evangelization process:

This servant of God knew that well-ordered music – besides being a right tribute to God for his gifts – was, with its sweet melody, a delightful preparation for the preaching of our holy faith. As the Christian

1 Quoted in Sergio Botta, “I cantores nella Chiesa francescana della Nuova Spagna. La costruzione di un sistema di mediazione”, *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, ed. Stefania Nanni (Rome, 2012), pp. 311–18: p. 313. Italics mine.

2 Gary Tomlinson, *The Singing of the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact* (Cambridge, 2007), p. 176.

3 Quoted in Jutta Toelle, “‘Da indessen die Mohren den Psalm: Lobet den Herrn alle Heiden! abgesungen’: Musik und Klang im Kontext der Mission im México der Frühen Neuzeit”, *Historische Anthropologie* 22, no. 3 (2014), pp. 334–49: p. 342.

4 Reuben Gold Thwaites (ed.), *The Jesuit Relations and Allied Documents: Travels and Explorations of the Jesuit Missionaries in New France, 1610–1791*, vol. 6: *Québec, 1633–1634* (Cleveland, 1898), p. 183 (digital transcription by Thom Mentrak at http://moses.creighton.edu/kripke/jesuitrelations/relations_06.html). (Accessed 25.04.2018)

5 Tomlinson, *The Singing of the New World* (cf. fn. 2), p. 176.

faith and its doctrine were totally unknown among these infidels of the Philippines, he established music as the foundation of Christianity [*púso à la Música por fundamento de la Christiandad*] in his new plantation, by which the hearing of the infidel was mellowed with sonorous voices, and the soul made joyful with sweet music [...] This holy aim [was] achieved with such happiness, that the Filipinos who converted to our holy faith were innumerable, their proud brutality appeased with the sweet arms of instrumental and vocal music.⁶

Music, with its direct, non-linguistic appeal to body and soul, could help bridge the often overwhelming cultural difference between Western missionaries and indigenous people and prepare the terrain for preaching and other intellectually more exacting ways of conveying the Christian faith. Thus, soon after discovering the natives' musical skills and their interest in European music, many missionaries "established music" as the foundation of their Christianizing effort and included various kinds of musical activities in their ministry, in a conscious and often remarkably organized way.

Soft acculturation

Pedro de Gante (Pieter van der Moere)⁷ arrived in Mexico in 1523. Initially, he had difficulties with the natives, but when he fully realized that music played a crucial role in their spiritual life the consequences were obvious. A couple of months before Christmas of 1528, he composed some "solemn verses" regarding the law of God and the history of Redemption ("compuse metros muy solemnes sobre la Ley de Dios y de la fe, y cómo Dios se hizo hombre por salvar al linaje humano, y cómo nació de la Virgen María") and organized a Christmas play. The natives of the entire area ("from twenty miles around Mexico") were invited to participate and to contribute with songs and dances. This event marked a turning point in the evangelization process, as the Franciscan reported in a letter of 1532 to Emperor Charles V.⁸ Afterwards, Gante taught music to the natives, and the results were remarkable: Soon, in the words of Ros-Fábregas, native musicians

6 Quoted in D. R. M. Irving, *Colonial Counterpoint: Music in Early Modern Manila* (Oxford, New York, 2010), p. 115; I have changed some passages in Irving's translation to make it reflect more closely the original Spanish text given in note by the same author.

7 See Emilio Ros-Fábregas, "Imagine All the People...?: Polyphonic Flowers in the Hands and Voices of Indians in 16th-Century Mexico", *Early Music* 40, no. 2 (2012), pp. 177–89; Toelle, "Da indessen die Mohren", (cf. fn. 3), *passim*, and the literature cited in both studies.

8 For all these details, see Ros-Fábregas, "Imagine All the People..." (cf. fn. 7).

“could hold books of polyphony in their hands and skillfully perform the same repertory as a major European music chapel.”⁹

Many missionaries mention, among other things, the natives’ readiness to learn European music:

We hold from experience that [the Nahuatl] are quick to learn and employ the mechanical arts [...] Also in trades such as tailor, shoemaker, silkmaker, printer, scribe, reader, accountant, *singer of “canto llano” and “canto de órgano”, flute player, pipe player, sackbut player, trumpeter, organist* [...] they have talent for it and learn it and know it, and they teach it.¹⁰

While the actual level of proficiency of these musically bilingual native performers is a matter of debate among scholars,¹¹ some aspects are nonetheless clear. Gante started using music in his ministry at a remarkably early date (the late 1520s). He used verse and music to convey doctrinal contents. Since he had to confront a well-developed musical culture, he opted for a sort of “soft acculturation,” which led to a virtual merging of imported and local soundscapes. This is evident in cases such as the Christmas pageant of 1528 mentioned above or the feast of St Francis in 1567 when Western polyphony and *cantares* in Nahuatl were sung in the presence of the missionary.¹²

“Imbiando algunos niños que sepan tañer”

Sometimes the missionaries left Europe already prepared and equipped for their musical needs; otherwise the missionaries sought for equipment as soon as possible. Portuguese Jesuits who were assigned to India and Brazil either brought musically trained boys – usually orphans, who attended the Society’s schools – with them or summoned them from Europe to impress the natives and help teach

9 Ibid., p. 179.

10 Bernardino de Sahagún, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (1575–1580); I slightly adjust the translation given in Miguel León Portilla, *Bernardino de Sahagún, First Anthropologist* (Norman, 2002), p. 97. Italics mine.

11 See Ros-Fábregas, “Imagine All the People...”, (cf. fn. 7), pp. 179–81. Also, Victor A. Coelho, “Music in New Worlds”, *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, ed. Tim Carter and John Butt (Cambridge, 2008), pp. 88–110: p. 94.

12 Ros-Fábregas, “Imagine All the People...”, (cf. fn. 7), p. 183.

them.¹³ In Brazil, in the 1550s, the Jesuits even founded a confraternity intended to mix the Portuguese orphans with native boys and help the process of linguistic and musical exchange, providing opportunities for mutual learning.¹⁴ In a letter addressed from Baía to Father Pero Doménech on August 5, 1552, Father Francesco Pires wrote on behalf of the aforementioned orphans:

Parézeme, según ellos son amigos de cossas músicas, que nosotros tañendo y cantando entre ellos los ganaríamos [...] si V[uestra] R[everencia] nos hiziesse proveer de algunos instrumentos para que acá tañamos (imbiando algunos niños que sepan tañer), como son flautas, y gaitas, y nésperas [*marginal note*: son instrumentos], y unas vergas de yerro con unas argollicas dentro las quales tañen da[n]do con un yerro en la verga; y un par de panderos y sonajas. Si viniessse algun tamborile-ro y gaitero acá, parézeme que no avría Principal que no diesse sus hijos par que los enseñassen.¹⁵

It seems to me that, since the natives are fond of musical things, we would win them over if we played and sang among them [...] if Your Reverence provided us with some instruments for us to play here (sending over some boys able to play), such as flutes, bagpipes, little bronze bells, and triangles;¹⁶ and a couple of tambourines and rattles. If any drummers and bagpipers came here, it seems to me that there would be no elder who would not send his children to learn.

13 Thomas D. Culley and Clement G. McNaspy, “Music and the Early Jesuits (1540–1565)”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* 40 (1971), pp. 213–45: pp. 235 and 242–43. Josef Wicki, “Gesang, Tänze und Musik im Dienst der alten indischen Jesuitenmissionen (ca 1542–1582)”, *Missionskirche im Orient: ausgewählte Beiträge über Portugiesisch-Asien*, Neue Zeitschrift für Missionswissenschaft, Supplementa 24 (Immensee, 1976), pp. 138–52: p. 141. On the departure of the Portuguese orphans from Lisbon in January 1550, see also my article “La cultura sonora del Cattolicesimo nella prima età moderna: Cinque ricercatori”, “*Cara scientia mia, musica*”: *Studi per Maria Caraci Vèla*, ed. Angela Romagnoli et al. (Pisa, 2018), pp. 521–41.

14 Robert Ricard, “Les jésuites au Brésil pendant la seconde moitié du XVI siècle (1549–1597)”, *Revue d’Histoire des Missions* 4 (1937), pp. 321–66, 435–70: p. 333. See also Paulo Castagna, “The Use of Music by the Jesuits in the Conversion of the Indigenous Peoples of Brazil”. *The Jesuits: Cultures, Sciences and the Arts, 1540–1773*, ed. John W. O’Malley et al. (Toronto, Buffalo, 1999), pp. 641–58: p. 644.

15 Serafim Leite (ed.), *Monumenta Brasiliae: I. 1538–1553*, Monumenta historica Societatis Iesu 79 (Rome, 1956), pp. 375–89: pp. 383–84.

16 I wish to thank Michael Noone and Colleen Baade for helping me with the translation of this passage.

Two aspects from this quote are worth noting. First, the request for a rich series of musical instruments alone should be enough to dissuade us from imagining (anachronistically) that the missionaries abroad imported an algid, purely vocal European sound made of Solesmes-style plainchant and immaculate a cappella polyphony. Many reports document the missionaries' efforts to obtain the most disparate musical instruments, and in certain cases, notably in the Jesuit *reducciones*, the missionaries themselves became instrument makers and taught the art to the natives (see below). The second remarkable aspect of the quote from Pires' letter is the allusion to the peculiar power of peer education. Judging from the documents of the Jesuit missions in Brazil, the activities of the European orphans among their peers was highly effective:

Los niños huérfanos que nos embiaron de Lisboa con sus cantares atraen a sí los hijos de los gentiles y edifican mucho los christianos.¹⁷

The orphan boys that they sent us from Lisbon attract the sons of the pagans to themselves with their songs, and are very edifying to the Christians.¹⁸

A letter from Doménech to Ignatius of Loyola of Fall 1552 provides an interesting description of how in turn the “sons of the pagans” acted as musical mediators of the Fathers' teachings:¹⁹

a la noche los Padres que tienen cargo dellos les dan meditaciones de la muerte o de juicio o semejantes cosas; y por la mañana madrugan y vanse por las casas de los negros y gentíos y tómanlos en la cama y allí les platican de la muerte y infierno e de la pasión de nuestro Señor y algunas vezes baylan y cantan, y así los ajuntan. Después desto que los tienen ajuntados, así baylando y cantando, dizenles la pasión de nuestro Señor, mandamientos, Pater noster, Credo e Salve Regina en su lingua, de manera que los niñyos en su lingua ensenyan a sus padres, y los padres van con las manos juntas tras sus hijos cantando Sancta Maria, y ellos responden ora pro nobis.

At nights the Fathers who are in charge of the boys give them meditations about death or the judgment or similar things; in the mornings,

17 Leite, *Monumenta Brasiliae* (cf. fn. 15), p. 269.

18 I use the translation given in Culley and McNaspy, “Music and the Early Jesuits” (cf. fn. 14), p. 235.

19 Domenech wrote from Lisbon, reporting on letters he had received from Brazil; see Leite, *Monumenta Brasiliae* (cf. fn. 15), pp. 416–17.

the boys wake up early and go around the houses of the negroes and the pagans when they are still in bed, and they talk to them about death and hell and about the Passion of our Lord, and sometimes they dance and sing, and so they gather them together. Once they are gathered, by dancing and singing they tell them the Passion of our Lord, the Commandments, and the *Pater noster*, *Credo*, and *Salve Regina* in their language. In this way, the children teach their parents in their language; the parents follow their children with their hands joined and sing “Sancta María”, and they answer “ora pro nobis”.

The boys apparently performed a sort of early morning *svegliarino* (wake-up call), a recurring element of early modern missions.²⁰ The characteristically disturbing themes of *memento mori*, the torments of hell, and the Passion, typical of these nocturnal raids, were mitigated by song and dance. The adults (both “Negroes” and “Indians”) were attracted and, once they were gathered, a session of sung catechism could start, including the Commandments and a classic set of prayers, concluding with a litany.

With or without the help of European peers, the missionaries almost invariably targeted the native children and youngsters as the primary recipients of Christian education. As Kristin Dutcher Mann has remarked, the method of having the native children learn the doctrine through songs and in turn teach their elders “reversed the order of cultural transmission” in those communities,²¹ subverting the rules of patriarchal society. Both the Franciscans and the Jesuits formulated this strategy explicitly.²²

20 See Paolo Broggio, *Evangelizzare il mondo: le missioni della Compagnia di Gesù tra Europa e America: secoli XVI-XVII* (Rome, 2004), pp. 302–305.

21 Kristin Dutcher Mann, *The Power of Song: Music and Dance in the Mission Communities of Northern New Spain, 1590–1810* (Stanford, 2010), p. 89.

22 For the Franciscans, see Steven E. Turley, *Franciscan Spirituality and Mission in New Spain, 1524–1599: Conflict beneath the Sycamore Tree (Luke 19:1–10)* (Farnham, Burlington, 2014), p. 58. See also Paolo Broggio, “L’acto de contrición’ entre Europe et nouveaux mondes: Diego Luis de Sanvítores et la circulation des stratégies d’évangélisation de la Compagnie de Jésus au XVIIe siècle”, *Missions religieuses modernes: “Notre lieu est le monde”*, ed. Pierre-Antoine Fabre and Bernard Vincent (Rome, 2007), pp. 229–59: pp. 248–49; Toelle, “Da indessen die Mohren” (cf. fn. 3), p. 338; Francismar Alex Lopes de Carvalho, “Mediadores do sagrado: os auxiliares indígenas dos missionários nas reduções jesuíticas da Amazônia ocidental (c. 1638–1767),” *Revista de História* 173 (2015), pp. 175–210: pp. 192–193.

“Los misioneros deben ser maestros [...] de musica”

Once the basic missionary infrastructure had been established, the missionaries taught the natives European music in major centers and then sent them “to the front” in minor centers as teachers, organists, and church musicians. According to Lemmon, one of the reasons to teach music at the Jesuit college of San Gregorio in Mexico City was to train and provide church musicians “for villages throughout the Archdiocese of Mexico.”²³ The same approach was adopted in Fontibón for the surrounding missionary areas in the New Kingdom of Granada.²⁴ A similar situation on a different continent is described by Irving for the Philippines.²⁵

In an eighteenth-century account of the founder of the music school in Fontibón, José de Hurtado, S.J. (1578–1660), we find another interesting element, after the usual *topos* about the natives’ fondness of music is mentioned (“conociendo quan aficionados son aquellos Indios à la musica”). In Europe, music might seem an “inappropriate activity” for a priest (“impertinente ocupacion”), the Jesuit chronicler observes, a “frivolity or a vain pastime” (“ociosidad, ò divertimento fantastico”). In the missions, however, it was “one of the means by which the Indians were tamed, and of which God availed himself for their conversion” (“uno de los medios con que se suavizaban los Indios, y de que se valía Dios para su conversion”).²⁶ Thus, in the missions it did not suffice to be a “maestro de escuela ò de gramatica” which was common for the Jesuits:

en Indias, los misioneros deben ser maestros de obras, de musica, de organo, y otras habilidades.

in the Indies, the missionaries must be master builders, teachers of music, of organ, and of other skills.

Especially in certain environments, notably in the seventeenth- and eighteenth-century Jesuit *reducciones* in the Paracuaria province (probably the mission-

23 Alfred E. Lemmon, “Jesuits and Music in Mexico”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* 46 (1977), pp. 191–98: p. 194.

24 José Cassani, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reino de Granada en la America* (Madrid, 1741), p. 507 (a digital reproduction of the book is available at <http://fondos-digitales.us.es/fondos/libros/3674>. (Accessed 25.04.2018)). See Alfred E. Lemmon, “Jesuits and Music in the ‘Provincia del Nuevo Reino de Granada”, *Archivum Historicum Societatis Iesu* 48 (1979), pp. 149–60: p. 153.

25 Irving, *Colonial Counterpoint* (cf. fn. 7), pp. 123–25.

26 These and the following citations from Cassani, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús del Nuevo Reino de Granada* (cf. fn. 24), pp. 507–508.

ary stations where musical culture was more actively promoted and developed),²⁷ the profile of the missionary itself underwent a “musical” transformation. Several missionaries in the *reducciones*, from Anton Sepp (1655–1733) to Martin Schmid (1694–1772), were, or became, musicians, performers, teachers, and organ and instrument builders. Schmid epitomized the musical qualities of a missionary in a frequently cited sentence: “gerade deswegen bin ich Missionar, weil ich singe, spiele und tanze” (“I am a missionary precisely because I sing, play, and dance”).²⁸ Musical skills became important requisites for the selection of prospective missionaries: Eighteenth-century Jesuit candidate missionaries explicitly advertised their musical qualifications in the applications sent to Rome (*indipetae*), and in turn, Rome made specific requests to certain provinces.²⁹ The case of Juan María Salvatierra (1644–1717) is exemplary: After receiving an excellent education in music in Milan and Parma, he made his skills as a lute player known in his *indipeta*, and, once having been sent to Baja California, reportedly composed songs, gave singing lessons, played, and even danced with the natives.³⁰

Ambiguities and conflicts

It would be obviously naïve for the modern scholar to uncritically and one-sidedly accept the missionaries’ accounts regarding the prodigious effects of music and song as tools for the missionary endeavor. Of course there were all sorts of problems and complications. Well-known is the case of the Franciscan Bernardino de Sahagún (1499–1590), catechist, historian, and scholar of the language and

27 The literature on music in the *reducciones* is copious: see at least Johann Herczog, *Orfeo nelle Indie: i gesuiti e la musica in Paraguay (1609–1767)* ([Galatina], 2001); Piotr Nawrot, “Teaching of Music and the Celebration of Liturgical Events in the Jesuit Reductions”, *Anthropos* 99, no. 1 (2004), pp. 73–84; Guillermo Wilde, “Toward a Political Anthropology of Mission Sound: Paraguay in the 17th and 18th Centuries”, *Music and Politics* 1, no. 2 (2007), <http://dx.doi.org/10.3998/mp.9460447.0001.204>. (Accessed 25.04.2018); and Leonardo J. Waisman, “Urban Music in the Wilderness: Ideology and Power in the Jesuit *reducciones*, 1609–1767”, *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, ed. Geoffrey Baker and Tess Knighton (Cambridge, 2010), pp. 208–29.

28 See Leonardo Waisman, “‘Ich bin Missionar, weil ich singe, spiele und tanze’: Martin Schmid als Musiker”, *Martin Schmid: 1694–1772: Missionar – Musiker – Architekt; ein Jesuit aus der Schweiz bei den Chiquitano-Indianern in Bolivien*, ed. Eckart Kühne (Lucerne, 1994), pp. 55–63: p. 55.

29 See Tomasz Jeż, “Jesuit Musicians from Baroque Silesia as Missionaries and Music Educators in South America”, *La cultura del barroco español e iberoamericano y su contexto europeo*, ed. Kazimierz Sabik and Karolina Kumor (Warsaw, 2010), pp. 607–17.

30 Lemmon, “Jesuits and Music in Mexico” (cf. fn. 24), pp. 195–96.

customs of the Indians.³¹ As soon as he arrived in Mexico in 1529 he became aware of the importance of songs in the traditional “Indian” cultures. He shared with Gante a missionary approach not *a priori* hostile to pre-existing traditions: They were initially inclined to christianize local customs rather than eradicating them.³² At a later point, however, fray Bernardino realized that the pre-Christian song repertoire persisted among the natives even after many years of evangelization. This led him to suspect that the “idolatrous” songs were a sign (and maybe even a concomitant cause) of the shallowness of the Christianization process, a fact lamented by other contemporary missionaries, too: The obscure style of the texts and the occasional alternation between Christian songs and pagan “tropes” aroused their anxiety.³³ When in 1583 fray Bernardino eventually published his *Psalmodia christiana*, a songbook in Hispanicized Nahuatl, including catechetical songs and paraliturgical prayers,³⁴ he intended to accelerate the process of substitution and obliteration of the traditional, pre-Christian songs.³⁵ This shows the other side of the coin: the silencing of indigenous music and the enduring struggle of the missionaries against the “ineradicable presence of native song and dance,” which had clearly complicated, and resulted in sometimes disastrous consequences.³⁶

31 On Sahagún, see at least Bernardino de Sahagún, *Psalmodia Christiana (Christian Psalmody)*, ed. Arthur J.O. Anderson (Salt Lake City, 1993); León Portilla, *Bernardino de Sahagún, First Anthropologist* (cf. fn. 10); Lorenzo Candelaria, “Bernardino de Sahagún’s *Psalmodia Christiana*: A Catholic Songbook from Sixteenth-Century New Spain”, *Journal of the American Musicological Society* 67, no. 3 (2014), pp. 619–84.

32 Sahagún, *Psalmodia Christiana* (cf. fn. 31), Introduction, p. xxi.

33 See also Toelle, “Da indessen die Mohren”, (cf. fn. 3), pp. 347–48.

34 *Psalmodia christiana y sermonario de los sanctos del año, en lengua mexicana ... Ordenada en cantares ò psalmos: para que canten los Indios en los areytos, que hazen en las Iglesias* [Christian psalmody and sermonary of the saints of the year, in the Mexican language ... Arranged into songs or psalms for the Indians to sing in their feasts in the churches] (En Mexico, 1583). See León Portilla, *Bernardino de Sahagún, First Anthropologist* (cf. fn. 10), p. 226 and Candelaria, “Bernardino de Sahagún’s *Psalmodia Christiana*” (cf. fn. 31). For an edition and English translation, see Sahagún, *Psalmodia Christiana* (cf. fn. 31).

35 See León Portilla, *Bernardino de Sahagún, First Anthropologist* (cf. fn. 10), pp. 226–28; Candelaria, “Bernardino de Sahagún’s *Psalmodia Christiana*”, (cf. fn. 31), pp. 639–40. See also Tomlinson, *The Singing of the New World*, (cf. fn. 3), especially pp. 178–81.

36 Tomlinson, *The Singing of the New World* (cf. fn. 3), p. 182. See also Sahagún, *Psalmodia Christiana* (cf. fn. 31), Introduction, p. xviii; and Egberto Bermúdez, “Sounds from Fortresses of Faith and Ideal Cities: Society, Politics, and Music in Missionary Activities in the Americas, 1525–1575”, *Listening to Early Modern Catholicism: Perspectives from Musicology*, ed. Daniele V. Filippi and Michael Noone (Leiden, 2017), pp. 301–25.

On another level, the Jesuits' "musical accommodation" with the adoption and Christianization of local tunes and instruments had to face harsh criticism: Pedro Fernandes Sardinha, the first bishop of Brazil, famously condemned their way of proceeding.³⁷ After the early experiments, missionaries encountered growing difficulties, and sometimes restrictive policies were implemented. Similar things happened in other missions as well: Writing about Mexico, Ros-Fábregas has suggested that "the initial 50-year period of musical encounter" (circa 1525–1575) was rather unique for its richness, while various factors contributed to alter the situation subsequently.³⁸

Symbolic associations

As a matter of fact, music was used in a broad range of situations in the missions, sometimes in a very sophisticated way and for different, even though often overlapping purposes. Liturgy was an ambit of primary importance, but equally remarkable and extensive were the para- and extraliturgical uses of music, particularly those in connection with the teaching of Christian doctrine and the fostering of spiritual life, which I will focus on in the rest of this article.

Music was an essential ingredient in public ceremonies and played an important role in building and disciplining communities. Marking daily, weekly, and seasonal cycles, music and sound (think of the bells)³⁹ helped also to convey "a European sense of time."⁴⁰ Especially during processions and solemn rituals, music and sound helped redefine the spaces of cities and settled areas and emphasized the importance of churches and other sacred sites. Music was appreciated for its emotional power, often able to bridge linguistic gaps. According to ancient and deep-rooted *topoi*, it was also considered as the seal of social harmony.⁴¹ At times its power to quell violence was explicitly invoked: In a letter of May 31, 1553,

37 See Leite, *Monumenta Brasiliae* (cf. fn. 15), pp. 359–60, 373; Culley and McNaspy, "Music and the Early Jesuits", (cf. fn. 14), pp. 235–37; Castagna, "The Use of Music by the Jesuits", (cf. fn. 15), pp. 644–45.

38 See Ros-Fábregas, "Imagine All the People..." (cf. fn. 7), pp. 183–85. See also Candelaria, "Bernardino de Sahagún's *Psalmodia Christiana*," (cf. fn. 31), p. 635.

39 See Jutta Toelle, "'Todas las naciones han de oyrla': Bells in the Jesuit reducciones of Early Modern Paraguay," in *Their Sound Hath Gone Forth into All the Earth: Music and Sound in the Ministries of Early Modern Jesuits*, ed. Daniele V. Filippi, special issue, *Journal of Jesuit Studies* 3, no. 3 (2016), pp. 437–50, <http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/22141332/3/3>. (Accessed 14.05.2015)

40 Waisman, "Urban Music in the Wildernes" (cf. fn. 27), p. 214. For an extensive discussion of this aspect, see Dutcher Mann, *The Power of Song* (cf. fn. 21).

41 See for instance *ibid.*, pp. 87–88.

Jesuit Brother Antonio Rodrigues wrote to the Fathers and Brothers of Coimbra that “Father João Gabriel has composed songs for them [*i.e.* the natives of Brazil] against all their vices, namely, not to eat human flesh, not to paint themselves, not to kill, etc.”⁴² The songs apparently even functioned as a safe-conduct for the missionaries in dangerous areas.⁴³

Given its ubiquity in early modern writings on musical subjects,⁴⁴ the *topos* of heavenly music unsurprisingly surfaced in this connection in order to substantiate the ultimate identification of the Christian utopia of the Jesuit *reducciones* as a foretaste of the heavenly Jerusalem:

cuando estas Reducciones parecen un paraíso ... es por la noche, cuando todos cantan las cosas de nuestra santa fe, puesta en cierto modo de música muy llano, lo cual hacen los niños y niñas en las calles públicas al pie de las cruces, y los hombres en sus casas y en lugar separado de las mujeres; después rezan el rosario y concluyen esta devota función con cánticos de alabanza de Cristo Señor Nuestro y de su Santísima Madre Nuestra Señora la Virgen María.⁴⁵

It is at night that these *reducciones* look like paradise: when everybody sings the things of our faith, set to music in a certain very simple way; the boys and girls sing them in the public streets at the feet of crosses, the men and the women in their houses, in separated places; then they recite the rosary and conclude this devout service with songs of praise to Christ our Lord and his most holy Mother our Lady the Virgin Mary.

“Chacun en sa langue avec un bel accord”

Moving from symbolic associations to more practical matters, what was the specific utility of songs, and of doctrinal songs in particular, for the missionary enterprise? Let us sum up the main factors, including both those which were explicitly

42 Culley and McNaspy, “Music and the Early Jesuits,” (cf. *fn.* 14), p. 234.

43 See *ibid.*, p. 237.

44 See Daniele V. Filippi, “Sonic Afterworld: Mapping the Soundscape of Heaven and Hell in Early Modern Cities”, *Cultural Histories of Noise, Sound and Listening in Europe, 1300–1918*, ed. Ian D. Biddle and Kirsten Gibson (Abingdon, New York, 2017), pp. 186–204.

45 Patricio Fernández, *Relación historial de las misiones de los Indios, que llaman Chiquitos* (Madrid, 1726), quoted in Hans-Jakob Zimmer, “Das Musikleben in den Jesuitenmissionen von Chiquitos”, *Die Musik- und Theaterpraxis der Jesuiten im kolonialen Amerika: Grundlagen, Desiderate, Forschungsperspektiven*, ed. Christian Storch (Sinzig, 2014), pp. 113–32: p. 120.

conceptualized by the missionaries themselves and those formulated *a posteriori* in missionary and modern scholarly literature.⁴⁶

The primary factor clearly is memory. The mnemotechnic value of organizing doctrinally or spiritually relevant text in metrical form and adding music, repeatedly noted by catechists and Catholic authors in Europe, became even more critical in the context of the missions. Why? Being constantly on the move, the missionaries often could not occupy a permanent *physical space* in the life of the newly founded local communities. Thus, they occupied their *time* through *memory*.⁴⁷ The *depositum fidei* had to be preserved in a stable form even without direct supervision. The newly converted natives, who were soon left to their own devices or to a local catechist as their only spiritual guide, frequently observed the holy days by means of simple devotional and paraliturgical practices in which formular recitation and song had a central role.⁴⁸

Song worked as a support for religious and spiritual practice when liturgical celebrations or other rites which required the presence of ordained priests were not possible. Much the same, for that matter, happened in certain missionized areas in Europe: In Brittany during the 1640s, for instance, a layman, who was appointed to lead the prayer in Sein when no priest was available, asked the Jesuit missionary Julien Maunoir to have copies of his songs made in Breton so that the congregation could sing them during their gatherings.⁴⁹ In the colonies, however, this mechanism might have had more complex implications: In New Spain, for instance, native *cantores* usually belonged to the local nobility and inherited the social and religious roles fulfilled by equivalent figures in pre-hispanic society as well as a social status similar to theirs.⁵⁰

We should moreover observe that the mnemonic support granted by music was also of a quantitative nature. Through song one could memorize *more content* and *in a shorter span of time*. Both were clearly valuable assets. Of course, this also held true on European soil. The missionary Dom Michel Le Nobletz commented in a letter about the astonishing apostolic successes achieved in Brittany by the

46 Many of the existing studies on the sonic practices of extra-European missions provide valuable reflections on this topic; here I draw inspiration especially from historian Paul-André Dubois' perceptive book *De l'oreille au cœur: Naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de Nouvelle-France, 1600–1650* (Sillery, 1997).

47 Ibid., p. 133.

48 Ibid., p. 105 and *passim*. See also Broggio, "L'acto de contrición' entre Europe et nouveaux mondes", (cf. fn. 22), p. 250 (with the interesting mention of bilingual *tablas* containing the doctrine), and Carvalho, "Mediadores do sagrado" (cf. fn. 22), p. 179.

49 See Denise Launay, *La musique religieuse en France du Concile de Trente à 1804* (Paris, 1993), p. 385.

50 Botta, "I cantores nella Chiesa francescana della Nuova Spagna" (cf. fn. 1).

previously mentioned Maunoir, who was able to teach the inhabitants of the Island of Ushant (Ouessant) five hundred lines of *cantiques spirituels* with different tunes in a fortnight.⁵¹

Songs were also important for reasons connected to the complicated process of translating into the native language doctrinal formulae and theological concepts which was a constant, delicate, and time-consuming problem for many missionaries. They often did not master the native language(s), especially in the early phase of the mission.⁵² Therefore, they had to rely on concise and formalized texts, apt to be sung, fruit of such long and laborious sessions with local interpreters as those described by Francis Xavier in a letter from Cochin of January 15, 1544:

y como ellos no me entiendiesen, ni yo a ellos, por ser su lengua natural malavar y la mía bizcaína, ayunté los que entr'ellos eran más sabidores, y busqué personas que entiendiesen nuestra lengua y suia dellos. Y después de avernos ayuntado muchos días con grande trabajo, sacamos las oraciones, começando por el modo de sanctiguar.⁵³

Since they did not understand me nor I them, their native language being Malabar and mine Basque, I assembled those who were more knowledgeable and sought out individuals who understood both our language and theirs. After they had helped me with great toil for many days, we translated the prayers, beginning with the Sign of the Cross.⁵⁴

Songs helped “to transmit the principal Christian symbols and mysteries in a fashion that was unambiguous.”⁵⁵ Besides supporting individual and communal prayer as well as spiritual practice, song was thus a means of formalizing, preserving, and disseminating the doctrine.

As to the last aspect, dissemination, those who learned the songs directly from the missionary (during schooling, catechesis, or ceremonies) then became in turn “loudspeakers” for the doctrine. The newly converted natives learned the songs, brought them along during their wanderings, and taught them to their family,

51 See Bernard Dompnier, “Les cantiques dans la pastorale missionnaire en France au XVIIe siècle”, *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, ed. Stefania Nanni (Rome, 2012), pp. 73–106: pp. 82–83, 85.

52 Dubois, *De l'oreille au cœur* (cf. fn. 46), pp. 74–75, 78.

53 Georg Schurhammer and Josef Wicki (eds.), *Epistolae S. Francisci Xaverii aliaque eius scripta*, Monumenta Historica Societatis Iesu 67–68, vol. 1 (Rome, 1944), p. 162.

54 Translation from M. Joseph Costelloe (ed.), *The Letters and Instructions of Francis Xavier* (St. Louis/Mo., 1992), pp. 64–65.

55 Castagna, “The Use of Music by the Jesuits”, (cf. fn. 15), p. 643.

tribe, or group. In this way, those who were not exposed to formal catechetical sessions or liturgical ceremonies could hear the songs, too. The degree of penetration of the new songs into the local repertoire became a topos of missionary accounts: In Europe and abroad, the missionaries were eager to point out sonic signs of conversion (or signs of sonic conversion) in their reports.

Moreover, in places where missionaries had to work in a multi-linguistic context, songs could provide further advantages.⁵⁶ French missionaries in New France taught songs based on the same melody to the different linguistic groups, so that everybody, French and natives belonging to different tribes, could sing and pray together, even though in different languages, and have a sonic token of their affiliation to the Church:

afin de les animer davantage, nos François en cantent une Strophe en nostre langue, puis les Seminaristes une autre en Huron, et puis tous ensemble en chantent une troisieme, *chacun en sa langue avec un bel accord*; cela leur agrée tant qu'ils font retentir par tout cette chanson sainte et sacrée [...] J'ay ouy chanter les François, les Montagnez et les Hurons tous ensemble les articles de nostre creance, et jaçoit qu'ils parlissent en trois langues, ils s'accordoient si gentiment qu'on prenoit grand plaisir à les ouïr.⁵⁷

In order to further encourage them, our Frenchmen sing a stanza in our language, then the Seminarists sing another stanza in Huron, and then they sing all together a third stanza, *each in their own language with a beautiful consonance*; they like it so much that they make this song resound everywhere [...] I have heard Frenchmen, Montagnais and Hurons sing together the articles of our faith, and even though they used three [different] languages, they harmonized so nicely that it was a great pleasure to hear them.

