

# „HEUTE ABEND WERDEN WIR WEISS SEIN“<sup>1</sup>: IDENTITÄTSKONSTRUKTIONEN IM VILLANCICO DE NEGROS<sup>2</sup> DER SPANISCHEN KOLONIALEN NEUEN WELT DER FRÜHEN NEUZEIT

VON ERIKA MAYORGA

## ABSTRACT

Der Villancico de Negros ist eine Untergattung des spanischen geistlichen Liedes der Kolonialzeit, die trotz ihres rassistischen Charakters Eingang auf die Bühne der Alten Musik gefunden hat. Der Villancico de Negros ist nicht frei von Widersprüchen, er weist eine Komplexität auf, die sich sowohl in seinen verschiedenen Funktionen – zum einen als geistliches Lied, zum anderen als parodistische Dichtung – als auch in seinen vielschichtigen Bedeutungsebenen, die widersprüchliche Vorstellungen über die Schwarzen Menschen in der Frühen Neuzeit vermitteln, zeigt.

Dieser Beitrag erkundet literarische und religiöse Aspekte des Villancico de Negros von Gaspar Fernández und beleuchtet ihre sozialgeschichtlichen Funktionen. Zunächst als versteckte systemkritische Botschaft, zugleich aber als humorvolle Unterhaltung für die von Angst erfüllten spanischen Einwohner:innen zu den turbulenten Zeiten der Aufstandsversuche der Schwarzen Bevölkerung Neuspaniens. Auf einer tieferen Ebene jedoch auch als Instrument zur Identitätskonstruktion bzw. Befestigung der sozialen Ordnung dieser ethnisch hierarchisierten Kolonialgesellschaft. So wird die Rolle der Schwarzen Menschen als Subalterne und vermeintlich defizitäre Andere in den Villancicos de Negros verstärkt, wobei in dieser Darstellung der Rhythmus als klangliches Symbol der Alterität dieser Bevölkerungsgruppe fungiert.

---

<sup>1</sup> Im Original: „Ese noche blanco seremo“, vgl. Tab. 1. Der vorliegende Beitrag basiert auf den Ergebnissen der Bachelorarbeit „Der ‚Villancico de Negros‘, Ausdruck der kulturellen Diversität der kolonialen Gesellschaft in Amerika?“ der Autorin von 2024 an der Universität Hamburg und verdankt sich den wertvollen Anmerkungen von Matteo Nanni, der großzügigen Unterstützung von Janine Droese und Stefan Lehmann sowie den hilfreichen Kommentaren des Ethnologen und Aktivisten Camilo Angola. Ein besonderer Dank gilt auch Omar Morales Abril, Aurelio Tello und Andrew Cashner für die freundliche Bereitstellung ihrer Artikel und Materialien.

<sup>2</sup> In diesem Text geht es um das komplexe Thema Rassismus. Das spanische Wort „negro“ ist polysem und hat somit je nach Kontext unterschiedliche Bedeutungen. Es kann aufgrund seiner negativen historischen Verwendung diskriminierend wirken, wird jedoch auch als eine „Selbstbezeichnung mit Widerstandspotenzial“ (Greve, *Farbe – Macht – Körper*, S. 37) verwendet. In Anlehnung an die hier verwendete Literatur wird der äquivalente Begriff „Schwarz“ (*black*) in diesem Beitrag durchgehend als großgeschriebenes Adjektiv und nicht als Nomen verwendet; *weiß* wird entsprechend kursiv gesetzt. Es ist wichtig zu erwähnen, dass der vorliegende Beitrag zwar das Problem des Rassismus in der Frühen Neuzeit thematisiert, sich jedoch nicht auf eine Analyse des Begriffs der ‚Rasse‘ konzentriert. Es genügt festzuhalten, dass ‚Rasse‘ keine biologische Gegebenheit ist, sondern vielmehr eine sozialpolitische Konstruktion, die in spezifischen historischen und gesellschaftlichen Kontexten entstanden ist.

## ERIKA MAYORGA

Erika Mayorga kommt aus Kolumbien, wo sie Romanistik und Gesang studierte. Derzeit ist sie Masterstudentin der Historischen Musikwissenschaft an der Universität Hamburg. Ihr Interesse gilt der Funktion von Musik in verschiedenen sozialpolitischen Kontexten, insbesondere im Kontext des Kolonialismus, sowohl als Instrument der Unterdrückung als auch als Ausdruck des Widerstands. Zu ihrer Einreichung bei StiMMe sagt Erika:

„StiMMe bietet eine wertvolle Gelegenheit, Studierende der Musik und Musikwissenschaft zu ermutigen, sich mit relevanten und zeitgenössischen Fragen auseinanderzusetzen, die potenziell Einfluss auf die Gesellschaft haben können.“

Im Gedenken an die Opfer der Sklaverei –  
Möge ihr Leid nicht vergessen werden.



# 1. EINLEITUNG

Die Entdeckung der polyphonen Musik Lateinamerikas in den letzten Jahrzehnten hat, so Javier Marín López, einen neuen Boom unter den Alte-Musik-Ensembles ausgelöst, das sogenannte *Latin American Baroque*.<sup>3</sup> In diesem Trend nimmt eine Gattung der Vokalmusik eine Sonderstellung ein: der Villancico de Negros. Die von der Norm des Spanischen abweichende Sprache des Villancico de Negros und die Darstellung seines Rhythmus in Verbindung mit für das europäische Ohr ‚exotischen‘ Instrumenten erwecken beim heutigen Publikum häufig den Eindruck einer scheinbar authentischen alten traditionellen Musik der Schwarzen Bevölkerung des amerikanischen Kontinents.<sup>4</sup> Dabei hat der Villancico de Negros ironischerweise weniger mit dem Erbe der in Amerika versklavten Menschen aus Afrika<sup>5</sup> zu tun sondern vielmehr mit ihrer Ausgrenzung in der hispano-amerikanischen Kolonialgesellschaft.

Pablo Miguel Sierra Silvas 2018 erschienene Studie *Urban Slavery in Colonial Mexico* über das zuvor fast unbekanntes Phänomen der Sklaverei in der Stadt Puebla de los Ángeles (heute Puebla in Mexiko) der Frühen Neuzeit macht das allgemeine Schweigen der offiziellen Geschichtsschreibung über diese Bevölkerungsgruppe offensichtlich.<sup>6</sup> Das verzerrte Echo ihrer Stimmen – ihrer verlorenen Sprachen und ihrer Kultur<sup>7</sup> – hallt jedoch durch die Feder spanischer Dichter:innen in mehr als 1000 Quellenzeugnissen des 17. und 18. Jahrhunderts bis in die Gegenwart nach, in den Villancicos de Negros. Sie bezeugen einerseits eine Vergangenheit der Diskriminierung und Ausgrenzung, die bis heute nachwirkt – die Schwarze Bevölkerung Lateinamerikas ist laut internationalen institutionellen Berichten noch heute von Diskriminierung aufgrund von Vorurteilen und negativen Stereotypen sowie von Unsichtbarmachung und Armut

durch strukturellen Rassismus betroffen.<sup>8</sup> Andererseits sind die Villancicos de Negros aber zugleich indirekte Zeugnisse der ethnischen Spannungen innerhalb des spanischen Kolonialreichs und der Anstrengungen der Spanier:innen, ihr auf ‚Rassen‘ basierendes hierarchisches Sozialsystem aufrechtzuerhalten.<sup>9</sup> Im Grunde stellen sie daher auch ein indirektes Zeugnis für den Widerstand der Schwarzen Bevölkerung dar.

Der Villancico de Negros – auch „negrilla“, „guineo“ oder „negro“ genannt<sup>10</sup> – ist eine Untergattung des iberischen musikalisch-poetischen geistlichen Liedes in Volkssprache, des Villancico, eine Tradition, die mit der Ausdehnung des spanischen Reiches von den Spanier:innen nach Amerika mitgenommen wurde. Er gehört zu einer Gruppe von geistlichen Texten unterschiedlichen Charakters, die von spanischen Komponist:innen für die Matutin an Festtagen (vor allem zu Weihnachten, zum Dreikönigsfest und Fronleichnam) zur Verdeutlichung der katholischen Doktrin vertont wurden. Sie wurden meist in den Kathedralen der Neuen Welt – den Machtsymbolen des spanischen Kolonialreichs – und in festivalartigen Prozessionen von spanischen Knabenchören und geistlichen Männern gesungen. Im frühen 17. Jahrhundert erhielt diese neue Art des Villancico unter anderem durch Gaspar Fernández<sup>11</sup> um 1610 in Puebla de los Ángeles einen Aufschwung, der bis zum Ende des 18. Jahrhunderts reichte. So sind die Villancicos de Negros Lieder, die von den Hegemonen der hierarchischen Kolonialgesellschaft der Neuen Welt gesungen wurden und die Stimmen der versklavten Schwarzen Subalternen theatralisch verkörperten.

<sup>3</sup> Vgl. Marín López, „Performatividades folclorizadas“, S. 291–294.

<sup>4</sup> Vgl. ebd., S. 293; Baker, „Latin American Baroque“, S. 441.

<sup>5</sup> Laut der UNESCO wurden zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert mindestens 13 Millionen Menschen zu Opfern von Entführung, Menschenhandel und Sklaverei (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 18).

<sup>6</sup> Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 4ff., 8; Tardieu, *Resistencia de los negros*, S. 143ff., 177, 229; Young, *Colonial Music*, S. 3.

<sup>7</sup> Vgl. Ramírez Uribe, „Villancicos guineos, miradas imaginarias“, S. 323.

<sup>8</sup> Vgl. Wirtschaftskommission für Lateinamerika und die Karibik der Vereinten Nationen, *People of African Descent in Latin America and the Caribbean*, S. 5.

<sup>9</sup> Vgl. Young, *Colonial Music*, S. 22, 28.

<sup>10</sup> Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 3.

<sup>11</sup> Im vorliegenden Artikel geht es dem aktuellen Forschungsstand folgend um den mittelamerikanischen Komponisten Gaspar Fernández (mit „á“ und „z“ geschrieben) und nicht um den portugiesischen Komponisten Gaspar Fernandes (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. xvii; Schriftleitung, Art. „Fernandes, Gaspar“), wenn auch die in diesem Beitrag verwendete ältere Literatur die Schreibweise Fernandes (mit „a“ und „s“) angibt. Die Verwechslung dieser beider Komponisten bleibt bis heute zwar in der MGG bestehen, diese wurde jedoch durch die Überprüfung von Quellen der Zeit in den neuen Arbeiten Morales Abrils widerlegt (vgl. Morales Abril, „Gaspar Fernández“, S. 75–86).

Der Villancico de Negros weist vielfältige Interpretationsebenen und widersprüchliche Deutungsmöglichkeiten auf, die sich in der Literatur zum Thema manchmal als gegensätzliche, nicht immer neutrale Haltungen gegenüber dieser Gattung widerspiegeln.<sup>12</sup> Einige betonen den Aspekt des Feierns in diesen Villancicos und blenden implizit ihren rassistisch geprägten Charakter aus,<sup>13</sup> während andere diese Kompositionen als rein negativ beschreiben. Einige Studien beschäftigen sich mit der Frage der *couleur locale*.<sup>14</sup> Andere wiederum mit Zügen der Realität, insbesondere mit einem möglichen afrikanischen Einfluss auf dieses Repertoire,<sup>15</sup> wobei manche diese Annahme ablehnen. Weitere streben eine neutrale Auseinandersetzung mit dem Thema an, allerdings teilweise mit nicht unproblematischen methodischen Ansätzen.

Die Komplexität der Bedeutung des Villancico de Negros liegt zum Teil in seiner Zugehörigkeit sowohl zur literarischen Tradition der Parodie als auch zum geistlichen Lied. Zudem spiegelt er verschiedene widersprüchliche Sichtweisen über die Identität der Schwarzen Menschen (*blackness*) der Frühen Neuzeit wider, die sich produktiv für seine beiden Dimensionen – die geistliche (die Katechese) und die komische (den Humor) – erweisen. Doch die Bedeutung des Villancico de Negros wird auch von seinem sozialgeschichtlichen Kontext geprägt: Der europäische Villancico de Negros etablierte sich in Amerika im Rahmen einer von der Religion stark geprägten, hierarchischen Kolonialgesellschaft, zu einer Zeit sozialer Unruhe und Angst. Dieser Beitrag beabsichtigt zu zeigen, dass die Villancicos de Negros von Gaspar Fernández – einige der frühesten Beispiele der Gattung und die ältesten in Amerika erhaltenen Villancicos de Negros – im Vordergrund eine augenscheinlich feierliche, religiös-didaktische und sozial inklusive Darstellung bilden, die den

Hintergrund einer zutiefst hierarchisierten, von Spannungen geprägten und in eine Krise versunkenen Kolonialgesellschaft verbirgt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die vielschichtige Bedeutung des Villancico de Negros zu untersuchen und zu zeigen, dass er trotz der positiven Ideen, die er vermittelt, als ein Instrument zur Identitätsbildung bzw. -festigung der Schwarzen Menschen als vermeintlich minderwertige und defizitäre Andere in der Kolonialgesellschaft diene. Durch die Inszenierung solcher stereotyper defizitärer Figuren Schwarzer Menschen konnten die Spanier:innen zugleich implizit das Selbstbild eines legitimen hegemonialen Wir konstruieren. So stellt der Villancico de Negros ein *Othering*<sup>16</sup> der Schwarzen Bevölkerung dar, das als Teil der spanischen Hochkultur des Kolonialreichs zur Naturalisierung und Akzeptanz dieser sozialen Identitäten und Rollen beitrug.

Wichtige Literaturquellen sind Sierra Silvas Arbeit sowie Geoffrey Bakers Aufsatz „The ‚ethnic villancico‘ and racial politics in 17th-century Mexico“ über den Villancico de Negros in seinem sozialgeschichtlichen Kontext. Ebenso bedeutend sind die umfangreiche Studie *Neglo Celeblamo* von Leonardo J. Waisman zum Villancico de Negros in der überarbeiteten Fassung von 2022 und die Dissertation *Singing in the City of Angels* von Ileri Elizabeth Chávez Bárcenas zu den Villancicos von Fernández aus dem Jahr 2018, da sie wichtige Ansatzpunkte für die Betrachtung der literarischen und religiösen Dimensionen dieser Werke liefern. Darüber hinaus bieten die Arbeiten von Melodie Michel und Kydalla Etheyo Young, die aus einer dekolonialen bzw. postkolonialen Perspektive argumentieren, einen hilfreichen Interpretationsrahmen. Diese Literaturquellen dienen als Grundlage für die Diskussion der literarischen, religiösen und sozialgeschichtlichen Dimensionen im 2. Kapitel sowie für den Überblick über den sozialgeschichtlichen Kontext der Stadt Puebla de

<sup>12</sup> Ein Überblick über den Forschungsstand findet sich bei Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 10–15, 42. Außerdem kann Waismans Analyse zu Juan de Araujos *Los cofrades de la estleya* (vgl. ebd., S. 107f.) und Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 48–51 hinzugezogen werden.

<sup>13</sup> Zur weiteren Lektüre bietet sich hier Suárez Garzóns, „Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros“ an.

<sup>14</sup> Als Beispiel kann Morales Abril, „Lokale und auswärtige Musik in Chorbüchern mit polyphoner Musik“ hinzugezogen werden.

<sup>15</sup> Vgl. hierzu bspw. die beiden Studien von Ramírz Uribe, „Sarabanda tenge que tenge...“ und „Villancicos guineos, miradas imaginarias“.

<sup>16</sup> „Der Begriff Othering (aus dem engl. other = ‚andersartig‘ - Andersmachung) beschreibt die Distanzierung und Differenzierung zu anderen Gruppen, um seine eigene ‚Normalität‘ zu bestätigen. Das Konzept des Othering ist aus dem Kontext der postkolonialen Theorie. Othering bedeutet auch, dass Menschen oder Gruppen negative Eigenschaften zugeschrieben werden, die sie von der wahrgenommenen normativen sozialen Gruppe unterscheiden. Othering ist ein ständiger Akt der Kategorisierung und letztlich eine Unterscheidung zwischen ‚uns‘ und ‚den anderen‘.“ „Othering“, Universität zu Köln.

los Ángeles im frühen 17. Jahrhundert im 3. Kapitel, der die Bedeutung der Villancicos de Negros prägt. Kapitel 4 und 5 widmen sich jeweils einer Text- und musikalischen Analyse zweier Villancicos de Negros von Fernández, die ihre Funktion als Instrument des *Othering* untersuchen. Ein abschließendes Fazit fasst die zentralen Erkenntnisse des Beitrags zusammen.

## 2. DER VILLANCICO DE NEGROS UND DIE FRAGE NACH SEINER BEDEUTUNG

Die Mehrdeutigkeit der Villancicos de Negros ergibt sich zunächst aus ihrer Zugehörigkeit zur Gattung des geistlichen Liedes sowie zur literarischen Gattung der Parodie – Aspekte, die im Folgenden dargelegt werden. Darüber hinaus entsprechen diese Villancicos den verschiedenen widersprüchlichen und konkurrierenden Auffassungen der Frühen Neuzeit über die Identität der Schwarzen Menschen:<sup>17</sup> Einerseits evozieren sie positive Bilder aus der Bibel und der christlichen Rezeption – unter anderem das der Schönheit, wie im Hohelied Salomos („Schwarz bin ich, doch schön“),<sup>18</sup> sowie das spiritueller Tugend des mythischen Priesterkönigs Johannes oder eines der Heiligen Drei Könige, der ab dem späten Mittelalter zum Schwarzen Magus wurde.<sup>19</sup> Andererseits konnotieren sie unter anderem die abwertende, negative Last, die mit der Farbe Schwarz einher-

geht,<sup>20</sup> sowie die Verwendung von Vokabular aus dem Tierreich zur Charakterisierung – zum Beispiel die Bezeichnung „Mulato“ von „el mulo“ (der Maulesel).<sup>21</sup>

Die Komplexität ihrer Bedeutung nimmt zu, wenn man die Diskrepanz zwischen der eigentlichen Botschaft dieser Texte und dem, was ihre Adressat:innen (vorwiegend die *weiße* spanischen Elite der Stadt Puebla de los Ángeles des frühen 17. Jahrhunderts)<sup>22</sup> tatsächlich verstanden haben könnten, betrachtet – letztlich das, was die modernen Leser:innen bzw. Zuschauer:innen durch die Brille ihrer verschiedenen kulturellen Hintergründe und Erfahrungen verstehen.<sup>23</sup> Sahen die Komponist:innen (oft Priester) die Schwarzen Menschen zum Beispiel als potenzielle Christ:innen und fromme Menschen, so waren sie für die allgemeine spanische soziale Elite lediglich Besitz und Investition (vgl. Kap. 2.2), wenn auch – wie im Fall von Puebla de los Ángeles – beide Gruppen versklavte Menschen besaßen und von deren

<sup>17</sup> Die Einleitung der 2020 veröffentlichten Monografie der Literaturwissenschaftlerin Larissa Brewer-García *Beyond Babel* bietet einen Überblick der verschiedenen Vorstellungen über die Schwarzen Menschen in der Frühen Neuzeit. Dabei stellt die Autorin die These auf, dass die positiven Aspekte der Identität Schwarzer Menschen durch die Vermittlung von Schwarzen Geistlichen und Übersetzern geprägt war (vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 2f.).

<sup>18</sup> Katholisches Bibelwerk (Hrsg.), *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Hohelied 1,5. Vgl. außerdem Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 22.

<sup>19</sup> Vgl. ebd.; Gates, „Introduction“, S. x.

<sup>20</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 22f. Hier bezieht sich Brewer-García auf die Definition von „negro“ aus dem Wörterbuch *Tesoro de la lengua Castellana o Española* (Madrid: Sanchez 1611) von Sebastián de Covarrubias Orozco: „Covarrubias explains in his definition for ‚negro‘ [black] that it is not only the term used for ‚el etiope de color negra‘ [the black Ethiopian] but also a term for a color considered [...] [unlucky and sad, like when we say: Black luck, black life, etc.]. Covarrubias directly connects the color’s symbolism to what he presumes to be the lowly position of black people themselves in Iberian societies by then citing the proverb [...] [Although we are black, we are people].“ Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. ebd., S. 50f. Vgl. außerdem S. 28f.: „*Mulato/a* is yet one more term used to describe people of African descent in texts from this period. [...] Comparing the *mulato/a* to the degeneracy and hybridity of the mule invokes animal husbandry language to describe new ‚kinds‘ of people emerging in the early modern period through global contact.“ Hervorhebung im Original.

<sup>22</sup> Die Villancicos von Fernández gehören zum Repertoire der Kathedrale von Puebla de los Ángeles, das Zentrum der spanischen Stadt und Symbol der kolonialen Macht. Bakers Monografie *Imposing Harmony* zeigt, dass der Raum der Stadt als Schauplatz für die Machtdemonstration der spanischen Elite in der Neuen Welt gedient hat. So habe die Elite nahe der Kathedrale gelebt, Menschen anderer Ethnien hingegen in der Peripherie der Stadt, mit ihren eigenen Pfarreien und Kirchen (vgl. Baker, *Imposing Harmony*, S. 4f.). Aus diesem Grund ist anzunehmen, dass diese Villancicos für das spanische Publikum, besonders für die Elite der Kathedrale, intendiert waren. Chávez Bárcenas deutet auf die Tatsache hin, dass die Villancicos von Fernández auch zu den multiethnischen und hierarchisierten Umzügen zu Fronleichnam – laut Baker eine Verfestigung der sozialen Ordnung durch die Reihenfolge und Verteilung des Raums (vgl. Baker, *Imposing Harmony*, S. 44ff.) – in der Stadt erklingen sein können, wenn auch die genauen Begebenheiten noch unklar sind (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 208ff., 215).

<sup>23</sup> Gadamer beschreibt dazu das Konzept des „Horizontes“ (vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 286–290).

Arbeit profitierten. Hinzu kommt die Tatsache, dass wahrscheinlich nicht alle Dichter:innen von derselben Motivation getrieben wurden und dass die einzelnen Villancicos de Negros widersprüchliche Ideen vermitteln können, die allerdings immer die Alterität der Schwarzen Menschen zur Grundlage haben, wie in Kapitel 4 gezeigt wird.

## 2.1 DIE DARSTELLUNG EINER IMAGINÄREN LITERARISCHEN WELT?

Die bisher umfangreichste Sammlung (316 Texte, darunter 60 mit Musik) und wichtigste Studie *Neglo Celeblamo* zur musikalisch-poetischen Gattung des Villancico de Negros wurde erstmals 2020 von Waisman veröffentlicht. Diese Studie, die eine vollständige Betrachtung ihres Gegenstands aus historischer, linguistischer, literarischer und musikalischer Perspektive anstrebt, legt vor allem eine äußerst wertvolle Einordnung des Villancico de Negros innerhalb der Tradition der spanischen Literatur des *Siglo de Oro* (des Goldenen Zeitalters) dar.<sup>24</sup> Die Textanalyse des Korpus von Villancicos de Negros in dieser Studie macht deren oben erwähnte semantische Komplexität deutlich und verweist auf die zahlreichen Bezüge zu verwandten literarischen Gattungen sowie auf die unterschiedlichen Interpretationsansätze, die eine vereinfachende Interpretation dieses musikalisch-poetischen Werkes unmöglich machen.<sup>25</sup>

Waismans Studie erweckt zugleich den Eindruck, eine Klarstellung gegenüber zeitgenössischen, anachronistischen und ideologisierten Positionen vornehmen zu wollen, die den Villancico de Negros aus seinem historischen Kontext nehmen.<sup>26</sup> Obwohl Waisman die lokale Perspektive auf die in Amerika produzierten Villancicos de Negros nicht ablehnt, weist er auf ihren europäischen Ursprung hin und signalisiert ihre Verbindung zum Exotismus.<sup>27</sup> Diese Vorstellung legt die Idee nahe, dass der Villancico de Negros im Grunde kein Abbild der Realität des amerikanischen Kontinents

beabsichtig, zumal die meisten Texte dieser Villancicos ihren Ursprung in Spanien haben.<sup>28</sup> Die Villancicos de Negros weisen zwar Züge von Realität auf, korrespondieren jedoch nicht mit dieser.<sup>29</sup>

Waisman unterstreicht zudem, dass der Villancico de Negros keine neue musikalisch-poetische Erfindung sei, sondern eine Art Puzzle, das aus verschiedenen Elementen des Erbes der (im Fall von Fernández ein halbes Jahrhundert alten) spanischen Hoch- und Populärliteratur des *Siglo de Oro* bestehe, insbesondere aus Elementen der Komödie und der Bukolik.<sup>30</sup> Diese Elemente umfassen, so Waisman, eine kanonisierte literarische Sprache sowie literarische Figuren, Motive und Topoi – zum Beispiel die feiernde (manchmal sogar subversive) Figur des afrikanischen Schwarzen (*el negro bozal*) im Theater dieser Zeit oder die des „rustikalen Hirten“.<sup>31</sup> Waisman beschreibt den Villancico de Negros gleichzeitig als eine komplexere Form des musikalisch-literarischen „tópico“ (Topos) und als eine literarisch-musikalische „especie“ (Untergattung).<sup>32</sup> Waisman definiert Topoi als „komplexe kulturelle Gebilde, die in der kollektiven Tradition und Vorstellungskraft existieren, deren Ursprünge weit in der Vergangenheit liegen, die wenig Bezug zur realen Welt haben und die von der Zeit, in der sie angewendet werden, losgelöst sind.“<sup>33</sup> Waisman sieht also im Villancico de Negros die Darstellung einer literarischen Welt.<sup>34</sup>

Aus dieser Sicht liegt der eigentliche Sinn und Zweck des Villancico de Negros laut Waisman in der Notwendigkeit, die menschliche Neigung zum Lachen zu befreien – was sich in seiner Zugehörigkeit zur literarischen Tradition der Parodie zeige –, selbst wenn er gleichzeitig rassistische Züge und Potenzial für die Verstärkung der sozialen Identitäten aufweise.<sup>35</sup> Zudem spiegle das Repertoire des Villancico de Negros eine komplexere Bedeutung wider, die nicht nur negativ sei, sondern auch eine

<sup>24</sup> Waisman spricht bspw. von einer Parallele zwischen einer Theateraufführung und der Gestaltung der Matutin (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 53).

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 46–60, 63–88.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 42, 56. Auf S. 57–60 präsentiert Waisman eine Grundlage für eine umfassende Analyse seines Korpus.

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 4, 14.

<sup>28</sup> Vgl. ebd., S. 14, 56.

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 98.

<sup>30</sup> Vgl. ebd., S. 59, 46–98.

<sup>31</sup> Vgl. ebd., S. 33, 46–57, 91–98.

<sup>32</sup> Vgl. ebd., S. 91–94.

<sup>33</sup> Im Original: „complejos de unidades culturales, presentes en la tradición e imaginación colectivas, con orígenes remotos, de escasa relación con el mundo real y desconectados del tiempo en el cual son aplicados“ (Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 91). Freie Übersetzung der Autorin mithilfe von ChatGPT.

<sup>34</sup> Vgl. ebd., S. 164.

<sup>35</sup> Vgl. ebd., S. 46f.; Morales Abril, „Villancicos de remedo en la Nueva España“, S. 38.

positive Sicht auf die Schwarze Identität vermittele, wie die Ideen von Schönheit und Frömmigkeit der Schwarzen Menschen und die Botschaft der Befreiung.<sup>36</sup>

Waismans umfassende Studie über die Untergattung Villancico de Negros nimmt zwingend die Perspektive des musikalischen Werkes als autonomes Objekt ein, was er selbst als Schwäche zu empfinden scheint.<sup>37</sup> So sind seine Schlussfolgerungen nicht unproblematisch:

„Die negrillas sind für sich genommen nicht rassistisch, da sie sich nicht auf Individuen oder Menschengruppen beziehen oder diese darstellen, mit denen die Zuschauer interagieren könnten. Sie tragen dazu bei, eine imaginäre Welt zu erschaffen, deren Existenz vom Feiern und von der Befreiung des menschlichen Impulses zum Lachen abhängt. Es ist möglich, über ein ideales Stereotyp zu lachen, ohne die realen Individuen zu verachten, die dieses Stereotyp karikiert – deshalb handelt es sich um eine Karikatur.“<sup>38</sup>

Waismans letzte Aussage in diesem Zitat macht deutlich, dass sich hinter diesem „idealen Stereotyp“ eine Entsprechung zu den „realen Individuen“ verbirgt, was eine problematische Sichtweise impliziert, da die fiktiven Stereotypen durch diese realen Personen als Grundlage bestätigt werden. Und dass es sich bei diesen Individuen um Schwarze Menschen handelt, liegt auf der Hand – es handelt sich schließlich um Villancicos de *Negros*, während es auch andere ethnische Villancicos gibt wie beispielsweise die Villancicos de *Indios*. Dass die Villancicos de Negros in Amerika eine Anspielung auf reale Schwarze Menschen waren, lässt sich zuerst durch die Tatsache stützen, dass ihre Entstehungszeit und Konsolidierung mit der des massiven Menschenhandels aus Afrika durch die Einnahme Portugals – die erste koloniale Macht in Afrika und Begründer des atlantischen Menschenhandels – vom spanischen Königreich (1580–1640) übereinstimmt.<sup>39</sup> Dass die ersten erhaltenen Villancicos

de Negros in Amerika in einer Stadt entstanden, in der die Präsenz Schwarzer Menschen allgegenwärtig war (vgl. Kap. 3), nämlich in Puebla de los Ángeles, macht die Idee einer von den Schwarzen Menschen getrennten imaginären Figur außerdem eher unwahrscheinlich – das Objekt des Lachens in diesen Villancicos gehörte zur unmittelbaren Realität der Gesellschaft von Puebla de los Ángeles.

Chávez Bárcenas' Dissertation über das gesamte Korpus der Villancicos von Fernández zeigt in der Tat, dass seine Villancicos de Negros zu einer Reihe von ethnischen Villancicos (Villancicos, die das Spanisch nicht muttersprachlicher Gruppen der Gesellschaft karikieren) gehören, die als Abbildung der verschiedenen ethnischen Gruppen in Puebla de los Ángeles konzipiert wurden.<sup>40</sup> In ihrer geistlichen Dimension seien Fernández' Villancicos als ein karikierender Spiegel der Gesellschaft der Stadt mit einer didaktischen religiösen und moralischen Funktion gestaltet. Sie würden jedoch in ihrer vielschichtigen Gesamtheit auch ihren sozialen Entstehungskontext widerspiegeln, das heißt soziale und politische Konflikte in Puebla de los Ángeles, die Chávez Bárcenas detailliert beschreibt<sup>41</sup> und die im folgenden Kapitel allgemein dargestellt werden. So stellen Fernández' Villancicos de Negros nicht, wie es Waisman suggeriert, das Bild einer imaginären literarischen Welt dar, sondern sie sind vielmehr ein Zeugnis für die ethnischen Konflikte sowie indirekt für den Widerstand der Schwarzen Bevölkerung, über den die offizielle Geschichte dieser Zeit schweigt (vgl. Kap. 3).