This testimony from a Jesuit source, referring to the singing of a paraphrased Credo in 1637, could not be clearer. Thanks to the shared melody, the different linguistic groups could alternate or sing simultaneously, thus powerfully expressing their “unity in variety.”⁵⁸ The practical and symbolic expedience of the procedure needs no further comment. More generally, we are reminded here of another advantage of songs as communication media, obvious as it may be: Simple melodic

56 Dubois, *De l'oreille au cœur* (cf. fn. 46), p. 90.

57 Ibid., p. 121 (italics mine).

58 For a similar practice in the Philippines, see Broggio, “L'acto de contrición' entre Europe et nouveaux mondes” (cf. fn. 22), pp. 245–46.

structures easily allowed for the interchangeability of texts. This opened up many opportunities in the manifold situations of community life. When, for instance, there was a need for a special prayer due to an unexpected circumstance or an unforeseen necessity, it was easy to put together a new text or to adapt an existing one relying on the unfailing support of a well-known melody.⁵⁹ Interestingly, the sonic trick the Jesuits adopted to have the different tribes sing together in New France is not dissimilar from the methods implemented by other Jesuits in seventeenth-century Italian missions: The alternation of Latin texts, sung by the clergy, and simplified vernacular refrains, sung by the people, had a unifying effect, not necessarily through an identical melody but by the responsorial interaction.⁶⁰

How did rote learning, undoubtedly facilitated by song, and the understanding of the doctrinal contents, not to mention their interior acceptance and appropriation, relate to each other? Some scholars have taken an outspokenly skeptical stance in this regard.⁶¹ In my view, however, the decision to privilege a mnemonic-affective method supported by music did not rule out intellectually and spiritually more developed approaches. Even today, immersed as we are in a completely different educational culture, simple and apparently pointless memorizing tasks provide the necessary support and reference for more complex intellectual processes.⁶² Surely, however, the problem of going beyond memorization existed, and the most discerning among the missionaries did not ignore it.⁶³ Whenever possible, the mechanical aspect of learning was integrated in various ways, as recommended in 1552 by Ignatius Loyola to Sebastiano Romei, a missionary in Cyprus:

59 Dompnier, “Les cantiques dans la pastorale missionnaire”, (cf. fn. 51), p. 95.

60 See Bernadette Majorana, “Musiche voci e suoni nelle missioni rurali dei gesuiti italiani (XVI–XVIII secolo)”, *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*, ed. Stefania Nanni (Rome, 2012), pp. 125–54: pp. 135, 144.

61 See for instance Majorana, “Musiche voci e suoni”, (cf. fn. 60), *passim*.

62 Many pupils learn the alphabet by chanting and singing it, and this helps them in countless situations when the alphabetical order is key to other operations. While in secondary school, my Ancient Greek teacher arranged the many Greek prepositions in a quasi-metric sequence and had us memorize and recite it in order then to be able to instantaneously recognize the prepositions as such when reading: this eased the laborious task of deciphering Greek syntactic structures. The idea was brilliant, and perhaps thanks to the Greek teacher’s intimidating manners during pop quizzes, I still remember the “prepositions chant” after twenty-eight years.

63 Compare the reflections on similar problems, but in the Anglican context, in Ian Green, *The Christian’s Abc: Catechisms and Catechizing in England c.1530–1740* (Oxford, New York, 1996), chapter 5, “Changes in Catechetical Technique”.

Attendete ad insegnare la doctrina christiana, facendoli imparare (alli puti maxime et rudi) quello che è necessario per la salute loro, come è il Credo, Pater noster, Ave Maria; et alli più capaci li comandamenti, peccati mortali, opere de misericordia, etc. Et circa questa parte tre cure haverete: una, che imparino a mente; altra, che l'intendano, dandoli qualche conveniente interpretatione; altra, se si può, che il prete o alcuna persona idonea pigli l'assumpto de fare questo officio per l'advenire.⁶⁴

Attend to teaching the Christian doctrine, having them (especially the children and the uneducated) learn what is necessary for their salvation, that is the Credo, Pater Noster, and Ave Maria. For the more capable, the Commandments, the mortal sins, the works of mercy, etc. In this regard you will take care of three things: first, that they memorize; second, that they understand, by giving them some appropriate interpretations; third, if possible, that a priest or another suitable person undertake this duty in the future.

2 Between Europe, the Indies, and the “Indies of Europe”

As historian Dominique Deslandres has remarked, “Le mouvement centrifuge qui porte l'Europe chrétienne hors de ses frontières s'accompagne ainsi d'un mouvement centripète de christianisation interne.”⁶⁵ Recent historiography has started to compare the strategies embraced by early modern missionaries in extra-European contexts and in the so-called “popular” or “internal” missions on European soil.⁶⁶ In the central decades of the sixteenth century, the Jesuits, reviving an older tradition, had begun to missionize rural areas, especially in Southern Europe: The case of Silvestro Landini in Corsica in the 1550s is well-known.⁶⁷ In such remote and poverty-stricken areas they found their own “Indies”: “las Indias de por acá,”

64 Letter of 8 October 1552, from Rome, quoted in P. F. Grendler, “Fifteenth-Century Catechesis, the Schools of Christian Doctrine, and the Jesuits”, *Studia Borromaiaca* 26 (2012), pp. 291–319: p. 313.

65 Dominique Deslandres, *Croire et faire croire: les missions françaises au XVIIe siècle (1600–1650)* (Paris, 2003), p. 21.

66 See Ibid.; Broggio, *Evangelizzare il mondo* (cf. fn. 21); Pierre-Antoine Fabre and Bernard Vincent (eds.), *Missions religieuses modernes: “Notre lieu est le monde”* (Rome, 2007); Luke Clossey, *Salvation and Globalization in the Early Jesuit Missions* (New York, 2008); Karen Melvin, “The Globalization of Reform”, *The Ashgate Research Companion to the Counter-Reformation*, ed. Alexandra Bamji, Geert H. Janssen and Mary Laven (Farnham, Burlington, 2013), pp. 435–50.

67 See the relevant passages in Armando Guidetti, *Le missioni popolari: i grandi gesuiti italiani* (Milan, 1988); and Carlo Luongo, *Silvestro Landini e le “nostre Indie”* (Florence, 2008).

“le nostre Indie.” These terms, which would soon become a *topos*, were famously coined in this period.⁶⁸ According, for instance, to Philip Neri’s biographers, the future saint desired to leave as a missionary after reading the Jesuit annual letters from the Indies in 1557. However, he consulted a Cistercian monk and was told “che l’Indie sue dovevano essere in Roma”: his Indies were to be in Rome.⁶⁹ The recurrence of such terms in many writings from those years marks a moment when many European Catholics realized the urgency of a renewed missionary effort at home.

During internal missions, the missionaries often faced problems which were strikingly similar to those encountered by their colleagues in extra-European lands. The problem of language, for instance, which has been repeatedly mentioned above, could be observed in Europe, too. In many rural areas of Italy, France, or Spain most people did not master standard Italian, French, or Spanish but rather spoke a local dialect; the widespread adoption of visual and sonic devices as well as of vivid non-verbal strategies in preaching during popular missions partly derives from the need to bridge this communication gap.⁷⁰ Evidently, a “feedback effect” took place: the foreign missions became a testing laboratory for new methods, and the experiments conducted there influenced and inspired churchmen and missionaries who worked in Europe. Whereas from the point of view of the missionaries’ careers the direction was normally from European to extra-European missions (rarely the opposite),⁷¹ the private correspondence, the official letters, the accounts, and the rich missionary literature in general traveled both ways and ensured a global circulation of experiences.

The interdisciplinary scholarly community is now well aware of these mechanisms, but to my knowledge no specific comparison between the two kinds of missions with regard to the use of songs and music has been attempted so far.

68 See Adriano Prosperi, *Tribunali della coscienza: Inquisitori, confessori, missionari*, 2nd edition (Turin, 2009), pp. 551–61; Elisa Novi Chavarría, “Las indias de por acá’ nelle relazioni dei gesuiti napoletani tra Cinque e Seicento”, *Les missions intérieures en France et en Italie du XVII^e siècle au XXI^e siècle: actes du colloque de Chambéry (18–20 mars 1999)*, ed. Christian Sorrel and Frédéric Meyer (Chambéry, 2001), pp. 133–44; and Broggio, “L’acto de contrición’ entre Europe et nouveaux mondes”, (cf. fn. 22), pp. 230–31, with further literature on the concept of “our Indies” in the Italian, Spanish, and French traditions. See also Deslandres, *Croire et faire croire* (cf. fn. 65).

69 See for instance Pietro Giacomo Bacci, *Vita di S. Filippo Neri ... ridotta in compendio* (Rome: G. Mascardi, 1622), pp. 11–12.

70 See Camilo Fernández Cortizo, “Les missions populaires dans le royaume de Galice (1550–1700)”, *Missions religieuses modernes: “Notre lieu est le monde”*, ed. Pierre-Antoine Fabre and Bernard Vincent (Rome, 2007), pp. 315–40: p. 327; Rita Librandi, *La letteratura religiosa*, L’italiano: Testi e generi (Bologna, 2012), p. 92.

71 Broggio, “L’acto de contrición’ entre Europe et nouveaux mondes” (cf. fn. 22).

Once we begin to examine matters from a comparativist perspective, the first problem that arises is one of chronology: The adoption of songs and music as missionary tools seems to occur surprisingly early in extra-European lands. This is unexpected because scholarship has traditionally seen the intensive exploitation of vernacular songs in Catholic ministry as a typical post-Tridentine phenomenon (the Oratorian and Jesuit *lauda* in Italy, the *cantiques spirituels* in France) connected with the confessionalization processes which ensued after the Council (1545–1563). But, as we have seen, Franciscan missionaries extensively used songs in New Spain as early as the late 1520s, a practice the Jesuits embraced, from Asia to Brazil, already in the 1540s. How do we solve this apparent chronological dissonance?

True, many missionaries accounted for the use of songs in terms of a reaction to specific characteristics of the missionized areas: notably, the prominent role of music and singing in pre-Christian religious and social life, the keen interest of the indigenous people for European music and instruments, and the difficulty of verbal communication. The rapidity and complexity with which the missionaries in extra-European scenarios adopted their “sonic tools” nevertheless arouse the suspicion that these must have already been part of their culture and of their missionary equipment. For a series of reasons which range from the compartmentalization of knowledge between scholars of the “Middle Ages” and of the “Renaissance” to the persistence of the die-hard paradigm based on the unidirectional sequence Reformation-Counter Reformation, we likely tend to underestimate the use of vernacular songs in pre-Tridentine (and even pre-Reformation) ministry. However, recent studies have let the proverbial tip of the iceberg surface by stressing the late medieval (and Dominican) roots of the Oratorian and Jesuit *lauda*⁷² and by calling attention to such “early” and largely unexplored repertoires such as the songs of the *Devotio moderna* in the Low Countries⁷³ and the Franciscan songs in different languages and in different parts of Europe.⁷⁴ Further investigations are needed in order to elucidate the late fifteenth- and early sixteenth-century use of devotional songs and to reframe it in a more reliable historical perspective.

For the moment, the study of catechism-related songs may help us shed some light on how methods and musical practices circulated among missionaries working on distant continents. As I have discussed elsewhere, sung catechism was

72 Lothar Schmidt, *Die römische Lauda und die Verchristlichung von Musik im 16. Jahrhundert* (Kassel, 2003); Anne Piéjus, *Musique et dévotion à Rome à la fin de la Renaissance: Les laudes de l'Oratoire* (Turnhout, 2013).

73 Ulrike Hascher-Burger, *Singen für die Seligkeit: Studien zu einer Liedersammlung der Devotio moderna: Zwolle, Historisch Centrum Overijssel, coll. Emmanuelshuizen, cat. VI* (Leiden, Boston, 2007).

74 Fabien Guilloux, “Les mouvements franciscains et la chanson religieuse (XIIIe–XVIe siècles): Perspectives bibliographiques”, *Etudes franciscaines* N.S. 2, no. 1 (2009), pp. 189–204.

“one of the most ubiquitous and characteristic elements of Catholic sonic cultures” in the early modern era, from the late sixteenth to at least the early nineteenth century.⁷⁵ The method was based on the alternation of dialogue, recitation, and singing: Essential elements of the Christian faith (starting from the sign of the cross and the main prayers, and including lists of Commandments, precepts, sins and virtues, etc.) were translated in vernacular and set to easily memorizable tunes. The method apparently originated in the Iberian peninsula, but abundant evidence shows that it was employed all over the world, in countless variants, from India to Brazil, from France to New Spain, from Florida to Japan. In the following, I will show two brief case studies demonstrating how from an early phase on this method travelled back and forth on the routes of evangelization, disseminated by individuals and entire networks. The first case regards a scarcely known lay missionary, Gregorio de Pesquera, the second concerns the missionary *par excellence*: Francis Xavier.

Gregorio de Pesquera

Gregorio de Pesquera is a rather elusive figure.⁷⁶ A native of Burgos, Spain, he travelled through America during the second half of the 1530s, but not as a missionary: rather, as a conquistador. Only later he converted, and even though he remained a layman he was active as a missionary and educator “en España y en Indias juntamente.”⁷⁷ In the early 1540s he started the Colegios de Niños de la Doctrina in Spain (the first was in Valladolid) which have been defined as “a

75 Daniele V. Filippi, “A Sound Doctrine: Early Modern Jesuits and the Singing of the Catechism”, *Early Music History* 34 (2015), pp. 1–43: p. 2. See also Noel O’Regan, “Music, Memory, and Faith: How Did Singing in Latin and the Vernacular Influence What People Knew About Their Faith in Early Modern Rome?”, *The Italianist* 34, no. 3 (2014): pp. 437–448.

76 See Félix Santolaria Sierra, “Los colegios de doctrinos o de niños de la doctrina cristiana: nuevos datos y fuentes documentales para su estudio”, *Hispania: Revista española de historia* 56, no. 192 (1996), pp. 267–90; Inés De Diego, “Les ‘colegios de niños de la doctrina’ ou ‘niños doctrinos’: les voies et les enjeux de la formation en Espagne et en Amérique au XVIe siècle”, *Passeurs culturels: mécanismes de métissage*, ed. Louise Bénat Tachot and Serge Gruzinski (Paris, Marne-La-Vallée, 2001), pp. 169–90; Félix Santolaria Sierra, “Una edición no conocida de la *doctrina cristiana* de san Juan de Ávila, incluida en la compilación de Gregorio de Pesquera: *Doctrina cristiana y Espejo de bien vivir* (Valladolid, 1 de mayo de 1554)”, *Hispania Sacra* 57, no. 116 (2005), pp. 491–558; María Jesús Framiñán de Miguel, “La *Doctrina cristiana* de Gregorio de Pesquera (Valladolid, 1554): esbozo de análisis y contextualización histórico-literaria”, *Criticón* 96 (2006), pp. 5–46; Luis Resines, *San Juan de Ávila: “Doctrina Cristiana que se canta”* (Madrid, 2012), pp. 51–146.

77 De Diego, “Les ‘colegios de niños de la doctrina’”, (cf. fn. 76), p. 174.

network of centers created to offer shelter and education to destitute children” all over the Iberian Peninsula and which became a kind of “pre-Tridentine movement for popular education.”⁷⁸

In 1544–1545 Pesquera travelled to Mexico with Bartolomé de las Casas on the famous expedition when Las Casas was going to take possession of his diocese after being appointed bishop of Ciudad Real de Chiapa. In 1546 in Mexico City, Pesquera founded and then directed a *colegio*, one of the first centers for orphans, *mestizos*, and other indigent children in the Americas (it later took the name of College of San Juan de Letrán). There he was also in contact with Pedro de Gante, who, as we have seen above, was one of the pioneers in the teaching of catechism and in the use of music as a medium for communicating with the natives.

In the following decades, Pesquera repeatedly travelled between Spain and Mexico.⁷⁹ In Mexico during the late 1540s, he printed a (now lost) catechism for the children of his college, some copies of which he then apparently brought to Spain.⁸⁰ In 1554, this time in Valladolid, he published another catechism, entitled *Doctrina christiana, y Espejo de bien biuir*.⁸¹ It is a compendium of miscellaneous pedagogical tools, evidently designed for the needs of his *niños* and includes a version of Juan de Ávila’s seminal catechism (Ávila was a pioneering figure in the field of catechesis, and his influence was decisive for many early members of the Society of Jesus who exported his methods to Italy and elsewhere).⁸² According

78 Félix Santolaria Sierra, “Una carta impresa del maestro Ávila en un compendio de uso escolar de 1554”, *Hispania Sacra* 60, no. 121 (2008), pp. 173–80: p. 175: “Una red de centros que se había ido extendiendo por todo el territorio de la península ibérica [...] creados para recoger y educar a la infancia más desfavorecida de cada lugar, y que se convirtió en un amplio movimiento pretridentino de educación popular”. See also Bernabé Bartolomé Martínez, “Los centros de asistencia, corrección y formación de minorías sociales en la Iglesia moderna española”, *Historia de la acción educadora de la Iglesia en España*, ed. Bernabé Bartolomé Martínez, 2 vols. (Madrid, 1995), vol. 1, pp. 965–1005: especially pp. 974–79.

79 See De Diego, “Les ‘colegios de niños de la doctrina’” (cf. fn. 76), pp. 174–75.

80 Santolaria Sierra, “Una edición no conocida de la *doctrina cristiana* de san Juan de Ávila”, (cf. fn. 76), p. 501.

81 *Doctrina christiana, y Espejo de bien biuir: diuidido en tres partes. La primera es vn dialogo o coloquio entre dos niños con muchas cosas dela fe prouechosas, y la doctrina declarada y luego la llana. En la segunda se contienen muchas obras breues y de buena y sana doctrina. La tercera tiene muchas coplas y cantares deuotos para se holgar y cantar los niños* (Valladolid: en casa de Sebastián Martínez, 1554). For bibliographic details, facsimiles of selected pages, and a transcription of the first part, see Santolaria Sierra, “Una edición no conocida de la *doctrina cristiana* de san Juan de Ávila” (cf. fn. 76). See also Framiñán de Miguel, “La *Doctrina cristiana* de Gregorio de Pesquera».

82 See Filippi, “A Sound Doctrine” (cf. fn. 75). Ávila even plead the cause of the Christian doctrine in his memorials addressed to the Council of Trent in 1551 and 1561.

to historian of education Félix Santolaria Sierra, Pesquera's Colegios were rooted in Ávila's teachings and educational vision.⁸³

In conformity with the rules of the Colegios their members were instructed to proclaim and sing the Christian doctrine in the streets and squares, in hospitals and prisons, in nearby villages, and so on.⁸⁴ This helps explain why, in addition to including the "standard" sung catechism, Pesquera devoted the entire third part of the book to songs: "muchos cantares y coplas devotas para que los niños y otras personas canten y se alegren con devoción" ("many songs and devout *coplas*, for the children and other people to sing and devoutly rejoice") – an uncommonly large set of poems and songs described in a recent study as consisting mainly of villancicos, romances, and coplas, plus additional "bonus" materials, including "Biblical and educational materials, devotional exercises, a treatise on good manners, and an ample casuistic discussion of confession as well as of the Final Judgment."⁸⁵ Thus, similarly to what happened in the foreign missions, Pesquera's children were assigned the role of mediators of the doctrine, and singing was a key element in this public and socially relevant enterprise. In the same year of the publication of the *Doctrina* Pesquera wrote to Ignatius Loyola in Rome,⁸⁶ to ask for his help in consolidating his Mexican enterprise: He was searching for teachers for his college there, but Ignatius could not accede to his wishes.⁸⁷

In sum, Pesquera, a former conquistador, was in touch with some of the most relevant figures of the mid sixteenth-century scene of Catholic missions, on both sides of the Atlantic, from Pedro de Gante to Juan de Ávila, from Bartolomé de Las Casas to Ignatius Loyola. He was active both in Spain and in New Spain using the same methods, which included the sung catechism and devotional songs as tools for instructing and entertaining the children and for enhancing the public role of Christian doctrine.

Francis Xavier

Unlike Pesquera, Francis Xavier probably requires no introduction. Suffice it to say that he was one of the first companions of Ignatius and the first Jesuit mis-

83 Santolaria Sierra, "Una edición no conocida de la *doctrina cristiana* de san Juan de Ávila" (cf. fn. 76).

84 Framiñán de Miguel, "La *Doctrina cristiana* de Gregorio de Pesquera" (cf. fn. 76), pp. 28–29.

85 Ibid., p. 8: "un extenso corpus poético, con predominio de villancicos, romances y coplas, en el que se vierten materia bíblica y preceptiva, prácticas religiosas, un tratado de urbanidad y toda una casuística sobre la confesión y el Juicio final" (for a detailed description, see pp. 17–26).

86 See *Epistolae mixtae, ex variis Europae locis ab anno 1537 ad 1556 scriptae*, vol. 4 (Madrid, 1900), pp. 170–73.

87 De Diego, "Les 'colegios de niños de la doctrina'" (cf. fn. 76), p. 177.

sionary: He famously left Lisbon in 1541 and missionized India, Malaysia, and Japan. His letters from Asia were received widely⁸⁸ and inspired many prospective missionaries. Xavier was, among other things, a phenomenal catechist. As we read in Torsellini's well-known biography,⁸⁹ Xavier walked along the roads in Goa, India, ringing a little bell ("cum tintinnabulo") and chanting an invitation to the people to send their children and servants to the Christian doctrine (see [Figure 1](#)):

Homo id aetatis atque auctoritatis vias plateasque cum tintinnabulo circumibat [...] puerosque ac servos ad Christianam doctrinam convocans, ad viarum angulos et compita subinde tali carmine incolarum pietatem excitabat: "Fideles Christiani, liberos vestros servosque pro vestra in Christum caritate, ad Christianam disciplinam dimittite". Ad hanc rei novitatem maximi puerorum ac mancipiorum undique se proripientium, aliorumque hominum concurrebant greges.

A man of such age and authority went around the streets and squares with a little bell [...] calling the children and servants to the Christian doctrine; then, at the corners and crossroads, he stimulated the piety of the inhabitants with such a song: "For the love of Christ, faithful Christians, send your children and servants to the Christian doctrine." Huge crowds of boys and slaves hurrying along from every quarter, and other men, flocked together to see this novelty.

Once the crowd had gathered, attracted by the unusual spectacle, Xavier taught the catechism by singing ("Catechismum modulans docebat").

Quos ille omnes in aedem B. Mariae quasi agmine adductos catechismum modulans docebat, ratus pueros cantus suavitate delinitos et libentius conventuros ad audiendum, et facilius illa tanquam carmina memoriae mandatuos; quod utrunque rei eventus comprobavit [...] singula

88 See for instance Costelloe, *The Letters and Instructions of Francis Xavier* (cf. [fn. 54](#)), p. xi: "Few letters have been so enthusiastically received and so widely diffused as those of St. Francis Xavier to his friends and colleagues, written from India, the Indonesian archipelago, Japan, and the island of Sancian off the coast of China. They were copied, recopied, translated into Latin, German, French, and other languages, and frequently printed for wider circulation" (see also p. xxiv); see also Schurhammer and Wicki, *Epistolae Xaverii* (cf. [fn. 53](#)), *Introductio generalis*, vol. 1, pp. 15*–17*.

89 Orazio Torsellini, *De vita Francisci Xaverii ... libri sex* (Rome: Zannetti, 1596), book II, ch. 3.

rerum capita decantata pro auditorum captu et intelligentia explicabat breviter appositeque.

After leading them all, as if in procession, to the church of St. Mary, he taught them the catechism by singing, reckoning that the children, charmed by the sweetness of the song, would both gather more gladly to listen and memorize more easily those things as if they were songs: and the results confirmed both expectations [...] he briefly and appropriately explained each of the items he had sung, according to the capacity and understanding of his listeners.

The method was successful: The pupils learned easily and joined in the singing. Besides the “invitation song”, Xavier apparently used both chanted formulas for the presentation of the articles of faith and lists of precepts and insistent refrains consisting of short prayers to Jesus and Mary.⁹⁰ It is of special relevance here that when Xavier composed his first short catechism in Goa in May 1542 he followed the very model of Portuguese and Spanish primers (*cartinhas/cartillas*),⁹¹ which were at the origin of the European tradition.⁹² He adhered to the model both with regard to the content and to the irregular, quasi-metrical diction. In fact, Xavier used a Portuguese version of the sung catechism as well as translations in local languages (Tamil, Malay, Japanese, etc.), which he serially patched together coping with enormous linguistic problems.⁹³ In a famous letter of January 20, 1548 he related:⁹⁴

Era para dar gracias a nuestro Señor el fruto que Dios fazía en emprimir en los coraçones de sus criaturas cantares de su loor y alabança en gente nuevamente convertida a su fee. Era de manera en Maluco, que por las

90 See Schurhammer and Wicki, *Epistolae Xaverii* (cf. fn. 53), vol. 1, pp. 162–64, and Orazio Torsellini (ed.), *Francisci Xaverii epistolarum libri quatuor* (Rome: Zannetti, 1596), book I, letter 5, pp. 17–18.

91 See Schurhammer and Wicki, *Epistolae Xaverii* (cf. fn. 53), vol. 1, pp. 93–116 (especially pp. 94–95). For Portuguese *cartinhas*, see Víctor Infantes, *De las primeras letras: cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI* (Salamanca, 1998), pp. 40–41.

92 While the method travelled from Lisbon to India with Xavier, it travelled from Spain to Italy thanks to other Jesuits; there it was given a more refined form and a sensible pedagogical background by one of the most influential theologians and pedagogists in the Society, Diego de Ledesma (in his *Modo per insegnar la dottrina christiana* [Rome, 1573]), and further circulated. See Filippi, “A Sound Doctrine” (cf. fn. 75).

93 See Schurhammer and Wicki, *Epistolae Xaverii* (cf. fn. 53), vol. 1, p. 94.

94 *Ibid.*, vol. 1, pp. 377–78.

plaças los niños, y en las casas, de día y de noche, las niñas y mugeres, y en los campos los labradores, y en la mar los pescadores, en lugar de vanas canciones cantavan sanctos cantares, come el Credo, Pater noster, Ave María, mandamientos, obras de misericordia, y la confesión general, y otras muchas oraciones todas en language, de manera que todos las entendían, así los nuevamente convertidos a nuestra fee, como los que no lo eran.

There was reason for thanking our Lord for the fruit which was produced by God in the hearts of his creatures, who sang his praise and glory among a race newly converted to his faith. For it turned out in Maluco that the boys on the squares, the girls and women in their homes both day and night, the workers in the fields, and the fishermen on the sea, instead of their vain songs, sang sacred canticles, for example, the Creed, the Our Father and Hail Mary, the Commandments, the Works of Mercy, the *Confiteor*, and many other prayers, all in their own language,⁹⁵ so that everybody understood them, both those who had been recently converted to our faith and those who had not.⁹⁶

Torsellini remarks that the fruit of Xavier's labor was abundant and lasting ("Nec vero huius laboris fructus aut exiguus aut caducus fuit"). Thirty years later, in 1578, another Jesuit missionary, Francesco Pasio, reported in a letter to Rome that on an island near Goa

pueri bini processionaliter ad locum catecheseos ibant cantantes Doctrinam Christianam melodia alacri et pia, quam P. Franciscus Xaverius sanctae memoriae docuerat et quae per totam Indiam in usu erat. Omnibus congregatis Pater Doctrinam intonare coepit et reliqui respondebant. Et ita cantabant Pater noster, Ave, Credo, Salve Regina, Decalogum, 5 praecepta Ecclesiae cum Declaratione et, postquam haec omnia lingua lusitana cantaverant, idem sua propria lingua repetebant.⁹⁷

[t]he children walked in procession, two abreast, to the place where catechesis should take place, singing the Christian Doctrine with a lively and devout melody, which Father Francis Xavier of blessed memory had

95 According to Schurhammer and Wicki, Xavier used the phrase "en language" both for Portuguese and for the local language; for the bilingual nature of his sung catechism, see in any case the final part of the subsequent quote.

96 Translation from Costelloe, *The Letters and Instructions of Francis Xavier* (cf. fn. 54), p. 171.

97 Schurhammer and Wicki, *Epistolae Xaverii* (cf. fn. 53), vol. 1, p. 98.



Figure 1: Francis Xavier walking through the streets of Goa, ringing a little bell to invite the children to catechism class, from Filippo Maria Salvatori, *Fatti più rimarchevoli della vita di S. Francesco Saverio* (Rome, 1793), facing p. 46.

taught and which was in use all over India. Once they were all gathered, the Father began to intone the Doctrine and the others responded. Thus they sang the Lord's Prayer, Ave Maria, Credo, Salve Regina, the Commandments, and the Five precepts of the Church with their explanation; after singing all these things in Portuguese, they repeated the same in their own language.

The triangular route

The two case studies just discussed exemplify how missionary strategies and their corresponding sonic tools were tested and developed in a mutual interchange between Europe and extra-European missions. If Pesquera embodied the bidirectional feedback between the two focuses of the same global mission, Xavier contributed to perpetuate the same mechanism by becoming a global model for missionaries. Xavier died in 1552 and soon after the news got to Rome a preliminary investigation for the cause of his canonization was started.⁹⁸ Long before the actual canonization took place (1622), Xavier was already being presented as a role model for Jesuit missionaries, both for those in the Indies and for those in the “Indies of Europe”. The sonic aspects of his catechetical methods were also considered worthy of imitation, to the degree that when the French Jesuit Michel Coyssard wrote a treatise to defend the use of singing in catechism classes (1608) one of his main references was Xavier, and he quoted the relevant passages from his letters and from Torsellini's biography. What Xavier had done in India could justify what Coyssard was doing in France. In particular, Xavier's example was invoked in order to override the objections raised against the use of doctrinal songs in vernacular.⁹⁹

Another case, a later but no less emblematic one, illustrates how missionary experiences, methods, and sonic tools traveled through complex networks on the triangular route between Europe, the Indies, and the “Indies of Europe”

98 Franco Mormando, “Introduction: The Making of the Second Jesuit Saint: The Campaign for the Canonization of Francis Xavier, 1555–1622”, *Francis Xavier and the Jesuit Missions in the Far East: An Anniversary Exhibition of Early Printed Works from the Jesuitana Collection of the John J. Burns Library, Boston College*, ed. Franco Mormando and Jill G. Thomas (Chestnut Hill/Mass., 2006), pp. 9–22.

99 Certain Catholic leaders automatically associated the use of French songs with Huguenot practices. On Coyssard and his *Traicté du profit que toute Personne tire de chanter en la Doctrine Chrestienne, & ailleurs, les Hymnes, & Chansons spirituelles en vulgaire* (Treatise of the profit that everyone derives from singing, in the [classes of] Christian doctrine and elsewhere, hymns and spiritual songs in vernacular) see Filippi, “A Sound Doctrine” (cf. fn. 75), pp. 13–24 and the literature cited there.

throughout the early modern era. As it epitomizes many of the dynamics we have examined so far, it will form a fit conclusion for the present discussion. The Spanish Jesuit Diego Luis de Sanvítores (1627–1672)¹⁰⁰ was a preacher of popular missions in his home country in the 1650s. In the early 1660s, however, he was assigned overseas. He left Spain, stopped off in Mexico, and reached the Philippines where he stayed from 1662 to 1667. The following year he moved on to the Mariana Islands (again via Mexico) where he was the first missionary ever and died a martyr's death in 1672.¹⁰¹ At all his stations he adopted the sung catechism à la Xavier and the so-called *Acto de contrición*, a nocturnal procession which included various prayers and chanted slogans or ejaculatory prayers, called *saetas*, exhorting the sinners to repent; Sanvítores had the *saetas* translated in Nahuatl, in Tagalog, and in the local language of the Mariana Islands.¹⁰² When he moved to the Marianas, he took with him three Filipino singers trained in European music, and in 1671 he ordered from Mexico a number of instruments (including harps, guitars, cornetts, and even an organ) and music books.¹⁰³ According to his first biographer Francisco García, when he found it difficult to attract the natives, who were “naturally inclined to minstrelsy and fond of music and dance,” he turned himself into a minstrel of God (“se hazia juglar con ellos à lo Divino”):

Entravase en medio de el corro, y dando palmadas en la mano à compàs de musica, empeçava à baylar, y cantar en su lengua: “Alegria, alegria, alegria, buena, buena, Iesus Maria. Nuestra alegria, Iesus y Maria. Amen, amen, Iesus, Maria, y Ioseph”. Y repitiendo estas ultimas palabras al son de las manos, proseguía cantando y bailando un gran rato, acompañandole los Marianos.¹⁰⁴

100 See Broggio, “L'acto de contrición' entre Europe et nouveaux mondes” (cf. fn. 22), pp. 232–34 and 243–54; Irving, *Colonial Counterpoint* (cf. fn. 6), pp. 58–59; Ulrike Strasser, “Copies With Souls: The Late Seventeenth-century Marianas Martyrs, Francis Xavier, and the Question of Clerical Reproduction”, *Journal of Jesuit Studies* 2, no. 4 (2015), pp. 558–85, <http://booksandjournals.brillonline.com/content/journals/10.1163/22141332-00204002>. (Accessed 14.05.2018)

101 He was beatified in 1985 by Pope John Paul II.

102 See Broggio, “L'acto de contrición' entre Europe et nouveaux mondes” (cf. fn. 22), pp. 244–45 (Mexico), 245–46 (Philippines) and 247 (Mariana Islands).

103 Irving, *Colonial Counterpoint* (cf. fn. 6), p. 59.

104 Francisco García, *Vida y martirio de el ... padre Diego Luis de Sanvítores, de la Compañía de Iesus, primer apostol de las islas Marianas* (Madrid: Iuan García Infanzón, 1683), p. 216; a digital reproduction is available at <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000092860>. (Accessed 25.04.2018)

He walked into the middle of the group and, clapping his hands to a musical rhythm, started to dance and to sing in their language: “Joy, joy, joy, good, good, Jesus and Mary. Our joy, Jesus and Mary. Amen, amen, Jesus, Mary, and Joseph.” And repeating these words to the clapping of the hands he went on singing and dancing for quite some time, and the natives accompanied him.

After this, he taught them the doctrine and concluded the session with the same dance as before to reinforce the natives’ enthusiasm.