In Anbetracht dieser Tatsachen ist das Lachen durch den Villancico de Negros insofern nicht harmlos, als zwischen dem Objekt des Lachens (den Schwarzen Menschen) und dem damaligen Publikum dieser Villancicos (die *weiße* spanischen Elite der Kathedrale) eine radikal asymmetrische Machtbeziehung besteht, wie Waisman es richtig darstellt.<sup>42</sup> Der Humor des Villancico de Negros ist daher keine harmlose Unterhaltung, sondern ein Akt der Verachtung an sich (ein Akt des *Othering*), der die Ausgrenzung der Schwarzen Bevölkerung voraussetzte bzw. förderte. Aus diesem Grund stellt eine unreflektierte, unkommentierte Aufführung dieses Repertoires ein ethisches

<sup>36</sup> Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 77, 84; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 22, 25.

<sup>37</sup> Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 160.

<sup>38</sup> Im Original: „Las negrillas no son de por sí racistas, en cuanto no se refieren ni ponen en escena individuos o grupos humanos con los cuales los espectadores pueden interactuar. Contribuyen a crear un mundo imaginario cuya existencia está en función de la fiesta y de la liberación del impulso humano a reír. Es posible reírse de un estereotipo ideal sin desprestigiar a los individuos reales que ese estereotipo caricaturiza – por eso es una caricatura.“ (Ebd., S. 164). Freie Übersetzung der Autorin mithilfe von ChatGPT.

<sup>39</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 3; Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 6.

<sup>40</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 46.

<sup>41</sup> Vgl. ebd., S. 94f., 146–153.

<sup>42</sup> Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 196.

Problem dar, zunächst in Bezug auf die Vergangenheit – es diene der Verspottung einer viktimisierten Bevölkerungsgruppe<sup>43</sup> – aber auch in Bezug auf die Gegenwart – betrachtet man die aktuellen Lebensverhältnisse ihrer Nachkomm:innen.

## 2.2 DIE VILLANCICOS DE NEGROS VON FERNÁNDEZ – EINE ERLÖSENDE BOTSCHAFT

Die Villancicos de Negros von Fernández zählen zu den ältesten und gelten als die ersten in Amerika komponierten Villancicos de Negros. Sie befinden sich in der ältesten und einer der wichtigsten Quellen der Musik der Neuen Welt, im *Cancionero de Gaspar Fernández*,<sup>44</sup> der die liturgische Musik (meist Villancicos) der Kathedrale von Puebla de los Angeles von 1609 bis 1616 enthält.<sup>45</sup> Die wichtigste Arbeit zu dieser Quelle ist die bereits erwähnte Dissertation von Chávez Bárcenas. Sie untersucht die Bedeutung der Villancicos von Fernández in ihrem historischen Kontext und entschlüsselt ihren ideengeschichtlichen Leitgedanken: die post-tridentinische Idee der Errettung durch die sinnliche Teilnahme am geistlichen Leben, die Vorstellung einer „sacred immanence“.<sup>46</sup>

Dieses post-tridentinische Streben nach einer körperlichen Erfahrung des geistlichen Lebens verwirklichte sich, so Chávez Bárcenas, für alle Christ:innen des spanischen Kolonialreichs unter anderem in der Darstellung weihnachtlicher Szenen, in der Teilnahme an festivalartigen Prozessionen (wie zu Fronleichnam) und im Villancico de Negros als eine Form des sinnlichen Erlebens durch das Hören und Sehen.<sup>47</sup> Laut Chávez Bárcenas ist der theatralische Charakter (die Dialogform) des

Villancico de Negros eine Reminiszenz an das im Tridentinischen Konzil regulierte sakrale Drama, insbesondere ein Bezug auf das mittelalterliche Hirtenspiel, das *officium pastorum*<sup>48</sup> (hier besteht eine Parallele zur Verwandtschaft des Villancico de Negros mit dem Theater und der Bukolik, die Waisman signalisiert). In diesen Darstellungen seien die Demut und das Leiden Jesu Christi durch Figuren einfacher Menschen (hier Schwarze Hirt:innen und Indigene) sinnlich vergegenwärtigt.<sup>49</sup>

Im Kontext dieser von Sklaverei geprägten Kolonialgesellschaft waren die Villancicos de Negros von Fernández zudem, so Chávez Bárcenas, von einer Atmosphäre der Spannung und der Angst geprägt.<sup>50</sup> Sie seien einerseits ein Aufruf an die Schwarze Bevölkerung gewesen, ihre geistlichen Pflichten zu erfüllen und den Schutz der Kirche zu suchen.<sup>51</sup> Andererseits stellen diese Villancicos, besonders infolge der gewaltsamen Unterdrückung von 1612 (vgl. Kap. 3), einen Appell an alle Sklavhalter:innen der Stadt dar, ihren Sklav:innen den offiziell vorgeschriebenen Freiraum zu gewähren, um am geistlichen Leben teilnehmen zu können.<sup>52</sup> Aus dieser geschichtlichen Perspektive handle es sich bei den Villancicos de Negros von Fernández also um eine kühne Botschaft der Befreiung. Der Fakt, dass Fernández mehr Villancicos de Negros infolge der tragischen Ereignisse des Jahres 1612 – also im Jahr 1613 – komponiert hat, könnte für diese Interpretation sprechen, zumal einige dieser Texte diese Botschaft widerspiegeln.<sup>53</sup> Gleichzeitig trugen die Villancicos von Fernández, so Chávez Bárcenas, zur Bildung einer lokalen und religiösen Identität in dieser komplexen, ethnisch vielfältigen Gesellschaft bei.<sup>54</sup>

Laut Baker bleibt die Idee einer vermeintlichen Inklusion der verschiedenen ethnischen Gruppen, die manche Autor:innen betonen, in den ethni-

<sup>43</sup> Vgl. Baker, „Latin American Baroque“, S. 442.

<sup>44</sup> Der *Cancionero de Gaspar Fernández*, der heute im Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Antequera Oaxaca liegt (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. xiiff., 6), wurde 2001 als Projekt des Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez in Mexiko von Tello ediert, wobei nur Bd. 1 veröffentlicht wurde (vgl. [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*). Dieser Band enthält 60 der ca. 270 Villancicos von Fernández, darunter nur vier seiner zwölf heute bekannten Villancicos de Negros. Weitere in diesem Beitrag zitierte Villancicos de Negros von Fernández stammen aus der Sammlung *Neglo Celeblamo* von Waisman (vgl. Bd. 2) und aus der Dissertation *Singing in the City of Angels* von Chávez Bárcenas, vgl. Fußnote <sup>123</sup>.

<sup>45</sup> Vgl. [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, S. XI.

<sup>46</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 3.

<sup>47</sup> Vgl. ebd., S. 3ff.

<sup>48</sup> Vgl. ebd., S. 24f., 46f., 55ff.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 69, 82.

<sup>50</sup> Vgl. ebd., S. 95.

<sup>51</sup> Vgl. ebd., S. 182f.

<sup>52</sup> Vgl. ebd., S. 145f., 182f.

<sup>53</sup> Vgl. ebd., S. 146, 178–189. Vgl. hierzu bspw. die Texte der Villancicos de Negros *Negro, salí ca* (vgl. ebd., S. 185f.) und *No vaya Belén, Angola* (vgl. ebd., S. 179f.). Diese Botschaft des Villancicos de Negros von Fernández kann auch in Verbindung mit Waismans Idee des potenziellen subversiven Charakters dieses Villancico betrachtet werden (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 94).

<sup>54</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 4.

schen Villancicos trotzdem reine Fantasie.<sup>55</sup> Es handle sich hier nicht um eine tatsächliche Integration der Schwarzen Bevölkerung, sondern um ein ideales Bild der Gesellschaft, in dem – in diesem Fall – Fernández die ethnische Diversität der Stadt abzubilden versucht, wie Chávez Bárcenas behauptet. Diese hierarchisierte Integration stellt eine Umsetzung von Larissa Brewer-Garcías Anmerkung über die Notwendigkeit in dieser Zeit dar, die christliche Vorstellung der Gleichheit der Menschen vor Gott zu bewahren, und setzt die Idee der erlösbaren Natur Schwarzer Menschen voraus.<sup>56</sup>

Baker zeigt, wie fern die Welt dieser Villancicos der damaligen Realität der Schwarzen Menschen in Mexiko steht: Die Schwarzen Menschen Neuspaniens sollen Diskriminierung durch weltliche und religiöse Institutionen erlitten und besonders im frühen 17. Jahrhundert unter der Härte offizieller Beschlüsse gelitten haben.<sup>57</sup> In der Tat hatte die Schwarze Bevölkerung zwar ihre eigenen Bruderschaften, mit denen sie an den Prozessionen teilnehmen konnte; diese wurden jedoch in dieser Zeit der Unruhe zweimal, 1612 und 1623, verboten, ebenso wie 1618 ihre öffentlichen kulturellen Ausdrucksformen.<sup>58</sup> Hinzu kommt, dass das, was fälschlich als Integration dargestellt wird, vielmehr eine Vereinnahmung der Stimmen der Schwarzen Bevölkerung ist: „Whilst the villancico *de negros* apparently gave a voice to the voiceless in society, in reality it ‚masked their silence with words‘ that were not their own, limiting, controlling and possessing the black minority through the power of representation.“<sup>59</sup>

Zudem signalisiert Baker, dass der Villancico de Negros als Teil der Hochkultur in dieser hierarchischen Kolonialgesellschaft durch die Vermittlung ideologisch geladener Bilder der ethnischen Gruppen zur Stabilität ihrer hierarchischen Struktur beitrug:

„The representation of the ‚other‘ in the ethnic villancicos should not be viewed as an innocent exercise or as an archaism, but as one example of the way in which the culture of the Baroque was designed to teach both participants and observers

their role in rigid social hierarchy, and to naturalize and perpetuate a certain world-view.“<sup>60</sup>

Chávez Bárcenas setzt dieser Sicht auf den Villancico de Negros das Argument entgegen, dass die pietätvolle Darstellung der Schwarzen Bevölkerung und der Indigenen von Fernández vielmehr die sinnliche Darstellung der Demut und des Leidens Jesu Christi beabsichtige – die Figuren der spanischen Elite seien hingegen von Fernández' Kritik nicht verschont geblieben.<sup>61</sup> Doch auch sie merkt an, dass das Bild der Schwarzen Menschen in diesen Villancicos von den stereotypen Abbildungen über ‚Rassen‘ in der Literatur geprägt sei.<sup>62</sup> So bleibt die Figur des Schwarzen Menschen in den Villancicos de Negros von Fernández letztendlich das Abbild eines vermeintlich defizitären Anderen.

## 2.3 DIE VILLANCICOS DE NEGROS VON FERNÁNDEZ – EIN INSTRUMENT ZUR IDENTITÄTSBILDUNG IN DER KOLONIALGESELLSCHAFT

Fernández' Villancicos de Negros sind als Untergattung des sogenannten ethnischen Villancico zu sehen. Die ethnischen Villancicos setzen, so der Forscher der hispanoamerikanischen Kolonialmusik und Fernández-Spezialist Omar Morales Abril, stereotype nicht-kastilische Figuren und einfache Menschen in Szene – unter anderem Galizier:innen, Bask:innen, Indigene sowie Leute anderer Herkunft. In diesen Villancicos werden ihre von der präskriptiven Grammatik des Spanischen abweichende Sprache, ihre Kultur sowie die mit ihnen assoziierten stereotypen Charakterzüge parodistisch dargestellt. Wegen dieser Merkmale bezeichnet Morales Abril diese Art von Villancico „Villancico de Remedo“ (Nachahmungs-Villancico), ein Ausdruck, der in der lateinamerikanischen Literatur zum Thema häufig vorkommt. Laut Morales Abril dient der „Villancico de Remedo“ der Verstärkung der sozialen Ordnung.<sup>63</sup>

Laut Michel, die eine dekoloniale Perspektive auf die koloniale Musik Lateinamerikas einnimmt, waren die Villancicos de Negros durch ihre

<sup>55</sup> Vgl. Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 400.

<sup>56</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 6, 21, 25, 32.

<sup>57</sup> Vgl. Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 400; Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 187.

<sup>58</sup> Vgl. Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 400.

<sup>59</sup> Ebd., S. 406. Hervorhebung im Original.

<sup>60</sup> Ebd., S. 407. Vgl. außerdem Michel, „The Iberian *Villancico de Negro*“, S. 66.

<sup>61</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 48f.

<sup>62</sup> Vgl. ebd., S. 49.

<sup>63</sup> Vgl. Morales Abril, „Villancicos de remedo en la Nueva España“, S. 11, 19–32.

Verbindung mit der Parodie ein ideales Mittel zur Bildung ethnischer Identitäten in der hierarchischen Kolonialgesellschaft.<sup>64</sup> Sie bezeichnet diese Villancicos als eine Art der „racialized representation“,<sup>65</sup> die das Bild des Schwarzen Menschen, wie es auch Morales Abril in seinem Artikel „Villancicos de remedio en la Nueva España“ andeutet, als ein „essentially inferior and subaltern“<sup>66</sup> *Other* vermittele. Ihre Inszenierung als arme Figuren mit einer – aus der Sicht der Hegemonen – fehlerhaften Sprache sei außerdem eine Möglichkeit, eine unbewusste Verbindung dieser Bevölkerungsgruppe zu marginalen Verhältnissen herzustellen, was zur Naturalisierung ihrer Rolle als Subalterne beitrage.<sup>67</sup> So kann man den Villancico de Negros als Inszenierung der Schwarzen Bevölkerung als vermeintlich defizitäre Andere und als Demonstration der selbstwahrgenommenen Überlegenheit der Kastilier:innen verstehen. Durch dieses *Othering* der Schwarzen Menschen bilden die Spanier:innen deren Identität als Subalterne und zugleich das implizite Selbstbild ihrer Eignung als Hegemonen des spanischen Kolonialreichs.

Dass diese Art von Literatur zur Zeit der Entstehung und Konsolidierung des spanischen Kolonialreichs geschrieben wurde, sollte grundsätzlich nicht ignoriert werden: Die Kastilier:innen, die 1492 endgültig die Iberische Halbinsel erobert hatten, mussten rasch ihre hegemoniale Rolle auch gegenüber zahlreichen anderen Völkern des amerikanischen Kontinents und einer Vielzahl afrikanischer Ethnien sichern. Es sollte eine einheitliche Identität auf Grundlage ihrer Religion, Sprache und ethnischen Ideale geschaffen werden. In diesem Zusammenhang diente die Kultur des spanischen Barocks – darunter der Villancico de Negros – nicht nur der Konstruktion dieser Identität, sondern auch der Legitimierung der hierarchischen Ordnung des spanischen Kolonialreichs, dessen Niedergang mit dem Rückgang der Gattung des Villancico de Negros zusammenfällt.

Betrachtet man die Angst vor einem imminentsen Aufstand der Schwarzen Menschen in Mexiko um 1612 (vgl. Kap. 3), so können Fernández' Villancicos de Negros Youngs Modell der kolonialen

hispanoamerikanischen Gesellschaft zufolge als ein „orthodox discourse“<sup>68</sup> interpretiert werden. Dieser auf *Othering* basierte „orthodox discourse“ entstehe in Folge von sozialen Krisen und beabsichtige die Wiederherstellung der sozialen Ordnung. Dieser Diskurs zeigt, so Young, auf diejenigen Merkmale der Subalternen, die sich vom Standard der Hegemonen unterscheiden – ihr Aussehen, ihre Sprache, ihr sozioökonomischer Status und ihre kulturellen Praktiken, also auf ihre „marked traits“,<sup>69</sup> die als „unnatural“ und „substandard“<sup>70</sup> dargestellt werden.<sup>71</sup> Der Villancico de Negros von Fernández könnte insofern als ein „orthodox discourse“ in Form eines Schauspiels interpretiert werden, als er das Aussehen, die Sprache – und dadurch die geistige Fähigkeit<sup>72</sup> – der Schwarzen Menschen als mangelhaft darstellt und ihre Körper mit dem ständigen Musikmachen und Feiern verbindet,<sup>73</sup> laut Brewer-García ein Porträt der Schwarzen Menschen als „the least civilized category of person in the Americas“.<sup>74</sup> Auf diese Weise trugen diese Villancicos auch zur Legitimierung der hegemonialen Identität der Spanier:innen und zur Naturalisierung der Identität der Schwarzen Menschen als Subalterne der Kolonialgesellschaft bei.

### 3. DIE SCHWARZE BEVÖLKERUNG DER KOLONIALGESELLSCHAFT VON PUEBLA DE LOS ÁNGELES UND DIE UNRUHEN UM 1612

Nach dem Mythos wurde die Gründung der zweitwichtigsten Stadt des Vizekönigreichs Neuspanien, Puebla de los Ángeles, von einem Traum von Engeln inspiriert und laut Sierra Silva

<sup>68</sup> Young, *Colonial Music*, S. 24f.

<sup>69</sup> Ebd., S. 33f.

<sup>70</sup> Ebd., S. 24, 34.

<sup>71</sup> Vgl. ebd., S. 23–28, 33ff.

<sup>72</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 37f.: „[I]f reason was conceived and expressed in language, then a person without the ability to use language or with limited linguistic proficiency could be considered of little intellectual capacity.“

<sup>73</sup> Vgl. ebd., S. 50.

<sup>74</sup> Ebd., S. 57. Vgl. außerdem S. 52: „Influenced by the Iberian Renaissance humanist correlation between eloquent speech, intellectual capacity, and civility, the black literary stereotype employed by sixteenth- and seventeenth-century Iberian and Iberian-American writers cast black men and women as especially alienated from the use of the intellect and civil behavior.“

<sup>64</sup> Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 65f.

<sup>65</sup> Ebd., S. 64.

<sup>66</sup> Ebd., S. 72.

<sup>67</sup> Vgl. ebd.; Baker, „The ‚ethnic villancico‘“, S. 407.

als eine von Sklaverei freie, sich selbst versorgende spanische Stadt konzipiert.<sup>75</sup> Doch das Kreditssystem, das der portugiesische Menschenhandel in der Stadt eingeführt hatte, war für die wirtschaftlichen Aktivitäten der Stadt ein Vorteil, den sich die Spanier:innen nicht entgehen lassen konnten.<sup>76</sup> So sei Puebla de los Ángeles – entgegen der weitverbreiteten Vorstellung einer in der Vergangenheit ausschließlich von *Weiß*en bzw. *Mestizos* (Nachfahren von Europäer:innen und der indigenen Bevölkerung Lateinamerikas) besiedelten Stadt – zu einem wichtigen Konvergenzpunkt des Menschenhandels aus Asien, Afrika und Amerika geworden. Im Laufe des 17. Jahrhunderts seien in Puebla de los Ángeles mindestens 20.000 entführte Menschen (vor allem Kinder und Jugendliche) verkauft worden.<sup>77</sup>

Gefürchtet und doch wichtig für das Funktionieren der Stadt waren die Schwarzen versklavten Menschen, laut Sierra Silva in der ganzen Stadt und im Vergleich zu den Spanier:innen als Mehrheit präsent: unter anderem als Bedienung in privaten Haushalten, als Sexualpartnerinnen der großen Herren, als Arbeiter:innen in Krankenhäusern und auf dem Markt, als eingesperrter Privatbesitz von Nonnen und Priestern, Kirchen und der Kathedrale, als Bäuer:innen auf Plantagen und als Hirt:innen auf dem Land, als Besitz sowohl von privaten Unternehmen als auch von religiösen Orden.<sup>78</sup> Laut Sierra Silva war einigen der versklavten Menschen von Puebla de los Ángeles zwar eine gewisse Mobilität möglich, die sie entschieden für das Erlangen der Freiheit ihrer Nachkomm:innen

nutzten – und so das Sklavereisystem der Stadt Ende des 17. Jahrhunderts boykottierten –, dennoch wurden sie vom sozialen Leben ausgegrenzt.<sup>79</sup>

Besonders wichtig für die Einführung der Sklaverei sei die Prominenz des Textilgewerbes in dieser Stadt gewesen: In den *Obrajes* (Textilwerkstätten) – Orte der sozialen Bestrafung, an denen äußerste Unterdrückung geherrscht habe – sollen Indigene, Schwarze und asiatische Menschen als Versklavte gefangen gehalten, schwer missbraucht und ausgebeutet worden sein.<sup>80</sup> Doch während die Indigenen ab 1542 als von der spanischen Krone beschützte Subjekte (zumindest auf dem Papier) gewisse Rechte erhielten, sei ihr die Schwarze Bevölkerung der Stadt Puebla de los Ángeles (und letztendlich des ganzen Reiches) gleichgültig gewesen.<sup>81</sup>

Als besonders interessant erweist sich die Beziehung der Kirche zur Sklaverei: Der Betrieb der Nonnenklöster hing von der Arbeit versklavter Frauen und Kinder ab. Durch die Arbeit dieser Menschen konnten sich die Nonnen ihrem geistlichen Leben widmen.<sup>82</sup> Dies sei auch bei den geistlichen Männern der Fall gewesen:

„Deacons, cantors and schoolmasters affiliated with the cathedral owned slaves because the latter signified social status and financial power. This men’s religious vocations did not exempt them from the venial practice of owning and selling people. Thus, the Puebla cathedral and the numerous elite families associated with high office in the bishopric must also be considered male slaveholding institutions.“<sup>83</sup>

Die Entstehung der Villancicos de Negros von Fernández verläuft parallel zur Geschichte einer Reihe von Widerstandshandlungen der versklavten Menschen Neuspaniens, die allerdings nur von wenigen Augenzeug:innen der Zeit aufgezeichnet wurden.<sup>84</sup> Der Raub der Freiheit und die Unterdrückung der Schwarzen Versklavten führte zu verschiedenen Aufstands- und Fluchtversuchen im Laufe der Zeit. In Mexiko war der erfolgreichste Fall die Flucht der legendären Figur Gaspar Yanga 1579, der eine gut organisierte, quasi selbstständige seminomade Gemeinschaft im Hochland

<sup>75</sup> Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 21; Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 2.

<sup>76</sup> Vgl. ebd., S. 6.

<sup>77</sup> Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 107f.: „[T]he transatlantic slave trade from West Central Africa thrived on children and youths. These enslaved young people would spend their adolescence learning to navigate the Puebla slave market, its intermediaries, and the purchasing public that demanded their uncontested servitude. It was this young population that relieved many of the labor pressures leveled upon Mexico’s native communities. [...] Altogether, no fewer than 20,000 people – African, Asian, and American-born – were sold in Puebla de los Ángeles between 1600 and 1700.“ Der Sonderfall Juan de Vera, vermutlich kastrierter Knabensänger und später Harfenist, Orgelprüfer und Komponist der Kathedrale von Puebla de los Ángeles (1604–1606) und Vorgänger von Fernández, der aufgrund seines legalen und sozialen Status als Versklavter nicht als Kapellmeister berufen werden durfte, ist hier eine Erwähnung wert (vgl. Morales Abril, „El esclavo negro Juan de Vera“).

<sup>78</sup> Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 1, 18ff., 42, 76–81.

<sup>79</sup> Vgl. ebd., S. 146–151. Vgl. hierzu außerdem den Fall Vera in Fußnote 77.

<sup>80</sup> Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 46.

<sup>81</sup> Vgl. ebd., S. 22.

<sup>82</sup> Vgl. ebd., S. 76ff.

<sup>83</sup> Ebd., S. 78.

<sup>84</sup> Vgl. Tardieu, *Resistencia de los negros en el virreinato de México*, S. 143ff., 229.

von Veracruz gründete – Puebla de los Ángeles war die am nächsten liegende größte spanische Stadt.<sup>85</sup>

Um die Jahrhundertwende zählte Yungas Dorf ca. 500 *Cimarrones* (entlaufene, damals versklavte Menschen, zusammen mit ihren Nachkomm:innen), deren militärisch trainierte Männer die Handelswege der Spanier:innen angriffen. So wurde 1609 von Puebla de los Ángeles eine Armee von rund 500 Menschen unter der Führung von Pedro González de Herrera geschickt, deren Ziel es war, Yungas Dorf durch Flammen zu zerstören.<sup>86</sup> Doch sowohl das Terrain als auch die militärische Expertise von Yungas Soldaten sicherten das Überleben der *Cimarrones*. Nach weiteren Verhandlungsversuchen und Konfrontationen kapitulierte Yungas 1618 und unterzeichnete ein Abkommen mit den Autoritäten: Die Freiheit und Selbstständigkeit der Einwohner:innen von Yungas Gemeinschaft wurde unter bestimmten Bedingungen gesichert. So entstand das Dorf San Lorenzo de los Negros, eines der ersten freien und autonomen Territorien in Amerika.<sup>87</sup>

Außerdem verbreiteten sich verschiedene Zwischenfälle und Gerüchte über einen geplanten Aufstand in Mexiko um 1609, wodurch die spanischen Bewohner:innen Neuspaniens in Panik geraten sein sollen. Der Höhepunkt der Unruhen sei im Jahr 1612 erreicht worden, als diese Gerüchte zu Ausgangssperren und zum Versammlungsverbot der Bruderschaften der Schwarzen Bevölkerung sowie zur Absage der Feierlichkeiten zur Karwoche und zur Schließung der Kathedrale in Puebla de los Ángeles geführt hatten.<sup>88</sup> Im Mai desselben Jahres sollen 35 Schwarze Menschen auf dem Cathedralplatz in Mexiko-Stadt gehängt worden sein, vermutlich nur aufgrund dieser Gerüchte.<sup>89</sup> Die Leichen der Hingerichteten, darunter Frauen und Kinder, sollen tagelang dort liegen geblieben und später enthauptet bzw. zerstückelt und ihre Überreste in der Hauptstadt verstreut worden sein.<sup>90</sup> So wurde die Schwarze Bevölkerung

Neuspaniens zu Beginn des 17. Jahrhunderts nicht nur ausgegrenzt, sondern auch unter Generalverdacht gestellt und gewaltsam unterdrückt.

Waren die Spanier:innen über mögliche Aufstände der Schwarzen Bevölkerung beunruhigt gewesen, so waren die Indigenen und die Geistlichen der Stadt hingegen, so Sierra Silva, von diesen Gerüchten nicht besonders beeindruckt gewesen.<sup>91</sup> Angesichts dieser Tatsachen könnte Fernández als Priester und Komponist seine Villancicos de Negros als Reaktion auf die Angst der Spanier:innen komponiert haben. Durch den Humor des iberischen Villancico de Negros könnte Fernández die Emotionen des Publikums der Kathedrale, der Elite von Puebla de los Ángeles, gegenüber der Schwarzen Bevölkerung manipuliert, sie gleichzeitig beruhigt und besänftigt haben wollen. Dabei bleiben diese Villancicos trotzdem Lieder, die dem *Othering* der Schwarzen Menschen dienen.

## 4. DAS *OTHERING* DER SCHWARZEN BEVÖLKERUNG IN ZWEI LIEDTEXTEN VON FERNÁNDEZ – IHR AUSSEHEN UND CHARAKTER

In diesem Kapitel werden einige Beispiele für *Othering* in den Texten der Villancicos de Negros *Eso rigo re repente* (1615)<sup>92</sup> und *Andrés, ¿do queda el ganado?* (1610)<sup>93</sup> analysiert (die vollständigen Texte samt Übersetzungen befinden sich im Anhang, siehe Tab. 1 und 2). Im Villancico de Negros erscheinen Gruppen enthusiastischer Schwarzer Figuren an der Krippe des Christkinds als Hirt:innen oder zusammen mit den Heiligen Drei Königen zur Geburtsverkündigung, dabei ist eine dieser Figuren Schwarz (die Schwarzen Menschen Neuspaniens waren selbst teilweise Hirt:innen). Sie führen meist Gespräche, in denen sie ihren Willen bekunden, zusammen mit anderen Hirt:innen bzw. mit den Heiligen Drei Königen das neugeborene Kind anzubeten und es mit Geschenken, Musik und Tanz zu ehren. Es handelt sich also um eine Art parodistisch-allegorische Fassung der biblischen Erzählung der Geburt Jesu Christi.

<sup>85</sup> Vgl. ebd., S. 144–150.

<sup>86</sup> Vgl. ebd., S. 150–160; Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 155.

<sup>87</sup> Vgl. Tardieu, *Resistencia de los negros en el virreinato de México*, S. 160–174.

<sup>88</sup> Vgl. ebd.; Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 158f.

<sup>89</sup> Vgl. Serna y H., „La rebelión de negros de 1612 en la Ciudad de México“, S. 50.

<sup>90</sup> Vgl. ebd.

<sup>91</sup> Vgl. Sierra Silva, *Urban Slavery in Colonial Mexico*, S. 157.

<sup>92</sup> Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 113.

<sup>93</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157f.

Die Frage, warum diese allegorischen Figuren der Außenseiter:innen der Kolonialgesellschaft gerade bei einem der wichtigsten Feste des Christentums in der Kathedrale auftreten – die Schwarze Bevölkerung war zu Beginn sogar aus den Kirchen verbannt worden<sup>94</sup> – ist berechtigt. Sieht Chávez Bárcenas diese Schwarzen Hirt:innen als Vergegenwärtigung der christlichen Tugenden der Armut und Demut, so erklären Andrew Cashner und Michel dies als eine für das Weihnachtsfest typische vorübergehende Umkehrung der sozialen Ordnung, die Michel mit dem Karneval in Verbindung bringt. Die soziale Ordnung werde während der weihnachtlichen Zeit im Villancico de Negros umgekehrt, indem die als minderwertig Betrachteten der Gesellschaft die Geburt Jesu Christi, des Gottessohnes der *weißen* Hegemonen verkünden.<sup>95</sup> Diese Umkehrung der sozialen Ordnung erweckt den Eindruck einer friedlich zusammenlebenden und inklusiven Gesellschaft, die mit der christlichen Idee der Gleichheit aller Menschen übereinstimmt.<sup>96</sup>

Doch dieses Bild entpuppt sich als eine Illusion – der Villancico de Negros ist eine Art kurze Komödiennummer, die das Publikum der Kathedrale zum Lachen bringen soll. Der Humor der Villancicos de Negros resultiert aus der Darstellung der vermeintlichen defizitären Alterität der allegorischen Figuren Schwarzer Menschen in dieser sakralen Szene, aus der Andeutung ihrer negativ konnotierten stereotypen körperlichen, charakterlichen und kulturellen Merkmale, die im Kontrast zum heiligen Charakter dieser Szene stehen – so entsteht die Ironie durch eine absurde Situation.<sup>97</sup> Die Schwarzen Figuren werden oftmals als unsinnige, vernunftlose, vom Körper beherrschte, unschöne ‚Wilde‘ dargestellt, ebenso wie ihre Sprache als lächerlich und ihre Musik als rhythmisch andersartig.<sup>98</sup>

<sup>94</sup> Vgl. Suárez Garzón, „Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros“, S. 37.