As remarked by his biographers, Sanvítores stayed in contact all his life with his fellow Jesuit and exact contemporary Juan Gabriel Guillén, a prominent preacher of popular missions throughout Spain. The bond of friendship between the two (parallel, in Jesuit missionary literature, to that between the archetypal figures of Xavier and Simão Rodrigues)¹⁰⁵ exemplifies with utmost clarity the ongoing sharing of experiences between missionaries in the Indies and in the “Indies of Europe” and embodies the original and persisting unity of the two aspects in the Jesuit missionary calling. The immense missionary literature produced in the early modern era likely contains many other examples of similar interactions between missionaries active in different scenarios. It is to be hoped that future studies will further explore this topic in a comparativist perspective and elucidate how Catholic missions contributed to shape local and global sonic cultures.

105 See Broggio, “L’acto de contrición’ entre Europe et nouveaux mondes” (cf. *fn.* 22), p. 254. Rodrigues (1510–1579) was one Ignatius Loyola’s first companions.

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«², heißt es darin. Als »vn orrêdo y terrible caso«, »ein fürchtbarer und schrecklicher Fall«³ ist diese Zarabanda in den Inquisitionsakten⁴ 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 Sachs⁵ (1933) und Robert Stevenson⁶ (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«⁷ 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.⁸ 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«⁹ – wobei hier mit »naturales« der allgemeinen Lehrmeinung nach die Kreolen Neuspaniens gemeint sind, wie es Robert Stevenson 1952 gedeutet hatte.¹⁰

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«¹¹; ein Jahr später, 1599, erschien sein Werk auch in französischer Übersetzung.¹²

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:¹³

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 torpezza«¹⁴, »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.¹⁵ 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«¹⁶, gesungen werde sie »como agora«, »wie jetzt«¹⁷, 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«.¹⁸ 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*¹⁹ (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«.²⁰ 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 ³1653 (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*²¹.

Während andere Autoren den Begriff Zarabanda längst als unspezifische Verlegenheitsbezeichnung für fremdländische (nicht zwingend orientalische), leidenschaftliche Tänze gebrauchen und diese als »eine Art Zarabanda«²² 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.²³

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 (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.²⁴

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.²⁵ 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«²⁶ 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«²⁷. 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.²⁸

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.²⁹ 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.³⁰

Jene rhythmische Ansteckung bedeutete nichts weniger als die allmähliche Vermischung von spanischen, afrikanischen und (zumindest in Mexiko, nicht aber auf den karibischen Inseln³¹) indigenen Musizierpraktiken.³² 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.³³ 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).³⁴ 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.³⁵

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 tengo que tengo, sumbacasú cucumbé“.</p> <p>Ese noche blanco 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 tengo que tengo sumbacasú cucumbé“.</p> <p>Ese noche blanco 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.³⁶</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.³⁷ 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.³⁸

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.³⁹ 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.⁴⁰ 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.⁴¹ 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 spanisch⁴² oder im Anschluss an die orientalischen Deutungen als ›persisch‹ – auch in zahlreichen Nachschlagewerken in portugiesischer Sprache.⁴³ 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 Botanikus 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).⁴⁴ Ähnlich negative Referenzen finden sich 1605 bei François de Malherbe in Frankreich und 1616 bei Ben Johnson in England.⁴⁵ 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«.⁴⁶

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«.⁴⁷

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. (letzter Zugriff 24.06.2015).

Palumbis *Libro di villanelle spagnuole et italiane* wird als frühestes Beispiel gehandelt⁴⁸; 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«.⁴⁹ 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–V⁵⁰ 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 Italien⁵¹ 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 Speer⁵², als Hörstück wie bei Lawes⁵³, Bach⁵⁴ und Händel, oder als Operntanzstück – mit oder ohne Text – wie bei Lully und Campra.⁵⁵

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.⁵⁶ 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.⁵⁷ 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.⁵⁸

Die Charakterisierung der Sarabande als hässlicher, ungestalter Tanz spanischer Wüstlinge sollte sich um 1670 wandeln, und sie wurde »grave«, »lente« und »sérieuse«.⁵⁹ 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.⁶⁰ 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.⁶¹ 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:⁶²

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 & mesuré, d'une cadence égale & lente, & avec un port de corps si noble, si beau, si libre, & si dégagé, qu'il eut toute la majesté d'un Roy, & 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, & portant les bras à demy hauts, & 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 & de ses jambes, & sembloit plutôt glisser que marcher : Tantost avec les plus beaux temps du monde, il demouroit suspendu, immobile & à demy panché d'un côté, avec un des pieds en l'air ; & puis réparant 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 & labente plantâ. Nunc morulis summa cum venustate interjectis, motum intermittebat aliquantisper immotus & 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, paroisoient 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, & tantost il se tournoit à gauche ; & lorsqu'il estoit au juste milieu de l'espace vuide [sic], il y faisoit une pirouëtte d'un mouvement si subit, que celuy des yeux ne le pouvoit suivre.</p>	<p>Nunc, quò voluptatem circunquaque respergeret, & 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>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>Quelquefois il laissoit passer une cadence entiere sans se mouvoir, non plus qu'une statuë ; & 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>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>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>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, & de les mettre sur son visage, dans ses yeux, en ses pas, & en toutes ses actions.</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 ; & vultu, oculis, incessu, habitúque toto, totos præferre.</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 & passionnez, tant que durroit une cadence lente & languissante ; & puis comme se lassant d'obliger, il détournoit ses regards, comme voulant cacher sa passion, & par un mouvement plus précipité, il déroboit la grace qu'il avoit faite.</p>	<p>Nunc languidos adiciebat huc illuc oculos, cupiditatis plenos & amoris indices, quandiu elanguere videbatur fidium cantus. Tum, quasi dedignatus amorem prodere diutiùs, avertibat 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 & le dépit, par une cadence impetueuse & turbulente ; & puis representant une passion plus douce par des mouvemens plus moderez, on le voyoit soupirer, se pâmer, laisser errer ses yeux languissant, & par de certains détours de bras & de corps, nonchalans [sic], démis, & passionnez, il parut si admirable & 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 & corporis, nun temerè, nunc remissè, nun perturbatè projectorum, tantùm peperit sibi estimationis & gratiæ, vt quandiu præstigiatrix hæc Saltatio tenuit, omnium tenuerit animos amore devinctos, quorum oculos voluptate tenuerat & 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,⁶³ veröffentlicht in Raoul Auger Feuillet's *Chorégraphie* (1700).⁶⁴ Insgesamt sind immerhin 17 Sarabanden für einen oder zwei Tänzer in Beauchamp-Feuillet-Notation überliefert.⁶⁵

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)⁶⁶ und Santiago de Murcia (1732)⁶⁷ – 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.⁶⁸

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.⁶⁹

Bislang (meines Wissens) unerforscht ist die Spur nach Goa: Auch hierhin, auf die andere Seite des Globus⁶, 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:⁷⁰ 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.

Música local y música foránea en los libros de polifonía de las Catedrales de Guatemala y México

Introducción

La conquista y colonización del Nuevo Mundo por parte de la corona española trajo consigo, en lo que respecta a la jurisdicción eclesiástica, la división y delimitación del territorio en unidades de administración diocesana.¹ En esta primera etapa de organización de la iglesia católica en América, el modelo litúrgico de la catedral de Sevilla jugó un papel preponderante. El obispado de México fue erigido en 1530 y, cuatro años después, el de Guatemala, ambos sufragáneos de la arquidiócesis de Sevilla. La sede mexicana fue elevada a metropolitana en 1546 y la de Guatemala pasó a ser sufragánea de ella desde entonces hasta 1745, que fue a su vez elevada a sede arquidiocesana.² Pero el referente sevillano persiste en los acuerdos capitulares tanto en la catedral de México como en la de Guatemala.³ Las bulas de fundación de ambas diócesis citan las constituciones, oficios, festividades, ceremonial y tradiciones de la sede hispalense. Pero las propias bulas dejan la puerta abierta a la adopción de otras prácticas ceremoniales, pudiendo «libremente reducirlas o trasplantarlas a su iglesia catedral, para lustre y

1 Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519–1821*, México, Unam, 1986, pp. 17–19.

2 Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, vol. 1, México, Editorial Patria, 1946, pp. 124–125; Domingo Juarros, *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala* (1818), 3ª. ed. tomo I, Guatemala, Tipografía Nacional, 1936, pp. 105–107.

3 Por ejemplo, ACCMM, LAC 2, f. 86r, 9 de octubre de 1562, brevete: “Que los señores deanes de otras iglesias tengan lugar en el coro del señor deán, después de los tres señores dignidades de él, como se hace en la santa iglesia de Sevilla.” Tanto la catedral de México como la de Guatemala dieron preeminencia a la adquisición de libros litúrgicos sevillanos. Véase Barbara Perez Ruiz, «La librería de canto de la catedral metropolitana de México», en Aurelio Tello (comp.), *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana*, Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2012, pp. 203–222; y, para el caso de Guatemala, AHAG, LAC 1, f. 16–18v, 9 de mayo de 1542, «Inventario que se mandó hacer de los bienes de la iglesia», con añadidos de 1545, 1551, 1559 y 1561.

gobierno».⁴ Es decir –y esto es importante, pues los estudios históricos tienden a simplificar, extrapolar o generalizar hechos o circunstancias puntuales a regiones distintas e incluso distantes durante períodos extensos–, los propios documentos fundacionales preveían que las prácticas litúrgicas y devocionales de las catedrales americanas consistirían en algo más que la simple reproducción de un modelo europeo. Dicho modelo podría transformarse y adaptarse, según las particulares circunstancias de cada caso a lo largo del tiempo. Estos dos hechos –la influencia de la tradición hispalense y la adaptación a las condiciones locales– pueden apreciarse en el repertorio de música polifónica que se ha preservado hasta nuestros días en las catedrales de Guatemala y de México, como pretendo mostrar en el presente trabajo.

Dado que el creciente interés por la música del mundo colonial iberoamericano suele abordarse con enfoques cargados de exotismo, fruto de una visión externa descontextualizada que se ocupa muy poco en conocer y comprender sus particularidades culturales,⁵ valga una aclaración necesaria. La corona española procuró, bajo el concepto de «las dos repúblicas», segregar a la población indígena de la población española –peninsular y criolla– en América, a través de una organización sociopolítica diferenciada para cada grupo.⁶ A los intereses de este trabajo bastará aclarar que las catedrales, sedes eclesiásticas de las diócesis y arquidiócesis, se establecieron en centros urbanos. Sus prácticas litúrgicas estaban destinadas a la población española y cumplían esencialmente la misma función que las de cualquier catedral europea: la alabanza solemne a Dios. El proceso de evangelización, catequización, administración de sacramentos a los indígenas y otras atribuciones de la iglesia católica relacionadas con la población nativa fueron actividades ajenas a las catedrales.

La colección actual de libros de polifonía de la catedral de Guatemala

Las fuentes catedralicias hispanoamericanas de polifonía renacentista o en *stile antico* se limitan a las catedrales de México, Puebla, Oaxaca, Guatemala y Bogotá.

4 Francisco Javier Hernández, *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la iglesia de América y Filipinas*, 2 vols., Bruselas, Imprenta de Alfredo Vromant, 1879; citado en Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)*, Tesis doctoral presentada en la Universidad de Granada, Facultad de Filosofía, 3 vols., Granada: inédita, 2007.

5 Véase una valoración al respecto en Drew Edward Davies, «Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain» en *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*, ed. Janet Sturman, 2007.

6 Véase, por ejemplo, Magnus Mörner, «La política de segregación y el mestizaje en la Audiencia de Guatemala», *Revista de Indias*, vol. XXIV, n° 95–96, 1964, pp. 137–151.

Insisto en recordar que no estoy considerando fuentes conventuales, parroquiales ni misionales –que las hay–, pues su funcionalidad divergente condiciona la organización del contenido de los libros. De esas cinco catedrales, la de Guatemala es la que conserva el repertorio más antiguo.⁷

La primera publicación académica que dio noticia de los libros de polifonía pertenecientes a la catedral de Guatemala fue dada por David Pujol en 1965, quien listó el contenido de los únicos tres libros de polifonía que se conocían en aquel entonces.⁸ Este inventario fue corregido, ampliado y reorganizado en enero de 1967, refiriendo los mismos tres libros, como parte del monumental proyecto de localización de fuentes musicales que efectuó Robert Stevenson en los principales archivos de Latinoamérica.⁹ Luego del terremoto que sacudiera la ciudad de Guatemala en 1976, fue localizado un cuarto libro, cuyo minucioso estudio y edición íntegra publicó Robert Snow en 1996.¹⁰ En julio de 2010 localicé en el Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala, junto con Javier Marín López, un quinto libro polifónico y en octubre del mismo año, mezclado entre papeles sin clasificar, hallé lo que podría considerarse el cuerpo sin encuadernar de un sexto libro de polifonía en pequeño formato. Así, el número de libros polifónicos de la catedral de Guatemala que han llegado hasta nuestros días y han podido identificarse se duplicó en el transcurso del último medio siglo. Aun así, parecen ser pocos, si se comparan con los 22 libros que pertenecieron a la catedral de México y actualmente se resguardan en tres repositorios, los también 22 de la catedral de Puebla o los 20 de la catedral de Sevilla. Sin embargo, esta pequeña colección guatemalteca reviste una importancia particular, que mostraré a continuación.

El Libro de polifonía nº 1 (GuatC 1) fue copiado en algún año entre 1760 y 1765 por Manuel José de Quirós, maestro de capilla de la catedral de Guatemala, con la expresa aclaración de que se trata de un «Libro de misas, copiado del que escribió el padre Gaspar Fernández en 1602», al cual «se le añadieron otras seis misas que pudo conseguir, de la Europa, la solicitud y diligencia de Manuel José de Quirós». Las seis misas copiadas en 1602 corresponden a sendos compositores, cinco europeos y uno local: Cristóbal de Morales (ca.1500–1553), Pierre Colin (fl.1538–1572), Rodrigo de Ceballos (ca.1530–1581), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1594), Tomás Luis de Victoria (1548–1611) y Pedro Ber-

7 Robert Snow, «Guatemala», *Revista de Musicología*, XVI, 3, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1993, pp. 1209–1210.

8 David Pujol, «Polifonía española desconocida conservada en el Archivo Capitular de la Catedral de Guatemala y de la Iglesia Parroquial de Santa Eulalia de Jacaltenango», *Anuario Musical*, XX, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965, pp. 3–10.

9 Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D.C., OEA, 1970, pp. 65–71.

10 Robert Snow, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

múdez (fl.1574–1604). Las misas añadidas corresponden a otras dos de Tomás Luis de Victoria, una de Juan Matías de Rivera (ca.1618–1665), una de un tal “Alegre” (que no puede ser Gregorio Allegri, pues evidencia una concepción del *stile antico* propia del siglo XVIII), otra de un desconocido “maestro Serra” y una misa de José de Torres Martínez Bravo (ca.1670–1738), que no concuerda con las de su *Missarum Liber* de 1703 (RISM T1009). Además de las doce misas referidas, el GuatC 1 incluye quince piezas litúrgicas breves copiadas en el siglo XVIII, pero de compositores locales del XVI: los maestros de capilla Hernando Franco (1532–1585) y Pedro Bermúdez, junto con una del sevillano Francisco Guerrero (1528–1599).

El GuatC 2 está conformado por una colección de 37 himnos de Vísperas más uno de Laudes, organizados según el calendario litúrgico, y una colección de *Magnificat*, organizados por tonos. Cada colección presenta su propia foliación, por lo que hasta ahora se ha considerado como la unión de dos libros originalmente separados, 2-A y 2-B. Sin embargo, he podido constatar que desde su concepción y adquisición conformaron una unidad para el Oficio de Vísperas. El GuatC 2 es el libro original que copió con su propia mano el maestro de capilla local Gaspar Fernández (fl.1596–1629) y fue adquirido por la catedral en 1606.¹¹ Su ciclo himnódico reviste particular importancia, pues contiene dieciocho himnos de la tradición hispana pretridentina compuestos por Francisco Guerrero, cuya función litúrgica no varió en el breviario reformado a raíz del Concilio de Trento. Se trata de versiones tempranas de los himnos que Guerrero posteriormente actualizó y publicó en su *Liber Vesperarum* de 1584 (RISM G4873). Catorce himnos que se modificaron a raíz del Concilio –y por consiguiente hubo que actualizar– fueron compuestos por Pedro Bermúdez, maestro de capilla de la catedral de Guatemala entre 1601 y 1603. Uno más fue compuesto por el propio Gaspar Fernández: el himno *Custodes hominum*, introducido en el suplemento hispano del breviario romano reformado por el papa Pablo V en 1605.¹² La segunda parte del libro, 2-B, contiene 43 obras, incluidos 27 *Magnificat*: 16 de Cristóbal de Morales –la

11 AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1606: «Ítem, dio en descargo doscientos y cincuenta y nueve tostones que por libranza del cabildo pagó al padre Gaspar Fernández, maestro de capilla de la dicha santa iglesia, por un libro que hizo de canto de órgano de himnos y magnificats para el coro, en el dicho año de mil y seiscientos y seis». Sobre la actividad de Gaspar Fernández como copista, véase Omar Morales Abril, «Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII», en *Ejercicio y enseñanza de la música en México*, Arturo Camacho (coordinador), Oaxaca: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2013, pp. 71–125.

12 Robert Snow, «Music by Francisco Guerrero in Guatemala», *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología*, III, 1, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, pp. 153–202; Omar Morales Abril, «Características de estilo en la obra de Pedro Bermúdez (fl.1574–1604)», *Revista de Musicología*, XXX, 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2007, pp. 343–392.

colección completa de los ocho tonos, tanto de versos impares como pares–, siete de Francisco Guerrero, dos de Palestrina, uno de Ceballos y uno más del propio Gaspar Fernández, quien también compuso e incluyó sendos *Benedicamus Domino* para cada uno de los ocho tonos. En el siglo XVIII fueron añadidas tres obras entre el índice original de la sección 2-B y el primer *Magnificat*; concuerdan con repertorio del siglo XVI. Al folio 1r de la sección 2-A le fue adherido otro folio en blanco, a manera de guarda. Al verlo en contraluz se puede distinguir una faborción de 8º tono sin texto, al estilo de los que Gaspar Fernández compuso y anotó al final de este GuatC 2-A.

El GuatC 3 es un libro que hasta la fecha ha sido mal descrito, probablemente porque los investigadores que lo han hecho –David Pujol, Robert Stevenson y Robert Snow¹³– lo han examinado a partir de microfilm, y por desconocimiento de las manos que intervinieron en su conformación actual. Fue originalmente escrito por Nicolás Márquez Tamariz (1627–1693), maestro de capilla de la catedral de Guatemala desde el 2 de noviembre de 1669 hasta su muerte, el 1 de octubre de 1693.¹⁴ En el último folio se añadieron dos obras con la caligrafía de Juan Fernández de León (1671–1731), músico oaxaqueño activo en la catedral de Guatemala desde 1696.¹⁵ El libro fue objeto de una intervención restaurativa a mediados del siglo XVIII, pero sin renovar la encuadernación. A muchos de los folios originales se le adhirieron otros, con música copiada por Manuel José de Quirós o incluso simples folios en blanco, para ocultar obras que se decidieron descartar del repertorio o puntar de nuevo. En la actualidad, la encuadernación y la parte interna de los folios muestran severos daños por infestación de insectos lepismas, por lo cual los folios adheridos se desprendieron, dejando expuestos los que originalmente se habían ocultado. Como resultado de esto, muchas obras están distribuidas en folios no contiguos, dando la impresión de estar incompletas o desordenadas. Contando las obras que se ocultaron en el siglo XVIII y que ahora están descubiertas, el libro suma 66 composiciones.

13 David Pujol, *op. cit.*; Robert Stevenson, *op. cit.*; Robert Snow, *A New-World Collection...*

14 La información sobre Nicolás Márquez Tamariz se ha tomado de fuentes primarias inéditas. Véase, entre otras, AHAG, Fondo Sagrario, Libro 2 bautismos españoles, 1612–1648, f. 132r; AGCA, AI 11.1, legajo 4057, expediente 31450, 26 de noviembre de 1661; AHAG, Cabildo, libranzas, 1636–1693; AHAG, Fondo Sagrario, Libro de defunciones de españoles desde 1631 a 1698, f.226r del segundo cuerpo.

15 La información sobre Juan Fernández de León se ha tomado de fuentes primarias inéditas. Véase, entre otras, AHAAO, LAC 2, f. 181v–182r, 13 de marzo de 1685; AHAAO, LAC 2, f. 237v–238r, 19 de junio de 1691; AHAAO, LAC 2, f. 258r, 12 de septiembre de 1692; AHAAO, LAC 3, f. 70v, 8 de agosto de 1696; AHAAO, LAC 3, f. 312v–313r, 22 de enero de 1706; AHAG, Cabildo, libranzas, 1696–1731; AGCA, AI 14.9, legajo 4065, expediente 31760, 24 de octubre de 1711; AHAG, Sagrario, Libro de entierros de españoles, del año de 1698 hasta 1739, f. 217r–217v.

El GuatC 3 reviste particular importancia, pues contiene algunas de las obras más antiguas conservadas en repositorios catedralicios de la América hispana, como el responsorio de Maitines del Oficio de Difuntos *Ne recorderis*, de Francisco de la Torre (fl.1464-1507), cuya amplísima difusión queda patente en las 50 fuentes españolas, portuguesas e hispanoamericanas que lo transmiten,¹⁶ y el motete *Sancta Mater istud agas*, de Francisco de Peñalosa (ca.1470-1528), que formaba parte del repertorio de la catedral de Guatemala al menos desde 1605.¹⁷ Varios de los folios originales del GuatC 3 contienen obras europeas distintas a las generadas en territorios de la corona española. Entre ellas se encuentra el famoso motete *Aspice Domine* de Jacquet de Mantua (1483-1559)¹⁸ y nada menos que 12 motetes de Orlando di Lasso (ca.1532-1594). Es probable que las obras de Lasso hayan sido copiadas directamente de la fuente impresa –las *Sacræ Cantiones quinque vocum*, impresas en Nürnberg el año de 1562 (RISM 1562a)–, a juzgar por la sorprendente ausencia de variantes entre el impreso y el manuscrito guatemalteco.

16 Véase el listado de concordancias del responsorio de difuntos de Francisco de la Torre en Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012, pp. 197–202.

17 El motete también aparece en GuatC 4, manuscrito copiado en ese año. (Véase la nota 19) En ambas fuentes guatemaltecas es anónimo, pero concuerda con cuatro fuentes españolas. Véase Robert Snow, *A New-World Collection...*, p. 92.

18 Se conocen más de 40 fuentes que recogen este motete, incluidas siete intabulaciones instrumentales. Véase la entrada de George Nugent, «Jacquet of Mantua» en Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. 9, pp. 456–458.

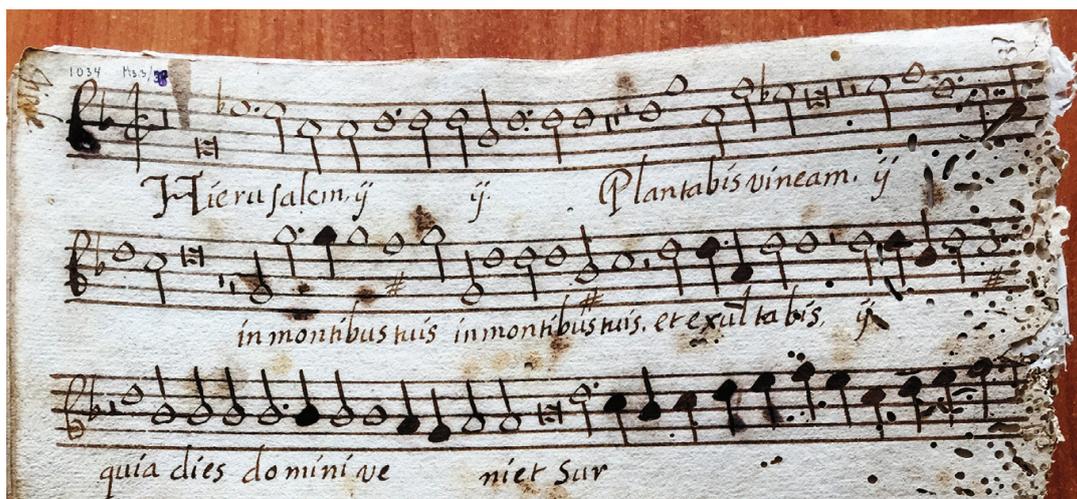


Imagen 1. AHAG, Cabildo, Música, Libro de polifonía 3, f. 52v. [Orlando di Lasso], *Hierusalem plantabis vineam*, inicio del tiple.



Imagen 2. München, Bayerische StaatsBibliothek, Digitale Sammlungen, 4 Mus.pr. 165#Beibd.1. Orlando di Lasso, *Sacrae Cantiones quinque vocum* (Nürnberg, 1562). *Hierusalem plantabis vineam*, inicio del discantus.

Estas *Sacrae Cantiones* incluyen un *quintum*, además de los cuadernos de *discantus*, *altus*, *tenor* y *bassus*, correspondiente a un *altus secundus*, que probablemente no llegó a Guatemala. El hecho es que los motetes fueron copiados a cuatro voces en el GuatC 3 y así se habrán interpretado por largo tiempo, pues se encuentran entre las obras que se dejaron descubiertas a mediados del siglo XVIII, muestran signos de uso prolongado (manchas y desgaste en las esquinas donde se tomaban los folios para voltearlos) e incluso presentan algunas anotaciones tardías, de inicios del siglo XX, como ésta del folio [55]y, en el motete *Quam benignus es Domine* de Lasso: «Recuerdo de J. Luis García. Noviembre 15 de 1901, en misa mayor».

El libro GuatC 4 también fue copiado por Gaspar Fernández, en 1605.¹⁹ Contiene 50 obras, que constituyen repertorio para Semana Santa, precedido por algunas piezas propias del tiempo de Cuaresma, y repertorio para el Oficio de la Virgen María que se celebraba todos los sábados del año y todos los días de Cuaresma en las diócesis hispanas. La mayor parte del repertorio de Cuaresma perdió su encabezado, donde habitualmente se consigna la autoría, debido a una intervención restaurativa en el siglo XVIII que guillotiné los bordes de los folios para emparejarlos, pero estilísticamente corresponde a repertorio temprano del siglo XVI. En este libro aparece ya el referido motete de Peñalosa. El conjunto de pasiones, misereres y lamentaciones para el Oficio de Tinieblas durante Semana Santa reúne obras de tres músicos locales, Juan de Carabantes (*fl.*1558-1579), Alonso de Trujillo (*fl.*1565-1585) y Pedro Bermúdez (*fl.*1574-1604), así como músicos peninsulares asociables con este último: Cristóbal de Morales, Santos de Aliseda (*fl.*1557-1580) y Francisco Guerrero. Un numeroso conjunto de versiones polifónicas de la antífona *Salve Regina* ocupan la segunda mitad del libro, acompañadas de siete versiones de la conclusión *Benedicamus Domino* y, al final, cuatro obras del Oficio de Completas. Salvo por dos obras foráneas, de Palestrina y de Guerrero, este conjunto de obras para el Oficio de la Virgen fue compuesto por músicos locales: Hernando Franco, Antón de España (*ca.*1548-1591) y Pedro Bermúdez.

El GuatC 5, localizado en el año 2010, presenta en el lomo la etiqueta «Invitatorios», pero es en realidad un libro de contenido heterogéneo, en el que cuatro maestros de capilla locales fueron añadiendo 22 obras con su propia mano, en el transcurso de un siglo, entre mediados del siglo XVII y mediados del XVIII. Contiene un conjunto de salmos policorales de Vísperas, compuestos y copiados por Juan José Guerrero, activo como compositor de la catedral de Guatemala desde 1644 y como maestro de capilla desde el 14 de julio de 1648 hasta su muerte, a finales de octubre de 1669.²⁰ Su sucesor, Nicolás Márquez Tamariz, añadió dos motetes, un invitatorio y un salmo de Vísperas. Aunque Márquez Tamariz también recibía salario particular como compositor, adicional al del de

19 Omar Morales Abril, «Gaspar Fernández: su vida y obra...»

20 AHAG, Cabildo, libranzas y libros de mayordomía, 1644-1669.

maestro de capilla, estas obras parecen no ser de su autoría, pues, salvo el salmo, estilísticamente parecen de finales del siglo XVI. Dos responsorios breves, uno de Pentecostés y otro de Ascensión, fueron copiados por Juan Fernández de León (1671–1731) músico natural de Oaxaca que se trasladó a Guatemala en 1696 y se desempeñó como maestro de capilla desde 1717 hasta su muerte, en julio de 1731. Un invitatorio de Resurrección aparece escrito por un copista que no he podido reconocer. Las últimas 10 obras fueron copiadas por el también maestro de capilla y compositor local Manuel José de Quirós (*fl.* 1694–1765): un *Benedicamus Domino* a 8, un invitatorio de Navidad y distintas secciones del ordinario de la misa compuestas en canto mixto con acompañamiento, al parecer por el propio Quirós. Así queda patente en una de ellas: «Credo que cantaron los colegiales del Seminario de Nuestra Señora de la Asunción en su fiesta, que celebraron este año de 1744, compuesto por Manuel José de Quirós». Estos cantos mixtos parecieran haber sido escritos en el GuatC 5 para su preservación y no para su interpretación directamente del libro, pues los acompañamientos fueron escritos en folios distintos a los de sus correspondientes cantos.

Finalmente, el GuatC 6 corresponde a un conjunto de folios cosidos entre sí, pero sin encuadernación, que presenta un Oficio de Difuntos. Sus reducidas dimensiones concuerdan con las de la «música a papeles», es decir, a las *particelli*, pero las voces están dispuestas en formato de facistol. Debió copiarse en la primera mitad del siglo XVII, quizás por disposición de Diego de Gálvez Prado (*fl.* 1597–1648), músico que recibió su formación musical con Gaspar Fernández y que ejerció el magisterio de capilla de la catedral de Guatemala de 1636 a 1648.²¹ El contenido del GuatC 6 se limita a un invitatorio y una lección del Oficio de Maitines de Difuntos –ésta concordante con la lección compuesta por Hernando Franco– y una de las versiones pretridentinas de la *Missa Defunctorum* de Francisco Guerrero.²² Contiene además otra misa de difuntos en canto llano y el ordinario de una misa común, también en canto llano.

Contextualización y particularidades del repertorio polifónico de la catedral de Guatemala

Una de las características más notables de la colección de libros de polifonía de la catedral de Guatemala es la perdurabilidad de un repertorio que se recopiló en los primeros años del siglo XVII y que mantuvo su vigencia al menos hasta principios del siglo XIX. Esta recopilación echó mano de la música de mediados del siglo XVI, en uso en la propia catedral de Guatemala, que pudo adaptarse a las

21 AHAG, Cabildo, libranzas y libros de mayordomía, 1697–1648.

22 Existen varias decenas de fuentes que transmiten al menos tres tradiciones distintas de esta misma obra. Véase Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la catedral de México...*, vol. 1, pp. 213–219.

prescripciones litúrgicas derivadas del Concilio de Trento, así como composiciones postridentinas hasta los primeros años del *seicento*, aún dentro del estilo de la polifonía clásica renacentista. Salvo algunas pocas obras compuestas en la segunda mitad del siglo XVII y otras reunidas a mediados del siglo XVIII, el repertorio clásico renacentista se utilizó profusamente, a partir de las fuentes originales recopiladas, adecuadas y completadas en el transcurso de escasos cinco años, entre 1602 y 1606, por el maestro de capilla local Pedro Bermúdez y copiada por su sucesor, Gaspar Fernández. Al consumirse dos de ellas por el uso prolongado e intenso, el repertorio fue copiado, sin modificaciones, en nuevos libros. Estas particularidades excepcionales muestran un fuerte sentido de la tradición, que, también excepcionalmente, responde a una tradición híbrida, que sigue sólo en parte las prescripciones derivadas del Concilio de Trento, como veremos a continuación.

Referencias históricas a la colección de libros de polifonía de la Catedral de Guatemala

El inventario más antiguo de los bienes de la catedral de Guatemala que se conserva se realizó en 1542, cuando hubo que trasladar la ciudad entera, arrasada por un desastre natural.²³ Ese inventario presenta añadidos de 1545, 1551, 1559 y 1561, pero las referencias a la música son tan escuetas que resulta imposible valorar el repertorio. El primer inventario que incluye un apartado específico para los «libros de canto de órgano», es decir, los libros de polifonía, fue elaborado en 1633.²⁴ En él se enlistan seis libros y «cuatro libretes de motetes». El contenido de cuatro de esos seis libros pervive al menos de forma fragmentaria hasta hoy: un «libro de las Salves», que corresponde al actual GuatC 4, un «libro de himnos y magnificats» (el actual GuatC 2), un «libro de salmos», que corresponde a uno copiado también por Gaspar Fernández en 1605 y que se utilizó profusamente hasta nada menos que el año 1800. No se conserva ni el libro original ni el traslado de 1800, pero parte de su contenido debió concordar con el del actual libro de polifonía n.º 6 de la catedral de Puebla (PueblaC 6). Gaspar Fernández se trasladó de su natal Guatemala a Puebla en 1606, por invitación del cabildo de la catedral poblana, para ejercer el magisterio de capilla. Allí ocupó el cargo hasta su muerte, en 1629. Hemos encontrado evidencia documental que demuestra que Fernández transfirió a Puebla una buena parte del repertorio en uso de la catedral de Guatemala.²⁵ El PueblaC 6, que contiene salmos e himnos de Vísperas, fue copiado por Gaspar

23 AHAG, LAC 1, f. 16–18v, 9 de mayo de 1542, «Inventario que se mandó hacer de los bienes de la iglesia».

24 AHAG, Cabildo, Caja ‘Cabildo Catedral, Inventarios, 1633–1784’, Libro de inventarios, ff. 17v–18r.

25 Omar Morales Abril, «Gaspar Fernández: su vida y obra...»

Fernández y adquirido por la catedral de Puebla en 1619. Dado que la mayoría de los himnos del PueblaC 6 concuerdan con los de GuatC 2, copiado por él mismo en 1606, es verosímil pensar que los salmos de Vísperas del libro poblano habrán concordado con el libro que le pagó la catedral de Guatemala en 1605 y se menciona como «libro de salmos» en el inventario de 1633. Este inventario también menciona un «libro de misas, que llaman el libro blanco». Debe tratarse del «Libro de misas que escribió el padre Gaspar Fernández en 1602» y que sirvió de base para copiar el actual GuatC 1. El inventario menciona al inicio «un libro de Guerrero que tiene toda música» y un «libro de Morales, de misas». Son los únicos dos de los cuales no se conserva rastro. Dada la vaguedad de la descripción, podrían tratarse por igual de alguno de los impresos de cada compositor o de antologías manuscritas. La relación de «Libros de canto de órgano» del inventario de 1633 cierra con «cuatro libretes de motetes», que pueden corresponder a los cuadernos de *discantus*, *altus*, *tenor* y *bassus* de las *Sacrae Cantiones quinque vocum* de Orlando di Lasso (RISM 1562a). Si bien no se conservan esos libretes en Guatemala, hemos visto que los folios originales del GuatC 3, escritos en la segunda mitad del siglo XVII, incluyen esas cuatro voces de 12 motetes incluidos en la publicación alemana de 1562.