<sup>95</sup> Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 67; Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 144.

<sup>96</sup> Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 76.

<sup>97</sup> Vgl. ebd., S. 67. Waisman deutet auf das Merkmal des Absurden in den Zwischenspielen des spanischen Theaters hin, das sich aus dem Kontrast zwischen den gegensätzlichen Welten der *Weiß* und der subversiven Figur des *negro bozal* ergibt (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 51).

<sup>98</sup> Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 69f., 80 und die Fußnoten 72–74.

*Eso rigo re repente* stellt ein Paradebeispiel für das *Othering* in den Villancicos de Negros von Fernández dar. Dieser Text, wahrscheinlich aus dem Umfeld von Fernández oder von ihm selbst, zeigt das Gespräch einer Gruppe Schwarzer Figuren, die die Geburt des Christkinds verkünden. Im Mittelpunkt ihres Dialoges steht jedoch nicht die Geburt des Christkinds selbst, sondern die Verwandlung ihrer Körperfarbe: In der Heiligen Nacht würden sie weiß werden und so die Ehre erhalten, Geschwister des Christkinds zu sein. Hier sind die verschiedenen semantischen Schichten des Villancico de Negros offensichtlich: Hinter diesen oberflächlichen, aus der Sicht des *weißen* Publikums betrachtet kühnen, widersinnigen – und daher lustigen – Behauptungen der Figuren verbergen sich zwei weitere Bedeutungsebenen. Zunächst wird mit dieser Verwandlung ihre Erlösung gemeint – die Chávez Bárcenas als die „redemptive power of Christian salvation“<sup>99</sup> bezeichnet –, die auch die Vorstellung von der erlösbaren Natur der Schwarzen Menschen voraussetzt.<sup>100</sup> Dieses religiös gedeutete Bild verbirgt jedoch auf einer tieferen Ebene die grundsätzliche Idee einer defizitären Alterität der Schwarzen Menschen: ihre für das spanische Schönheitsurteil nicht den Idealen entsprechende Körperfarbe.

Die Hautfarbe trägt in der Tat in der Frühen Neuzeit eine doppelte Bedeutung: Einerseits ist sie, wie Brewer-García anmerkt, wortwörtlich mit der negativen Konnotation der Farbe Schwarz verbunden, andererseits stellt sie bildlich die Vorstellung der ‚Unreinheit der Seele‘ dar, also die stereotype sinnliche ‚Natur‘ der Schwarzen Menschen, die als gegensätzlich zur christlichen Moral verurteilt wird.<sup>101</sup> Das Weihnachtswunder besteht hier, wie der Hispanist Mario Ortiz

<sup>99</sup> Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 173.

<sup>100</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 6.

<sup>101</sup> Vgl. ebd., S. 23ff.; Ortiz, „Villancicos de Negrilla“, S. 128f. Die Deutung der schwarzen Körperfarbe als negativ spiegelt sich, so der Kunsthistorikerin Anna Greve zufolge, in der Kunst und Literatur wider, unter anderem in der Rezeption der Geschichte von Noahs Sohn Ham im 1. Buch Mose 9, 18–27, wo Hams Körperfarbe durch den Fluch seines Vaters „zur Strafe“ dunkel wird, „weil er seinen betrunkenen, nackten Vater im Schlaf betrachtete“ (vgl. Greve, *Farbe – Macht – Körper*, S. 124). Die negative Konnotation dieser Körperfarbe zeige sich außerdem in traditionellen Erzählungen und Ikonografien über die sogenannte „Schwarze Madonna“, vgl. ebd., S. 129: „In Märchen-sammlungen aus verschiedenen Ländern und Religionen [...], die um den Begriff der ‚Schwarzen Madonna‘ kreisen, ist Schwarz negativ konnotiert. Das Ziel ist es immer, weiß zu werden.“

anmerkt, in der magischen Verwandlung dieser Natur der Schwarzen Figuren,<sup>102</sup> die für diesen begrenzten Zeitraum – an diesem Abend – durch die Geburt des Christkinds – mit anderen Worten – die Reinigung ihres Blutes<sup>103</sup> erleben. Und darüber freuen sie sich nicht nur, sondern lachen laut und unbändig vor Freude.

Zudem spiegeln die Figuren aus Guinea den elitären Charakter des *weißen* Publikums der Kathedrale wider: Sie halten die Schwarzen Figuren aus Angola für „*fea*“ (hässlich) und wollen daher nicht mit ihnen zur Krippe gehen. Diese Wörter reflektieren, wie der Musikwissenschaftler Claudio Ramírez Uribe bemerkt, die vorurteilsvolle Wahrnehmung der Spanier:innen von Menschen afrikanischer Herkunft<sup>104</sup> und haben in der Literatur verschiedene Deutungen erhalten. So folgt die unterschiedliche Bewertung der deportierten Menschen aus Guinea und aus Angola in diesem Villancico laut Ramírez Uribe der Logik der Sklavenhalter:innengesellschaft: Die Menschen aus Guinea seien mehr geschätzt worden, da sie erfahrener in der Viehzucht und Landwirtschaft

waren.<sup>105</sup> Chávez Bárcenas schlägt hingegen eine religiöse Deutung für die Verwendung dieses abwertenden Adjektivs vor: Laut Quellen der Zeit seien die getauften deportierten Menschen als ‚schön‘, ungetaufte hingegen als ‚hässlich‘ angesehen worden. So könnte der:die Verfasser:in mit der Bezeichnung der Schwarzen Figuren aus Angola als „*fea*“ (hässlich) möglicherweise ihren ungetauften Zustand meinen.

Doch der Kontrast der Figuren in diesem Villancico bezieht sich auf einer ersten Bedeutungsebene auf ihr Erscheinungsbild. Der Humor entsteht hier durch das Vorurteil der Menschen aus Guinea, die die mit ihnen – aus der Sicht der Spanier:innen – ähnlich aussehenden Menschen aus Angola als hässlich bezeichnen. Dieser Kontrast bildet ein absurdes Szenario, das vom *weißen* Publikum höchstwahrscheinlich als lustig wahrgenommen wurde. Die Verwendung des Wortes „hässlich“ verdeutlicht dabei das rassistische Vorurteil über das Erscheinungsbild von Menschen afrikanischer Herkunft in den Augen der Spanier:innen der Frühen Neuzeit und betont die Alterität der Schwarzen Menschen.<sup>106</sup>

Stellt *Eso rigo re repente* das Erscheinungsbild der Schwarzen Figuren in Szene, so stellt *Andrés, ¿do queda el ganado?* hingegen ein Porträt der Naivität der Schwarzen Figuren dar, das mit der Vorstellung eines vorchristlichen Unschuldzustandes und mit der erlösbaren Natur der Schwarzen Menschen verbunden ist.<sup>107</sup> Dieses Bild impliziert jedoch eine tiefere Ebene, die in diesem Villancico deutlich wird:

---

<sup>102</sup> Vgl. Ortiz, „Villancicos de *Negrilla*“, S. 129. Die Verwandlung der Körperfarbe Schwarzer Menschen ist zu einem Topos in der iberischen Literatur und Kunst geworden, der oft als ein Wunder durch die christliche Taufe dargestellt wird (vgl. Fracchia, „La problematización del blanqueamiento visual“, S. 5). Diese Verwandlung steht in Verbindung mit der Reinigung der Seele, die bspw. laut einem Traktat von 1627 zur Bekehrung von Afrikaner:innen in Cartagena de Indias durch das Wasser der Taufe erfolgt: „con el agua que les han de echar, se an de bolver sus animas blācas y limpiarse de los pecados, y [las animas] an de quedar señaladas por hijas de Dios [...]’ [with that water that will be poured on them, their souls will become white and cleansed of sin, and will be marked as children of God“ (Alonso de Sandoval: *Naturaleza, policia sagrada i profana, costumbres i ritos, disciplina i catechismo evangelico de todos Etiopes*, Sevilla: F. de Lira 1627, fol. 275r, zit. nach: Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 165).

<sup>103</sup> An dieser Stelle spielt die „limpieza de sangre“ (Blutreinheit) des spanischen Kolonialreichs eine wichtige Rolle: Dabei handelt es sich um ein Konzept mit rechtlicher Wirkkraft, laut dessen Menschen europäischer Abstammung als ‚rein‘ galten, Menschen anderer Herkunft und Religionen – Jüd:innen sowie Indigene Amerikas und Afrikas – hingegen als ‚unrein‘. Dieser Auffassung nach konnte das Blut amerikanischer Indigener durch eine sukzessive Mischung mit europäischem ‚gereinigt‘ werden. Für das Blut von Afrikaner:innen ist dies allerdings nicht möglich gewesen. Ihnen sind nie die rechtlichen Privilegien der Spanier:innen gewährt worden, ebenso wie konvertierten Jüd:innen (vgl. Young, *Colonial Music*, S. 19; Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 143.).

<sup>104</sup> Vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tengo que tengo...“, S. 64.

---

<sup>105</sup> Vgl. ebd., S. 65. Waismans Studie bietet eine ähnliche Erklärung: Der Kontrast zwischen diesen beiden afrikanischen Gruppen thematisiere die Konkurrenz zwischen dem neu entstandenen Sklavenmarkt aus Angola und dem schon etablierten Markt aus Guinea (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 114).

<sup>106</sup> Dass das Aussehen Schwarzer Menschen in der Frühen Neuzeit als gegensätzlich zu den Idealen der Kolonialgesellschaft betrachtet wurde, kommt explizit in Luis de Góngora y Argotes *¿Qué gente, Pascual, qué gente?* vor (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 168f.). Dies zeigt sich zudem in der spanischen Komödie und in weiteren Villancicos de Negros, in denen die Körperfarbe Schwarzer Menschen sinnbildlich mit dem Rauch, der Kohle und dem von Ruß schmutzig Sein assoziiert wird, was Waisman als eine defizitäre Darstellung des Charakters und des Erscheinungsbilds Schwarzer Figuren deutet (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 50f., 77). Auch die Verwendung von Vokabular des Tierreichs zur Beschreibung dieser Menschen ist hierfür ein Beweis (vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 51).

<sup>107</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 25.

das Infragestellen ihrer geistigen Fähigkeiten.<sup>108</sup> So fragt der soeben angekommene Herr den Hirten Andrés nach seinem Vieh. Der Hirte weiß nicht, wo es ist, denn durch die Erscheinung eines schön singenden Engels seien die Hirten und das Vieh auseinandergestoben. Andrés erklärt: Die Hirten waren verblüfft und ließen ihr Vieh allein, er selbst aber sei trotz des Schrecks geblieben. Die Naivität, Inkompetenz und kindliche Haltung der Schwarzen Hirt:innen in diesem Text verraten also ein implizites Stereotyp der geistigen Alterität Schwarzer Menschen in den Augen der Spanier:innen.<sup>109</sup> Laut Chávez Bárcenas wird die Unschuld der Schwarzen Hirt:innen in diesem Villancico durch die niedliche pastorale Musik zum Ausdruck gebracht,<sup>110</sup> ihre Unfähigkeit andererseits aber durch den Text und durch die in den Augen der spanischen Elite fast unverständliche fehlerhafte Sprache des Hirten, mit etlichen Diminutiven (vgl. den Refrain in Tab. 2).

Die immer wiederkehrende Idee der Naivität der Schwarzen Figuren im Villancico de Negros ist aus der literarischen Perspektive, so Waisman, eine zum Topos gewordene Tradition, deren Wurzeln im spanischen Theater zu finden sind: Die Figur des naiven Schwarzen sei mit der Figur des Dummen in der Komödie verwandt.<sup>111</sup> Die historischen Ereignisse zur Zeit der Entstehung dieser Villancicos (besonders im Falle von *Andrés, ¿do queda el ganado?*) könnten auch auf einen Versuch von Fernández hindeuten, durch diese harmlosen theatralen Figuren das gesellschaftliche Bild der Schwarzen Menschen als bedrohliche Gruppe in diesen unruhigen Zeiten zu ändern bzw. zu beeinflussen.

## 5. DIE SCHWARZEN MENSCHEN ALS ‚DIE ANDEREN‘ IN DER MUSIK VON FERNÁNDEZ – RHYTHMISCHE ASPEKTE

Die am weitesten verbreiteten Stereotype über die Schwarze Bevölkerung in den Villancicos de Negros und im kollektiven Gedächtnis stehen in Verbindung zur Musik. Dass der Rhythmus im Mittelpunkt der Diskussion um die Villancicos de Negros steht, ist kein Zufall: Die traditionelle afrikanische und afroamerikanische Musik zeichnet sich durch prägnante Rhythmen und Polyrhythmen aus. Inwiefern sich die Villancicos de Negros rhythmisch von anderen Musikstücken unterscheiden, ist daher eine Frage, die immer wieder in der Literatur zum Villancico de Negros aufkommt.<sup>112</sup>

### 5.1 DER RHYTHMUS IM VILLANCICO DE NEGROS – EIN AFRIKANISCHER EINFLUSS?<sup>113</sup>

1968 formulierte der Pionier der Forschung der kolonialen Musik Lateinamerikas, der Nordamerikaner Robert Stevenson, die These eines Einflusses der afrikanischen Musik auf den Villancico de Negros.<sup>114</sup> Ausgehend von seinen Beobachtungen in den von ihm neu entdeckten Villancicos de Negros von Fernández und weiteren in Coimbra (Portugal) schrieb er:

„Judging from any of Fernandes’s *guineos* or, for that matter, from any of the *negros* in the Coimbra source [...] the following generalizations seem inescapable. Vivid 6/8 with constant hemiola shifts in 3/4 are the rule [Anm.: vgl. bspw. Abb. 1 im Anhang]; F major is the almost uniform key; solo or soloists answered by chorus govern the texture.“<sup>115</sup>

Bei der *Proportio Sesquialtera* bzw. *Hemiola*<sup>116</sup>

<sup>108</sup> Vgl. hierzu die Fußnoten 72 und 74.

<sup>109</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 52.

<sup>110</sup> Vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 158; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 52.

<sup>111</sup> Vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 91.

<sup>112</sup> Vgl. ebd., S. 150.

<sup>113</sup> Die hier folgenden Abbildungen 1–2 und 4–6 übertragen die (originale) Mensural- in moderne Notation. Minima sind hierbei als Viertel wiedergegeben.

<sup>114</sup> Vgl. Stevenson, „Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)“, S. 114.

<sup>115</sup> Ebd. Hervorhebung im Original.

<sup>116</sup> *Proportio Sesquialtera* und *Hemiola* beschreiben dasselbe rhythmische Verhältnis 3:2, wobei die *Sesquialtera* der Standardbegriff für das rhythmische Phänomen selbst ist, während der Begriff *Hemiola* die Ausweisung dieses Verhältnisses von 3:2 konkret durch Schwärzung der Noten meint. *Hemiola* ist als Konvention der Mensuralnotation nicht mit der *Hemiola* zu verwechseln, die eine rhythmische Konstellation bezeichnet (vgl. Haas u. a., Art. „Notation“), bspw. für barocke Tänze (z. B. für die *Courante*).

handelt es sich um eine Proportion (Verhältnis 3:2), die in der weißen Mensuralnotation den Ersatz zweier perfekter Semibreven durch drei imperfekte Semibreven bezeichnet (vgl. Abb. 2).<sup>117</sup> So werden die zwei perfekten Semibreven zweier Messuren C 3 (die in der spanischen Notation einer aus drei Minimae bestehenden Semibrevis entspricht) durch drei imperfekte Semibreven ersetzt.<sup>118</sup> Dieser Ersatz der perfekten Semibreven durch imperfekte Semibreven führt zum Akzentwechsel der Mensur: der aus zwei zusammengestellten perfekten Messuren entstandene binäre Akzent (äquivalent zum 6/8-Takt) wird somit zu einem ternären Akzent (zum 3/4-Takt).<sup>119</sup> Im Ausschnitt des Autografs von *Andrés, ¿do queda el ganado?* (vgl. Abb. 3) ist die Sesquialtera an der Kolorierung (Schwärzung) der Notenköpfe zu erkennen, entsprechend ist hier von einer Hemiola zu sprechen.