Un inventario de 1643 menciona exactamente los mismos libros y sólo aporta la información adicional de que estaban en poder del maestro de capilla (Diego de Gálvez Prado), costumbre habitual al menos desde el magisterio de Pedro Bermúdez. El siguiente inventario, de 1652,²⁶ añade algunos volúmenes más, ahora en poder del maestro de capilla Juan José Guerrero: un «libro encuadernado de negro, que dio el ilustrísimo señor obispo don Bartolomé González Soltero, que esté en gloria, de misas y salmos a cuatro, y otras obras», «otros cuatro cuadernillos pequeños de motetes», además de los cuatro libretes de motetes de los inventarios precedentes, así como «otros ocho libros encuadernados de misas y salmos a dos coros». No queda rastro alguno ni del libro de misas y salmos, ni de los libretes de motetes a 4, ni de los de misas y salmos a 8. Dos inventarios más de los libros en poder de Juan José Guerrero, fechados en 1655 y 1662,²⁷ repiten lo contenido en el inventario de 1652: 7 libros, 2 juegos de libretes de motetes a 4 voces y un juego de libretes con misas y salmos a 8.

En 1704 se realizó un inventario de los bienes de la catedral, ya con valor jurídico,²⁸ en el que se da relación de los «libros del coro de esta santa iglesia catedral. Los de órgano, que están a cargo del padre maestro de capilla Marcos de Quevedo, y los de canto llano, que están a cargo del padre sochantre José de Castro». Persisten todos los libros y libretes de los inventarios precedentes, pero se

26 AHAG, Cabildo, Caja 'Cabildo Catedral, Inventarios, 1633-1784', Libro de inventarios, ff. 76v-77r.

27 *Ibidem*, ff. 113r y 136r-136v.

28 AHAG, Cabildo, Caja 'Cabildo Catedral, Inventarios, 1600-1800', Libro N° 13.

añaden al listado «otro libro de motetes y otras obras», que podría corresponder al GuatC 3, «dos cuadernos de Vísperas, salmos y misereres», cuya descripción concuerda con los libretes que localicé en agosto de 2010, con obras de Cristóbal de Morales, Antón de España, Francisco Guerrero y otras obras anónimas. Los libretes localizados son tres y no dos, correspondientes al *altus*, *tenor* y *bassus* (falta el del *superius*).²⁹ Presentan la caligrafía de Juan José Guerrero, con anotaciones añadidas justamente por Marcos de Quevedo y Navas (fl.1662–1717), maestro de capilla de la catedral de Guatemala de 1693 hasta su muerte.³⁰ El inventario jurídico de 1704 menciona además “otro cuaderno de la *Missa de Beata est Cælorum Regina*, de Cristóbal de Morales”, que no se ha localizado en la actualidad.

Los subsiguientes inventarios del siglo XVIII (1731, 1741, 1746), también jurídicos, no mencionan ni los libros de polifonía ni los de canto llano. La portada del GuatC 1 nos aclara que en algún año entre 1760 y 1765 (se perdió la última cifra del año por mutilación del folio, pero no puede ser después de 1765, fecha en la que falleció Quirós, amanuense del libro) se copió el contenido del «libro de misas, que llaman el libro blanco», que aparece ya en el inventario de 1633 y que por las cuentas de mayordomía, así como por un recibo trasapelado, autógrafo, sabemos que fue escrito por Gaspar Fernández en 1602 y se le terminó de pagar en 1603.³¹ Este libro se dio por consumido, pero su contenido se trasladó al GuatC 1 y siguió vigente al menos durante la segunda mitad del siglo XVIII.

Dentro de los autos de provisión del magisterio de capilla en 1791 se encuentra una mención general de los libros y papeles de música que devolvió el para entonces ya anciano maestro de capilla Rafael Antonio Castellanos (ca.1725–1791), junto con mucha otra música moderna que donó a la catedral. La relación de libros de polifonía no es detallada, pero basta para verificar que seguían siendo «diez libros de canto de órgano, de Vísperas [GuatC 2], misas [GuatC 1], motetes [¿GuatC 3?], salves y de pasión [GuatC 4], los cuales libros están y deben

29 AHAG, Música, Libretes, signatura provisional p. 547.

30 De este músico, también identificado como «Marcos de las Navas y Quevedo» en algunos documentos, se ha llegado a afirmar –erróneamente y sin fundamento– que era hermano del sevillano Fray Andrés de las Navas y Quevedo, obispo de Guatemala entre 1683 y 1701 y que con él llegó. (Véase Dieter Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar y Fundación G&T Continental, 2005, p. 71.) Sin embargo, hemos podido documentar toda su trayectoria en la catedral de Guatemala, desde que ingresó como mozo de coro en 1662 hasta su muerte, el 31 de octubre de 1717. La mayor parte del tiempo se le menciona como «Marcos de Quevedo» y él mismo firma «Marcos de Quevedo y Navas», pero durante el obispado del fraile sevillano empezó a firmar «Marcos de las Navas y Quevedo». Pocos años después de la muerte del obispo retomó el orden habitual de sus apellidos. Información inédita tomada de diversos ramos y fondos del AHAG.

31 Omar Morales Abril, «Gaspar Fernández: su vida y obra...»

continuamente estar en la alacena del corito, debajo de llave». ³² A inicios del siglo XIX se seguía valorando y utilizando el repertorio del siglo XVI. En una petición dirigida al cabildo de la catedral de Guatemala a mediados de 1800:

«Pedro Nolasco Estrada, maestro de capilla de esta santa iglesia, como más haya lugar ante vuestra señoría, parezco y digo que entre los libros de mi pertenencia está el de salmos de Vísperas, tan maltratado, que muchas de sus hojas apenas se percibe lo que contienen, y si no se trasladan de pronto, necesariamente se pierden unas obras tan insignes como precisas, para cuyo fin ocurrí al señor doctor chantre, manifestándole dicho libro, de cuya vista resolvió me presentase a vuestra señoría, solicitando el remedio. Por tanto, a vuestra señoría suplico se sirva proveer lo que hallare por conveniente, que en ello recibiré bien, etcétera.» ³³

En sesión del 4 de junio de 1800, el cabildo determinó «Renuévase el libro de que habla esta parte, con especial cuidado de no alterar la música». ³⁴ El único libro de salmos referido en los inventarios aparece desde 1633 y, según consta por las cuentas de mayordomía, fue escrito por Gaspar Fernández en 1605. A la vista del repertorio compartido entre los libros de las catedrales de Guatemala y Puebla que copió Gaspar Fernández en ambos sitios, es probable que estos salmos copiados a inicios del siglo XIX sean de los compositores del siglo XVI que hemos identificado en el PueblaC 6: Rodrigo de Ceballos y Francisco Guerrero. ³⁵

La calidad material de los libros que Fernández escribió en Guatemala y Puebla favorecieron su conservación y pervivencia. Sin embargo, la actualización y organización sistemática del repertorio de polifonía litúrgica es un mérito que corresponde a Pedro Bermúdez. Así lo evidencia el hecho de que en ambas catedrales ese proceso dio inicio en los meses inmediatos a su nombramiento como maestro de capilla. También hay suficientes fundamentos para pensar que Bermúdez fue

32 AHAG, Cabildo, Caja 'Maestros de capilla 1738. Expedientes sobre maestros de capilla 1803–1840', 1791, 'Autos hechos sobre la provisión del oficio de maestro de capilla de esta santa metropolitana iglesia de la Nueva Guatemala.' (La donación de Rafael Antonio Castellanos está integrada al final del expediente de la provisión del magisterio de capilla)

33 AHAG, Cabildo, Caja 'Maestros de capilla 1738. Expedientes sobre maestros de capilla 1803–1840', 1800, 'Presentación del maestro de capilla, solicitando se renueve el libro de salmos de vísperas, por estar muy maltratado.'

34 *Ibidem*.

35 Véase Robert Snow, «Liturgical Reform and Musical Revisions: Reworkings of their Vesper Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva», en *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pp. 465–499.

quien proveyó la mayor parte de la música europea copiada por Fernández.³⁶ El primer libro que se encargó a Gaspar Fernández, que sirvió de base para copiar el actual Guat C1, incluía dos misas de Rodrigo de Ceballos –quien fue maestro de Bermúdez en la Capilla Real de Granada–, una de Cristóbal de Morales, una de Palestrina, una de Pierre Colin y una del propio Bermúdez. El GuatC 4 incluye una lamentación de Santos de Aliseda, maestro de capilla de la catedral de Granada, de quien Bermúdez habrá recibido su formación musical. Hemos visto que el GuatC 2-A, también escrito por Fernández, contiene dieciocho himnos de la tradición hispana pretridentina compuestos por Francisco Guerrero (maestro de quien Bermúdez fue asistente en Sevilla), cuya función litúrgica no varió en el breviario reformado a raíz del Concilio de Trento. Los himnos que sí se modificaron a raíz del Concilio –y por consiguiente hubo que actualizar– fueron compuestos por Pedro Bermúdez. Gaspar Fernández se limitó a copiar el ciclo de himnos de Guerrero que ya había actualizado Bermúdez. El único himno que compuso Fernández para completar el ciclo de Vísperas fue el ya referido *Custodes hominum*, de una fiesta decretada luego de la partida de Bermúdez a Puebla.

A tan sólo dos meses del nombramiento de Bermúdez en Puebla, el cabildo pagó al ministril Félix de Morales Salcedo por haber copiado una colección de *magnificats* de Cristóbal de Morales. Esa colección (contenida en el actual PueblaC 2) es exactamente la misma que Gaspar Fernández copió en el GuatC 2-B de Guatemala, junto con otra colección de Guerrero y un *Magnificat quinti toni* que él mismo tuvo que componer, por ausencia del escrito por Guerrero. Además, un himno de Rodrigo de Ceballos al que Gaspar Fernández añadió una quinta voz en Puebla, pero que identificó erróneamente como de Francisco Guerrero, muestra que su conocimiento de estos dos compositores era indirecto. Bermúdez, en cambio, tuvo trato personal con ambos en España.

Sí que es mérito de Fernández la selección y reutilización del repertorio antiguo de Guatemala que seguía vigente a principios del siglo XVII para su uso en Puebla. Una significativa porción del contenido de los libros escritos por Fernández en Puebla pertenecen al repertorio guatemalteco, incluyendo obras de músicos locales. Por ejemplo, 18 de las 35 obras que copió en el PueblaC 1 en 1619 (no estoy contando tres de Juan Gutiérrez de Padilla añadidas con posterioridad) concuerdan con sendas obras del GuatC 4, que escribió en 1605. De esas 18 concordancias, 17 obras corresponden a músicos activos en Guatemala. Se ha identificado un único caso en el que Fernández copió una obra antigua que ya pertenecía al repertorio poblano. El mismo PueblaC 1 contiene una “*Salve* de

36 Las referencias documentales que sustentan estas afirmaciones y las siguientes se encuentran en Omar Morales Abril, «Gaspar Fernández: su vida y obra...»

Victoria” que parece ser del músico local Juan de Victoria, como propone Javier Marín López.³⁷

Adecuación local del repertorio polifónico de la catedral de Guatemala a las prescripciones litúrgicas

El repertorio establecido en los primeros años del siglo XVII y vigente durante los siguientes dos siglos en la catedral de Guatemala presenta ciertas características que hacen pensar en una práctica litúrgica híbrida, al menos en lo que respecta a los textos sacros cantados polifónicamente, que mezcla elementos de la tradición hispana pretridentina con los requerimientos del «nuevo rezado» postconciliar e incluso con reformas posteriores. Menciono tres ejemplos.

Varios de los himnos de Vísperas mezclan las melodías asociadas a los textos de la liturgia hispana pretridentina con los textos y asignaciones litúrgicas prescritas por el breviario de Pío V, derivado del Concilio de Trento. La melodía que Bermúdez utilizó como *cantus firmus* para su versión de la estrofa 2 del himno de Vísperas de Navidad *Christe redemptor omnium* corresponde a la del himno *Veni redemptor gentium*, –el asignado a esa festividad y acción litúrgica en tradiciones hispanas previas al Breviario de Pío V–, cuya melodía está en octavo tono, en lugar de la melodía romana en primer tono para el *Christe redemptor omnium*.³⁸ ¿Por qué Pedro Bermúdez habrá utilizado la melodía asociada al texto de la tradición hispana pretridentina y no la del texto asignado en el “nuevo rezado”? La respuesta puede encontrarse en el hecho de que las demás estrofas polifónicas disponibles en Guatemala para el himno de Vísperas de Navidad eran las del ciclo pretridentino compuesto por Guerrero, que siguen la tradición hispana previa al Breviario de 1568.³⁹ Estas estrofas son las que se copiaron en el GuatC 2-A, pero con el texto *Christe redemptor omnium*, prescrito en el Breviario Romano. Asimismo, ninguno de los himnos de este libro presenta signos de actualización literaria, a pesar de que el papa Urbano VIII prescribió reformas a los himnos litúrgicos en su breviario de 1632. De hecho, el himnario en canto llano elaborado en la

37 Javier Marín López, «Problemas de estilo y autoría en una Salve Regina de Victoria conservada en la Catedral de Puebla», en *Confirmación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España*, Drew Edward Davies (coord.), México: UNAM, pp. 31–50.

38 Tanto la tradición romana como la hispana asignan al *Christe Redemptor* la melodía en primer modo, pero aquella lo asigna al oficio de vísperas, mientras que ésta al de maitines. Varios libros hispanos pretridentinos, incluido el *Intonararium Toletanum*, de 1515, y el *Psalterium secundum usum Sanctae Ecclesiae Toletanae* preparado por el cardenal Jiménez de Cisneros asignan este himno al oficio de maitines y el *Veni Redemptor gentium* al oficio de vísperas. Véase Robert Snow, «Music by Francisco Guerrero...», pp. 186–189.

39 Robert Snow, «Liturgical Reform and Musical Revisions...»; Omar Morales Abril, «Características de estilo...»

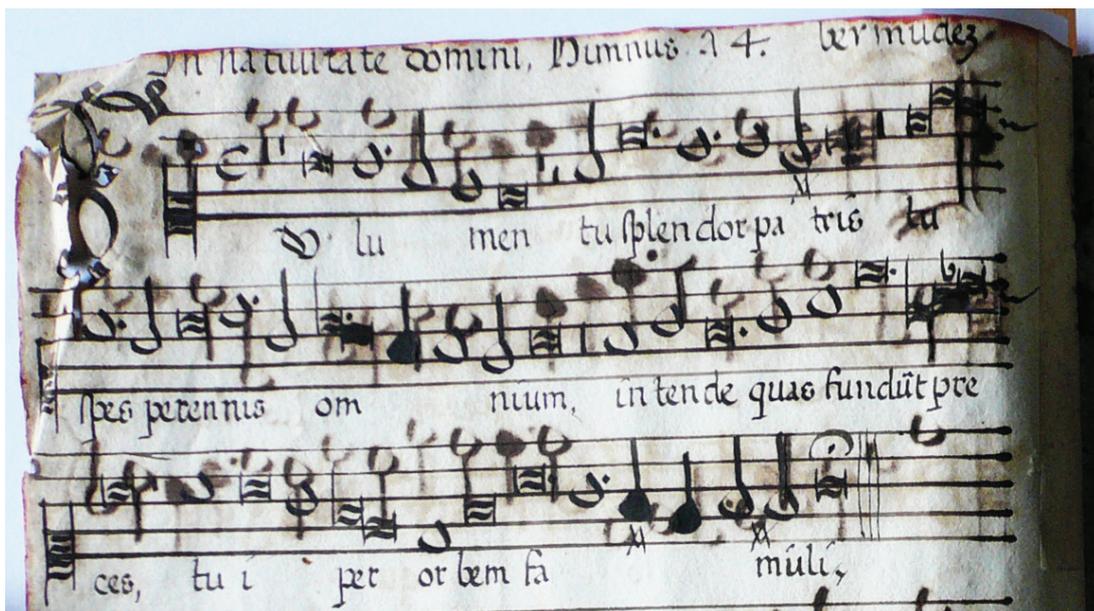


Imagen 3. AHAG, Cabildo, Música, Libro de polifonía 2-A, f. 3v. *Tu lumen, Tu splendor Patris*, segunda estrofa del himno *Christe redemptor omnium* de Pedro Bermúdez, tiple.



Imagen 4. AHAG, Cabildo, Música, himnario en canto llano (Nº inventario 1-5-1-126), pp. 36–37. Melodía en octavo tono para el himno *Jesu Redemptor omnium*.

catedral de Guatemala en 1679 recoge el texto reformado por Urbano VIII, *Jesu redemptor omnium*, pero con la melodía asignada al himno para las Vísperas de Navidad en la liturgia hispana pretridentina, *Veni redemptor gentium*, es decir, el canto concordante con las versiones polifónicas del GuatC 2. Así, pareciera que en la catedral de Guatemala se le dio prioridad al peso del repertorio musical. La actualización de los textos litúrgicos se realizó sólo en la medida en la que funcionara con la música canonizada por la tradición local.

Pero no sólo los himnos mezclan elementos de la tradición hispana pretridentina con las prescripciones derivadas del Concilio de Trento. Las cinco versiones de la primera lamentación del Jueves Santo recogidas en el GuatC 4 –una de Santos de Aliseda, una de Francisco Guerrero, una de Palestrina, una de Pedro Bermúdez y una anónima– incluyen únicamente los tres primeros versos del Capítulo I de las Lamentaciones de Jeremías: «Aleph. Quomodo sedet», «Beth. Plorans ploravit» y «Ghimel. Migravit Juda», más la conclusión «Jerusalem, Jerusalem convertere». Éstos son los versos designados para el primer nocturno del Jueves Santo en prácticamente todos los breviarios hispanos anteriores a 1570, incluyendo el de Sevilla (antes de 1510), Jaén (1528) y Toledo (1551).⁴⁰ El Breviario de Pío V (1568) dispuso dos versos adicionales («Daleth. Viæ Sion» y «He. Facti sunt») antes de la conclusión, pero todas las versiones del GuatC 4 carecen de ellos. Sin embargo, inician con el exordio «Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetæ», prescrito en el Breviario reformado, y no con el extenso texto pretridentino «Et factum est postquam in captivitatem ductus est Israël, et Jerusalem destructa est, sedit Jeremias flens, et planxit lamentationem hanc in Jerusalem, et dixit», asignado en los breviarios de la mayoría de diócesis hispanas anteriores a la reforma. Lo mismo sucede con una versión conservada en la catedral de Puebla (atribuida de forma espuria a Palestrina en la propia fuente, pero que es en realidad la reelaboración de una lamentación de Cristóbal de Morales) y otra de Hernando Franco, en la catedral de México.⁴¹ Esta particularidad sugiere que la iglesia metropolitana de México y sus catedrales sufragáneas siguieron utilizando las obras compuestas en función de los requerimientos textuales de los libros litúrgicos hispanos pretridentinos durante varias décadas después de la introducción de los nuevos libros romanos, pero adecuando los nuevos textos sobre las obras antiguas o componiendo nuevas con estas características resultantes. No sucede lo mismo, por ejemplo, con las varias actualizaciones de lamentaciones pretridentinas en España e Italia, a las que se les compuso no sólo un nuevo exordio, sino también los dos versos prescritos luego

40 Robert Snow, *A New-World Collection of Polyphony...*

41 Omar Morales Abril, «Actualización y reelaboración paródica de una lamentación de Cristóbal de Morales, realizada por Pedro Bermúdez en el Nuevo Mundo», en Javier Marín López (ed.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en prensa.

de la reforma.⁴² La propia catedral de México muestra una nueva adecuación litúrgica a mediados del siglo XVII, ya completamente apegada al Breviario de Pío V, como se aprecia en una Lamentación de Francisco López Capillas (1614–1674).⁴³ En el caso de las versiones de la 1ª Lamentación del Jueves Santo del GuatC 4, tres de ellas –la de Guerrero, la anónima y la de Bermúdez– presentan un estricto *cantus firmus*, que corresponde al tono de lamentación toledano.⁴⁴

Un tercer ejemplo de apego al repertorio arraigado por la tradición, a pesar de las reformas, se encuentra en las dos versiones pretridentinas de la *Missa Defunctorum* de Francisco Guerrero, copiada en los libros GuatC 6 y GuatC 3. Ambas fuentes presentan el tracto *Sicut cervus*, aunque en versiones distintas, que formaron parte de la *Missa pro defunctis* de Guerrero. Una de ellas concuerda con la que se publicó en su *Liber Primus Missarum*, impreso en París el año de 1566 (G4870). La otra podría ser el tracto del impreso *Psalmorum Liber Primus, accedit Missa Defunctorum*, publicado en Roma el año de 1559, que se conoce sólo por referencias documentales. El propio Guerrero publicó una tercera actualización de su misa según las prescripciones del misal de Pío V, de 1570, sustituyendo el *Sicut cervus* por el tracto *Absolve Domine* en su *Missarum Liber Secundus*, de 1582 (G4872).⁴⁵ Sin embargo, las fuentes de la catedral de Guatemala, ambas del siglo XVII, recogen las versiones pretridentinas.

La Colección de libros de polifonía de la catedral de México

El estudio de los libros de polifonía de la catedral de México fue abordado con una exhaustividad ejemplar por Javier Marín López en su tesis doctoral.⁴⁶ Una versión revisada, corregida y ampliada de su trabajo se publicó en dos volúmenes en el año 2012, al cual me remito.⁴⁷ Mencionaré aquí únicamente algunos aspectos generales, sintetizados por el propio Marín,⁴⁸ que nos permitirán establecer puntos de comparación con los libros de la catedral de Guatemala.

42 Véanse, de Manuel del Sol, los textos «Rethinking Victoria's Lamentations in Post-Tridentine Rome», en Javier Suárez-Pajares y Manuel del Sol (eds.), *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, pp. 55–75; y «Lamentaciones de Cristóbal de Morales: historia y autenticidad», *Revista de Musicología*, XXXVII, 1, 2014, pp. 107–139.

43 ACCMM, MéxC 7, ff. 59v–68r. Véase una edición en Juan Manuel Lara Cárdenas, *Francisco López Capillas (ca. 1608–1674). Obras, volumen segundo*. México, Cenidim, 1994, pp. 40–54.

44 Robert Snow, *A New-World Collection of Polyphony...*

45 Véase la nota 22 de este trabajo.

46 Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos...*

47 Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la catedral de México...*

48 Javier Marín López, «Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México», *Resonancias*, 27, 2010, pp. 57–77.

Los 22 libros de polifonía pertenecientes a la Catedral de México que al presente se conservan están repartidos en tres repositorios distintos: catorce en el Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México (MéxC 1-14), siete en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán (TepMV 1-7) y uno en la Biblioteca Nacional de España (MadBN 2428). En total, los libros de polifonía de la Catedral de México transmiten 563 obras de veintiún autores; trece de ellos europeos que nunca estuvieron en el virreinato de la Nueva España, todos de la Península Ibérica, salvo Palestrina, de quien se conserva una sola obra. Siete de los veintidós libros de polifonía son impresos (entre 1584 y 1703) y los quince restantes manuscritos elaborados entre 1600 y 1781.

Consideraciones a partir de la comparación de las colecciones de libros polifónicos de las catedrales de Guatemala y México

Esperablemente, la música de cualquier catedral del ámbito hispano debía responder al prototipo de repertorio polifónico que requería el ceremonial de las catedrales castellanas durante el siglo XVI y que varió poco en los subsiguientes dos siglos: ordinarios de la Misa; invocaciones, salmos, himnos y cánticos del Oficio de Vísperas; invitatorios y responsorios de Maitines, motetes para cantar oportunamente en los espacios que el ceremonial les diera cabida, todo para las fiestas de mayor rango dentro del calendario litúrgico hispano. De forma particular, algunos oficios daban cabida a más acciones litúrgicas en polifonía: el propio de la Misa de Difuntos, algunos salmos, lecciones y responsorios del Oficio de Maitines de Difuntos y del Oficio de Tinieblas en Semana Santa.⁴⁹ El número de libros de la catedral de México casi cuadruplica a los de la catedral de Guatemala. Sin embargo, el número de obras en México es sólo aproximadamente el doble de las conservadas en Guatemala y, de cualquier manera, ambas colecciones reúnen justamente el repertorio polifónico mínimo indispensable para la celebración de los oficios en las catedrales del ámbito hispano. El mayor número de obras transmitidas por los libros de la catedral de México parece responder a dos condiciones. Por un lado, la voluntad y posibilidad efectiva de actualizar estilísticamente el repertorio, patente en las composiciones de músicos locales como Francisco López Capillas (1614–1674), Antonio de Salazar (*ca.* 1650–1715) y Manuel de Sumaya (1680–1755). Por otro lado, el mayor número de libros se relaciona con el aumento de las ocasiones y lugares donde debía presentarse la capilla de música de la catedral mexicana, producto de la fundación privada de aniversarios, procesiones y otros oficios devocionales. Un voluminoso libro elaborado en la Catedral de México en 1751, que contiene todas las festividades y aniversarios

49 Véase Juan Ruiz Jiménez, *La librería de Canto de Órgano. Creación y pervivencia del repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.

vigentes en esa época, incluyendo el rango de los días y el orden de la música, así como otras indicaciones generales sobre el culto y la liturgia catedralicias, detalla en nada menos que 204 páginas las decenas de fundaciones que se celebraban durante todo el año.⁵⁰

Notables son también las diferencias en el origen de los compositores representados en las colecciones de libros polifónicos, como puede verse en las tablas del apéndice de este trabajo. De los 21 compositores en los libros de la catedral de México, 13 son europeos, peninsulares 12 de ellos. Es decir, el 62% de los autores de la polifonía cantada en la catedral de México nunca estuvieron en la capital del virreinato novohispano. El otro 38% lo constituye el conjunto de compositores activos en la catedral mexicana. De ellos, sólo tres se formaron en el Nuevo Mundo: Francisco López Capillas (1614–1674), José de Agurto Loaysa (fl. 1640–1696) y Manuel de Sumaya (1680–1755).⁵¹ En balance, más del 80% de la polifonía en latín de la catedral de México que nos ha llegado fue compuesta por compositores formados en la Península Ibérica.⁵²

En contraste, de los 27 autores recogidos en los libros de polifonía de la catedral de Guatemala, diez corresponden a peninsulares que no viajaron al Nuevo Mundo e igual número a músicos activos en el Nuevo Mundo, nueve de ellos específicamente en Guatemala. Es decir, a diferencia de México, el porcentaje de autores locales en Guatemala es igual al de autores ibéricos (37%). Además, caso excepcional, cuatro autores (15%) corresponden a músicos centroeuropeos. Una futura identificación de tres compositores que me son desconocidos –Luis Serra, el “maestro Romero”⁵³ y el “maestro Alegre”– inclinará la balanza hacia los músicos peninsulares o los locales, en este momento equilibrada. Es notable también

50 ACCMM, Serie Ordo, *Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su Altar, Coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, arreglado en todo a su Erección, Estatutos, Cartilla, Costumbres, Fundaciones y Rúbricas, para su más puntual e inviolable observancia*, 1751. Se conservan tres ejemplares manuscritos de este libro en el ACCMM.

51 Véase información biográfica sobre Francisco López Capillas en Ruth Yareth Reyes Acevedo, *La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654–1674)*, tesis de licenciatura en Historia, inédita, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006; sobre José de Agurto y Loaysa en Aurelio Tello (Coord.), Nelson Hurtado, Omar Morales Abril y Bárbara Pérez Ruiz, *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, México, CENIDIM-INBA y ADABI, 2018, pp. 299–306; y sobre Manuel de Sumaya en Viridiana Olmos, *El magisterio de capilla de Manuel de Sumaya en la Catedral de México*, tesis de licenciatura en Historia, inédita, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

52 Javier Marín López, «Ideología, hispanidad y canon...»

53 En el fondo de papeles de música del AHAG se conservan obras de al menos cuatro compositores de apellido Romero: Mateo Romero (el “Maestro Capitán”), Fray Dionisio Romero, Fray Juan Romero y Lorenzo Romero.

el hecho de que cinco de los diez compositores locales nacieron o se formaron en el Nuevo Mundo: Gaspar Fernández, Juan José Guerrero, Manuel José de Quirós y Fray Francisco de Quirós en Guatemala, Juan Matías de Rivera en Oaxaca.

Recapitulación final

El trasplante del modelo litúrgico de la catedral de Sevilla a las colonias hispanas en el Nuevo Mundo durante el siglo XVI determinó en gran medida el uso que se le dio a la polifonía dentro de la liturgia de las catedrales en América. Asimismo, influyó en la circulación del repertorio generado en la catedral hispalense. No es casualidad que el compositor con mayor número de obras en las catedrales de Guatemala y México sea el mismo: Francisco Guerrero,⁵⁴ el maestro de capilla de la catedral de Sevilla durante el determinante período de adopción de las reformas derivadas del Concilio de Trento. Pero las circunstancias particulares de cada catedral influyeron también en la naturaleza de su repertorio polifónico. En ambos casos, el segundo compositor con mayor número de obras es uno activo en el entorno local: Hernando Franco (1532–1585) para la catedral de México –quien, por cierto, llegó a la capital del virreinato proveniente de Guatemala– y Pedro Bermúdez (*fl.* 1574–1604) para la catedral guatemalteca. El elevado número de obras del siglo XVI vueltas a copiar durante los siglos XVII y XVIII tanto en México como en Guatemala (MéxC 8 y MéxC 12, GuatC 3 y GuatC 1) hace evidente un fuerte sentido de tradición en la interpretación de polifonía litúrgica. Las evidencias del uso y adecuación del repertorio pretridentino durante los primeros años del siglo XVII, sobre todo en la catedral de Guatemala, generando un repertorio híbrido entre las prácticas previas al Concilio de Trento y las prescripciones reformadas, plantean la exigencia del estudio sistemático de las prácticas litúrgicas locales y su comparación con las de otras diócesis, para contextualizar la música sacra de una región en períodos temporales específicos.

El mayor número de compositores locales representados en los libros de polifonía de la catedral de Guatemala parece responder a la menor capacidad económica de sus rentas diocesanas, que obligaban a la contratación de músicos nativos, en lugar de compositores peninsulares, o a reciclar repertorio antiguo, en lugar de comprar los principales impresos que circulaban en el ámbito iberoamericano. La presencia de obras francesas, flamencas y romanas en la catedral de Guatemala abre un campo de investigación poco explorado por los estudiosos de la música renacentista centroeuropea: el de la circulación y recepción periférica de sus repertorios.

Aunque se sale de los límites que enmarcan esta contribución, el uso de música europea como instrumento catequístico para el adoctrinamiento de la población indígena en el Nuevo Mundo ofrece un campo riquísimo para el estudio de la

54 Véase el apéndice 2.

adaptación de polifonía para usos distintos a los que motivaron su creación. Un conjunto de 17 códices musicales procedentes de cuatro pueblos de la región de Huehuetenango –Santa Eulalia Puyumatlán, San Juan Ixcoy, San Mateo Ixtatán y Jacaltenango–, en el noroccidente de Guatemala, transmite obras polifónicas sobre textos latinos y chansons de compositores franco-flamencos y españoles de los siglos XV y XVI, tales como Juan de Urreda, Loyset Compère, Heinrich Isaac, Jean Mouton, Juan de Anchieta, Pedro de Escobar, Martín de Ribaflecha, Antonio de Ribera, Juan García de Basurto, Pedro de Pastrana, Claudin de Sermisy, Diego Fernández, Juan Vásquez, Cristóbal de Morales, Rodrigo de Ceballos, Pedro de Escobar y Francisco de Peñalosa.⁵⁵ Sea esta mención un aliciente para ensanchar los límites geográficos del campo de investigación de la música renacentista.

55 Paul Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*, tesis de doctorado, Bloomington, Indiana University, 1985.

Abreviaturas

ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AGCA	Archivo General de Centro América
AHAAO	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca
AHAG	Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala
GuatC	Libro de Polifonía de la Catedral de Guatemala
LAC	Libro de Actas Capitulares
MéxC	Libro de Polifonía de la Catedral de México
PueblaC	Libro de Polifonía de la Catedral de Puebla

Apéndice 1

Autores representados en los libros de polifonía del Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala

	Autores por orden alfabético	nº obras
1	Alegre (¿siglo XVIII?)	1
2	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
3	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	34+¿6? 40
4	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
5	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
6	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1
7	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
8	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
9	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629)	12+¿1? 13
10	Franco, Hernando (1532–1585)	13
11	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
12	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669)	1+¿3? 4
13	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
14	Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
15	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
16	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665)	1
17	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
18	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
19	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
20	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII)	1
21	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765)	2+¿10? 12
22	Romero [¿Mateo? ¿Fray Dionisio? ¿Fray Juan? ¿Lorenzo?]	1
23	Serra, Luis	1
24	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
25	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2
26	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
27	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
—	(anónimo)	61
—	(canto llano)	4
	TOTAL	253

Autores por número de obras	nº obras
Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	40
Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
Franco, Hernando (1532–1585)	13
Fernández, Gaspar (fl.1596–1629)	13
Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765)	12
Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
Guerrero, Juan José (fl.1644–1669)	4
Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2
Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
España, Antón de (ca.1548–1591)	2
Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1
Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665)	1
Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII)	1
Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
Serra, Luis	1
Romero [¿Mateo? ¿Fray Dionisio? ¿Fray Juan? ¿Lorenzo?]	1
Alegre (¿siglo XVIII?)	1
(anónimo)	61
(canto llano)	4
TOTAL	253

	Autores por región y cronología	nº obras
	Locales	
1	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
2	Franco, Hernando (1532–1585)	13
3	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
4	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
5	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	40
6	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629)	13
7	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669)	4
8	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765)	12
9	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII)	1
	Novohispanos	
1	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665)	1
	Peninsulares	
1	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
2	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
3	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
4	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
5	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
6	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
7	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
8	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
9	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
10	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2
	¿Iberoamericanos?	
1	Serra, Luis	1
2	Romero	1
3	Alegre (¿siglo XVIII?)	1
	Europeos	
1	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
2	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1

Música en los libros de polifonía de las Catedrales de Guatemala y México

3	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
4	Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
—	(anónimo)	61
—	(canto llano)	4
27	TOTAL	253

Fuentes: GuatC 1-6.

Apéndice 2

Autores en los libros de polifonía de las catedrales de Guatemala y México, por región y cronología

Libros polifónicos de la catedral de Guatemala nº obras

33% Locales

1	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
2	Franco, Hernando (1532–1585)	13
3	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
4	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
5	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	40
6	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629) *	12
7	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669) *	4
8	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765) *	12
9	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII) *	1

3,70% Novohispanos

1	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665) *	1
---	---	---

37,04% Peninsulares

1	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
2	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
3	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
4	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
5	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
6	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
7	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
8	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
9	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
10	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2

11,11% ¿Iberoamericanos?

1	Serra, Luis	1
2	Romero	1
3	Alegre (¿siglo XVIII?)	1

14,81% Europeos

1	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
2	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1
3	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
4	Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
—	(anónimo)	61
—	(canto llano)	4
27	TOTAL	253

Libros polifónicos de la catedral de México nº obras

38,10% Locales

1	Franco, Hernando (1532–1585)	101
2	Rodríguez de Mata, Antonio (fl.1603–1641)	8
3	Coronado, Luis (fl.1584–1648)	6
4	Pérez Ximeno, Fabián (1587–1654)	2
5	López Capillas, Francisco (1614–1674) *	59
6	Agurto Loaysa, José de (fl.1640–1696) *	6
7	Salazar, Antonio de (ca.1650–1715)	11
8	Sumaya, Manuel de (1680–1755) *	33

57,14% Peninsulares

1	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	2
2	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	1
3	Navarro, Juan (ca.1530–1580)	2
4	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	1
5	Guerrero, Francisco (1528–1599)	85
6	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	32
7	Lobo, Alonso (1555–1617)	14
8	Vivanco, Sebastián de (ca.1550–1622)	85
9	Aguilera de Heredia, Sebastián (1561–1627)	36
10	Lobo, Eduardo Duarte (1564–1646)	31
11	Riscos, Juan Martín de (ca.1570–1637)	1
12	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	17

4,76% Europeos

1	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	1
—	(anónimo)	33
21	TOTAL	567

Fuentes: GuatC 1-6; MéxC 1-14; TepMV 1-7; MadBN 2428; Javier MARÍN LÓPEZ, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 vols., Jaén, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012.

Lokale und auswärtige Musik in Chorbüchern mit polyphoner Musik der Kathedralen von Guatemala und Mexiko*

Einleitung

Die Eroberung und Kolonisation der Neuen Welt durch die spanische Krone hatte bezüglich der kirchlichen Jurisdiktion die Einteilung und Abgrenzung des Territoriums in Einheiten der Diözesanverwaltung zur Folge.¹ In dieser ersten Phase der Organisation der katholischen Kirche in Amerika spielte das liturgische Vorbild der Kathedrale von Sevilla eine dominante Rolle. Das Bistum von Mexiko wurde 1530 errichtet und vier Jahre später das von Guatemala, beide als Suffragane der Erzdiözese von Sevilla. Der mexikanische Bischofssitz wurde 1546 zum Metropolitansitz erhoben und Guatemala wurde fortan dessen Suffragan bis 1745, bevor es seinerseits zum Sitz eines Erzbistums erhoben wurde.² Aber der Sevilla-Bezug setzt sich in den Beschlüssen beider Kapitel fort.³ Die Bullen zur Gründung beider Diözesen beziehen sich explizit auf die Konstitutionen, Sakralhandlungen, Feste, das Zeremoniell und sonstige Traditionen des Sevillaner Bischofssitzes. Allerdings erlauben dieselben Bullen die Differenzierung der zereemoniellen Praktiken, »um sie frei zu ändern oder dem Dekor und Lenkung ihrer

* Übersetzung von Prof. em. Dr. Horst Pietschmann (Universität Hamburg).

1 Peter Gerhard, *Geografía Histórica de la Nueva España, 1519 – 1821*, México 1986, S. 17–19.

2 Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, Bd.1, México 1946, S. 124 – 125; Domingo Juarros, *Compendio de la historia de la ciudad de Guatemala (1818)*, Bd. 1, Guatemala ³1936, S. 105 – 107.

3 Zum Beispiel ACCMM, LAC 2, f. 86r, 9 de octubre de 1562: »Que los señores deanes de otras iglesias tengan lugar en el coro del señor deán, después de los tres señores dignidades de él, como se hace en la santa iglesia de Sevilla.« Beide Kathedralen, die von Mexiko wie die von Guatemala, bevorzugten den Erwerb liturgischer Bücher aus Sevilla. Vgl. Barbara Perez Ruiz, »La librería de canto de la catedral metropolitana de México«, in: *La circulación de música y músicos en la época colonial iberoamericana*, hg. von Aurelio Tello, Santa Cruz de la Sierra 2012, S. 203–222; und für Guatemala: AHAG, LAC 1, f. 16–18v, 9 de mayo de 1542, »Inventario que se mandó hacer de los bienes de la iglesia«, mit Ergänzungen von 1545, 1551, 1559 und 1561.

Kathedralkirche anzupassen«.⁴ Das heißt – und dies ist wesentlich, da historische Studien oft zur Vereinfachung, Extrapolierung oder Verallgemeinerung tendieren, wenn es um räumlich und zeitlich weit voneinander entfernte Phänomene geht –, dass liturgische und Frömmigkeitspraktiken gemäß den Gründungsurkunden durchaus mehr als die einfache Übernahme eines europäischen Modells vorsahen. Dieses Modell konnte sich im Einzelfall je nach den besonderen Umständen im Laufe der Zeit verändern und angepasst werden. Diese beiden Tatsachen – der Einfluss des Vorbilds Sevilla und dessen Anpassung an lokale Gegebenheiten – lassen sich im Repertoire der erhaltenen polyphonen Musik der Kathedralkirchen von Guatemala und Mexiko noch heute verfolgen, wie nachfolgend dargelegt werden soll.

Da das steigende Interesse an der iberoamerikanischen kolonialzeitlichen Musik oft mit exotisierenden Herangehensweisen verbunden ist, die aus mangelnder Kontextualisierung wegen ungenügender Bemühungen zur Erforschung und zum Verständnis der kulturellen Besonderheiten resultieren,⁵ muss eine klärende Bemerkung vorausgeschickt werden. Die spanische Krone versuchte vermittels des Konzeptes »der zwei Gemeinwesen« die indigene Bevölkerung von der spanischen Bevölkerung – europastämmige und kreolische – in Amerika mit Hilfe einer andersartigen soziopolitischen Organisation für jede Gruppe voneinander zu trennen.⁶ Für die Zwecke der vorliegenden Arbeit soll der Hinweis ausreichen, dass die Kathedralen, die kirchlichen Sitze der Diözesen und Erzdiözesen, in städtischen Zentren errichtet wurden. Deren liturgische Gepflogenheiten dienten der spanischen Bevölkerung und erfüllten somit die gleiche Funktion wie jede europäische Kathedrale: die feierliche Verherrlichung Gottes. Der Prozess der Evangelisierung, Katechese und Verabreichung der Sakramente an die indigene Bevölkerung sowie andere Aufgaben der katholischen Kirche, die mit der Urbevölkerung zu tun hatten, gehörten nicht zu den Aufgaben der Kathedralen.

4 Francisco Javier Hernáez, *Colección de bulas, breves y otros documentos relativos a la iglesia de América y Filipinas*, 2 Bde., Brüssel 1879; zitiert nach Javier Marín López, *Música y músicos entre dos mundos: la catedral de México y sus libros de polifonía (siglos XVI–XVIII)*, 3 Bde., Diss. Univ. Granada 2007 (unveröffentlicht).

5 Vgl. dazu eine einschlägige Bewertung bei Drew Edward Davies, »Nationalism, Exoticism, and Colonialist Appropriation: The Historiographic Decontextualization of Music from New Spain«, in: *Latin American Choral Music: Contemporary Performance and the Colonial Legacy*, hg. von Janet Sturman, Online-Publikation 2007.

6 Vgl. z. B. Magnus Mörner, »La política de segregación y el mestizaje en la Audiencia de Guatemala«, in: *Revista de Indias* 24, 95–96 (1994), S. 137–151.

Die aktuelle Sammlung der Chorbücher mit polyphoner Musik an der Kathedrale von Guatemala

Die Quellen hispano-amerikanischer Kathedralen zur Renaissance-Polyphonie oder dem *stile antico* beschränken sich auf die Kathedralen von Mexiko, Puebla, Oaxaca, Guatemala und Bogotá. Es sei betont, dass ich mich nicht auf Quellen aus Konventen, Pfarreien oder Missionszusammenhängen beziehe (die es auch gibt), da ihre andersartige Funktionalität auch die Organisation des Inhalts der Bücher bedingt. Von den genannten fünf Bischofskirchen ist Guatemala diejenige mit dem ältesten Repertoire.⁷

In der ersten wissenschaftlichen Publikation, die sich den Chorbüchern der Kathedrale von Guatemala widmete, listete 1965 David Pujol den Inhalt der einzigen drei Bücher auf, die seinerzeit bekannt waren.⁸ Dieses Inventar wurde im Januar 1967 korrigiert, erweitert und reorganisiert, als Robert Stevenson sein monumentales Projekt zur Lokalisierung musikalischer Quellen in den wichtigsten Archiven Lateinamerikas durchführte.⁹ Nach dem Erdbeben, das Guatemala 1976 erschütterte, wurde ein viertes Buch lokalisiert, dessen minutiöse Untersuchung und Edition 1996 Robert Snow vorlegte.¹⁰ Im Juli 2010 fand ich zusammen mit Javier Marín López im Historischen Archiv der Erzdiözese von Guatemala ein fünftes Buch mit polyphoner Musik, um schließlich im Oktober des gleichen Jahres in einem unklassifizierten Bestand das zu finden, was man als den Corpus eines sechsten, kleineren und nicht eingebundenen Buches polyphoner Musik bezeichnen könnte. Auf diese Weise hat sich der Bestand bis heute überlieferter und identifizierter Chorbücher mit Vokalpolyphonie der Kathedrale von Guatemala im Verlauf des letzten halben Jahrhunderts verdoppelt. Dennoch erscheint diese Zahl gering im Vergleich mit den 22 Chorbüchern, die der Kathedrale von Mexiko gehörten und sich heute in drei verschiedenen Sammlungen befinden, mit den ebenfalls 22 Chorbüchern der Kathedrale von Puebla oder den 20 der Sevillaner Kathedrale. Gleichwohl gebührt dieser kleinen guatemalteckischen Sammlung eine besondere Bedeutung, wie nachfolgend gezeigt werden soll.

Das Chorbuch Nr. 1 (GuatC 1) wurde zwischen 1760 und 1765 von Manuel José de Quirós, Kapellmeister der Kathedrale von Guatemala, mit der aus-

7 Robert Snow, „Guatemala«, in: *Revista de Musicología* 16, 3 (1993), S. 1209–1210.

8 David Pujol, „Polifonía española desconocida conservada en el Archivo Capitular de la Catedral de Guatemala y la Iglesia Parroquial de Santa Eulalia de Jacaltenango«, in: *Anuario Musical* 20 (1965), S. 3–10.

9 Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington D. C. 1970, S. 65–71.

10 Robert Snow, *A New-World Collection of Polyphony for Holy Week and the Salve Service, Guatemala City, Cathedral Archive, Music MS 4*, Chicago 1996.

drücklichen Erklärung kopiert, dass es sich um eines der »Messbücher, die 1602 der Pater Gaspar Fernández« geschrieben habe, handele, und dem »sechs andere Messen angefügt wurden, die aus Europa auf Bitten und aufgrund der Bemühungen von Manuel José de Quirós« bezogen werden konnten. Die sechs 1602 kopierten Messen stammen von sechs bekannten Komponisten, fünf Europäern und einem örtlichen: Cristóbal de Morales (ca. 1500–1553), Pierre Colin (fl. 1538–1572), Rodrigo de Ceballos (ca. 1530–1581), Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525–1592), Tomás Luis de Victoria (1548–1611) und Pedro Bermúdez (fl. 1574–1604). Von den angefügten Messen stammen zwei weitere von Tomás Luis de Victoria, eine von Juan Matías de Rivera (ca. 1618–1665), eine von einem gewissen »Alegre« (der nicht Gregorio Allegri sein kann, da sie ein für das 18. Jahrhundert typische Verständnis vom *stile antico* erkennen lässt), eine von einem unbekanntem »Meister Serra« und eine Messe von José Torres Martínez Bravo (ca. 1670 – 1738), die nicht mit seinen Messen aus seinem *Missarum Liber* von 1703 (RISM T 1009) übereinstimmt. Über die 12 genannten Messen hinaus enthält GuatC 1 fünfzehn kurze, im 18. Jahrhundert kopierte liturgische Stücke, die aber von lokalen Komponisten des 16. Jahrhunderts stammen: von den Kapellmeistern Hernando Franco (1532–1585) und Pedro Bermúdez, sowie in einem Fall vom Sevillaner Francisco Guerrero (1528–1599).

Der Codex GuatC 2 besteht aus einer Sammlung von 37 Vesper-Hymnen und einer zur Laudes, die nach dem liturgischen Kalender angeordnet sind, und einer nach den Kirchentönen angeordneten Sammlung von *Magnificat*-Vertonungen. Jede Sammlung hat ihre eigene Foliierung, weshalb man bislang annahm, dass es sich um zwei ursprünglich getrennte Bücher handele, 2-A und 2-B. Gleichwohl konnte ich feststellen, dass sie seit ihrer Konzeption und ihrem Erwerb eine Einheit zur Feier der Vespers darstellte. Der Codex GuatC 2 stellt also das originale Buch dar, das der örtliche Kapellmeister Gaspar Fernández (fl. 1596–1629) eigenhändig kopiert hatte und das von der Kathedrale 1606 erworben wurde.¹¹ Sein Hymnenzyklus hat besondere Bedeutung, da er 18 Hymnen vortridentini-scher spanischer Tradition enthält, die von Francisco Guerrero stammen und deren liturgische Funktion in dem reformierten Brevier des Konzils von Trient nicht verändert wurde. Es handelt sich um frühe Versionen der Hymnen, die Guerrero später aktualisierte und in seinem *Liber Vesperarum* von 1584 (RISM G4873) publizierte. 14 Hymnen, die infolge des Konzils modifiziert wurden – und die daher

11 AHAG, Fondo Cabildo, Cuentas de mayordomía, 1606: „Ítem, dio en descargo doscientos y cincuenta y nueve tostones por libranza del cabildo pagó al padre Gaspar Fernández, maestro de capilla de la dicha santa iglesia, por un libro que hizo de canto de órgano de himnos y Magnificats para el coro, en el dicho año de mil y seiscientos y seis«. Zur Aktivität von Gaspar Fernández als Kopist vgl. Omar Morales Abril, »Gaspar Fernández: su vida y obra como testimonio de la cultura musical novohispana a inicios del siglo XVII«, in: *Ejercicio y enseñanza de la música den México*, hrsg. von Arturo Camacho, Oaxaca 2013, S. 71–125.

aktualisiert werden mussten – wurden von Pedro Bermúdez, Kapellmeister der Kathedrale von Guatemala zwischen 1601 und 1603, komponiert. Einen weiteren komponierte Gaspar Fernández selbst: den Hymnus *Custodes hominum*, der in den Spanien-bezogenen Anhang des römischen Breviers, das Papst Paul V. 1605 reformierte, aufgenommen worden war.¹² Der zweite Teil des Buches, 2-B, enthält 43 Werke, davon 27 Magnificat-Vertonungen: 16 von Cristóbal Morales (die komplette Sammlung mit geraden und ungeraden Versen), sieben von Francisco Guerrero, zwei von Palestrina, eines von Ceballos und ein weiteres von Gaspar Fernández selbst, der ebenfalls je ein *Benedicamus Domino* komponierte und in die acht Bände einfügte. Im 18. Jahrhundert wurden drei Werke zwischen dem ursprünglichen Index der Sektion 2-B und dem ersten *Magnificat* eingefügt; sie passen zu dem Repertoire des 16. Jahrhunderts. Dem Folio 1r der Sektion 2-A wurde ein weiteres weißes Blatt als Schutz hinzugefügt. Hält man dies gegen das Licht, erkennt man einen textlosen Fauxbourdon im achten Ton im Stil derer, die von Gaspar Fernández stammen und am Ende dieses Chorbuchs GuatC 2-A notiert sind.

GuatC 3 ist ein Chorbuch, das bisher falsch beschrieben wurde, vermutlich weil die Forscher – David Pujol, Robert Stevenson und Robert Snow¹³ – Mikrofilme nutzten und nicht wussten, welche Hände an seiner heutigen Form mitwirkten. Ursprünglich geschrieben wurde er von Nicolás Márquez Tamariz (1627–1693), Kapellmeister der Kathedrale von Guatemala vom 2. November 1669 bis zu seinem Tod am 1. Oktober 1693.¹⁴ Auf dem letzten Blatt wurden zwei Werke in der Handschrift von Juan Fernández de León (1671–1731), einem Musiker aus Oaxaca, hinzugefügt, der seit 1696 an der Kathedrale von Guatemala aktiv war.¹⁵ Das Chorbuch wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts restauriert, je-

12 Robert Snow, „Music by Francisco Guerrero in Guatemala«, in: *Nasarre, Revista Aragonesa de Musicología* 3, 1 (1987), S. 153–202; Omar Morales Abril, „Características de estilo en la obra de Pedro Bermúdez (fl. 1574–1604)«, in: *Revista de Musicología* 30, 2 (2007), S.343–392.

13 Pujol, *Polifonía* (wie Anm. 8); Stevenson, *Renaissance* (wie Anm. 9); Snow, *A New-World Collection* (wie Anm. 10).

14 Die Angaben zu Nicolás Márquez Tamariz wurden unveröffentlichten Quellen entnommen. Vgl. u.a. AHAG, Fondo Sagrario, Libro 2 bautismos españoles, 1612 – 1648, f. 132r; AGCA, AI ii.1, legajo 4057, expediente 31450, 26 de noviembre de 1661; AHAG, Cabildo, libranzas, 1636 – 1693; AHAG, Fondo Sagrario, Libro de defunciones de españoles desde 1631 a 1698, f. 226r del segundo cuerpo.

15 Die Angaben zu Juan Fernández de León wurden unveröffentlichten Quellen entnommen. Vgl. u. a. AHAAO LAC 2, f. 181v–182r, 13 de marzo de 1685; AHAAO, LAC 2, f. 237v–238r, 19 de junio de 1691; AHAAO, LAC 2, f. 258r, 12 de septiembre de 1692; AHAAO, LAC 3, f. 70v, 8 de agosto de 1696; AHAAO, LAC3, f. 312v–313r, 22 de enero de 1706; AHAG, Cabildo, libranzas, 1696–1731; AGCA, AI 14.9, legajo 4065, expediente 31760, 24 de octubre de 1711; AHAG, Sagrario, Libro de entierros de españoles, del año de 1698 hasta 1739, f. 217r–v.

doch ohne Erneuerung des Einbandes. Vielen der ursprünglichen Blätter wurden andere hinzugefügt, die von Manuel José de Quirós kopierte Musik enthielten; andere Blätter in weiß sollten Werke verbergen, die man aus dem Repertoire zu nehmen oder neu zu ingrossieren entschieden hatte. Gegenwärtig lassen der Einband und der innere Teil der Folien schwere Schäden durch Insektenbefall erkennen, weshalb die angefügten Blätter sich lösten und die ursprünglich verdeckten frei legten. Daher sind viele Werke auf nicht aufeinander folgende Blätter verteilt und erwecken den Eindruck, unvollständig oder ungeordnet zu sein. Unter Einbeziehung der im 18. Jahrhundert verdeckten und nun sichtbaren Werke enthält der Band 66 Kompositionen.

GuatC 3 hat besondere Bedeutung, da er einige der ältesten erhaltenen Werke in hispanoamerikanischen Kathedral-Repertoires enthält, wie das Responsorium zu den Trauermatutinen für die Verstorbenen *Ne recorderis* von Francisco de la Torre (fl. 1464–1507), dessen enorme Verbreitung durch 50 spanische, portugiesische und hispanoamerikanische Quellen belegt ist, die es verzeichnen,¹⁶ oder die Motette *Sancta Mater istud agas* von Francisco de Peñalosa (ca. 1470–1528), die mindestens seit 1605 zum Repertoire der Kathedrale von Guatemala gehörte.¹⁷ Einige Originalblätter von GuatC 3 enthalten europäische Werke, die sich von denen unterscheiden, die im Bereich der spanischen Krone entstanden. Unter ihnen befindet sich die berühmte Motette *Aspice Domine* von Jacquet von Mantua (1483–1559)¹⁸ und nicht weniger als 12 Motetten von Orlando di Lasso (ca. 1532–1594). Es ist wahrscheinlich, dass die Werke Lassos direkt aus dem Druck abgeschrieben wurden (*Sacrae Cantiones quinque vocum*, Nürnberg 1562, RISM 1562a), wie das überraschende Fehlen von Varianten zwischen dem Druck und dem guatemalteckischen Manuskript vermuten lässt.

16 Vgl. die Auflistung der Konkordanzen des Responsoriums von Francisco de la Torre bei Javier Marín López, *Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico*, 2 Bde. Jaén 2012, S. 197–202.

17 Die Motette erscheint auch in GuatC 4, ein Manuskript, das im selben Jahr kopiert wurde (vgl. **Anm. 19**). In beiden guatemalteckischen Quellen ist sie anonym verzeichnet, aber beide stimmen mit vier spanischen Quellen überein. Vgl. Snow, *A New-World Collection* (wie **Anm. 10**), S. 92.

18 Die Motette ist in mehr als 40 Quellen überliefert (incl. sieben Tabulaturen), vgl. George Nugent, »Jacquet of Mantua«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 9, London, 1980, S. 456–458.

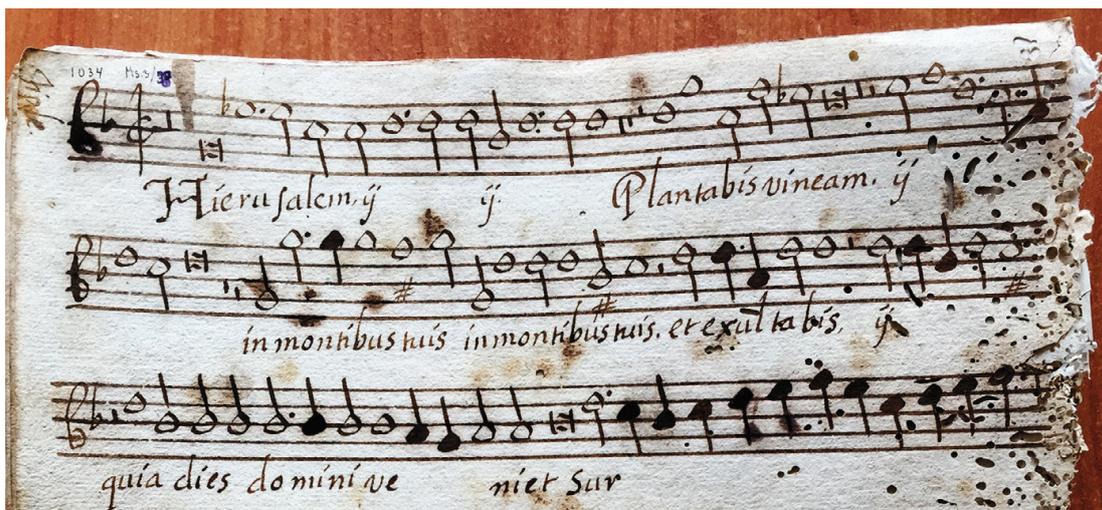


Bild 1. AHAG, Cabildo, Música, Libro de polifonía 3, f. 52v [Orlando di Lasso], *Hierusalem plantabis vineam*, inicio del triple.



Bild 2. München, Bayerische Staatsbibliothek, Digitale Sammlungen, 4 Mus.pr 165#Beibd.1. Orlando di Lasso, *Sacrae Cantiones quinque vocum* (Nürnberg, 1562). *Hierusalem plantabis vineam*, inicio del discantus.

Diese *Sacrae Cantiones* umfassen außer den Stimmbüchern des *discantus*, *altus* und *bassus* noch einen *quintus* (de facto ein *altus secundus*), der offenbar nicht nach Guatemala gelangte. Folglich wurden die Motetten als vierstimmige Werke in GuatC 3 kopiert und so über lange Zeit hinweg aufgeführt, denn teils befinden sie sich unter jenen Werken, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts ausgeschieden wurden, teils weisen sie Spuren von langem Gebrauch (Flecken und Abnutzung an den Ecken, an denen die Blätter umgewendet wurden) und gelegentlich späte Anmerkungen auf, etwa vom Beginn des 20. Jahrhunderts auf Blatt [55]v bei der Motette *Quam benignus es Domine* von Lasso: »Recuerdo de J. Luis García. Noviembre 15 de 1901, en misa mayor«.

Das Chorbuch GuatC 4 wurde ebenfalls von Gaspar Fernández 1605 kopiert.¹⁹ Es enthält 50 Werke, die das Repertoire der Karwoche bilden, mit einigen typischen Werken der Fastenzeit am Beginn sowie Repertoire für das Offizium der Jungfrau Maria, das an allen Samstagen des Jahres und allen Tagen der Fastenzeit in spanischen Diözesen gefeiert wurde. Der größte Teil des Repertoires der Fastenzeit verlor den oberen Bereich, der gewöhnlich die Urheber benennt, infolge eines restaurativen Eingriffs im 18. Jahrhundert, der die Ränder der Blätter abschnitt, um sie einander anzugleichen, aber es besteht kein Zweifel, dass das Repertoire stilistisch dem frühen 16. Jahrhundert angehört. Auch in diesem Buch begegnet die erwähnte Motette von Peñalosa. Der Gesamtkomplex der Passionen, Misereres und Lamentationen für die Traueroffizien der Karwoche vereinigt die Werke der drei lokalen Musiker Juan de Carabantes (fl. 1558–1579), Alonso de Trujillo (fl. 1565–1585) und Pedro Bermúdez (fl. 1574–1604), sowie spanischer Komponisten, die mit dem letztgenannten in Verbindung stehen: Cristóbal de Morales, Santos de Aliseda (fl. 1557–1580) und Francisco Guerrero. Eine größere Zahl polyphoner Versionen der Antiphon *Salve Regina* nimmt die zweite Hälfte des Bandes ein, zusammen mit sieben Versionen des *Benedicamus Domino* und am Ende vier Werken zur Komplet. Mit Ausnahme von zwei auswärtigen Werken von Palestrina und Guerrero wurde diese Sammlung mit Werken für das Offizium der Jungfrau von örtlichen Musikern komponiert: Hernando Franco, Antón de España (ca. 1548–1591) und Pedro Bermúdez.

GuatC 5, vor knapp sechs Jahren aufgefunden, hat auf dem Rücken das Etikett »Invitorios«, stellt aber tatsächlich eine sehr heterogene Handschrift dar, in der vier lokale Kapellmeister 22 Werke eigenhändig zwischen der Mitte des 17. und der Mitte des 18. Jahrhunderts anfügten. Sie enthält eine Sammlung von mehrchörigen Vesper-Psalmen, komponiert und kopiert von Juan José Guerrero, der als Komponist an der Kathedrale von Guatemala seit 1644 und als Kapellmeister vom 14. Juli 1648 bis zu seinem Tod Ende Oktober 1669 tätig war.²⁰ Sein Nachfolger Nicolás Márquez Tamariz fügte zwei Motetten, ein Invitorium und

¹⁹ Morales Abril, *Gaspar Fernández* (wie [Anm. 11](#)).

²⁰ AHAG, Cabildo, libranzas y libros de mayordomía, 1644 – 1669.

einen Vesper-Psalms an. Obwohl Márquez Tamariz ebenfalls ein Extra-Gehalt als Komponist (zusätzlich zu dem eines Kapellmeisters) bezog, scheinen diese Werke nicht von ihm zu stammen, da sie, mit Ausnahme des Psalms, stilistisch eher dem 16. Jahrhundert zuzurechnen sind. Zwei kurze Responsorien, eines für Pfingsten und eines zu Himmelfahrt, wurden von Juan Fernández de León (1671–1731) kopiert, ein aus Oaxaca gebürtiger Musiker, der 1696 nach Guatemala gelangte und von 1715 bis zu seinem Tod im Juli 1731 das Amt des Kapellmeisters ausübte. Ein Oster-Invitatorium wurde von einem Kopisten geschrieben, den ich nicht identifizieren konnte. Die letzten zehn Werke wurden von dem ebenfalls lokalen Kapellmeister und Komponisten Manuel José de Quirós (fl. 1694–1765) kopiert: ein *Benedicamus Domino* a 8, ein Invitatorium zu Weihnachten und verschiedene Ordinariumsteile für gemischte Stimmen mit Instrumentalbegleitung, anscheinend vom gleichen Quirós. Dies bestätigt die Anmerkung zu einer dieser Kompositionen: »Credo, das die Kollegiaten des Seminario de la Nuestra Señora de la Asunción bei ihrem Patrozinium sangen, das sie dieses Jahr 1744 feierten, komponiert von Manuel José de Quirós«. Diese Gesänge für gemischten Chor wurden anscheinend in GUATC 5 niedergeschrieben, um sie zu erhalten, nicht aber um aus dem Buch aufgeführt zu werden, da die Begleitstimmen auf anderen Blättern niedergeschrieben wurden als die entsprechenden Gesänge.

GuatC 6 bildet einen Komplex von Blättern, die aneinander genäht sind, aber nicht gebunden wurden und ein Toten-Offizium darstellen. Das kleinere Format entspricht dem von Stimmheften, aber die Stimmen sind in Chorbuchanordnung notiert. Die Ingrossierung muss während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts erfolgt sein, vielleicht auf Anordnung von Diego de Gálvez Prado (fl. 1597–1648), ein von Gaspar Fernández ausgebildeter Musiker, der von 1636 bis 1648 die Kapellmeisterstelle an der Kathedrale von Guatemala innehatte.²¹ Der Inhalt von GuatC 6 beschränkt sich auf ein Invitatorium und eine Lesung der Matutin des Totenoffiziums – sie stimmt überein mit der Lesung, die Hernando Franco komponierte – sowie eine prätridentinische Fassung des *Requiem*s von Francisco Guerrero.²² Es enthält außerdem eine andere Totenmesse sowie ein normales Messordinarium in gregorianischem Choral.

Kontextualisierung und Besonderheiten des mehrstimmigen Repertoires der Kathedrale von Guatemala.

Eine der hervorstechendsten Eigenschaften des Chorbuchbestandes der Kathedrale von Guatemala ist die Dauerhaftigkeit eines Repertoires, das in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts gesammelt wurde und zumindest bis zum Beginn

21 AHAG, Cabildo, libranzas y libros de mayordomía, 1644 – 1669.

22 Es gibt mehrere Dutzend von Quellen, die mindestens drei verschiedene Traditionen desselben Werkes überliefern. Vgl. Marín López, *Los libros* (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 213–219.

des 19. Jahrhunderts in Gebrauch blieb. Diese Sammlung griff auf die Musik der Mitte des 16. Jahrhunderts zurück, die in der Kathedrale von Guatemala bereits in Gebrauch war und an die liturgischen Vorschriften des Konzils von Trient angepasst werden konnte, sowie auf posttridentinische Kompositionen bis zu den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, die dem Stil der Klassischen Renaissance-Vokalpolyphonie treu blieben. Abgesehen von einigen wenigen Werken, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts komponiert wurden, und einigen um die Mitte des 18. Jahrhunderts gesammelten, wurde das klassische Renaissance-Repertoire auf der Grundlage archivierter Originalquellen weiter genutzt, die von dem aus Guatemala stammenden Kapellmeister Pedro Bermúdez und seinem Nachfolger Gaspar Fernández zwischen 1602 und 1606 angepasst, komplettiert und kopiert wurden. Nachdem zwei von den Büchern durch den langen und intensiven Gebrauch unbrauchbar geworden waren, wurde das Repertoire ohne Modifikationen in neue Bücher kopiert. Diese Spezifika belegen ein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein, das, ebenfalls außergewöhnlich, insofern eine hybride Tradition dokumentiert, als die Vorschriften des Konzils von Trient nur teilweise befolgt wurden, wie im Folgenden ausgeführt wird.

Historische Bezüge der Sammlung polyphoner Bücher der Kathedrale von Guatemala.

Das älteste Inventar der Besitztümer der Kathedrale von Guatemala, das erhalten ist, wurde 1542 erstellt, als die gesamte Stadt nach einer Naturkatastrophe verlegt werden musste.²³ Dieses Inventar enthält Ergänzungen von 1545, 1551, 1559 und 1561, aber die Bezüge auf die Musik sind derart knapp, dass sie für die Bewertung des Repertoires nicht in Betracht kommen.