Dieses rhythmische Muster, das Stevenson mit dem Rhythmus in der traditionellen Musik der afrikanischen Ethnie der Ewe in Verbindung bringt,<sup>120</sup> bildet eines der vielen Argumente seines Plädoyers für einen frühen afrikanischen Einfluss auf die westliche Musik zu den turbulenten Zeiten des *Civil Rights Movement* in den USA. Aufgrund des Mangels an historischen Quellen zur afrikanischen Musik bleibt zwar die Frage nach ihrem möglichen Einfluss auf dieses Repertoire trotz ihres Interesses und ihrer Legitimität unbeantwortet, die Debatte über diese Art von komparativer Analyse sollte im Falle von Kulturen mündlicher Tradition trotzdem offenbleiben.

Neuere Studien bestreiten jedoch grundsätzlich Stevensons Hypothese: Die Verwendung der Sesquialtera im 17. Jahrhundert sei keineswegs exklusiv für den Villancico de Negros, sondern vielmehr typisch für eine rhythmische Konstellation der spanischen Musik, zum Beispiel der spanischen populären Tänze des 17. Jahrhunderts.<sup>121</sup> Dass aber diese frühen Villancicos de Negros des frühen 17. Jahrhunderts – im Laufe dessen sich die

ternäre Mensur in den in Spanien üblichen Metra etablierte<sup>122</sup> – im Vergleich zu anderen Villancicos de Negros und anderen Stücken von Fernández einen stärkeren Gebrauch der Hemiola bzw. Sesquialtera und abwechslungsreiche rhythmische Merkmale aufweisen, lässt sich zumindest *a priori* durch eine grobe Betrachtung des verfügbaren Korpus des *Cancionero de Gaspar Fernández* feststellen. Betrachtet man die zwölf verfügbaren Villancicos de Negros von Fernández, so ist die Verwendung der Sesquialtera in neun davon zu finden.<sup>123</sup> Besonders interessant ist die Verwendung der Sesquialtera im Villancico de Negros *Eso rigo re repente*, der aufgrund seines interessanten Rhythmus im Folgenden untersucht wird.

## 5.2 DER RHYTHMUS IM VILLANCICO DE NEGROS VON FERNÁNDEZ ALS MITTEL DES *OTHERING* DER SCHWARZEN SUBALTERNEN

Im Gegensatz zu Stevensons These eines afrikanischen Einflusses auf den Villancico de Negros signalisiert Michel, dass die Rhythmen dieser Villancicos mehr mit essenziellierenden Ideen der Komponist:innen über die Musik der Schwarzen Bevölkerung zu tun haben als mit dieser Musik selbst.<sup>124</sup> Sie versteht die Gestaltung des Rhythmus als „representation of the musical Other, against which European musical identity would be defined“.<sup>125</sup> Man kann Michels Auffassung folgend im Villancico de Negros, und insbesondere in seinem Rhythmus, eine Art stilisierte klangliche Darstellung der Alterität der Schwarzen Bevölkerung sehen.<sup>126</sup>

<sup>117</sup> Vgl. Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 153f. Abb. 2 und alle weiteren Abbildungen sind im Anhang zu finden.

<sup>118</sup> Vgl. ebd.

<sup>119</sup> Vgl. Apel, *Die Notation der polyphonen Musik*, S. 141.

<sup>120</sup> Vgl. Stevenson, „Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)“, S. 114.

<sup>121</sup> Ein Beispiel findet sich bei Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 150.

<sup>122</sup> Vgl. Torrente, „Tonos, bailes y guitarras“, S. 200, 205, 220.

<sup>123</sup> Die von Tello edierten Villancicos de Negros (vgl. Fußnote 44) sowie weitere Transkriptionen von Fernández finden sich bei Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 2: *Venimo con glan contento* (S. 20–33), *Andrés, ¿do queda el ganado?* (S. 34–40), *Fransiquiyo donde vamo* (S. 41ff.), *Negrinho tiray vos* (S. 44–48), *Dame albricia mano Anton* (S. 49–52), *Tururu farara con son* (S. 53f.), *Eso rigo re repente* (S. 55–62), *Secuchamo, magri Antona* (S. 63ff.), *Tarantantan a la guerra van* (S. 66ff.). *Singing in the City of Angels* von Chávez Bárcenas enthält zudem: *Negro, salí ca* (S. 344–349), *No baya Belén* (S. 350ff.), *Turu lu neglo que pan lo queré* (S. 368–371). Die Villancicos de Negros *Tarantantan a la guerra van*, *Negrinho tiray vos* und *Negro, salí ca* weisen zwar keine Sesquialtera auf, dafür jedoch andere interessante rhythmische Merkmale.

<sup>124</sup> Vgl. Michel, „The Iberian Villancico de Negro“, S. 80.

<sup>125</sup> Ebd.

<sup>126</sup> Vgl. ebd.

Die Rhythmusgestaltung des Villancico de Negros auf Basis einer einfachen melodisch-harmonischen Homophonie steht nach Meinung von Michel im Kontrast zur Komplexität des Kontrapunkts in anderen Stücken der Komponist:innen von Villancicos de Negros.<sup>127</sup> Dadurch könnte der Villancico de Negros als eine Parodie der Musik der Schwarzen betrachtet werden, die deren Musik als scheinbar weniger kunstvoll darstellt. In diesem Sinn wird der Rhythmus in den Villancicos de Negros Young zufolge, ähnlich wie die Stereotype über Aussehen, Charakterzüge und Sprache der Schwarzen Menschen, als ein kultureller „marked trait“<sup>128</sup> behandelt, mithilfe dessen sich die Hegemonen von diesen Subalternen distanzieren können.

Cashner bietet seinerseits einen Denkansatz aus der Sicht der Kompositionsgeschichte, der sich von anachronistischen Perspektiven abgrenzt. In seiner Analyse der *Ensaladilla* – eine größere Form des Villancico – *Al establo más dichoso* (1652) von Juan Gutiérrez de Padilla zeigt Cashner, dass dieses frühneuzeitliche Repertoire durch die einflussreichen neoplatonischen Ideen der Harmonie der Zeit beeinflusst worden sei.<sup>129</sup> So seien die verschiedenen Figuren der Szene dieses Villancico eine klangliche Inszenierung der verschiedenen ethnischen Gruppen der Stadt Puebla de los Ángeles als Abbildung der Harmonie in der Stadt. Doch Gutiérrez de Padillas Darstellung entspreche dabei seiner hierarchisierten Sicht der ethnischen Gruppen der Stadt, denn der Rhythmus werde als Unterscheidungsmerkmal zwischen allen Mitgliedern verwendet, wobei er die einfacheren Mitglieder der Stadt durch eine Missachtung der Rhythmus- und Prosodieregeln gestalte – die Schwarzen Hirt:innen (und Engel) durch ein polymetrisches Gloria.<sup>130</sup> So war der Rhythmus laut Cashner für diese spanischen Komponist:innen ein Zeichen der ethnischen Alterität.<sup>131</sup>

Auch aus dieser historischen Perspektive heraus kann die Rhythmusgestaltung der ethnischen Villancicos bzw. des Villancico de Negros als ein *Othering* der nicht spanischen Mitglieder der

Kolonialgesellschaft interpretiert werden. Cashners Analyse zeigt, dass Fernández' Nachfolger, der Kantor Gutiérrez de Padilla, eine raffinierte klangliche Darstellung der verschiedenen Gruppen der Gesellschaft von Puebla de los Ángeles entwickelte, mit der er an die Impulse seines Vorgängers anknüpfte. Fernández inszenierte die Schwarze Bevölkerung nicht negativ, ganz im Gegenteil: Die sorgfältige und vielfältige rhythmische Gestaltung seiner Villancicos de Negros erweckt den Eindruck einer positiven Bewertung der Musik der Schwarzen Bevölkerung – letztendlich stellte der Villancico de Negros auch die Möglichkeit dar, tänzerische und profane Rhythmen in der Kirche aufzuführen.

Wichtig bei der Betrachtung der Gestaltung des Rhythmus bei Fernández ist zu erwähnen, dass er, wie viele Komponist:innen des Frühbarocks, dem kompositorischen Prinzip der Textausdeutung (vgl. Abb. 4.1 und 4.2) folgt, wobei der Rhythmus ein wichtiger Parameter der Komposition ist. Der Rhythmus spielt daher auch in anderen Arten von Villancicos eine Rolle, wie in *Toquen as sonajas*<sup>132</sup> oder *A Belén me llego, tío*,<sup>133</sup> bei dem die Textausdeutung des vor Kälte zitternden Jesuskindes rhythmisch durch Synkopen dargestellt wird (vgl. Abb. 4.1). Aus dieser Perspektive könnte auch der Rhythmus der Villancicos de Negros, insbesondere die Sesquialtera eine symbolische Bedeutung tragen: Einerseits könnte die Verwendung der Sesquialtera in den Villancicos de Negros, wie Michel anmerkt, für eine Andeutung der afrikanischen Polyrhythmik stehen, andererseits könnte die im kollektiven Gedächtnis verankerte Verbindung der Sesquialtera mit tanzartigen Rhythmen als Symbol für die als stark körperlich konnotierte Schwarze Bevölkerung dienen.<sup>134</sup> Diese stereotype Idee eines „unzivilisierten Körpers“<sup>135</sup> der Schwarzen Menschen konstruiert zugleich implizit das rationale Selbstbild der Spanier:innen.<sup>136</sup>

<sup>127</sup> Vgl. ebd.

<sup>128</sup> Young, *Colonial Music*, S. 33. Vgl. außerdem Kapitel 2.3.

<sup>129</sup> Vgl. Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 149.

<sup>130</sup> Vgl. ebd., S. 149, 156f., 167.

<sup>131</sup> Vgl. ebd., S. 149.

<sup>132</sup> Vgl. [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, S. 15–20.

<sup>133</sup> Vgl. ebd., S. 43–52.

<sup>134</sup> Vgl. Michel, *Early Music and Latin America*, S. 114f., 153; Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 73.

<sup>135</sup> Im Original: „incivilized body“, Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 6.

<sup>136</sup> Vgl. ebd., S. 52.

Dieses Vorurteil wird zudem in den Villancicos de Negros durch die allgegenwärtige Assoziation der Schwarzen Menschen mit Musik und Tanz bedient. Ein Beispiel dafür stellt auch *Eso rigo re repente* dar, in dem die Gruppe Schwarzer Figuren wiederholt ihre Brüder und Schwestern auffordert, die Trommel zu spielen und zu singen. Der Refrain dieses Villancico stellt zudem, laut mancher Autor:innen, die klangliche Tanzszene einer Zarabanda dar, die sich durch die Verwendung stereotyper afrikanischer – bzw. pseudo-afrikanischer – Schallwörter ergibt.<sup>137</sup> Die Zarabanda war ein auf einer kulturellen Synthese basierender amerikanischer Tanz, der Ende des 16. Jahrhunderts aufgrund seines ‚unmoralischen‘ Charakters in manchen Orten der iberischen Welt zensiert wurde – er zeichnete sich durch die Abwechslung binärer und ternärer Akzente aus (also durch den von Stevenson bemerkten Metrumwechsel in den von ihm entdeckten Villancicos de Negros).<sup>138</sup> Die Anspielung auf diesen Tanz könnte hier als ein Bezug zu der aus der Sicht der Spanier:innen der Frühen Neuzeit unmoralische ‚Natur‘<sup>139</sup> der Schwarzen Menschen gesehen werden, die mit der Vorstellung ihres „unzivilisierten Körpers“ zusammenhängt.<sup>140</sup> Einige Beispiele von Waismans Analyse des Rhythmus von *Eso rigo re repente* werden im Folgenden dargelegt.

### 5.3 ESO RIGO RE REPENTE – ANALYSE DES RHYTHMUS

Laut Waisman gehört der Rhythmus von *Eso rigo re repente*<sup>141</sup> zwar zum charakteristischen Rhythmussystem der spanischen Tradition, allerdings mit sehr interessanten Abweichungen, die er anekdotisch mit Merkmalen der afroamerikani-

schen Musiktraditionen in Verbindung bringt<sup>142</sup> – wäre es möglich, dass sich Fernández durch die Musik der Schwarzen der Stadt Puebla de los Ángeles hat inspirieren lassen? Fernández hatte, wie Waisman behauptet, direkten Kontakt zu Schwarzen Menschen durch seinen Kollegen Juan de Vera.<sup>143</sup> Besonders zwei Aspekte der Analyse von Waisman erscheinen hier interessant: der Hinweis auf die unregelmäßige bzw. freie Behandlung des Rhythmus in der Einleitung und auf den unkonventionellen Einsatz der Sesquialtera in den *Coplas* (Strophen).

Bezüglich der freien Behandlung des Rhythmus macht Waisman auf den asymmetrischen Aufbau des Achtsilbers des ersten Verses aufmerksam: Die Rhythmen seiner Halbverse würden nicht miteinander korrespondieren. Die zwei Halbverse, die im Prinzip parallele poetische Rhythmen aufweisen, setzen zu unterschiedlichen Zählzeiten der Mensur ein: Der erste Halbvers beginnt nach einer Minima-Pause, während der zweite vorgezogen wird (vgl. Abb. 5.1 mit Übertragung der Minima als Viertel).<sup>144</sup> Dies führt, so Waisman, zur Verlängerung der dritten Silbe des zweiten Halbverses („re repente“) und zu einem Widerspruch zwischen der Prosodie und dem musikalischen Rhythmus.<sup>145</sup> Zudem seien einige Versanfänge der Einleitung vorgezogen, was den Effekt einer prägnanten Synkope schaffen würde (vgl. Abb. 5.2). Dies stellt laut Waisman die größte Abweichung gegenüber der Rhythmusgestaltung in der spanischen Musik dar.

Die Vertonung der *Coplas* weise außerdem eine unkonventionelle Behandlung der Sesquialtera auf. Durch seine Arbeiten über die iberoamerikanische Musik macht Waisman eine interessante Beobachtung: Der Rhythmus nehme durch den Einfluss der achtsilbigen Verse der spanischen Dichtung eine normative rhythmische Konstellation an, die er als „octosílabo hemiólico“<sup>146</sup> (hemiolischen Achtsilber) bezeichnet. Nach Waisman wird die rhythmische Struktur der Sesquialtera unter dem Einfluss des Achtsilbers neu geordnet: Die perfekte Brevis der Sesquialtera (in moderner

<sup>137</sup> Vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tengo que tengo...“, S. 68 und Fußnote 156.

<sup>138</sup> Vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tengo que tengo...“, S. 67f. Für weitere Informationen zur Geschichte der Zarabanda und zu ihrer Beziehung zur Neuen Welt vgl. Walsdorf, „Die Domestizierung der Sarabanda“.