Das erste Inventar, das einen spezifischen Abschnitt zu den »libros de canto de órgano«, d.h. also den Chorbüchern mit polyphonem Repertoire, enthält, wurde 1633 erstellt.²⁴ Darin werden sechs Bücher und »vier Motetten-büchlein« aufgelistet. Der Inhalt von vier dieser sechs Bücher überlebte, zumindest in fragmentarischer Form, bis heute: ein »libro de Salves«, das dem aktuellen GuatC4 entspricht, ein »Buch mit Hymnen und Magnificats« (das aktuelle GuatC2) und ein »Buch mit Psalmen«, das einem Buch entspricht, das Gaspar Fernández 1605 kopierte und das bis zum Jahr 1800 benutzt wurde. Weder ist das Originalbuch erhalten noch die Abschrift von 1800, aber ein Teil seines Inhalts sollte mit dem Chorbuch Nr. 6 der Kathedrale von Puebla (PueblaC 6) übereinstimmen. 1606 übersiedelte Gaspar Fernández auf Einladung des Domkapitels von Puebla aus seiner Geburtsstadt Guatemala nach Puebla, um dort die Kapellmeisterstelle zu

23 AHAG, LAC 1, f. 16–18v, 9 de mayo de 1542.

24 AHAG, Cabildo, Caja ,Cabildo Catedral, Inventarios, 1633 – 1784^c, Libro de inventarios, ff. 17v–18r.

übernehmen. Dort übte er das Amt bis zu seinem Tod im Jahre 1629 aus. Ich habe Dokumentenbelege gefunden, die beweisen, dass Fernández einen guten Teil des Repertoires, das in Guatemala in Gebrauch war, auch nach Puebla übertrug.²⁵ PueblaC 6, das Psalmen und Vesperhymnen enthält, wurde von Gaspar Fernández kopiert und 1619 von der Kathedrale von Puebla erworben. Da die Mehrzahl der Hymnen von PueblaC 6 mit denen von GuatC 2 übereinstimmen, die er selbst 1606 kopiert hatte, ist es naheliegend anzunehmen, dass auch die Vesper-Psalmen des Bandes aus Puebla mit denen in dem Band identisch sind, für den ihn die Kathedrale von Guatemala 1605 bezahlte und der als »Psalmen-Buch« in dem Inventar von 1633 erwähnt wird. Dieses Inventar erwähnt auch ein »Mess-Buch, das als das ‚weiße Buch‘ bezeichnet wird«. Dabei muss es sich um das »Buch mit den Messen, die der Pater Gaspar Fernández 1602 schrieb«, handeln, das die Grundlage zur Kopie des aktuellen GuatC 1 bildete. Das Inventar erwähnt am Beginn »ein Buch von Guerrero, das ausschließlich Musik enthält« und »ein Buch mit Messen von Morales«. Diese sind die einzigen, von denen sich keine Spur erhalten hat. Angesichts der vagen Beschreibung könnte es sich auch um einen der Drucke der Komponisten oder um handschriftliche Anthologien handeln. Die Aufzählung der »Bücher mit Vokalpolyphonie« des Inventars von 1633 schließt mit »vier Büchlein mit Motetten«, die den Heften zu *Discantus*, *altus*, *tenor* und *bassus* der *Sacrae Cantiones quinque vocum* von Orlando di Lasso entsprechen könnten (RISM 1562a). Obwohl sich jene Büchlein in Guatemala nicht erhalten haben, so haben wir gesehen, dass die Originalfolios von GuatC 3, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschrieben wurden, jene vier Stimmen von 12 Motetten aus dem deutschen Druck von 1562 enthalten.

Ein Inventar von 1643 erwähnt genau dieselben Bücher und fügt nur die zusätzliche Information hinzu, dass sie sich in den Händen des Kapellmeisters (Diego de Gálvez Prado) befanden, eine spätestens seit der Zeit des Kapellmeisters Pedro Bermúdez übliche Praxis. Das nächste Inventar aus dem Jahr 1652²⁶ enthält einige zusätzliche Bände, jetzt in den Händen des Kapellmeisters Juan José Guerrero: »ein schwarz eingebundenes Buch, Geschenk des Herrn Bischof Don Bartolomé González Soltero selig, mit Messen und Psalmen zu vier Stimmen, und anderen Werken«, »weitere vier kleine Hefte mit Motetten«, zusätzlich zu den 4 Heften mit Motetten aus den vorangehenden Inventaren, sowie »weitere acht gebundene Bücher mit Messen und Psalmen für zwei Chöre«. Weder von dem Buch mit Messen und Psalmen noch von den Heften mit Motetten zu 4 Stimmen und denen mit Messen und Psalmen zu acht Stimmen findet sich eine Spur. Zwei weitere Inventare der Bücher in den Händen von Juan José Guerrero,

25 Morales Abril, *Gaspar Fernández* (wie Anm. 11).

26 AHAG, Cabildo, Caja 'Cabildo Catedral, Inventarios, 1633–1784', Libro de inventarios, ff. 76v–77r.

datiert aus den Jahren 1655 und 1662²⁷, wiederholen den Inhalt des Inventars von 1652: sieben Bücher, 2 Sätze von Heften mit Motetten zu 4 Stimmen und einen Satz von Heften mit Messen und Psalmen zu 8 Stimmen.

1704 wurde ein rechtskräftiges Inventar der Besitzungen der Kathedrale²⁸ angefertigt: Es enthält eine Übersicht über »die Chorbücher dieser heiligen Kathedralkirche. Diejenigen für Vokalpolyphonie, über die der Kapellmeister Marcos de Quevedo verfügt, und diejenigen für gregorianischen Choral, die der Pater Succentor José de Castro verwahrt«. Weiterhin finden sich alle Bücher und Hefte aus den vorangehenden Inventaren, aber hinzugefügt werden der Aufstellung »ein anderes Buch mit Motetten und anderen Werken«, das GuatC 3 entsprechen könnte, »zwei Hefte mit Vespern, Psalmen und Misereres«, deren Beschreibung mit Sammlungen von Werken von Cristóbal de Morales, Antón de España, Francisco de Guerrero und einigen Anonymi übereinstimmt, die ich im August 2010 aufgefunden habe. Bei den lokalisierten Heften handelt es sich um drei (nicht zwei, wie im Inventar vermerkt), die dem *altus*, *tenor* und *bassus* entsprechen (es fehlt der *superius*).²⁹ Sie sind von der Hand Juan José Guerreros und enthalten Anmerkungen, die von Marcos de Quevedo y Navas (fl. 1669–1715, Kapellmeister in Guatemala 1693–1715³⁰) hinzugefügt wurden. Das rechtsgültige Inventar von 1704 erwähnt außerdem »ein anderes Heft mit der *Missa Beata est Cælorum Regina* von Cristóbal Morales«, das gegenwärtig jedoch nicht auffindbar ist.

Die folgenden Inventare des 18. Jahrhunderts (1731, 1741, 1746), ebenfalls juristisch beglaubigt, erwähnen keinerlei Chorbücher. Das Titelblatt von GUATC 1 erklärt, dass zwischen 1760 und 1765 (die letzte Ziffer der Jahresangabe ist wegen Beschädigung nicht lesbar, der terminus ante quem ergibt sich jedoch aus dem Sterbejahr des Schreibers Quirós) die Abschrift des »Buchs der Messen, das man das weiße Buch nennt« erfolgt sei, das bereits in dem Inventar

27 Ebda., ff. 113r und 136r–136v.

28 AHAG, Cabildo, Caja ‚Cabildo Catedral, Inventarios, 1633–1784‘, Libro de Inventarios, ff. 76v–77r.

29 AHAG, Música, Libretes, signatura provisional S. 547.

30 Von diesem Musiker, der in einigen Dokumenten auch als »Marcos de las Navas y Quevedo« bezeichnet wird, hat man sogar irrtümlicherweise behauptet, dass er der Bruder des Sevillaner Fray Andrés de las Navas y Quevedo (Bischof von Guatemala zwischen 1683 und 1701) gewesen und mit diesem gekommen sei (vgl. Dieter Lehnhoff, *Creación musical en Guatemala*, Guatemala, 2005, S. 71). Dennoch ist seine gesamte Laufbahn in der Kathedralkirche Guatemalas dokumentiert, seit seinem Eintritt als Chorknabe 1662 bis zu seinem Tod im Jahre 1715. Die meiste Zeit über wird er als »Marcos de Quevedo« geführt; er selbst zeichnet als »Marcos de Quevedo y Navas«, aber während der Amtszeit seines Sevillaner Bruders beginnt er als »Marcos de las Navas y Quevedo« zu unterzeichnen. Wenige Jahre nach dem Tod des Bischofs nahm er wieder die gewohnte Reihenfolge seiner Familiennamen an (unveröffentlichte Information, die verschiedenen Beständen des AHAG entnommen wurde).

von 1633 erscheint und gemäß den Rechnungen der Mayordomía sowie einer Quittung von Gaspar Fernández 1602 geschrieben und ihm 1603 abschließend bezahlt wurde.³¹ Dieses Buch wurde als nicht mehr benutzbar ausgeschieden, aber sein Inhalt nach GuatC 1 übertragen und mindestens bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts genutzt.

Unter den Akten zur Besetzung der Kapellmeisterstelle im Jahr 1791 findet sich ein allgemeiner Hinweis auf Musikalien, die der seinerzeit schon betagte Kapellmeister Rafael Antonio Castellanos (ca. 1725 – 1791) zurückgab und zusammen mit viel moderner Musik der Kathedrale schenkte. Die Aufzählung der Chorbücher mit Polyphonie ist nicht detailliert, benennt aber weiterhin »10 Bücher mit Vokalpolyphonie, Vespern (Guat C 2), Messen (GuatC 1), Motetten (GuatC 3?), Salves und Passionen (GuatC 4), die im Schrank des Chores unter Verschluss sind und sein müssen«. ³² Zu Beginn des 19. Jahrhunderts schätzte und nutzte man weiterhin das Repertoire des 16. Jahrhunderts. In einer um die Mitte des Jahres 1800 an das Domkapitel von Guatemala gerichteten Petition heißt es: »Pedro Nolasco Estrada, Kapellmeister dieser heiligen Kirche, erscheint in aller Form vor Euren Ehren und führt aus, dass unter den mir anvertrauten Büchern dasjenige der Psalmen zur Vesper derart beschädigt ist, dass man bei vielen seiner Blätter kaum noch entscheiden kann, was sie enthalten, und wenn sie nicht baldigst kopiert werden, gehen Werke, die ebenso wertvoll wie notwendig sind, verloren, weshalb ich beim Herrn Doktor, dem Dechant, vorstellig wurde und ihm das Buch zeigte; angesichts dessen entschied er, dass ich bei Euer Ehren vorstellig werde, um Abhilfe zu erbitten. Daher bitte ich Euer Ehren inständig, das zu veranlassen, was sie für nötig erachten sollten, womit sie mir eine Wohltat erweisen, etcetera«³³.

In seiner Sitzung vom 4. Juni 1800 entschied das Kapitel: »Man erneuere das Buch, auf das sich diese Eingabe bezieht und verwende besondere Aufmerksamkeit darauf, die Musik nicht zu verändern«³⁴. Das erwähnte Buch mit Psalmen erscheint in den Inventaren seit 1633 und, soweit es den Haushaltsrechnungen zu entnehmen ist, wurde von Gaspar Fernández im Jahr 1605 geschrieben. Angesichts des gemeinsamen Repertoires der Kathedralkirchen von Guatemala und Puebla, das hier wie dort von Gaspar Fernández kopiert wurde, ist es wahrschein-

31 Morales Abril, *Gaspar Fernández* (wie Anm. 11).

32 AHAG, Cabildo, Caja »Maestros de Capilla 1738. Expedientes sobre maestros de capilla 1803–1840', 1791, »Autos hechos sobre la provisión del oficio de maestro de capilla de esta santa metropolitana iglesia de la Nueva Guatemala' (Die Schenkung von Rafael Antonio Castellanos befindet sich am Ende des Faszikels über die Besetzung des Kapellmeisteramtes).

33 AHAG, Cabildo, Caja »Maestros de capilla 1738. Expedientes sobre maestros de capilla 1803 – 1840', 1800, »Presentación del maestro de capilla, solicitando se renueve el libro de salmos de vísperas, por estar muy maltratado'.

34 Ebd.

lich, dass diese zu Beginn des 19. Jahrhunderts kopierten Psalmen von den Komponisten des 16. Jahrhunderts stammen, die wir in PueblaC 6 identifiziert haben: Rodrigo de Ceballos und Francisco Guerrero³⁵.

Die materielle Qualität der Bücher, die Fernández in Guatemala und Puebla schrieb, begünstigte ihren langen Erhalt. Dennoch gebührt Pedro Bermúdez das Verdienst der Aktualisierung und systematischen Organisation des Repertoires liturgischer Polyphonie. Dies belegt der Umstand, dass an beiden Kathedralen dieser Prozess in den Monaten gleich nach seiner Ernennung zum Kapellmeister einsetzte. Außerdem gibt es hinreichend Gründe dafür anzunehmen, dass Bermúdez derjenige war, der den größten Teil der europäischen Musik zur Verfügung stellte, die Fernández kopierte³⁶. Das erste Buch mit dem Gaspar Fernández beauftragt wurde (und das als Kopiervorlage für GuatC 1 diente), enthielt zwei Messen von Rodrigo de Ceballos (der Lehrer von Bermúdez in der Königlichen Kapelle von Granada war), eine von Cristóbal de Morales, eine von Palestrina, eine von Pierre Colin und eine von Bermúdez selbst. GuatC 4 enthält eine Lamentation von Santos de Aliseda, Kapellmeister der Kathedrale von Granada, von dem Bermúdez seine musikalische Ausbildung erhalten haben dürfte. Wir sahen, dass GuatC 2-A, ebenfalls von Fernández geschrieben, 18 Hymnen in vortridentinischer spanischer Tradition enthält, die Francisco Guerrero (dessen Assistent Bermúdez in Sevilla war) komponierte und deren liturgische Funktion im reformierten Brevier nach dem Konzil von Trient nicht verändert wurde. Die Hymnen, die tatsächlich vom Konzil modifiziert wurden (und daher zu aktualisieren waren), wurden von Pedro Bermúdez komponiert. Gaspar Fernández beschränkte sich darauf, den Hymnenzyklus von Guerrero zu kopieren, den Bermúdez schon aktualisiert hatte. Der einzige Hymnus, den Fernández komponierte, um den Zyklus der Vesperhymnen zu ergänzen, war das schon erwähnte *Custodes hominum* zu einem Fest, das nach der Abreise von Bermúdez nach Puebla eingeführt worden war.

Nur zwei Monate nach der Ernennung von Bermúdez in Puebla bezahlte das Kapitel dem Bediensteten Félix de Morales Salcedo für das Kopieren einer Sammlung von *Magnificats* von Cristóbal Morales. Diese Sammlung (noch heute erhalten in PueblaC 2) ist genau dieselbe, die Gaspar Fernández in GuatC 2-B aus Guatemala kopierte, zusammen mit einer anderen Sammlung von Guerrero und einem *Magnificat quinti toni*, das er selbst wegen des Fehlens der Komposition von Guerrero vertonen musste. Außerdem zeigt ein Hymnus von Rodrigo de Ceballos, dem Gaspar Fernández in Puebla eine 5. Stimme hinzufügte (und den er irrtümlich als Komposition von Francisco Guerrero identifizierte), dass seine

35 Cfr. Robert Snow, »Liturgical Reform and Musical Revisions: Reworkings of their Vesper Hymns by Guerrero, Navarro and Durán de la Cueva«, in: *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*, Lissabon 1992, S. 465–499.

36 Vgl. Morales Abril, *Gaspar Fernández* (wie Anm. 11).

Kenntnis dieser beiden Komponisten indirekt war. Bermúdez dagegen hatte persönlich in Spanien mit beiden zu tun.

Das Verdienst von Fernández ist aber die Auswahl und Neuverwendung des alten Repertoires aus Guatemala, das für den Gebrauch in Puebla noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts Geltung hatte. Eine ansehnliche Menge des Inhalts der von Fernández in Puebla geschriebenen Chorbücher gehört zum guatemaltekischen Repertoire, ergänzt einige Werke lokaler Musiker. So stimmen zum Beispiel 18 von 35 Werken, die er 1619 in PueblaC 1 kopierte (dabei zähle ich 3 von Juan Gutiérrez de Padilla später angefügte nicht mit), mit Werken aus GuatC 4 überein, die er 1605 geschrieben hatte. Von diesen 18 Konkordanzen stammen 17 Werke von Musikern, die in Guatemala aktiv waren. Ein einziger Fall konnte identifiziert werden, in dem Fernández ein altes Werk kopierte, das zum Repertoire von Puebla gehörte. PueblaC 1 enthält auch ein »Salve de Victoria«, das von dem lokalen Musiker Juan de Victoria stammen dürfte, wie Javier Marín Lopez vorschlug, und nicht von dem schon ‚kanonisierten‘ Tomás Luis de Victoria zu stammen scheint.³⁷

Anpassung des lokalen polyphonen Repertoires der Kathedrale von Guatemala an die liturgischen Vorschriften

Das etablierte Repertoire in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts, das während der folgenden zwei Jahrhunderte an der Kathedrale von Guatemala Geltung behielt, zeigt gewisse Charakteristiken auf, die eine hybride liturgische Praxis nahelegen: Zumindest bezogen auf die polyphon gesungenen Texte zeichnet sich nämlich eine Mischung von vortridentinischen spanischen Elementen mit Reflexen auf die postkonziliare Liturgie und noch spätere Reformen ab. Ich erwähne drei Beispiele.

Verschiedene der Vesperhymnen mischen die aus der vortridentinischen Liturgie stammenden Melodien mit den Texten und liturgischen Vorschriften des Breviers von Pius V., die vom Konzil abgeleitet sind. Die Melodie, die Bermúdez als *cantus firmus* für seine Version der 2. Strophe des weihnachtlichen Vesperhymnus *Christe redemptor omnium* nutzte, entspricht dem Hymnus *Veni redemptor gentium* (der der Liturgie zum Weihnachtsfest in Spanien vor dem Brevier Pius V zugeordnet war), dessen Melodie im 8. Ton steht (anders als die römische Melo-

³⁷ Javier Marín López, »Problemas de estilo y autoría en una Salve Regina de Victoria conservada en la Catedral de Puebla«, in: *Confirmación y retórica de los repertorios catedralicios en la Nueva España*, hrsg. von Drew Edward Davies, México, S. 31–50.

die zu *Christe redemptor omnium* im ersten Ton)³⁸. Warum mag Pedro Bermúdez die Melodie, die an eine vortridentinische spanische Tradition geknüpft war, benutzt haben und nicht die seit der Liturgiereform vorgeschriebene? Die Antwort mag in der Tatsache zu finden sein, dass die anderen in Guatemala verfügbaren polyphonen Strophen für den weihnachtlichen Vesper-Hymnus die von Guerrero gemäß der vortridentinischen spanischen Tradition komponierten waren³⁹. Diese Strophen wurden in GuatC 2-A kopiert, aber mit dem Text des *Christe redemptor omnium* versehen, den das römische Brevier vorschrieb. Ebenso weist keine der Hymnen dieses Buches Anzeichen sprachlicher Aktualisierung auf, obwohl Urban VIII. textliche Veränderungen der liturgischen Hymnen in seinem Brevier von 1632 vorgeschrieben hatte. Tatsächlich nahm das in der Kathedrale von Guatemala 1679 hergestellte (chorale) Hymnar den von Urban VIII. reformierten Text *Jesu redemptor omnium* auf, aber mit der dem Hymnus zur Weihnachts-Vesper in der vortridentinischen spanischen Liturgie zugeordneten Melodie von *Veni redemptor gentium*, d. h. mit der analogen Melodie wie in den polyphonen Versionen von GuatC 2. So könnte es scheinen, dass in der Kathedrale von Guatemala dem tradierten musikalischen Repertoire eine hohe Priorität beigemessen wurde. Die Aktualisierung der liturgischen Texte erfolgte nur in dem Maße, in dem sie mit der in der lokalen Tradition verankerten Musik vereinbar war.

38 Sowohl die römische als auch die spanische Tradition weisen dem *Christe Redemptor* die Melodie im ersten Ton zu, jene jedoch verortet es in der Vesper, diese dagegen in der Matutin. Verschiedene vortridentinische spanische Bücher, einschließlich des auf den Kardinal Jiménez de Cisneros zurückgehenden *Intonarium Toletanum* von 1515 und des *Psalterium secundum usum Sanctae Ecclesiae Toletanae*, weisen diesen Hymnus der Matutin und *Veni Redemptor gentium* der Vesper zu. Vgl. Snow, *Music by Francisco Guerrero* (wie Anm. 12), S. 186–189.

39 Snow, *Liturgical Reform* (wie Anm. 35); Morales Abril, *Características de estilo* (wie Anm. 12).

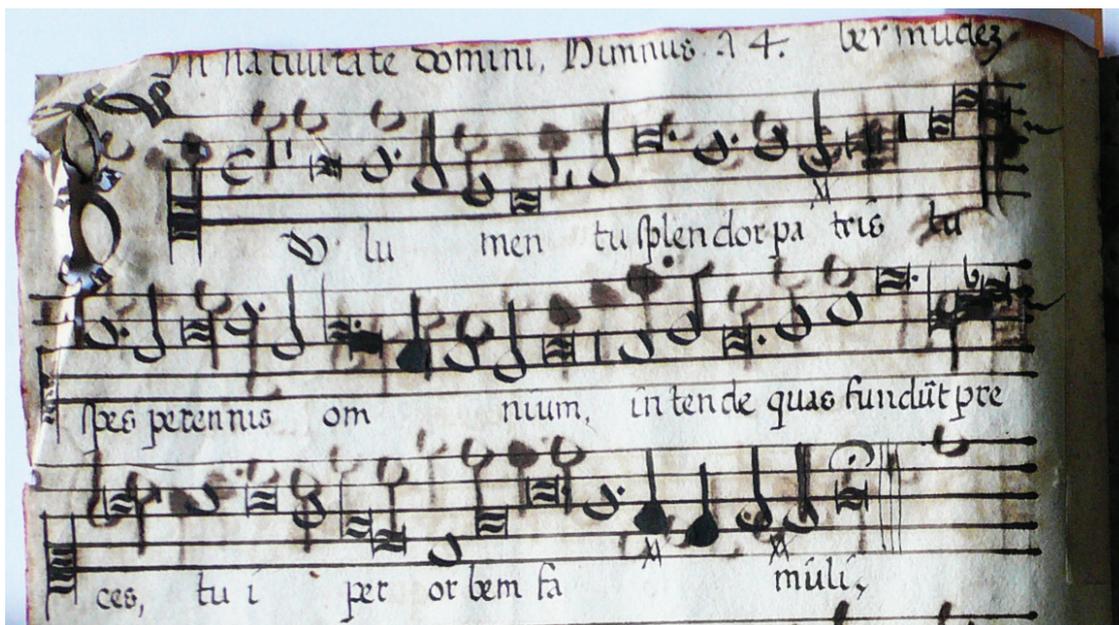


Bild 3. AHAG, Cabildo, Música, Libro de polifonía 2-A f. 3v. *Tu lumen, Tu splendor Patris*, 2. Strophe des Hymnus *Christe redemptor omnium* von Pedro Bermúdez, tiple(?).



Bild 4. AHAG, Cabildo, Música, himnario en canto llano (Inventar-Nr. 1-5-1-126), pp. 36-37. Melodie im 8. Ton für den Hymnus *Redemptor omnium*.

Aber nicht nur die Hymnen vermischen Elemente der vortridentinischen spanischen Tradition mit den vom Konzil von Trient abgeleiteten Vorschriften. Die fünf Versionen der ersten Lamentation des Donnerstags der Karwoche, die in GuatC 4 gesammelt sind (eine von Santos de Aliseda, eine von Francisco Guerrero, eine von Palestrina, eine von Pedro Bermúdez und eine anonyme), umfassen nur die drei ersten Verse von Kapitel 1 der Lamentationen des Jeremias: »Aleph. Quomodo sedet«, »Beth. Plorans ploravit« und »Ghimel. Migravit Juda« mit dem Beschluss »Jerusalem, Jerusalem convertere«. Diese Verse sind in praktisch allen spanischen Brevieren vor 1570 für die erste Gründonnerstagsnokturn bestimmt, einschließlich derer von Sevilla (vor 1510), Jaén (1528) und Toledo (1551)⁴⁰. Das Brevier von Pius V. (1568) legte zwei zusätzliche Verse vor dem Beschluss fest (»Daleth. Viae Sion« und »He. Facti sunt«), aber in allen Versionen von GuatC 4 fehlen diese. Dennoch beginnen sie mit der Eröffnung »Incipit Lamentatio Jeremiae Prophetae«, die in dem reformierten Brevier vorgeschrieben war und eben nicht mit dem ausführlichen vortridentinischen Text »Et factum est postquam in captivitatem ductus est Israël, et Jerusalem destructa est, sedit Jeremias flens, et planxit lamentationem hanc in Jerusalem, et dixit«, der in der Mehrheit der in den spanischen Diözesen gebräuchlichen Brevieren vor der Reform vorgesehen war. Das Gleiche findet sich in einer in der Kathedrale von Puebla erhaltenen Fassung (in derselben Quelle fälschlich Palestrina zugeschrieben, tatsächlich aber die Neubearbeitung einer Lamentation von Cristóbal de Morales) und in einer weiteren von Hernando Franco in der Kathedrale von Mexiko⁴¹. Diese Besonderheit legt nahe, dass die Metropolitankirche von Mexiko und ihre suffraganen Kathedralen die vortridentinischen spanischen Werke noch Jahrzehnte nach Einführung der neuen römischen Liturgie nutzten und lediglich die neuen Texte unterlegten oder die Werke neu komponierten. Dies passiert beispielsweise nicht mit den verschiedenen Aktualisierungen vortridentinischer Lamentationen in Spanien und Italien, für die man nicht nur eine neue Eröffnung, sondern auch die beiden nach der Reform hinzugekommenen Verse komponierte.⁴² Die Kathedrale von Mexiko selbst setzte in einer weiteren liturgischen Anpassung um die Mitte des 17. Jahrhunderts die Maßgaben des Breviers Pius V. vollständig um, wie

40 Snow, *A New-World Collection* (wie Anm. 10).

41 Omar Morales Abril, »Actualización y reelaboración paródica de una lamentación de Cristóbal de Morales, realizada por Pedro Bermúdez en el Nuevo Mundo«, in: Javier Marín López (Hg.), *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio musical euroamericanas*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, im Druck.

42 Vgl. Manuel del Sol, »Rethinking Victoria's Lamentations in Post-Tridentine Rome«, in Javier Suárez-Pajares z Manuel del Sol (Hg.), *Estudios. Tomás Luis de Victoria. Studies*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2013, S. 55–75; sowie ders., »Lamentaciones de Cristóbal de Morales: historia y autenticidad«, in: *Revista de Musicología* 37 (2014), S. 107–139.

eine Lamentation von Francisco López Capillas (1614 – 1674) zeigt⁴³. Im Falle der Fassungen der 1. Lamentation zum Gründonnerstag in GuatC 4 verfügen drei von ihnen (von Guerrero, Bermúdez und die anonyme) über einen durchgehenden *cantus firmus*, der dem Ton der Toledaner Lamentation entspricht⁴⁴.

Ein drittes Beispiel für das Festhalten der verwurzelten Repertoiretradition trotz der Reformen findet sich in den beiden vortridentinischen Fassungen der *Missa Defunctorum* von Francisco Guerrero, die in GuatC 6 und GuatC 3 kopiert wurden. Beide Quellen enthalten den Tractus *Sicut cervus*, allerdings in verschiedenen Versionen, die Teil der *Missa pro defunctis* von Guerrero waren. Eine davon stimmt mit derjenigen überein, die in seinem *Liber Primus Missarum* (Paris 1566, RISM G4870), erscheint. Die andere könnte der Tractus aus dem Druck *Psalmorum Liber Primus, accedit Missa Defunctorum* sein (Rom 1559), der aber nur aus Quellenhinweisen bekannt ist. Guerrero selbst publizierte eine dritte Aktualisierung seiner Messe dem Missale von Pius V. von 1570, in der er *Sicut cervus* durch den Tractus *Absolve Domine* in seinem *Missarum Liber Secundus* von 1582 ersetzte (RISM G4872)⁴⁵. Dennoch übernahmen die Quellen der Kathedrale von Guatemala, beide aus dem 17. Jahrhundert, die vortridentinischen Versionen.

Der Chorbuchbestand der Kathedrale von México.

Die Untersuchung der Chorbücher mit polyphonem Repertoire der Kathedrale von México nahm Javier Martín López mit vorbildlicher Gründlichkeit in seiner Dissertation in Angriff⁴⁶. Eine revidierte, korrigierte und erweiterte Fassung seiner Arbeit wurde 2012 in zwei Bänden publiziert, auf die ich mich beziehe⁴⁷. Ich erwähne hier nur einige allgemeine Aspekte, die Marín selbst zusammenfasst⁴⁸, und die es uns erlauben werden, Vergleiche mit den Büchern aus Guatemala anzustellen.

Die 22 Chorbücher mit polyphonem Repertoire, die der Kathedrale von Mexiko gehören, sind derzeit auf drei Lagerorte verteilt: 14 befinden sich im Archiv des Kapitels der Kathedrale von México (Méz 1 – 14), sieben im Nationalen Museum des Vizekönigreichs in Tepotzotlán (TepMV 1 – 7) und eines in der spanischen Nationalbibliothek (MadBN 2428). Insgesamt überliefern diese Chorbücher 563 Werke von 21 Komponisten; 13 davon sind Europäer, die nie im

43 ACCMM, MexC 7, ff.59v–68r. Vgl. die Edition in Francisco López Capillas, *Obras*, hg. von Juan Manuel Lara Cárdenas, Bd. 2, Mexiko 1994, S. 40–54.

44 Snow, *A New-World Collection* (wie Anm. 10).

45 Vgl. Anm. 22.

46 Marín López, *Música y músicos entre dos mundos* (wie Anm. 4).

47 Marín López, *Los libros* (wie Anm. 16).

48 Javier Marín López, »Ideología, hispanidad y canon en la polifonía latina de la Catedral de México«, in: *Resonancias* 27 (2010), S. 57–77.

Vizekönigreich Neuspanien waren; mit Ausnahme von Palestrina, von dem ein einziges Werk überliefert ist, stammen sie alle von der Iberischen Halbinsel. Sieben der 22 Chorbücher sind gedruckt (zwischen 1584 und 1703), die übrigen 15 sind Handschriften, die zwischen 1600 und 1781 angefertigt wurden.

Chorbücher mit polyphonem Repertoire der Kathedralen von Guatemala und México im Vergleich

Es ist zu erwarten, dass die Musik in jeder Kathedrale aus dem spanischen Bereich dem Prototyp eines polyphonen Repertoires entspricht, den das Zeremoniell der kastilischen Kathedralen des 16. Jahrhunderts erforderte und der sich in den beiden folgenden Jahrhunderten nur wenig veränderte: Mess-Ordinarien; Gebetstexte, Psalmen, Hymnen und Gesänge zu den Vespere; Invitatorien und Responsorien der Matutinen, Motetten für entsprechende Ruhepunkte und Freiräume in der Liturgie, sowie alles was für die höherrangigen Feste im spanischen liturgischen Kalender in Betracht kam. Besonders einige Offizien erforderten verstärkte Anteile liturgischer Vokalpolyphonie: Das Proprium der Totenmessen, die Psalmen, Lesungen und Responsorien der Toten-Offizien und der Tenebrae-Offizien in der Karwoche⁴⁹. Die Zahl der überlieferten Bücher der Kathedrale von México ist nahezu viermal so hoch wie die der Kathedrale von Guatemala. Dennoch ist die Zahl der Werke nur annähernd doppelt so groß wie die in Guatemala erhaltenen und in jedem Fall umfassen beide Sammlungen exakt das minimale polyphone Repertoires zur Feier der Kathedralen-Offizien im spanisch geprägten Raum. Die Überlieferung der Mehrzahl der in den Chorbüchern der Kathedrale von México überlieferten Werke scheint auf zwei Umstände zurückzuführen zu sein: einerseits den Willen und die tatsächliche Möglichkeit das Repertoire stilistisch zu aktualisieren, das Kompositionen lokaler Musiker wie Francisco López Capillas (1614 – 1674), Antonio de Salazar (ca. 1650 – 1715) und Manuel de Sumaya (1680 – 1755) bezeugen. Auf der anderen Seite korrespondiert die größere Chorbuchanzahl mit dem Anwachsen der Gelegenheiten und Orte, bei und an denen die Musikkapelle der mexikanischen Kathedrale auftreten musste, als Folge der privaten Stiftungen von Gedenktagen, Prozessionen und anderen Gebetsfeiern. Es gibt ein umfangreiches Verzeichnis, das 1751 in der Kathedrale von Mexiko angelegt wurde und auf nicht weniger als 204 Seiten alle gültigen Festlichkeiten und jährlichen Gedenktage in jener Epoche einschließlich des Ranges der Feste

49 Vgl. Juan Ruiz Jiménez, *La librería de Cango de Órgano. Creación y pervivencia del Repertorio del Renacimiento en la actividad musical de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 2007.

und der zu spielenden Musik sowie andere allgemeine Hinweise zu Kult und Kathedralliturgie auflistet⁵⁰.

Bemerkenswert ist auch die unterschiedliche Herkunft der in den Sammlungen der polyphonen Bücher vertretenen Komponisten, wie aus den tabellari-schen Übersichten des Anhangs ersichtlich ist. Von den 21 in den Chorbüchern der Kathedrale von México vertretenen Komponisten sind 13 Europäer, davon 12 von der Iberischen Halbinsel. Das heißt, dass 62% der Urheber der Polyphonie, die in der Kathedrale von México gesungen wurde, nie in der Hauptstadt des Vizekönigreiches von Neuspanien waren. Die verbleibenden 38% bilden eine Gruppe von Komponisten, die an der Kathedrale von México aktiv waren. Von ihnen hatten nur drei eine Ausbildung in der Neuen Welt genossen: Francisco López Capillas (1614–1674), José de Agurto Loaysa (fl. 1640) und Manuel de Sumaya (1680–1755)⁵¹. Mehr als 80% der überlieferten lateinischen Kompositionen der Kathedrale von México stammt von Künstlern, die auf der Iberischen Halbinsel ausgebildet wurden⁵².