<sup>139</sup> Vgl. Brewer-García, *Beyond Babel*, S. 24: „A related connotation sometimes projected onto black men and women in early modern Spanish and Spanish American texts is an association with the devil and threatening sexuality.“

<sup>140</sup> Vgl. ebd., S. 24f.

<sup>141</sup> Waismans Analyse basiert auf der Transkription von Morales Abril aus dem Jahr 2013 (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 2, S. 55).

<sup>142</sup> Vgl. ebd., Bd. 1, S. 115f.

<sup>143</sup> Vgl. ebd., S. 119.

<sup>144</sup> Vgl. ebd., S. 116. Abb. 5.1 folgt Morales Abrils Übertragung der Minima als Viertelnoten.

<sup>145</sup> Vgl. ebd.

<sup>146</sup> Ebd., S. 151.

Notation ein 3/1- bzw. 3/2-Takt), werde durch das Voranstellen zweier perfekter Semibreven (zweimal 3/2 bzw. 3/4) in zwei Teile gespalten<sup>147</sup> – dies führt zu der von Stevenson bemerkten Abwechslung von binären und ternären Akzenten. In diesem rhythmischen Schema fungiert die letzte Zählzeit der Sesquialtera als Auftakt, also .<sup>148</sup> Dieses Modell des „octosílabo hemiólico“ würde in verschiedenen Varianten und in umgekehrten Reihenfolgen in der spanischen Musik vorkommen.<sup>149</sup> Interessant an den *Coplas* von *Eso rigo re repente* ist, so Waisman, dass ihr Rhythmus nicht diesen Schemata folgt: Nach einem Auftakt von zwei Minimae werden drei aufeinanderfolgende Sesquialtera-Gruppen eingesetzt (Mensur 95–100), gefolgt von einer Reihe unregelmäßiger Rhythmen, die der Prosodie der Verse entgegenstehen (vgl. Abb. 6).<sup>150</sup>

Nach diesen disparaten, unregelmäßigen Rhythmuskonstellationen schließt Fernández die *Coplas* mit dem konventionellen Rhythmus eines langen Versendes ab (Semibrevis-Semibrevis, Mensur 101–102 und 110–111, vgl. Abb. 6), eine Lösung, die mit dem vorigen Rhythmus stark kontrastiert. Diese langen Versenden<sup>151</sup> lassen einen tadellosen umarmenden Reim deutlich klingen (Guinea/sola/Angola/fea), ein kunstvolles poetisches Mittel, das allerdings mit Sprachstrukturen kontrastiert, die aus Sicht der präskriptiven Grammatik der Sprache der spanischen Hegemonen besonders schrill geklungen haben müssen (vgl. *Copla* 1 in Tab. 1). Es ist nicht schwer sich vorzustellen, wie das damalige spanische Publikum der Kathedrale von Puebla de los Ángeles auf eine derartige Erfindungskraft des Kapellmeisters Fernández reagiert hat. Doch der Humor in diesem Villancico kontrastiert auch mit der Atmosphäre der Angst der Spanier:innen und der gewaltsamen Unterdrückung der Schwarzen Bevölkerung, die wahrscheinlich in der Stadt – und in ganz Neuspanien – zu dieser Zeit herrschte.

## 6. FAZIT

Die Bedeutung des Villancico de Negros erweist sich durch seine gleichzeitige Zugehörigkeit zur Tradition der Parodie und zum geistlichen Lied als ein hoch komplexer und mehrschichtiger Forschungsgegenstand. Er vermittelt verschiedene konkurrierende und widersprüchliche Vorstellungen über die Identität der Schwarzen Menschen der Frühen Neuzeit, die sich für seine beiden Dimensionen (die didaktische und die komische) als fruchtbar erweisen. In diesem Beitrag wurde diese Komplexität der literarischen, ideen- und sozialgeschichtlichen Aspekte des Villancico de Negros betrachtet. Aus der literarischen Perspektive ist er, wie Waisman signalisiert, zunächst eine musikalisch-literarische Untergattung des Villancico mit zahlreichen intertextuellen Bezügen, die in Verbindung mit der spanischen literarischen Tradition des *Siglo de Oro* – insbesondere mit der Komödie und der Bukolik – zu verstehen ist.

In ihrem post-tridentinischen ideengeschichtlichen Kontext sind die Villancicos von Fernández, wie es Chávez Bárcenas erläutert, Teil einer Gruppe geistlicher Lieder, die zum Zweck hatten, das sinnliche Erleben der geistlichen Dimension – die Idee einer „sacred immanence“ – der Gemeinde der Stadt Puebla de los Ángeles zu fördern. So fungiert die pietätvolle allegorische Darstellung der Figuren der Schwarzen Menschen als rustikale Hirt:innen in diesen Liedern, in Anknüpfung an das mittelalterliche *officium pastorum*, als sinnliche Vergewärtigung der Demut und der Armut Jesu Christi.

Dabei spiegeln Fernández' Villancicos auch die Realität der ethnischen Spannungen und die Atmosphäre der Angst und der Unterdrückung der Stadt wider. Fernández' Villancicos de Negros waren, so wie Chávez Bárcenas es andeutet, zu dieser Zeit der Unruhe und Angst vor einer Revolution der Schwarzen Bevölkerung – die 1612 zu ihrer gewaltsamen Unterdrückung geführt hat – einerseits eine Ermahnung an die Schwarze Bevölkerung, am religiösen Leben teilzunehmen und den Schutz der Kirche zu suchen. Andererseits waren sie auch eine Botschaft an ihre Unterdrücker:innen, diesen Zweck nicht zu verhindern. Fernández' Absicht war es jedoch wahrscheinlich auch, durch den Humor dieser Villancicos die Ängste der Spanier:innen zu beruhigen und damit

<sup>147</sup> Vgl. ebd.

<sup>148</sup> Musikalisches Schema nach Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 151.

<sup>149</sup> Vgl. ebd., S. 151f.

<sup>150</sup> Vgl. ebd., S. 115.

<sup>151</sup> Vgl. ebd., S. 117.

die gewaltsame Unterdrückung der Schwarzen Menschen zu mildern. In diesem Sinn sind diese Villancicos eine erlösende Botschaft. Gleichzeitig sind sie aber auch als indirekte Zeugnisse des Widerstands der Schwarzen Bevölkerung, der im Hintergrund stattfand und von der offiziellen Geschichte nicht aufgezeichnet wurde, zu verstehen – zum Beispiel der Anerkennung eines der ersten freien Territorien in Amerika, nämlich dem unweit von Puebla de los Ángeles gelegenen San Lorenzo de los Negros, gegen das die Stadt in und um 1609 militärische Kämpfe geführt hat.

Doch im Kontext der sozialen Krise trugen diese Villancicos de Negros durch die Vermittlung eines stereotypen Bildes der Schwarzen Menschen als vermeintlich defizitärer Andere auch zur Legitimierung ihrer sozialen Identität als Subalterne und zur impliziten Konstruktion eines Selbstbildes der Spanier:innen als berechnete Hegemonen bei, wie es unter anderem Baker und Michel zeigen. Die Villancicos de Negros von Fernández inszenieren in der Tat die Schwarzen Menschen als nicht ‚schön‘, als geistig und sprachlich inkompetent und von Musik ‚besessen‘. Besonders interessant in dieser Darstellung erweist sich die Funktion des Rhythmus als stilisiertes Klangsymbol der Alterität der Schwarzen Menschen: Der Rhythmus der Villancicos de Negros von Fernández zeichnet sich durch kreative unregelmäßige und interessante rhythmische Gestalten aus, sowie durch die allgegenwärtige Verwendung der Sesquialtera. Die metrische Ambivalenz durch den Einsatz der Sesquialtera könnte, wie Michel erwähnt, als Andeutung auf für die afrikanische Musik typische Polyrhythmen interpretiert werden, durch ihre Verbindung zu spanischen Tanzrhythmen aber auch als Symbol der stereotypen Vorstellung des „unzivilisierten Körpers“ der Schwarzen Menschen in der Frühen Neuzeit.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb 1: Anonym, *Sá aqui turo zente pleta* (1647), Mensur 1–5, Bass 1 mit Incipit, nach: Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 2, S. 78. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 2: Cashners Darstellung der Sesquialtera, nach: Cashner, „Imitating Africans, Listening for Angels“, S. 154. Mit freundlicher Genehmigung von Andrew Cashner, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 3: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?*, Fragment in Mensuralnotation mit kolorierter Darstellung der Sesquialtera bzw. Hemiola [= Transkription von: Fernández, Gaspar: *Cancionero de Gaspar Fernandes*, MEX-Oc: Signatur unbekannt, fol. 47], aus: Morales Abril, „El esclavo negro Juan de Vera“, [Version mit farbigen Abbildungen] S. 18. Mit freundlicher Genehmigung von Omar Morales Abril.

Abb. 4.1: Fernández, *A Belén me llego, tío*, Mensur 25–27 Alto, Tenor 1 und 2. Gestaltung des Rhythmus als Textausdeutung: prägnante Synkopen zum Text „Es [das Christkind] zittert vor Kälte“, nach: [Fernández], *Archivo musical de la catedral de Oaxaca*, S. 46. Mit freundlicher Genehmigung von Aurelio Tello, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 4.2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?*, Mensur 74–79, Diskant 1 und 2. Textausdeutung: klangliche Darstellung des absteigenden Fluges des Engels, nach: ebd., S. 287f. Mit freundlicher Genehmigung von Aurelio Tello, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 5.1: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 1–4, Tenor (halbierte Notenwerte). Asymmetrie der Halbverse des ersten Verses, darüber ihre hypothetische symmetrische Version, nach: Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 116. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 5.2: Fernández, *Eso rigo re repente*, a) Mensur 5–9 Tenor, b) Mensur 18–22 Tenor, c) Mensur 30–34 Alto 2 (halbierte Notenwerte). Prägnante Synkopen der Versanfänge, nach: ebd. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz, bearbeitet von der Autorin. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

Abb. 6: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 94–111. Vergleich der *Coplas* mit einer hypothetischen konventionellen Anwendung der Sesquialtera, nach: ebd., S. 115, ergänzte Zählung der Messuren nach Morales Abrils Transkription in: ebd., B. 2, S. 60f. Diese Abbildung ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Der Notensatz erfolgte durch die Redaktion.

## TABELLENVERZEICHNIS

Tab. 1: Fernández, *Eso rigo re repente* (1615). Von der Autorin erstellt. Originaler Text (links) nach Margit Frenk Alatorre, zit. nach: Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 171f. Die freie spanische Fassung (mittig) und die freie deutsche Übersetzung (rechts) stammen von der Autorin. Sie basieren auf Morales Abrils Transkription (in: Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 113) sowie der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (in: *Singing in the City of Angels*, S. 171f.).

Tab. 2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?* (1610). Von der Autorin erstellt. Originaler Text (links) nach Margit Frenk Alatorre, zit. nach: Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157f. Die freie spanische Fassung (mittig) und die freie deutsche Übersetzung (rechts) stammen von der Autorin. Sie basieren auf der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (in: ebd., S. 157f.).

# LITERATUR- UND QUELLENVERZEICHNIS

## PRIMÄRQUELLEN

Covarrubias Orozco, Sebastián de: Art. „Fantasia“, in: *Parte Segvnda Del Tesoro De La Lengva Castellana, O Española*, Madrid: Sanchez [u. a] 1673, fol. 5r, <https://www.digitale-sammlungen.de/view/bsb10929236?page=8%2C9>.

[Fernández, Gaspar]: *Archivo musical de la catedral de Oaxaca: cancionero musical de Gaspar Fernandes, tomo primero* (= Tesoro de la Música Polifónica 10), hrsg. von Aurelio Tello, México: Conaculta, INBA, Cenedim 2001, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/830>, letzter Zugriff: 07.03.2025.

Katholisches Bibelwerk (Hrsg.), *Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift*, Stuttgart: Katholische Bibelanstalt GmbH 2016.

Wirtschaftskommission für Lateinamerika und die Karibik der Vereinten Nationen: *People of African descent in Latin America and the Caribbean. Developing indicators to measure and counter inequalities*, <https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/35430043-1685-4c1d-a97d-cf243f5d0138/content>, letzter Zugriff: 20.11.2024.

## SEKUNDÄRQUELLEN

Apel, Willi: *Die Notation der polyphonen Musik. 900–1600*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1981.

Baker, Geoff[rey]: *Imposing Harmony: Music and Society in Colonial Cuzco*, Durham: Duke University Press 2008.

Ders.: „Latin American Baroque: performance as a post-colonial act?“, in: *Early Music* 36 (2008), S. 441–448.

Ders.: „The ‚ethnic villancico‘ and racial politics in 17th-century Mexico“, in: *Devotional Music in the Iberian World, 1450–1800. The Villancico and Related Genres*, hrsg. von Tess Knighton und Álvaro Torrente, Aldershot und Burlington: Ashgate 2007, S. 399–408.

Brewer-García, Larissa: *Beyond Babel. Translations of Blackness in Colonial Peru and New Granada*, Cambridge: Cambridge University Press 2020.

Cashner, Andrew A.: „Imitating Africans, Listening for Angels: A Slaveholder’s Fantasy of Social Harmony in an ‚Ethnic Villancico‘ from Colonial Puebla (1652)“, in: *The Journal of Musicology* 38 (2021), S. 141–182.

Chávez Bárcenas, Ileri Elizabeth: *Singing in the City of Angels: Race, Identity, and Devotion in Early Modern Puebla de los Ángeles*, Diss. Princeton Univ. 2018.

Fracchia, Carmen: „La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España“, in: *Revista Chilena de Antropología Visual* 14 (2009), S. 67–82.

Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr <sup>3</sup>1972.

Gates, Henry Loui Jr.: „Introduction. Balthazar’s Blackness: Equally Noble, Equally Foreign“, in: *Balthazar. A Black African King in Medieval and Renaissance Art*, hrsg. von Kristen Collins und Bryan C. Keene, Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2023, S. x–xiii.

Greve, Anna: *Farbe – Macht – Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing 2013.

Marín López, Javier: „Performatividades folklorizadas: visiones europeas de las músicas coloniales“, in: *Revista de Musicología* 39 (2016), S. 291–310.

Michel, Melodie: *Early Music and Latin America. Transhistorical Views on the Coloniality of Sound*, Diss. Univ. of California Santa Cruz 2021.

Dies.: „The Iberian Villancico de Negro: Between Parody, Cooptation, and Agency“, in: *MUSICultures* 47 (2020), S. 63–93.

Morales Abril, Omar: „El esclavo negro Juan de Vera: cantor, arpista y compositor de la catedral de Puebla (florebit 1575–1617)“, in: *Música y catedral: nuevos enfoques, viejas temáticas*, hrsg. von Raúl H. Torres Medina, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México 2016, S. 17–44. Mit farbigen Abbildungen aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/8116916>, letzter Zugriff: 13.03.2025.

Ders.: „Gaspar Fernández: su vida y obras como testimonio de la cultura musical novohispana a principios del siglo XVII“, in: *Enseñanza y ejercicio de la música en México*, hrsg. von Arturo Camacho Becerra, Mexiko: CIESAS, El Colegio de Jalisco, Universidad de Guadalajara 2013, S. 71–125, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/126885710>, letzter Zugriff: 03.03.2025.

Ders.: „Lokale und auswärtige Musik in Chorbüchern mit polyphoner Musik der Kathedralen von Guatemala und Mexiko“, übs. von Horst Pietschmann, in: *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 14 (2015), S. 125–155.

Ders.: „Villancicos de remedo en la Nueva España“, in: *Humor, pericia y devoción: villancicos en la Nueva España*, hrsg. von Aurelio Tello, Mexiko: CIESAS 2013, S. 11–38, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/5490673>, letzter Zugriff: 03.03.2025.