Im Gegensatz dazu entstammten von den 27 Komponisten, die in den Chorbüchern der Kathedrale von Guatemala vertreten sind, zehn der Iberischen Halbinsel und waren nie in der Neuen Welt, wohingegen die gleiche Anzahl in Lateinamerika tätig war, neun von ihnen speziell in Guatemala. Das heißt, dass im Unterschied zu México der Prozentsatz lokaler Autoren in Guatemala gleich hoch ist wie der iberischer Autoren (37%). Ungewöhnlich ist ferner, dass vier Autoren (15%) zentraleuropäischer Herkunft sind. Eine in Zukunft hoffentlich mögliche Identifikation der drei Komponisten, die ich nicht zuordnen konnte (Luis Serra, der »Meister Romero«⁵³ und der »Meister Alegre«), könnte freilich die bislang

50 ACCMM, Serie Ordo, Diario manual de lo que en esta Santa Iglesia Catedral Metropolitana de México se practica y observa en su Altar, Coro y demás que le es debido hacer en todos y cada uno de los días del año, arreglado en todo a su Erección, Estatutos, Cartilla, Costumbres, Fundaciones y Rúbricas, para su más puntual e inviolable observancia, 1751. In dem Kathedralarchiv sind drei handschriftliche Exemplare dieses Buches erhalten.

51 Vgl. die biographische Information über Francisco López Capillas (1654–1674) in: Ruth Yareth Reyes Acevedo, *La capilla musical de la catedral de México durante el magisterio de Francisco López Capillas (1654–1674)*, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2006; über José Agurto y Loaysa in: Aurelio Tello, Nelson Hurtado, Omar Morales Abril und Bárbara Pérez Ruiz (Hg.), *Colección Sánchez Garza. Estudio documental y catálogo de un acervo musical novohispano*, Mexiko, CENIDIM-INBA y ADABI, 2018, S. 299–306; und über Manuel de Sumaya in: Viridiana Olmos, *El magisterio de capilla de Manuel de Sumaya en la Catedral de México*, unveröffentlichte Lizentiatsarbeit, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.

52 Marín López, *Ideología, hispanidad y canon* (wie Anm. 42).

53 In dem Bestand der Musikquellen des AHAG sind Werke von mindestens vier Komponisten mit dem Nachnamen Romero erhalten: Mateo Romero (der »maestro capitán«), Bruder Dionisio Romero, Bruder Juan Romero und Lorenzo Romero.

ausgeglichene Bilanz zugunsten der Iberischen Halbinsel oder der lokalen Seite verändern. Es ist ebenfalls bemerkenswert, dass fünf der zehn lokalen Komponisten entweder in der Neuen Welt geboren oder in ihr ausgebildet wurden: Gaspar Fernández, Juan José Guerrero, Manuel José de Quirós und Fray Francisco de Quirós in Guatemala, Juan Matías de Rivera in Oaxaca.

Zusammenfassung

Die Übertragung des liturgischen Modells der Kathedrale von Sevilla in die spanischen Kolonien der Neuen Welt im 16. Jahrhundert bestimmte in hohem Maße die Verwendung der Polyphonie in der Kathedralliturgie in Amerika. Ebenso beeinflusste sie die Zirkulation des polyphonen Repertoires, das in der Sevillaner Kathedrale entstanden war. Es ist mithin kein Zufall, dass der mit den meisten Werken in den Kathedralen von Guatemala und México vertretene Komponist derselbe ist: Francisco Guerrero⁵⁴, der Kapellmeister der Kathedrale von Sevilla während der ersten Phase der Übernahme der vom Konzil von Trient abgeleiteten Reformen. Aber auch die besonderen Verhältnisse an jeder einzelnen Kathedrale beeinflussten die Art des polyphonen Repertoires. In beiden Fällen entstammt der Komponist mit der zweithöchsten Zahl von Kompositionen jeweils dem lokalen Umfeld: Hernando Franco (1532–1585) für die Kathedrale von México – der in die Hauptstadt des Vizekönigreiches aus Guatemala kommend gelangte – und Pedro Bermúdez (fl.1574–1604) für die guatemalteckische Kathedrale. Die hohe Zahl der Werke des 16. Jahrhunderts, die man im 17. und im 18. Jahrhundert sowohl in México als auch in Guatemala (MéxC 8 und MéxC 12, GuatC 3 und GuatC 1) erneut kopierte, verdeutlicht ein ausgeprägtes Traditionsbewusstsein innerhalb der Praxis der liturgischen Vokalpolyphonie. Die Belege für die Nutzung und Anpassung des vortridentinischen Repertoires während der Anfangsjahre des 17. Jahrhunderts vor allem in der Kathedrale von Guatemala, die zur Entstehung eines hybriden Repertoires aus Praktiken vor dem Konzil von Trient und den reformierten Vorschriften führten, erfordern eine systematische Untersuchung der lokalen liturgischen Praktiken und deren Vergleich mit denen in anderen Diözesen, um die Kirchenmusik einer Region in spezifischen Zeiträumen zu bestimmen.

Die höhere Zahl lokaler Komponisten, die in den polyphonen Büchern der Kathedrale von Guatemala vertreten sind, könnte auf die geringeren wirtschaftlichen Möglichkeiten hindeuten, die aus den niedrigeren Einkünften der Diözese resultierten und zur Verpflichtung einheimischer Musiker oder der Neufassung alten Repertoires zwangen, da die wichtigsten Drucke, die im iberoamerikanischen Raum zirkulierten, nicht erschwinglich waren. Die Anwesenheit französischer, flämischer und römischer Werke in der Kathedrale von Guatemala eröffnet

⁵⁴ Vgl. [Appendix 2](#).

ein noch wenig erkundetes Feld für die Erforschung der zentraleuropäischen Renaissance-Musik: das der Zirkulation und peripheren Rezeption von deren Repertoires.

Obwohl es die Grenzen dieser Thematik überschreitet, eröffnet der Gebrauch europäischer Musik als Mittel zur Katechese und Unterweisung der indigenen Bevölkerung der Neuen Welt ein reiches Feld für die Untersuchung der Polyphonie auf anderen Gebieten als denen, die zu ihrer Schöpfung führten. Ein Komplex von 17 musikalischen Codices aus vier Dörfern der Region von Huehuetenango (Santa Eulalia Puyumatlán, San Juan Ixcoy, San Mateo Ixtatán y Jacaltenango) im Nordwesten von Guatemala enthält polyphone Werke auf lateinische Texte und Chansons von franko-flämischen und spanischen Komponisten des 15. Und 16. Jahrhunderts, wie beispielsweise Juan de Urreda, Loyset Compère, Heinrich Isaac, Jean Mouton, Juan de Anchieta, Pedro de Escobar, Martín de Ribaflecha, Antonio de Ribera, Juan García de Basurto, Pedro de Pastrana, Claudin de Sermisy, Diego Fernández, Juan Vásquez, Cristóbal de Morales. Rodrigo de Ceballos, Pedro de Escobar und Francisco de Peñalosa⁵⁵. Möge dieser abschließende Hinweis ein Ansporn dazu sein, die geographischen Grenzen der Renaissance-Musikforschung noch weiter auszudehnen.

55 Paul Borg, *The Polyphonic Music in the Guatemalan Music Manuscripts of the Lilly Library*, Diss. Indiana University 1985.

Abkürzungen

ACCMM	Archivo del Cabildo Catedral Metropolitano de México
AGCA	Archivo General de Centro América
AHAAO	Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca
AHAG	Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala
GuatC	Libro de Polifonía de la Catedral de Guatemala
LAC	Libro de Actas Capitulares
MéxC	Libro de Polifonía de la Catedral de México
PueblaC	Libro de Polifonía de la Catedral de Puebla

Appendix I

Komponisten in den Chorbüchern im Archivo Histórico Arquidiocesano de Guatemala

	Komponisten (alphabetisch)	Anzahl der Werke
1	Alegre (XVIII. Jh.)	1
2	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
3	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	34+6? 40
4	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
5	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
6	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1
7	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
8	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
9	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629)	12+1? 13
10	Franco, Hernando (1532–1585)	13
11	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
12	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669)	1+3? 4
13	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
14	Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
15	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
16	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665)	1
17	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
18	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
19	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
20	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII)	1
21	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765)	2+10? 12
22	Romero [Mateo? Fray Dionisio? Fray Juan? Lorenzo?]	1
23	Serra, Luis	1
24	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
25	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2
26	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
27	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
—	(Anon.)	61
—	(Choral)	4
TOTAL		253

	Komponisten (nach Anzahl der Kompositionen)	Anzahl der Werke
1	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
2	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	40
3	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
4	Franco, Hernando (1532–1585)	13
5	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629)	13
6	Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
7	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765)	12
8	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
9	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
10	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
11	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669)	4
12	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2
13	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
14	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
15	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
16	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
17	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
18	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
19	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1
20	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
21	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
22	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665)	1
23	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII)	1
24	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
25	Serra, Luis	1
26	Romero [Mateo? Fray Dionisio? Fray Juan? Lorenzo?]	1
27	Alegre (XVIII. Jh.?)	1
	(Anon.)	61
	(Choral)	4
	TOTAL	253

Komponisten (nach Region und Alter) Anzahl der Werke

Lokale

1	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
2	Franco, Hernando (1532–1585)	13
3	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
4	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
5	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	40
6	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629)	13
7	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669)	4
8	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765)	12
9	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII)	1

Neuspanier

1	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665)	1
---	---------------------------------------	---

Von der iberischen Halbinsel

1	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
2	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
3	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
4	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
5	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
6	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
7	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
8	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
9	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
10	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2

Iberoamericanos?

1	Serra, Luis	1
2	Romero	1
3	Alegre (XVIII. Jh.?)	1

Europäer

1	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
2	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1

3	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	5
4	Lasso, Orlando di (ca.1532–1594)	12
—	(Anon.)	61
—	(Choral)	4
27	TOTAL	253

Fuentes: GuatC 1-6.

Appendix 2

Komponisten in den Chorbüchern der Kathedralen von Guatemala und Mexiko nach Region und Alter

	Chorbücher der Kathedrale von Guatemala	Anzahl der Werke
33% Lokale		
1	Carabantes, Juan de (fl.1558–1579)	1
2	Franco, Hernando (1532–1585)	13
3	Trujillo, Alonso de (fl.1565–ca.1585)	2
4	España, Antón de (ca.1548–1591)	2
5	Bermúdez, Pedro (fl.1574–1604)	40
6	Fernández, Gaspar (fl.1596–1629) *	12
7	Guerrero, Juan José (fl.1644–1669) *	4
8	Quirós, Manuel José de (fl.1694–1765) *	12
9	Quirós, Francisco de (fl.siglo XVIII) *	1
3,70% Neuspanier		
1	Matías de Rivera, Juan (ca.1618–1665) *	1
37,04% Von der iberischen Halbinsel		
1	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	1
2	Peñalosa, Francisco de (ca.1470–1528)	2
3	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	19
4	Aliseda, Santos de (fl.1557–1580)	1
5	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	4
6	Guerrero, Pedro (fl.1560–1586)	2
7	Guerrero, Francisco (1528–1599)	40
8	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	5
9	Felipe de la Madre de Dios (ca.1626–post1675)	1
10	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	2
11,11% Iberoamericanos?		
1	Serra, Luis	1
2	Romero	1
3	Alegre (¿siglo XVIII?)	1

14,81% Europeos

1	Mantua, Jacquet de (1483–1559)	1
2	Colin, Pierre (fl.1538–1572)	1
3	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525-1594)	5
4	Lasso, Orlando di (ca.1532-1594)	12
—	(anónimo)	61
—	(canto llano)	4
27	TOTAL	253

Chorbücher in der Kathedrale von Mexiko Anzahl der Werke

38,10% Lokale

1	Franco, Hernando (1532–1585)	101
2	Rodríguez de Mata, Antonio (fl.1603–1641)	8
3	Coronado, Luis (fl.1584–1648)	6
4	Pérez Ximeno, Fabián (1587–1654)	2
5	López Capillas, Francisco (1614–1674) *	59
6	Agurto Loaysa, José de (fl.1640–1696) *	6
7	Salazar, Antonio de (ca.1650–1715)	11
8	Sumaya, Manuel de (1680–1755) *	33

57,14% Von der iberischen Halbinsel

1	Torre, Francisco de la (fl.1464–1507)	2
2	Morales, Cristóbal de (ca.1500–1553)	1
3	Navarro, Juan (ca.1530–1580)	2
4	Ceballos, Rodrigo de (ca.1530–1581)	1
5	Guerrero, Francisco (1528–1599)	85
6	Victoria, Tomás Luis de (1548–1611)	32
7	Lobo, Alonso (1555–1617)	14
8	Vivanco, Sebastián de (ca.1550–1622)	85
9	Aguilera de Heredia, Sebastián (1561–1627)	36
10	Lobo, Eduardo Duarte (1564–1646)	31
11	Riscos, Juan Martín de (ca.1570–1637)	1
12	Torres Martínez Bravo, José de (ca.1670–1738)	17

4,76% Europäer

1	Palestrina, Giovanni Pierluigi da (1525–1594)	1
—	(anónimo)	33
21	TOTAL	567

Fuentes: GuatC 1-6; MéxC 1-14; TepMV 1-7; MadBN 2428; Javier MARÍN LÓPEZ, Los libros de polifonía de la Catedral de México. Estudio y catálogo crítico, 2 vols., Jaén, Sociedad Española de Musicología y Universidad de Jaén, 2012.

Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien im 16. und frühen 17. Jahrhundert

Bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit vokalpolyphoner Musik und Musikpraxis im kolonialen Brasilien des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts steht die Musikhistoriografie vor einem gravierenden Problem: Es gibt keine Noten aus dieser Zeit, die sich einer originär brasilianischen Provenienz zuordnen ließen. Abhandlungen zur Musik dieses Zeitraums müssen in der Regel im Deskriptiven oder in der Beschreibung und Analyse musikalischer Aufführungskontexte verbleiben und können sich nicht um eine Betrachtung musikalischer Exempel, wie sie doch für die mittlerweile global geprägte Musikhistoriografie zum Grundwerkzeug gehört, bemühen. Dieser vermeintliche ›Malus‹ betrifft dabei nicht nur Brasilien, sondern weite Teile des portugiesischen Imperiums in Afrika und Asien, in denen sich keinerlei Musikalien erhalten haben, aus denen für den genannten Zeitraum Details über das Repertoire, die Transferwege, die Bedingungen des Musizierens vor Ort oder die aus der Art des Repertoires zu schlussfolgernde künstlerische Potenz einzelner Kolonien, Städte oder Kirchgemeinden zu deduzieren wären.¹

Im vorliegenden Beitrag sollen am Beispiel Brasiliens einige Überlegungen angestellt werden, wie trotz der Absenz von Noten eine Geschichte der vokalpolyphonen Musik in dieser Kolonie zu schreiben sein könnte. Mit Hilfe von zeitgenössischen Sekundärquellen aus Brasilien selbst wie auch aus dem Mutterland Portugal werden einige Möglichkeiten und philologische Wege skizziert, wie das anzunehmende vokalpolyphone Musikleben im kolonialen Brasilien vor allem ab der Mitte des 16. Jahrhunderts ausgesehen hat, welche Akteure hieran beteiligt waren, wie der Transferprozess zwischen Europa und insbesondere Portugal und der Kolonie ausgesehen haben könnte und schließlich, welches Repertoire an den Kirchen, Kollegien und Missionsstationen des Landes auf Basis der gewonnenen Indizien wenn auch nicht eindeutig bestimmbar, so doch wenigstens ein Stück weit einzugrenzen ist.

Ausgangslage

Bisherige Studien zur Musikgeschichte Brasiliens nach der Landung durch die Portugiesen im Jahr 1500 geben zu Recht zu bedenken, dass hier eine Besonderheit vorliegt, die zwar auch für die spanischen Eroberungen des amerikanischen

1 Vgl. etwa für Goa Susana Sardo, *Guerras de jasmim e mogarim. Música, identidade e emoções em Goa*, Alfragide 2010, S. 138–140.

Kontinents gilt, nicht aber für etwaige europäische Vorbilder in der Art des philologischen Zugangs. Die Rede ist von der interkulturellen Begegnung zwischen Portugiesen und der indigenen Bevölkerung einerseits und der sich im Laufe der Jahrzehnte vollziehenden transkulturellen Verflechtung andererseits, die eine einzigartige Musikgeschichte hat entstehen lassen zwischen indigenen, europäischen und afrikanischen – d. h. ehemals sklavischen –, vor allem nicht notierten Musikpraktiken. Eine solch transkulturelle Musikgeschichte verlangt nach einer besonderen Obacht in der Analyse historischer Quellen wie etwa Missionarsbriefen, da die kulturelle Divergenz zwischen einzelnen Kultur- und Musikakteuren nicht selten verzerrte Bilder generiert, die von heutiger Warte aus nur sehr schwer zu korrigieren sind.

Zweifellos macht gerade die Amalgamierung unterschiedlicher Musikstile in der brasilianischen Musikgeschichte insbesondere auf dem Gebiet der populären Musik einen großen Reiz aus, weshalb sie heute den Hauptgegenstand musikhistorischer und musikethnologischer Beschäftigung innerhalb des Landes bildet. Nicht zuletzt aufgrund der starken gesellschaftlichen Verankerung populärer und ethnisch heterogener Musikformen wie Samba, Bossa Nova und MPB (»Música popular brasileira«) sowie der – auch politisch geförderten – Beschäftigung mit indigener Musik ist eine akademisch verankerte Auseinandersetzung mit der sogenannten Kunstmusik (portugiesisch: *Música erudita* = gelehrte, kultivierte Musik) weit weniger ausgeprägt und mit Lehrstühlen versehen als etwa in europäischen Ländern.

In den wenigen musikwissenschaftlichen Schriften, die sich mit den Anfängen dezidiert europäischer bzw. europäisch geprägter Musizierformen, also auch der Vokalpolyphonie, auseinandersetzen, konzentrieren sich die Ausführungen auf die ersten portugiesischen Distrikte und Orte an der Atlantikküste der Kolonie wie etwa Salvador da Bahia, Pernambuco, Pará, São Vicente, Rio de Janeiro und São Paulo. Nicht bestritten wird hierbei die Rolle der Jesuiten bei der Einführung des Schulwesens, in erster Linie für indigene Kinder, und der damit verbundenen Rolle der Musik.² Bruno Kiefer gibt allerdings in seiner mehrfach verlegten *História da música brasileira* zu bedenken, dass der jesuitischen Präsenz im Land nicht die Hauptrolle für die Entwicklung der *Música erudita* Brasiliens zukam:

Muito mais importante, neste sentido, foi a ação dos mestres de capela que vieram de Portugal ou que se criaram aqui – padres e leigos – e que teve in-

2 Zur Bedeutung der Jesuiten für die musikalische Ausbildung von indigenen Kindern vgl. u. a. Marcos Holler, *Os jesuítos e a música no Brasil colonial*, Campinas 2010.

ício já no primeiro governo geral na Bahia e, logo depois, em Pernambuco e outros centros.³

Paula Castagna und Jaelson Trindade geben darüber hinaus zu bedenken, dass die Kapellmeister der städtischen Hauptkirchen während der gesamten Kolonialzeit Brasiliens als die ›mächtigsten‹ Musiker galten, weil sie nicht nur in den Kathedralen für die musikalische Ausgestaltung der Messen zuständig waren, sondern weil ihre Musikensembles – die in der Regel nicht aus Angehörigen der jeweiligen Kirche bestanden – auch außerhalb ihres eigentlichen Wirkortes aktiv wurden und sich überdies die Kontrolle des vokalpolyphonen Repertoires in ihren Händen befand: »The chapelmaster also censored the music so that no secular melody was heard in den sacred environment.«⁴ Dem Kapellmeister zur Seite stand hierbei der mit Priesterweihe versehene Vorsänger (›chantre‹), dem die vor allem administrative Beaufsichtigung der Kathedralmusik oblag, d. h. das Üben mit den Chorjungen, die Auswahl der Mitglieder des Klerus für die festgesetzten Zeremonien sowie das Dirigieren der von den Kapellsängern musizierten Offizien.⁵ Leider liegen uns für den hier betrachteten Zeitraum kaum Namen von Kapellmeistern vor, so dass eine biografische Spurensuche etwa zu Ausbildungsstätten ›importierter‹ Kapellmeister in den portugiesischen Musikzentren und einem damit verbundenen möglichen Transfer von Musikalien und Stilen von hier nach da erschwert wird.⁶

Bei der Erforschung der vokalpolyphonen Musizierpraxis im kolonialen Brasilien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts ist zudem zu bedenken, dass sich eine ausgeprägte Figuralmusik hauptsächlich in den wenigen urbanen Zentren ausgebildet haben dürfte. Der überwiegende Teil der Kolonie bestand aus indigenen Siedlungen und Stammesgebieten in der subtropischen Wildnis, die fast ausschließlich durch Paramilitärs wie etwa die Sklavensucher (bandeirantes), Abenteurer und Missionare erschlossen wurden. Eine jesuitische Siedlungspolitik

3 »Viel wichtiger war in diesem Sinne das Agieren der Kapellmeister, die entweder aus Portugal kamen oder hier aus Patern oder Laien hervorgingen und die es bereits unter der ersten Hauptregierung in Bahia sowie, wenig später, in Pernambuco und anderen Zentren gab.« Bruno Kiefer, *História da música brasileira dos primórdios ao início do século XX*, Porto Alegre 1997, S. 11.

4 Paulo Castagna und Jaelson Trindade, »Chapelmasters and musical practice in Brazilian cities in the eighteenth century«, in: *Music and Urban Society in Colonial Latin America*, hrsg. von Geoffrey Baker und Tess Knighton, Cambridge 2011, S. 132–150: S. 143.

5 Vgl. ebda., S. 139.

6 Eine Ausnahme bildet Bartolomeu Fernandes Pires, der 1559 Kapellmeister an der *Igreja de Nossa Senhora das Neves* in Salvador wurde und als der früheste namentlich überlieferte Kapellmeister Brasiliens gilt. Vgl. Maurício Dottori, »Acheegas para a História dos Mestres de Capela do Rio de Janeiro Colonial«, in: *Revista Música* 7 (1996), S. 37–46: S. 39. Ob er mit dem Komponisten Vasco Pires aus Coimbra verwandt war, konnte bislang nicht herausgefunden werden.

fernab der Kolonialstädte, wie sie für die reducciones in Bolivien oder Paraguay im Laufe des 17. und frühen 18. Jahrhunderts bekannt ist und auf Basis derer es zu einer ausgeprägten Musikpraxis mit umfangreich überlieferten mehrstimmigen Notenbeständen kam, lässt sich für Brasilien nur in geringem Ausmaß feststellen.⁷

Sekundärquellen

Kirchenarchitektur und Reiseberichte

Die Schwierigkeit, eine Musikgeschichte ohne originär verfügbare Noten aus dem zugrundeliegenden geografischen wie zeitlichen Rahmen zu rekonstruieren, macht es notwendig, auf andere, sekundäre Quellen auszuweichen. In erster Linie kommen hier Missionars- und Reiseberichte in Frage, in denen vereinzelt auf musikalische Aktivitäten hingewiesen wird. Aber auch die Kirchenarchitektur spielt eine nicht unbedeutende Rolle bei der Frage, ob, wo und wie in einem Gotteshaus gesungen wurde oder ob es lediglich als Kapelle diente. Dass die Portugiesen und durch sie unterstützte Missionsorden wie Franziskaner, Dominikaner und Jesuiten mit Beginn der Kolonisierung Brasiliens, Afrikas und Südostasiens auch architektonische Stile in die neu eroberten Gebiete transferierten und somit ein »weltweites Inland«⁸ schufen, ist bekannt. Im indischen Goa beispielsweise entstanden bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts kleinere Gemeindegkirchen; ab der zweiten Hälfte auch größere wie die Jesuitenkirche São Paulo mit angeschlossenem Kolleg, in denen sich ein reiches musikalisches und theatralisches Leben entfaltete.⁹ Auch in Brasilien wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts Kirchen z. T. im portugiesischen Emanuel-Stil errichtet. Die *Igreja Basílica de Nossa Senhora do Rosário* zum Beispiel, 1535 in Vila Velha im Bundesstaat Espírito Santo nördlich von Rio de Janeiro erbaut, verfügt ebenso wie viele andere Gotteshäuser dieser Zeit über die typische Chorempore über dem Eingangsportal. Damit lassen sich bereits erste Vermutungen anstellen, dass

- 7 Marcos Holler hat darauf hingewiesen, dass die Jesuiten in der portugiesischen Kolonie grundsätzlich weniger Freiheiten in ihrer Missionsarbeit genossen als im spanischen Teil Amerikas, was die dauerhafte Entwicklung und musikalische Prosperität von Missionsdörfern erschwerte bzw. verhinderte. Vgl. Marcos Holler, »Grundlagen jesuitischer Musikpraxis im kolonialen Brasilien«, in: *Die Musik- und Theaterpraxis im kolonialen Amerika. Grundlagen – Desiderate – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Christian Storch, Sinzig 2014, S. 149–163: S. 160–161.
- 8 Ana Ruela Ramos de Assis Pacheco, *Construção de um Mundo Interior. Arquitectura franciscana em Portugal, Índia e Brasil (sécs. XVI–XVII)*, Diss. Universidade Coimbra 2013.
- 9 Vgl. António Manuel Nunes Pereira, *Die Kirchenbauten in Alt-Goa in der zweiten Hälfte des 16. und in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Zur Entstehung eines Sakralbautypus*, Diss. Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule Aachen 2002, S. 86.

es hier zumindest chorisches Singen – ob homophon oder polyphon – gegeben hat.

Ein Teil der im Laufe des 16. Jahrhunderts entstandenen Kirchen Brasiliens ist allerdings aufgrund von Abriss, Verfall oder mehrfachen Umbauten in ihren Originalformen nicht mehr erhalten. Dies betrifft u. a. die Kirchen *Nossa Senhora da Vitória* (um 1534), *Santo Antônio Além do Carmo* (1594/95) und *Nossa Senhora do Ó* (vor 1587) sowie die von den ersten Jesuiten Brasiliens – Manuel da Nobrega, José de Anchieta und Antônio Vieira – errichtete *Igreja de Nossa Senhora da Ajuda* (1549) in Salvador da Bahia. Informationen zur polyphonen Musikpraxis¹⁰ in diesen Kirchen lassen sich, da Musikalien aus diesem Zeitraum ebenfalls absent sind, lediglich über Umwege beziehen, etwa über Bemerkungen zu musikalisch zelebrierten Messen in Missionarsbriefen oder Beschreibungen in Reiseberichten.

Konsultiert man unter dieser Zielsetzung zeitgenössische Reisebeschreibungen etwa von Hans Staden oder Ulrich Schmidl, so wird man schnell ernüchert: Für das europäische und deutsche Publikum der Renaissance schienen Berichte über kriegerische Indianerstämme und Anthropophagen wesentlich interessanter zu sein als die Etablierung europäischer Gesangstraditionen, weshalb sich in ihnen kaum Informationen hierzu finden lassen. Schmidl, der zwischen 1534 und 1554 als Landsknecht den südamerikanischen Kontinent bereiste und als Mitbegründer von Buenos Aires gilt, gibt lediglich an, dass in Espírito Santo »Christenn in der stat«¹¹ seien. Hans Staden, der zwischen 1549 und 1555 seine zweite Brasilienreise absolvierte, erwähnt im Bericht über seine neunmonatige Gefangenschaft bei den Tupi einige Details über vornehmlich indigene Musikpraktiken, an denen er teilhaben musste. Der einzige Verweis auf europäische Gesangstraditionen ist die Erwähnung eines geistlichen Liedes, zu dem er von den Indigenen aufgefordert worden war: »Darnach muste ich jnen singen / und ich sang Geystlichelieder /

10 Die architektonische Problematik betrifft auch die Frage nach vorhandenen Orgeln und deren Disposition. Die erste Organistenstelle Brasiliens wurde, soweit bis jetzt bekannt, im Jahr 1559 in der Kathedrale (Sé Primacial) von Salvador da Bahia eingerichtet. Bereits 1552 hatte Bischof Dom Pero Fernandes Sardinha – der erste Bischof Brasiliens – in einem Brief an den portugiesischen König Dom João III. um Zusendung einer Orgel gebeten. Vgl. Marco Aurelio Brescia, »Difusão e aclimatação do órgão ibérico na América portuguesa entre os séculos XVI e XVIII«, in: *Revista eletrônica de musicologia* 14 (2010), http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMv14/08/difusao_e_aclimatacao.html (letzter Zugriff: 26.04.2018).

11 Valentin Langmantel (Hrsg.), *Ulrich Schmidels Reise nach Süd-Amerika in den Jahren 1534 bis 1554*, Tübingen 1889 (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 184), S. 110.

Da sollte ich jnen außlegen auff jre sprache / Da sagte ich / Ich habe von meinem Gott gesungen. Sie sagten mein Gott were ein unflat [...].«¹²

Auch Jean de Léry, ein französischer Calvinist, der in den 1550er Jahren in Brasilien weilte und zunächst auf der französischen Enklave Forte Coligny in der Nähe von Rio de Janeiro einige Wochen verbrachte, erwähnt in seiner *Histoire d'un voyage* lediglich, dass er und seine Begleiter den fünften Psalm gesungen hätten – einer der Bittpsalmen Davids, in dem der König Gottes Abneigung gegen »gottlos[e] Wesen«, »Ruhmredige«, »Lügner« und »Übeltäter« wiedergibt, um hernach, »in deiner Gerechtigkeit« geleitet, in Gottes »heilige[n] Tempel« zu gehen: »Denn du, Herr, segnest die Gerechten; du krönest sie mit Gnade wie mit einem Schilde«. ¹³ Der Gehalt dieses Psalms lässt sich unschwer auf die koloniale Situation, in der portugiesische Konquistadoren tagtäglich mit »gottlosen« Indigenen kriegerisch aufeinandertrafen, wie de Léry im Folgenden eindrücklich beschreibt, anwenden. Weitere Informationen, etwa zur eventuellen musikalischen Ausstattung der zahlreich von ihm besuchten Gottesdienste, bleibt dieser leider schuldig. Die wenigen der brasilianischen Kolonie gewidmeten Reiseberichte des 16. Jahrhunderts beinhalten deshalb kaum Anhaltspunkte über eine mehrstimmige Kirchenmusikpraxis.

12 Hans Staden, *Wärhafftig Historia unnd beschreibung einer Landtschafft der Wilden / Nacketen / Grimmigen Menschfresser Leuthen / in der Newenwelt America gelegen / vor und nach Christi geburt im Land zu Hessen unbekant & biß auff diese ij. nechstvergangene jar / Da sie Hans Staden von Homberg auß Hessen durch sein eygne erfahrung erkant / und jetzund durch den truck an tag gibt*, Frankfurt am Main 1556, Kapitel xxviii [S. 60].

13 Ps 5, 4–12. Vgl. außerdem Jean de Léry, *Historia der Schiffahrten Johannis Lerij / nach der Landschaft Brasilien in America*, in: Dietrich de Bry, *Dritte Buch Americæ, Darinn Brasilia durch Johann Staden von Homberg auß Hessen / auß eigener erfahrung in Teutsch beschrieben. Item Historia der Schiffart Ioannis Lerij in Brasilien / welche er selbst publiciert hat / jetzt von Newen verteutschet / Durch Teucrium Annæum Priuatum, C. Vom Wilden unerhörtem wesen der Innwoner / von allerley frembden Gethieren und Gewächsen / sampt einem Colloquio, in der Wilden Sprach[.] Alles von newem mit künstlichen Figuren in Kupffer gestochen und an Tag geben / Durch Dieterich Bry von Lüttich / jetzt Burger zu Franckfurt am Mayn 1593*, Frankfurt am Main 1593, S. 105. Die französische Erstausgabe *Histoire d'un voyage faict en la terre du Bresil* erschien 1578 in La Rochelle. In die Musikgeschichte eingegangen ist de Lérys Reisebericht dennoch, da er eine der frühesten Notentranskriptionen eines kurzen und repetierten, einstimmigen Tupi-Gesangs in weißer Mensuralnotation enthält (in der deutschen Ausgabe auf S. 219). Zu einer Kritik an de Léry vgl. Gary Tomlinson, *The Singing of the New World. Indigenous Voice in the Era of European Contact*, Cambridge 2007, S. 100 und S. 106–107.

Missionarsbriefe

Anders sieht es hingegen bei Dokumenten missionarischer Provenienz aus. Insbesondere die Jesuiten, die ab 1549 unter Manuel da Nobrega ihre Missionsaktivitäten in Brasilien begannen, haben einen umfangreichen Quellenkorpus hinterlassen, aus dem sich zahlreiche Hinweise über die Pflege einer vokalpolyphonen Kirchenmusik gewinnen lassen. So erfahren wir beispielsweise von einer feierlichen Prozession der Laienbruderschaft »Kinder Jesu« unter der Führung von Pater Nobrega an Mariä Lichtmess (2. Februar 1553) in São Vicente, während der eine Messe gesungen wurde. Der Schreiber gibt an, dass diese Jungen die Messe sehr oft im »canto de órgão« (= mehrstimmiger Gesang) singen würden; die Indigenen würden diese Art des Gesangs besonders akzeptieren und sich freuen, alles hören zu können.¹⁴ An anderer Stelle erläutert Leite, dass die Laienbruderschaft über hervorragende Sänger verfügt haben muss, die sich aus dem Pater Leonardo Nunes (Gesang und Dirigat), dem Bruder António Rodrigues (Gesang, Dirigat und Flöte) sowie den Jungen der Bruderschaft und aus Lissabon herbeigeschafften Waisenkindern zusammensetzten.¹⁵

In einem Quatrimester-Brief des Jesuitenpaters António Blásquez in Bezug auf den Zeitraum September–Dezember 1556 beschreibt dieser ausführlich die musikalischen Aktivitäten in Rio Vermelho (heute Stadtteil von Salvador da Bahia). In Anwesenheit Pater Manuel da Nobregas, des Gouverneurs Duarte da Costa sowie eines Großteils der Einwohner der Stadt sei am 15. August 1556 (Mariä Himmelfahrt) eine »neue Messe« mit Flöten und mehrstimmigem Gesang gefeiert worden. Die indigenen Kinder seien dabei in »suas roupetinhas brancas« (»ihren weißen Kleiderchen«) erschienen, mit Blumengebinden an den Köpfen und Palmwedeln in den Händen. Die Pater hätten die Kinder schon an der Kirchentür erwartet, um dort mit ihnen den Katechismus »com toda a solenidade a festa que nós podemos« (»mit aller uns möglichen Festlichkeit«) abzuhalten. Hiernach sei die Taufe der Kinder vorbereitet worden, bei der diese zusammen mit den Patern Litaneien gesungen hätten. Es seien Tränen geflossen, da Gott sich der Kinder von »gente tão bruta e boçal« (»so groben und ungebildeten Leuten«) angenommen habe. Nach der Taufe gingen alle gemeinsam in die Kirche, das Te

14 Anonymer Brief eines Jesuiten an seine Brüder in Portugal vom 10. März 1553, in: *Monumenta Brasiliae*, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 1: 1538–1553, Rom 1956 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 79; Monumenta Missionum Societatis Iesu X), S. 425–433: S. 431.

15 Vgl. Serafim Leite, »O primeiro embarque de órfãos para o Brasil: 7 de Janeiro de 1550«, in: *Brotéria* 17 (1933), S. 37–43. Über die Bedeutung portugiesischer Waisenknaben für die jesuitische Missions- und Musikpraxis in Brasilien vgl. außerdem Antonio Alexandre Bispo, *Grundlagen christlicher Musikkultur in der außereuropäischen Welt der Neuzeit. Der Raum des früheren portugiesischen Patronatsrechts*, Bd. 2, Rom 1988 (Musices Aptatio 1987/1988), S. 642–644.

Deum laudamus singend. Die ganze Feier habe – insbesondere, was die durch Pater Nobrega gesungene Messe angeht – auf alle anwesenden Indigenen und Portugiesen einen großen Eindruck gemacht. Es sei dies der Weg, Gott zuerst die indigenen Kinder nahezubringen, damit diese später »seus pays se vinhão a elle« (»ihre Eltern zu ihm kommen lassen«).¹⁶

Des Weiteren beschreibt Blásquez die Feierlichkeiten zur Einweihung der Kirche von Rio Vermelho im selben Zeitraum. Besonders bemerkenswert ist hierbei die Praxis des doppelchörigen Musizierens, unter Mitwirkung des Kapellmeisters der Kathedrale von Salvador:

Antes que ha benzessem, disemos as ladainhas repartidos em dous choros, porque para entr'ambos avia vozes sufficientes. Logo se fez ao derredor da igreja, dizendo hos meninos huma cantigua, e respondeo o outro choro com as frutas, cousa que parecia muito bem [...].¹⁷

Wie Blásquez weiterhin berichtet, reiste im Oktober 1556 der mittlerweile zum Pater geweihte António Rodrigues nach einem längeren Aufenthalt aus Rio Vermelho ab, gemeinsam mit 70 Indigenen, darunter viele Kinder. Der Abschied wurde als Prozession inszeniert: Die Kinder wären, so Blásquez, aus ihren Häusern gekommen und hätten Kreuze in den Händen gehalten. Durch die ganze Stadt prozessierend, hätten sie Litaneien gesungen. Pater Rodrigues hätte die Jungen zudem noch dazu animiert, einige Gesänge in ihrer eigenen Sprache (»em sua lingua«) zu singen.¹⁸

Gerade Prozessionen spielten im missionarischen Alltag aller Orden eine wichtige Rolle für den Evangelisierungsauftrag, konnten die Missionare so nicht nur ihre Macht im öffentlichen Raum demonstrieren, sondern gerade auch der indigenen Bevölkerung die Pracht des christlichen Glaubens nahebringen, wie der Aufzug der Kinder in Rio Vermelho verdeutlicht. Nicht nur in Brasilien, auch in Asien zeigte sich die einheimische Bevölkerung offenbar regelmäßig beeindruckt von jesuitischen Prozessionen und ihrem allgemeinen Auftreten in der Öffentlich-

16 António Blásquez, »Letras quadrimestres de Setembro a Janeiro 1556 da Baya do Salvador para nosso P.^c Inácio«, in: *Monumenta Brasiliae*, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 2: 1553–1558, Rom 1957 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 80; Monumenta Missionum Societatis Iesu XI), S. 345–356: S. 349–350.

17 »Vor der Einsegnung sangen wir wiederholt Litaneien in zwei Chören, weil wir für beide genügend Stimmen besaßen. Bald ging man in der Kirche herum; die Jungen sangen ein Lied, der andere Chor antwortete begleitet von Flöten; eine Sache, die sehr gut wirkte [...].« Ebda., S. 350–351.

18 Vgl. ebda., S. 353.

keit, zumindest wenn man den Missionarsbriefen Glauben schenken will.¹⁹ Die Jesuiten nutzten hierbei die akkommodative Methode der Infiltration: In den Prozessionen – aber auch in Theaterstücken bzw. geistlichen Spielen, den sogenannten *autos*²⁰ – wirkten in der Regel bereits Indigene mit, die »nach ihrer Art« – d. h. auf indigene Weise – gekleidet waren, tanzten und sangen, aber immer eingebunden waren in den Prozessionszug, um Außenstehende von der Offenheit und Güte der christlichen Missionare zu überzeugen und für die Evangelisierung zu werben.²¹

Der Topos »auf ihre Art« (»em seu modo«) geht, sofern von mehrstimmigen Aufführungskontexten die Rede ist, oft einher mit einer weiteren Formulierung, die typisch ist für Missionarsbriefe: Größere Festlichkeiten oder Messen, in denen polyphon gesungene Musik erklang, werden mit dem Attribut »wie in Portugal« oder »wie in Lissabon« versehen. Überliefert ist u. a. die Tauffeier in der Siedlung São Paulo in Bahia im Herbst 1562 mit einer mehrstimmigen Messe »com tão boa capella e tam bem fornecida de cantores, como se podera achar em qualquer das principais ygrejas de Lisboa«²². Während der Messe nahm der anwesende Bischof 161 Hochzeiten vor; vor der Messe fanden bereits 312 Taufen statt. Im Anschluss an das Hochamt prozessierten alle Neugetauften und Vermählten durch das Dorf.²³

19 Welche Dimensionen gerade die jesuitischen Prozessionen und Festlichkeiten einnehmen konnten, zeigt ein Blick in Pietro della Valles Beschreibung der Kanonisierungsfeier für Franz Xaver und Ignatius von Loyola, die vom 10. bis 17. Februar 1624 in Goa, der Hauptstadt des portugiesischen Estado da Índia, stattfand und zu der es mehrere Prozessionen, Gottesdienste und sogar Theateraufführungen gab. Vgl. Pietro della Valle, *Der Pilgram. Reiß-Beschreibung in die Orientalische Länder*, Bd. 4, Genf 1674, S. 143–145.

20 Vgl. hierzu ausführlich Dania Schüürmann, »Die Dämonen des Anchieta im kolonialen Jesuitentheater Brasiliens. Überlegungen zu performativen und transkulturellen Aspekten«, in: *Die Musik- und Theaterpraxis im kolonialen Amerika. Grundlagen – Desiderate – Forschungsperspektiven*, hrsg. von Christian Storch, Sinzig 2014, S. 165–180.

21 Eine weitere Strategie der Jesuiten war die Akkommodation, die Anpassung der Missionare an die kulturelle Umgebung: Nicht nur José de Anchieta übersetzte liturgische Texte in Tupi und ersetzte indigene Gottheiten durch christliche Symbole, um leichter Zugang zu den Indigenen zu erlangen. Vgl. einführend Paulo Castagna, »The Use of Music by the Jesuits in the Conversion of the Indigenous Peoples of Brazil«, in: *The Jesuits. Culture, Sciences, and the Arts, 1540–1773*, hrsg. von John O'Malley, Bd. 1, Toronto 1999, S. 641–658.

22 »mit einer derart guten Kapelle und bereitgestellten Sängern, wie man sie in jeder Hauptkirche Lissabons finden könne«. Brief von P. Leonardo do Vale an P. Gonçalo Vaz de Melo vom 12. Mai 1563, in: *Monumenta Brasiliae*, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 4: 1563–1568, Rom 1960 (*Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 87; Monumenta Missionum Societatis Iesu XVII*), S. 3–22: S. 6.

23 Vgl. ebda.

Nicht verwunderlich ist zudem der Referenzpunkt Coimbra im Norden Portugals, wo im Laufe der 1540er Jahre das neugegründete Jesuitenkolleg so schnell an Personal und Schülern wuchs, dass es zu einem der größten Kollegien außerhalb Roms aufstieg.²⁴ In einem Brief an seine Mitbrüder in Coimbra schreibt Bruder Diogo Jácome im Juni 1551 aus São Vicente, dass die Messe in der neuen Igreja de Jesus am 1. Januar des Jahres »com toda a muziqua de canto d'orguão e frautas« gesungen worden sei, »como se lá [in Coimbra, Anm. d. Verf.] podera fazer«.²⁵

Vergleichsmomente wie diese begegnen uns in zahlreichen Missionarsbriefen über den gesamten Zeitraum des Bestehens der Jesuiten hinweg; in ihnen bemühen die Pater den qualitativen Abgleich mit europäischen Vorbildern, um die Qualität musikalischer Aufführungen zu illustrieren und nicht zuletzt das eigene missionarische Engagement zu legitimieren. Das Problem: Erstens sind zumindest die missionarischen Quellen problematisch hinsichtlich ihres in der Regel positiven Bildes, das sie vom Erfolg der Evangelisierungsbemühungen zeichnen und das wohl nur in seltenen Fällen ein authentisches Protokoll der tatsächlichen Begebenheiten wiedergibt.²⁶ Zweitens geht aus den Missionarsbriefen nicht hervor, um welches Repertoire es sich bei den gesungenen Messen, den Vespern, Litaneien, Psalmen oder Motetten gehandelt hat. Zu vermuten ist, so die Hypothese dieses Beitrags, dass die meisten kirchenmusikalischen Kompositionen während des 16. Jahrhunderts noch nicht in den einzelnen Gemeinden, Diözesen oder Kollegien geschrieben wurden, sondern dass man sich mit aus Portugal im-

24 Vgl. John O'Malley, *The First Jesuits*, Cambridge/Mass., London 1993, S. 202.

25 »mit gänzlich mehrstimmiger Musik und Flöten«, »wie man sie dort machen kann«. Brief von Diogo Jácome an seine Brüder in Coimbra vom Juni 1551, in: *Monumenta Brasiliae, hrsg. von Serafim Leite, Bd. 1: 1538–1553, Rom 1956 (Monumenta Historica Societatis Iesu a Patribus Eiusdem Societatis Edita 79; Monumenta Missionum Societatis Iesu X)*, S. 238–247: S. 246.

26 Wie erfolglos zweihundert Jahre portugiesisch-europäische Missionierung bspw. in Indien waren, zeigen die vielzitierten Beschreibungen von Bartholomäus Ziegenbalg und Christian Sartorius aus Tranquebar, nach denen es äußerst mühsam gewesen sei, den indigenen Kindern diatonische Leitern zu vermitteln. Vgl. Johann Anton Sartorius, »An den Editorem«, in: *Der Königl: Dänischen Missionarien aus Ost-Indien eingesandter Ausführlichen Berichten, Dritter Theil*, hrsg. von Gotthilf August Francke, Halle 1735, S. 673–674. Freilich lässt sich Indien, das aus politischen Gründen nie vollständig unter portugiesische Kontrolle geriet, nicht mit Brasilien vergleichen. Allerdings berichteten zuvor auch hier die jesuitischen Missionarsbriefe in der Regel positiv von den Evangelisierungserfolgen. Aus den konträren Beschreibungen zwischen Jesuiten und Herrnhutern lässt sich deshalb auch eine unterschiedliche Strategie hinsichtlich der Werbung um weitere finanzielle und personelle Unterstützung erkennen: Die Jesuiten zeichneten ein erfolgreiches Bild der Missionierung, das es zu verfestigen galt; Sartorius und Ziegenbalg hingegen zeigten die Schwierigkeiten der Missionsarbeit auf, um damit ihre Anwesenheit und Arbeit zu rechtfertigen.

Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien

portierten Chorbüchern und sonstigen Noten abhalf, die dann vor Ort kopiert wurden.

Einen Hinweis auf die Validität dieser Hypothese bietet allerdings kein Jesuit aus Brasilien oder Spanisch-Amerika, sondern Afonso Martins, der Vikar von Malakka, der bereits im Jahr 1514 in einem Brief an den portugiesischen König Emanuel um die Zusendung von Chorbüchern bittet.²⁷ Im Laufe der Jahrhunderte wird sich, wie wir am Beispiel zahlreicher erhaltener Notenbestände aus dem spanischen Teil Lateinamerikas wissen, diese Praxis zugunsten vor Ort komponierter Kirchenmusik – ob in den städtischen Kirchen und Kathedralen oder den Missionsdörfern – wandeln.

Portugal als Referenzrahmen

Die Frage ist, welche Kompositionen von wo aus ihren Weg von Portugal und Europa nach Brasilien gefunden haben könnten. Eine eindeutige Antwort hierauf ist problematisch, eigentlich unmöglich, obwohl zahlreiche Indizien etwa in Betreff des architektonischen Stils von Kirchen, der engen Bezugspunkte zwischen den Überseemissionaren und den Kollegien, Kirchen und Klöstern in Portugal wie auch des Inhalts zahlreicher Missionarsbriefe die große Breite eines möglichen vokalpolyphonen Repertoires zumindest ein wenig eingrenzen. Es sei deshalb versucht, über den Referenzrahmen Portugal im Allgemeinen und vier damalige kulturelle Zentren des Landes im Besonderen einige Überlegungen zu diesem in Brasilien potentiell verfügbaren Repertoire anzustellen.

Die Musikgeschichte Portugals ist für das 16. und 17. Jahrhundert eng verknüpft mit vier Städten: Lissabon als das weltliche Zentrum mit Sitz des Königs, von dem aus der größte Teil der Überseefahrten ausging und von wo aus Waisenkinder zur musikalischen Missionierung indigener Kinder nach Amerika und Asien verschifft wurden, Porto als das logistische Zentrum im Norden des Landes sowie zwei intellektuelle, kulturelle und nicht zuletzt jesuitische Zentren: Coimbra und Évora.²⁸ In Coimbra befanden sich, wie bereits erwähnt, das größte Jesuitenkolleg Europas außerhalb Roms und zudem die Universidade de Coimbra mit seinem von Jesuiten begründeten »Colégio das Artes«. Es dürfte deshalb kein Zufall sein, dass Manuel da Nobrega und José de Anchieta – die beiden wichtigsten jesuitischen Missionare im Brasilien des 16. Jahrhunderts – genau hier studiert hatten.

Neben der Universität und dem Jesuitenkolleg verfügte Coimbra zu dieser Zeit über ein kulturell florierendes Kloster namens Santa Cruz, das zwischen

27 Vgl. Bispo, *Grundlagen christlicher Musikkultur* (wie Anm. 15), Bd. 2, S. 559–560.

28 Vgl. José Augusto Alegria, *O colégio dos moços do coro da Sé de Évora*, Lissabon 1997; Ders., *História da escola de música da Sé de Évora*, Lissabon 1973 und Ernesto Gonçalves de Pinho, *Santa Cruz de Coimbra. Centro de actividade musical nos séculos XVI e XVII*, Lissabon 1981.

1545 und 1572 unter der Patronage des kunstliebenden Bischofs von Coimbra, João Soares, stand und über einen eigenen Kapellmeister namens D. Francisco de Santa Maria verfügte, der von 1559 bis zu seinem Tod 1597 dort wirkte.²⁹ Ein Großteil der über 30 Domherren, die seinerzeit dort tätig waren, muss musikalisch gebildet gewesen sein. Vom Domherr Pedro de Cristo beispielsweise sind in der Universitätsbibliothek von Coimbra weit über 100 Kompositionen überliefert, darunter zahlreiche vierstimmige Halleluja-, Laudate Pueri- und Dixit Dominus-Vertonungen, ein achtstimmiges Ave Maria, mehrere Magnificats zu vier und acht Stimmen, ein je vierstimmiges Stabat Mater und Te Deum sowie 15 Gründonnerstags- und Karfreitagsresponsorien, neben zahlreichen weiteren, zum größten Teil vierstimmigen Kompositionen.³⁰

Enthalten sind diese Werke in mehreren Chorbüchern, die aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus der Provenienz von Santa Cruz stammen. Diese sind in ihrer Zusammenstellung zum Teil äußerst heterogen: Beinhaltet beispielsweise Ms. M 9 von ca. 1550 6 Messen, 4 Antiphonen, 2 Magnificats, 10 Hallelujas, 2 Responsorien, 1 Hymnus, 1 Te Deum, 3 Lamentationen, 1 Benedicamus Domino und 10 Motetten, so weist das Chorbuch Ms. M 48, das zwischen 1550 und 1559 angelegt wurde, lediglich 4 Messenexzerpte auf, dafür aber 49 Motetten, 10 franko-flämische weltliche und 11 instrumentale Werke.³¹ Die Heterogenität und Bandbreite der Coimbraer Chorbücher verweist auf unterschiedliche liturgische Anwendungs- und Aufführungskontexte, wie sie auch in der Kolonie Brasilien das musikalische Kirchenjahr bestimmt haben dürften. Ob eines der Chorbücher von Santa Cruz aus seinen Weg in eine der brasilianischen Gemeinden gefunden hat, ist bislang unbekannt, aber nicht auszuschließen. Erhärtet wird der Verdacht dadurch, dass D. Francisco de Santa Maria in seiner Funktion als Kapellmeister an Santa Cruz ab 1559 bis zu seinem Tod 1597 eng mit dem Jesuitenkolleg zusammenarbeitete und für die alljährlichen Theateraufführungen des Öfteren Tragödienchöre lieferte.³² Zudem gab es in Coimbra, so Rees, zu jener Zeit lediglich eine weitere musikalische Institution in der Stadt, nämlich die

29 In Ms. M. 3 ist eine vierstimmige *Missa o beata Maria des Kapellmeisters* enthalten. Vgl. Cristina Urchueguía, *Mehrstimmige Messen in Quellen aus Spanien, Portugal und Lateinamerika, ca. 1490–1630. Drucke, Handschriften und verlorene Quellen*, München 2005, S. 227–228.

30 Vgl. Robert Stevenson (Hrsg.), *Portugaliae Musica XXIX: Villancicos portugueses*, Lissabon 1976, S. XVIII sowie Owen Rees, *Polyphony in Portugal c. 1530–c. 1620. Sources from the monastery of Santa Cruz, Coimbra*, New York und London 1995 (Outstanding dissertations in music from British universities), S. 151–153.

31 Vgl. Urchueguía, *Mehrstimmige Messen* (wie Anm. 29), S. 229–230 und S. 234.

32 Vgl. Margarida Miranda, »Música para o teatro humanístico em Portual: Dom Francisco de Santa Maria, Miguel Venegas S. I. e o Colégio das Artes de Coimbra (1559–1562)«, in: *Humanitas* 55 (2005), S. 315–340: S. 322–323.

Universitätskapelle, die allerdings für größer besetzte Aufführungen personell zu schlecht ausgestattet war.³³

Wenn Diogo Jácome aus São Vicente im Jahr 1551 schreibt, dass eine mehrstimmig gesungene und von Flöten begleitete Messe genauso prachtvoll geklungen habe wie in Coimbra, so ist zu vermuten, dass sich dieser Vergleich auf die Musizierpraxis in Santa Cruz oder auf ein Engagement der Klosterkapelle im Jesuitenkolleg bezieht, ungeachtet der Tatsache, dass D. Francisco de Santa Maria erst acht Jahre später zum Kapellmeister berufen wurde.

Eine weitere Eigenschaft der Chorbücher von Coimbra ist, dass in ihnen nicht nur Werke von Komponisten aus Coimbra selbst oder aus Nordportugal, also Porto oder Braga, enthalten sind, sondern ebenso von Musikern aus Lissabon oder Évora aus Südportugal wie Manuel Mendes (ca. 1547–1605), Manuel Cardoso (1566–1650), Duarte Lobo (ca. 1565–1646) oder Filipe de Magalhães (ca. 1571–1652). So taucht beispielsweise Mendes im Chorbuch Coimbra Ms. M 36 mit einem vierstimmigen Alleluja auf, zudem in Chorbüchern in Arouca bei Porto; der in Lissabon geborene und im spanischen Malaga wirkende Komponist Gonçalo Mendes Saldanha (ca. 1580 – ca. 1645) ist mit mehrstimmigen Werken im Chorbuch Coimbra Ms. M. 54 sowie in Évora vertreten.

Wenn demnach über bestimmte, zum gegenwärtigen Zeitpunkt noch weitgehend unerschlossene Transferwege Musik von Mendes oder Saldanha in mehrere Chorbücher in ganz Portugal gelangt ist, so liegt die Vermutung nahe, dass zum einen deren Werke möglicherweise auch in Brasilien rezipiert worden sind und dass zum anderen die Vielschichtigkeit portugiesischer Chorbücher – die für Coimbra gemachten Beobachtungen lassen sich ohne Weiteres auf Chorbücher aus Braga, Lissabon oder Évora übertragen – ein Charakteristikum dieser Zeit war, das seinen Widerhall auch in der brasilianischen Kolonie gefunden haben muss. D. h. in Portugal selbst gab es offenbar kaum regionale Einfärbungen in der Konzeption von Chorbüchern; die Kompilation richtete sich nach den liturgischen Bedürfnissen der Gemeinden und Klöster. Damit ist zu schlussfolgern, dass etwaige exportierte Chorbücher nach Rio de Janeiro, Salvador da Bahia, São Vicente oder São Paulo eine ähnliche Struktur aufwiesen wie beispielsweise diejenigen aus dem Kloster Santa Cruz in Coimbra, in denen eine große Bandbreite an portugiesischen, spanischen – so z. B. Cristóbal de Morales, der zudem in Chorbüchern in Porto erscheint –, anonymen, aber auch internationalen Komponisten wie Nicolas Gombert, Jean Richafort oder Giovanni Pierluigi da Palestrina, der u. a. in Chorbuch Ms. M 44 (ca. 1580) mit zwei vierstimmigen Messen auftaucht, vorhanden ist.³⁴

Gerade der enge musikalische Austausch zwischen Portugal und Spanien im 16. und 17. Jahrhundert, verstärkt noch durch die staatliche Personalunion zwi-

33 Vgl. Rees, *Polyphony in Portugal* (wie Anm. 30), S. 123.

34 Vgl. Urchueguía, *Mehrstimmige Messen* (wie Anm. 29), S. 234–235.

schen 1580 und 1640, bewirkte auch eine Präsenz spanischer Komponisten in portugiesischen Chorbüchern und umgekehrt, so dass eine spezifischere Eingrenzung auf bestimmte Musiker, deren liturgische Werke ihren Weg nach Brasilien gefunden haben könnten, kaum möglich zu sein scheint, zumal sich Werke portugiesischer Komponisten auch in Archiven und Bibliotheken lateinamerikanischer Städte befinden, die ehemals unter spanischer Krone standen.

Musikalische Wege in die Neue Welt

Dass ein solcher Transfer, basierend auf dem musikalischen Austausch zwischen Portugal und Spanien, in die Neue Welt stattgefunden hat, belegt u. a. die Präsenz zahlreicher Notenabschriften portugiesischer oder in Portugal geborener, aber später in Spanien wirkender Komponisten im Kathedralarchiv von Puebla, Mexiko: Manuel Mendes, Gonçalo Mendes Saldanho, Francisco de Santiago (1578–1644) oder auch Manuel de Tavares (ca. 1585–1638), um nur einige zu nennen. Saldanhos und de Santiagos Kompositionen fanden zudem ihren Weg nach Bogotá, Kolumbien. Einige Villancicos von Francisco de Santiago, der ab 1617 in Sevilla wirkte, sind darüber hinaus in Mexiko-Stadt überliefert.³⁵

Ein wesentlich weitere Verbreitung zumindest im spanisch beherrschten Teil Lateinamerikas fanden allerdings Villancicos und liturgische Werke von Frei Manuel Correa (geb. um 1600) und Gaspar Fernandes (1566–1629). Correa, gebürtig aus Lissabon und seit 1650 Kapellmeister im spanischen Saragossa, ist in Archiven und Bibliotheken in Bogotá, Cuzco (Peru), Guatemala-Stadt (Guatemala) und Buenos Aires (Argentinien) vertreten; die Präsenz seiner Kompositionen erstreckt sich somit fast über den gesamten südamerikanischen Kontinent und lässt weitere Fundorte vermuten. Bemerkenswert ist zudem, dass der portugiesische König D. João IV., der ab 1640 das erneut eigenständige Portugal führte, zahlreiche Abschriften von Correas Kompositionen beauftragte, um sie in seine Sammlung am Hof zu Lissabon aufzunehmen.³⁶

Gaspar Fernandes, vermutlich aus Évora, hingegen wurde 1599 als Organist und Orgelprüfer an der Kathedrale zu Guatemala-Stadt unter Vertrag genommen und 1602 zum Kapellmeister befördert; er trug also in persona zum Transfer zwischen Portugal und der Neuen Welt – wenn auch nicht nach Brasilien – bei. Von hier aus gelangte er im Jahr 1606 als Kapellmeister nach Puebla, von wo seine Kompositionen in Abschriften auch nach Oaxaca und Mexiko-Stadt gelangten. Das Besondere an einem in der Kathedrale von Oaxaca überlieferten, allerdings aus Puebla stammenden Codex mit Werken ausschließlich von Fernandes sind die darin enthaltenen Villancicos mit Texten in indigenen und afrikani-

35 Vgl. Robert Stevenson (Hrsg.), *Portugaliae Musica XXXVII: Antologia de polifonia portuguesa, 1490–1680*, Lissabon 1982, S. XIV–XXI.

36 Vgl. Stevenson, *Portugaliae Musica XXIX* (wie *Anm. 30*), S. XV–XVIII.

schen Sprachen, was diesen zu einer der frühesten Quellen für die Entwicklung des afrikanisch-amerikanischen Kulturtransfers macht. Zudem enthält der Codex portugiesisch-sprachige Villancicos, die, so vermutet Stevenson, vor allem für die zu jener Zeit zahlreich in Puebla lebenden Portugiesen bestimmt gewesen sein müssen.³⁷ Nicht auszuschließen ist deshalb, dass von hier aus einige dieser mit portugiesischem Text unterlegten Kompositionen ihren Weg auch nach Brasilien gefunden haben.

Neben der Überlieferung von Notenabschriften und der Präsenz portugiesischer Komponisten in Lateinamerika spielte seit Mitte des 16. Jahrhunderts auch der Musikdruck eine nicht unbedeutende Rolle beim Transfer von Musikalien von der iberischen Halbinsel in die Neue Welt. Wie María Gembero Ustárroz für den spanischen Raum untersucht hat, sind zahlreiche Drucke des 16. und frühen 17. Jahrhunderts in Bibliotheken und Archiven in Lateinamerika überliefert.³⁸ Dass hierzu auch einige Werksammlungen nicht-spanischer Komponisten – etwa Palestrinas *Hymni totius anni* (Venedig 1589) in Bogotá, Orlando di Lassos posthum veröffentlichtes *Magnum opus musicum Orlandi di Lasso* (München 1604) in Lima oder Philippe de Montes *Missa ad modulum Benedicta es sex vocum* (Antwerpen 1579) in Cuzco – gehören, unterstützt die Beobachtungen, die bereits in Bezug auf die Chorbücher in Coimbra gemacht wurden: Das vokalpolyphone Repertoire in Portugal und im spanischen Kolonialreich bestand zum Großteil aus Werken einheimischer Komponisten, in der Regel den Kapellmeistern am jeweiligen Ort, aber auch aus ausgewählten Kompositionen internationaler Musiker.

Die Bandbreite der Verlagsorte verweist zudem auf einen sich ausprägenden Musikalienmarkt innerhalb Europas, der allerdings, was die Überlieferung in Lateinamerika betrifft, von venezianischen Verlagshäusern dominiert war: Von den 59 Drucken, die Gembero Ustárroz untersucht hat, wurden 27 in Venedig publiziert; lediglich 18 stammen aus Spanien und nur zwei aus Portugal. Demgegenüber scheint die Anzahl von drei in Mexiko gedruckten Musikalien ebenfalls marginal. Tatsächlich aber weisen diese Drucke mehrere auch für den vorliegenden Beitrag relevante Merkmale auf. Zunächst zeigen die Publikationsdaten der drei Drucke – 1563, 1572 und 1604 –, dass es zumindest in Mexiko bereits seit der

37 Vgl. ebda., S. LX–LXXIV. Zum Codex Oaxaca vgl. außerdem Aurelio Tello, *Archivo musical de la Catedral de Oaxaca*, Mexiko-Stadt 1990 sowie ders. (Hrsg.), *Cancionero musical de Gaspar Fernandes*, Havanna 1999. Zwei Villancicos von Gaspar Fernandes sind kürzlich neu ediert und publiziert worden: *Ximoloyali siñola tlatitpan*, in aztekischer Sprache zu 5 Stimmen, sowie *Pois con tanta graça*, auf Portugiesisch zu 6 Stimmen, in: *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, hrsg. von dems., Mexiko-Stadt 2013, S. 99–103 bzw. S. 104–112.

38 Vgl. María Gembero Ustárroz, »Circulación de libros de música entre España y América (1492–1650): notas para su estudio«, in: *Early Music Printing and Publishing in the Iberian World*, hrsg. von Iain Fenlon und Tess Knighton, Kassel 2006 (DeMusica 11), S. 147–179.

Mitte des 16. Jahrhunderts die Möglichkeit des Notendrucks gab. Darüber hinaus verweisen die Fundorte auf eine Problematik, die ebenso für Brasilien gilt, denn die heutigen Aufenthaltsorte dieser Musikalien sind nicht zwangsläufig mit den Entstehungs- oder Rezeptionsräumen eines bestimmten musikalischen Repertoires gleichzusetzen. So befinden sich zwar das 1563 in Mexiko-Stadt publizierte *Psalterium chorale secundum consuetudinem Sancti Dominici* in San Miguel Acatán in Guatemala und ein 1572 in Mexiko-Stadt gedrucktes Graduale Dominicale in der Biblioteca Nacional ebendort. Die 1604 ebenfalls in Mexiko-Stadt gedruckten *Quatuor Passiones* von Juan Navarro (ca. 1550–ca. 1610), die sich heute in Santiago de Chile befinden, allerdings wurden, so Gembero Ustárroz, erst um 1900 von José Toribio Medina aus Mexiko-Stadt mitgebracht.³⁹

Sie stehen damit stellvertretend für einen Großteil der in der Biblioteca Nacional von Rio de Janeiro erhaltenen Drucke, Hand- und musiktheoretischen Schriften, die aus dem 15. bis 18. Jahrhundert stammen, allerdings erst im Zuge der Flucht des portugiesischen Königs João VI. im Jahr 1807 nach Rio de Janeiro gelangten und bei dessen Rückkehr nach Portugal im Jahr 1821 zurückgelassen wurden. Dies betrifft insbesondere die frühesten in Lateinamerika erhaltenen Drucke aus dem 15. Jahrhundert, das *Missale Romanum* (Venedig 1485) und das *Missale secundum* (Lissabon 1498), sowie die in Rom angefertigte Handschrift Cofre 18 von 1486.⁴⁰ Aber auch die von Gembero Ustárroz angegebenen gedruckten musiktheoretischen Abhandlungen, etwa von Gioseffo Zarlino, Giovanni Maria Artusi oder Pedro Thalesio, spiegeln in erster Linie die Musikrezeption und die Bedeutung dieser Theoretiker in Portugal selbst wieder denn in Brasilien. Betrachtet man allerdings, wie es für den spanischen Teil Lateinamerikas in Bezug auf Spanien offenkundig ist, das liturgische Musikleben Brasiliens des 16. und frühen 17. Jahrhunderts als ein Spiegelbild desjenigen in Portugal, so besitzen Schriften wie Thalesios *Arte de canto chão, com huma breve instrucção pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos & moços do coro, conforme ao uso romano* ([Die Kunst des Cantus planus, mit einer kurzen Einführung für Priester, Diakone, Subdiakone und Chorjungen, im Einklang mit dem römischen Gebrauch], Coimbra 1618) für eine Rekonstruktion der homophonen und polyphonen Musikpraxis in der portugiesischen Kolonie durchaus Relevanz.

Im vorliegenden Beitrag wurde versucht, Möglichkeiten und Grenzen einer Erforschung der Kirchenmusikgeschichte Brasiliens des 16. und frühen 17. Jahrhunderts aufzuzeigen. Zahlreiche Indizien legen nahe, dass bereits sehr früh eine ähnlich reiche Vokalpolyphonie praktiziert wurde wie im Mutterland Portugal. Die hier aufgeworfenen Verweise auf die Architektur, auf Missionarsbriefe mit

39 Vgl. ebda., S. 173.

40 Vgl. Robert Stevenson, *Renaissance and Baroque Musical Sources in the Americas*, Washington 1970, S. 259–261.

Überlegungen zum Transfer vokalpolyphoner Musik aus Portugal nach Brasilien

dem gängigen Topos »wie in ...«, auf die Anstellung von Kapellmeistern in den städtischen Kathedralen, auf die Chorbücher aus Coimbra und die enge Beziehung der Jesuiten zwischen den kulturellen Hochburgen Portugals und dem brasilianischen Missionsgebiet wie auch ein Verweis auf die Zirkulation von handschriftlichen und gedruckten Musikalien im Kolonialreich Spanien als möglicher Referenzpunkt für eine ähnliche Entwicklung im portugiesischen Einflussgebiet grenzen den Forschungsgegenstand zudem insoweit ein, als sie die Eckdaten einer letztlich nicht eindeutig rekonstruierbaren Geschichte der *Música erudita* mit einem bestimmbar Repertoire bilden. Ungeachtet all der aufgeworfenen Probleme und Hindernisse lässt sich jedoch eine hohe Wahrscheinlichkeit bestimmter Stile, Gattungen und Transferwege formulieren, deren endgültige Verifizierung bis heute aussteht.