Ortiz, Mario A.: „Villancicos De Negrilla: Imaginando Al Sujeto Afro-Colonial“, in: *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry* 11/2 (2005), S. 125–137.

Ramírez Uribe, Claudio: „Villancicos guineos, miradas imaginarias. Expresiones afrodescendientes en el México novohispano“, in: *Música Oral del Sur* 17 (2020), S. 323–358.

Ders.: „Sarabanda tengo que tengo... Evidencias de prácticas religiosas bantú en un villancico en la catedral de Puebla del siglo XVII“, in: *Estudios de Historia Novohispana* 66 (2022), S. 47–79.

Serna y H., Juan M. de la: „La rebelión de negros de 1612 en la Ciudad de México“, in: *Archipiélago. Revista Cultural de Nuestra América* 28/112 (2021), S. 49–53.

Sierra Silva, Pablo Miguel: *Urban Slavery in Colonial Mexico. Puebla de los Ángeles, 1531–1706*, Cambridge: Cambridge University Press 2018.

Stevenson, Robert: „Sub-Saharan Impact on Western Music (to 1800)“, in: *Inter-American Music Review* 12/1 (1991), S. 101–118.

Suárez Garzón, Andrés Camilo: „Fiesta, libertad e igualdad en los villancicos de negros en la época colonial durante la noche de navidad“, in: *Goliardos. Revista estudiantil de Investigaciones Históricas* 21 (2017), S. 34–41.

Tardieu, Jean-Pierre: *Resistencia de los negros en el virreinato de México (siglos XVI–XVII)*, Madrid und Frankfurt a. M.: Iberoamericana und Vervuert 2017.

Torrente, Álvaro: „Tonos, bailes y guitarras: la música en los ámbitos privados“, in: *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Bd. 3: *La música en el siglo XVII*, hrsg. von dems., Madrid: Fondo de Cultura Económica 2016, S. 193–276.

Waisman, Leonardo J.: *Neglo Celeblamo, Pañolo Burlamo. La Negrilla en España y en América*, 2022, aktuell auffindbar unter: <https://www.academia.edu/66711679> [Bd. 1], <https://www.academia.edu/66713100> [Bd. 2], <https://www.academia.edu/66711680> [Bd. 3], letzter Zugriff: 03.03.2025.

Walsdorf, Hanna: „Die Domestizierung der Sarabande. Ursprungsnarrative eines höfischen Tanzes in der Frühen Neuzeit“, in: *troja. Jahrbuch für Renaissancemusik* 14 (2015), S. 69–93.

Young, Kydalla Etheyo: *Colonial Music, Confraternities, and Power in the Archdiocese of Lima*, Diss. Univ. of Illinois Urbana-Champaign 2010.

## LEXIKONARTIKEL

Haas, Max u. a.: Art. „Notation“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532475>.

Schriftleitung, Art. „Fernandes, Gaspar“, in: *MGG Online*, 2016, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534796>.

# INTERNETSEITEN

„Othering“, <https://vielfalt.uni-koeln.de/antidiskriminierung/glossar-diskriminierung-rassismuskritik/othering>, Universität zu Köln, letzter Zugriff: 03.10.2024.

# ANHANG

Bass 1

Sá a-qui tu-ro zen-te ple-ta, sá a-qui tu-ro zen-te ple-ta

Abb. 1: Anonym, *Sá a qui turo zente pleta* (1647), Mensur 1–5, Bass 1 mit Incipit.

Normal ternary

Sesquialtera

$= 6/8$

$= 3/4$

Abb. 2: Cashners Darstellung der Sesquialtera.



Abb. 3: Fernández, Andrés, *¿do queda el ganado?*, Fragment in Mensuralnotation mit kolorierter Darstellung der Sesquialtera bzw. Hemiola.

Abb. 4.1: Fernández, *A Belén me llevo, tío*, Mensur 25–27 Alto, Tenor 1 und 2. Gestaltung des Rhythmus als Textausdeutung: prägnante Synkopen zum Text „[das Christkind] zittert vor Kälte“.

Abb. 4.2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?*, Mensur 74–79, Diskant 1 und 2. Textausdeutung: klangliche Darstellung des absteigenden Fluges des Engels.

Abb. 5.1: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 1–4, Tenor (halbierte Notenwerte). Asymmetrie der Halbverse des ersten Verses, darüber ihre hypothetische symmetrische Version.

Abb. 5.2: Fernández, *Eso rigo re repente*, a) Mensur 5–9 Tenor, b) Mensur 18–22 Tenor, c) Mensur 30–34 Alto 2 (halbierte Notenwerte). Prägnante Synkopen der Versanfänge.

Abb. 6: Fernández, *Eso rigo re repente*, Mensur 94–111. Vergleich der *Coplas* mit einer hypothetischen konventionellen Anwendung der Sesquialtera.

Originaler Text	Freie spanische Fassung <sup>152</sup>	Freie deutsche Übersetzung
<p><b>Estríbillo</b></p> <p>- Eso rigo re repente: juro a quese niyo siquito, que, aunque nace poco branquito, turu samo noso parente: no tememo branco gente. - Tente, primo, tendecaba. - Husihé, husihá, parecía. - Toca, negriyo, tamboritiyo, Canta, parente: Sarabanda, tenge que tenge. Sumbacasú, cucumbé, cucumbé. Ese noche branco seremo: ¡o, Jesús, qué risa tenemo!, ¡o, qué risa, santo Tomé!</p> <p><b>Copla 1 A1/A2/T</b></p> <p>- Vamo, negro da Guinea, a lo pesebrito sola,<sup>153</sup> no vamo negro de Angola,<sup>154</sup> que sa turu neglo fea. Queremo que niño vea negro puliro y galano, que como sa noso hermano, tenemo za fantasía. - Toca viyano y follía, baylaremos alegremente:</p>	<p><b>[Estríbillo]</b></p> <p>Esto digo de repente: juro que aunque este niño chiquito nació un poco blanquito de todos es nuestro pariente. No tenemos gente blanca... ¡Detente, primo, detente calla! Husia husia parecía. ¡Toca, negrilla, el tamborcillo! ¡Cantad, parientes! Sarabanda tengue que tengue. Sumbacasú cucumbé. Esta noche blancos seremos, oh, Jesús, ¡qué risa tenemos! ¡Oh, qué risa, Santo Tomás!</p> <p><b>Coplas</b></p> <p>1. Vamos, negros de Guinea solos al pesebrito no vamos con los negros de Angola porque son todos negros feos. 2. Queremos que el Niño vea a los negros pulidos y galanos, como ahora somos hermanos tenemos tal fantasía. ¡Toca villano y follía, y bailaremos alegremente! ¡Tocad, parientes!</p>	<p><b>[Refrain]</b></p> <p>So sage ich aus heiterem Himmel: Ich schwöre, dass, obwohl dieser kleine Junge ein wenig weiß geboren wurde, ist er mit uns allen verwandt. Wir haben keine weißen Menschen... Hör auf, Cousin, hör auf, sei still! Husia husia parecía.<sup>155</sup> Spiele, kleiner Schwarzer, die kleine Trommel! Singt, Brüder und Schwestern! Sarabanda tengue que tengue. Sumbacasú cucumbé.<sup>156</sup> Heute Abend werden wir weiß sein, Oh, Jesus, wie wir lachen! Oh, welch ein Lachen, Heiliger Thomas!<sup>157</sup></p> <p><b>Strophen</b></p> <p>1. Lasst uns, Schwarze aus Guinea allein zum Krippelein gehen lasst uns nicht mit den Schwarzen aus Angola gehen denn sie sind alle hässliche Schwarze. 2. Wir wollen, dass das Kind die gepflegten und hübschen Schwarzen sieht, wie wir jetzt Bruder sind, haben wir eine solche Fantasie.<sup>158</sup> Spielt den Villano und die Folia, und wir werden fröhlich tanzen! Spielt, Brüder und Schwestern!</p>

<sup>152</sup> Das Manuskript ist an einigen Stellen beschädigt und schwer zu lesen. Daher gibt es Abweichungen zwischen Frenk Alatorres Transkription (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 171f.) und Morales Abrils (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 113). Die freie spanische Fassung sowie deren freie deutsche Übersetzung stammen von der Autorin und basieren auf Morales Abrils Transkription sowie der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 171f.).

<sup>153</sup> „sola“, feminin Singular, statt „solos“, maskulin Plural.

<sup>154</sup> „no vamo negro de Angola“ statt „no vamos con los negros de Angola“, also ohne die Präposition „con“ und „negro“ im Singular statt Plural.

<sup>155</sup> Laut Waisman haben diese Wörter einen Bezug zu Lope de Vega (wahrscheinlich zur Komödie *La dama boba*) und werden auch als Tanzname in einem Villancico von Juan de Cascante verwendet (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 114f.).

<sup>156</sup> Diese stereotyp afrikanisch klingenden Schallwörter nehmen laut Ramírez Uribe Bezug auf reale Wörter, z. B. auf die Tänze Zarabanda und Paracumbé (vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tenge que tenge...“, S. 66ff.). Für weitere Hypothesen in Bezug auf Wörter afrikanischer Sprachen vgl. ebd., S. 69–72.

<sup>157</sup> Die Insel São Tomé e Príncipe, benannt nach dem Heiligen Thomas, liegt im Golf von Guinea und war zu dieser Zeit eine wichtige Kolonie Portugals. Menschen vom afrikanischen Kontinent wurden dorthin verschleppt und versklavt. Sie wurde auch als eine Zwischenstation auf der transatlantischen Route des Menschenhandels zum Zweck der Sklaverei genutzt (vgl. Ramírez Uribe, „Sarabanda tenge que tenge...“, S. 64f.).

<sup>158</sup> Vgl. Covarrubias Orozco, Art. „Fantasia“: „FANTASIA bedeutet gemeinhin eine eitle Anmaßung, die sich der eitle, philautische und selbstverliebte Mensch über sich ausdenkt. Fantasia de negro, weil Schwarze gern galant sind, obwohl sie sich mit allem zufriedengeben, und wenn man sie begünstigt, sind sie sehr anmaßend“. Freie Übersetzung der Autorin mithilfe von DeepL.com. Im Original: „FANTASIA, comunmente significa vna presumpcion vana, que concibe de sí el vanaglorioso, philautico, y enamorado de sí mesmo. Fantasia de negro, porque los negros son amigos de andar galanes, aunque con qualquiera cosa se contentan, y siendo favorecidos toman gran presumpcion.“

<p><b>Estribillo</b></p> <p><b>Copla 2</b> - Gargantiya re granate yebamo a lo siquitiyo, manteýya, rebocico, comfit, curubacate, [... ...] de curiate, faxuela, guante, camissa, capisaýta de frisa, cañutiyo de tabaco. - Toca preso, pero Beyaco guitarría alegremente, canta, parente:</p> <p><b>Estribillo</b></p>	<p><b>[Estribillo]</b></p> <p><b>[Coplas]</b> 3. Un collar de granate llevamos al niño mantequilla, un mantoncillo, confitería, curubacate. 4. [Un sombrero] de curiate, pañal, guantes, camisa, bata de lana, canutillo de tabaco. ¡Toca rápido, pero bonito la guitarrilla alegremente! ¡Tocad, parientes!</p> <p><b>[Estribillo]</b></p>	<p><b>[Refrain]</b></p> <p><b>[Strophen]</b> 3. Eine Halskette aus Granat bringen wir dem Kind Butter, ein Tüchlein, Süßigkeiten, curubacate. 4. [Einen Hut] aus Curiate[?], eine Windel, Handschuhe, ein Hemd, wollene Morgenmäntelchen, eine Tabakrolle.<sup>159</sup> Spielt schnell, aber schön die Gitarre fröhlich! Spielt, Brüder und Schwestern!</p> <p><b>[Refrain]</b></p>
---	---	--

Tab. 1: Fernández, *Eso rigo re repente* (1615).

Originaler Text	Eine spanische Fassung <sup>160</sup>	Freie deutsche Übersetzung
<p><b>Estribillo</b> - Andrés, ¿do queda el ganado? - Pu ru cieto que no lo sé, que se apantaro, bona fe. - ¿Y por qué? - Dizque viro un angelito, bolandito, y cantava tan bonito, y deciva lo patocito que Jesucrito aquesta noche nacé, y se apantaro, bona fe.</p> <p><b>Copla sola</b> Lo ganaro sapanló; lu pasore sa anbobaro, turu lexu lu ganaro y solo me quera yo. Yo, pobre neglo pastó, supantarco me quedé.</p> <p><b>Estribillo</b></p>	<p><b>Estribillo</b> - Andrés, ¿Dónde está el ganado? - La verdad es que no lo sé, se asustaron, créame. - ¿Pero por qué? - Dizque vino un angelito, volando, y cantaba tan bonito, y les decía a los pastorcitos que Jesucristo ha nacido esta noche y se asustaron, créame.</p> <p><b>Copla sola</b> El ganado se asustó; los pastores se embobaron, todos dejaron su ganado y me quedé yo solo. Yo, pobre pastor negro, [aunque] asustado me quedé.</p> <p><b>Estribillo</b></p>	<p><b>Refrain</b> - Andrés, wo ist das Vieh? - Die Wahrheit ist, ich weiß es nicht, es hat sich erschreckt, glauben Sie mir. - Aber warum? - Angeblich kam ein Engelchen herunter, fliegend, und es sang so schön, und es sagte dem kleinen Hirten, dass Jesus Christus heute Nacht geboren wurde, und es hat sich erschreckt, glauben Sie mir.</p> <p><b>Alleinstehende Strophe</b> Das Vieh hat sich erschreckt; die Hirten waren verblüfft, alle ließen ihr Vieh allein und ich wurde alleingelassen. Ich, armer Schwarze Hirte, [obwohl] erschrocken, bin geblieben.<sup>161</sup></p> <p><b>Refrain</b></p>

Tab. 2: Fernández, *Andrés, ¿do queda el ganado?* (1610)<sup>162</sup>

<sup>159</sup> Waismans Arbeit zeigt, dass die Geschenkliste in Villancicos de Negros ein Topos war, der an die Tradition der rustikalen Pastorale anknüpfte, wobei die Geschenke in vielen Fällen der amerikanischen Villancicos de Negros typische Waren der Neuen Welt waren (vgl. Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 65ff.).

<sup>160</sup> Die freie spanische Fassung sowie deren freie deutsche Übersetzung stammen von der Autorin und basieren auf der Übersetzung ins Englische von Chávez Bárcenas (vgl. Chávez Bárcenas, *Singing in the City of Angels*, S. 157f.).

<sup>161</sup> Die letzten zwei Verse der Strophe weisen laut Konkordanz eine Korrespondenz mit einer weiteren Sammlung von Liedtexten auf: US-BEB: BANC MS UCB 143 v.153. Dort lauten die entsprechenden Verse „Tanto lumbre paresió, / que luego me sopanté“ (vgl. ebd., S. 157, Fußnote 38; Waisman, *Neglo Celeblamo*, Bd. 1, S. 177).

<sup>162</sup> Waisman deutet auf eine mögliche Verwandtschaft dieses Textes mit Juan del Encinas *Dime, zagal, qué has havido que vienes despavorido* hin. Drei Elemente haben sie gemeinsam: den Topos der pastoralen Welt, das Motiv der Angst der Hirt:innen vor der Erscheinung der Engel und den Verlust des Viehs (vgl. ebd., S. 97f.). Es könnte sich also um eine kurze Adaption des Gedichts von Encina handeln.

