

## Die Musikkultur der Azteken

Arnd Adje Both, Berlin

[S. 43:] Die aztekische Musikkultur bestand in Zentralmexiko während der späten Postklassik Mesoamerikas (ca. 1300/1350 – 1521 n. Chr.). Sie erfuhr ihre höchste Entfaltung in Tenochtitlan, dem Zeremonialzentrum der Azteken im Hochtal von Mexiko, das 1521 in der Eroberung durch die Spanier zerstört wurde und heute unter der kolonialen Altstadt im Zentrum von Mexiko-Stadt liegt. Musikpraktiken hatten dort wie in anderen Zentren des Hochtals eine wichtige sozioreligiöse Funktion inne und spielten in Tempelritualen, Zeremonialtänzen und in Palastzeremonien eine große Rolle. Aus ethnohistorischen Quellen geht hervor, dass eine von spezialisierten Priestern praktizierte Tempelmusik und eine von professionellen Musikern ausgeübte Palastmusik ausgeübt wurde (vgl. Guzmán Bravo/Nava Gómez Tagle 1984: 89-104). Darüber hinaus wird von einer Musik in Kampfhandlungen berichtet, die zur Geräuschkulisse von Überraschungsangriffen und Signalgebung diente (Díaz del Castillo, 1960, Vol. I: 114, 395, 484).

Das umfangreiche Instrumentarium der Azteken ist weitgehend schon in der Klassik Mesoamerikas (ca. 150 v. Chr. – 750/ 900 n. Chr.) bekannt gewesen und setzte sich nach der Systematik von Hornbostel und Sachs (1914) aus Ideophonen - Instrumenten, die Töne oder Geräusche durch Eigenschwingung hervorbringen, Membranophonen - Instrumenten mit einer gespannten Membran, und Aerophonen - Instrumenten mit schwingender Luft als Tonerzeuger, zusammen (vgl. Guzmán Bravo 1984; Contreras Arias 1988). Zu den Ideophonen zählten skulptierte Zungenschlitztrommeln aus Harthölzern, die mit zwei gummiummantelten Holzschlägeln geschlagen wurden; Schildkrötenklappen aus dem Panzer maritimer Schildkröten, die man mit einem Schlägel aus Hirschgeweih spielte; Klangsteine aus hell klingendem Basalt, die mit Steinmurmeln geschlagen wurden; und Schrapper aus menschlichen Oberschenkelknochen mit vertikalen Einkerbungen, die man mit einer Ratsche aus Muschel über einem Totenschädel-Resonanzkörper spielte.<sup>1</sup> Lange skulptierte und mit Federn geschmückte Stabmasseln aus Holz, die man auf den Boden aufschlug; bemalte und mit Federn geschmückte Kalebassenmasseln mit einem Griffstiel aus Holz; verschiedene Gefäßmasseln aus Keramik; Reihenmasseln aus Muscheln oder Baumschoten; Schellen aus Kupfer oder Gold, die man als Ohr- und Nasenschmuck oder an den Arm- und Fußgelenken trug; und Becken aus Metall, die man mit gummiummantelten Holzschlägeln spielte, zählten ebenfalls zu den Ideophonen. Zu den Membranophonen zählten skulptierte und bemalte Standtrommeln aus Zedernholz mit drei getreppten Standfüßen, die mit einem Hirsch-

---

<sup>1</sup> Während die Schlitztrommeln in Zeremonialtänzen auf ein Holzgestell gesetzt und damit auf die Spielhöhe von Standtrommeln gebracht wurden, lagen sie im Tempelkult auf einem Bastring, der das Instrument vom Boden hob und so eine bessere Klangentfaltung ermöglichte. Auch die Schildkrötenpanzer, Steinspiele und der Totenschädel-Resonanzkörper des Schrapknöchens wurden auf einen Bastring gesetzt.

Coyote- oder Ozelotfell bespannt waren und mit den Händen gespielt wurden; sowie bemalte Gefäßtrommeln aus Keramik. Darüber hinaus werden kleine Metalltrommeln aus Gold erwähnt, von denen allerdings nicht sicher ist, ob es sich um Musikinstrumente handelte. Zu den Aerophonen zählten Trompeten aus den Gehäusen maritimer Schnecken; verschiedene tubulare Flöten mit vier Grifflöchern aus Keramik, Rohr und Knochen, die bemalt und mit figürlichen Elementen versehen waren; sowie eine Vielzahl unterschiedlicher globularer Pfeifen mit bis zu einem Griffloch aus Keramik und Grünstein.

Die autochthone Klassifikation dieses Instrumentariums stimmt nicht in allen Aspekten mit der musikwissenschaftlichen Systematik überein. So wurden viele Instrumente anhand der mythologischen Bedeutung ihres Klangs und Materials eingeteilt. Während die Perkussionsinstrumente eine Hauptgruppe darstellten, in der sowohl die Trommeln als auch die Rassel-, Klapper- und Schrapinstrumente sowie die metallenen Instrumente als eigenständige Untergruppen angesehen werden können, stellten die Windinstrumente eine zweite Hauptgruppe dar. Auch die spezialisierten Instrumentalisten wurden in „Schlagspieler“ (*tlatzotzonqueh*) und „Bläser“ (*tlapitzqueh*) unterschieden (Sahagún 1950-1982, Vol. VIII: 45). Analog zu dem Verständnis instrumentaler Musik als „Gesangskunst“ (*cuica tlamatiliztli*) zählten sie zu den „Sängern“ (*cuicanimeh*).<sup>2</sup>

Die formale Funktion der Instrumente leitete sich von ihrem Symbolcharakter und Lautassoziationen ab, die sich auch in ihren überlieferten Bezeichnungen niederschlug. So ist die von Regenpriestern [S. 44:] gespielte Stabrassel terminologisch als „Instrument zur Stärkung der Nebelwolken“ (*ayauh chicahuaztli*) im Fruchtbarkeitskult fassbar (Both 1999: 16-17). Unter Berücksichtigung der Bezeichnungen der Schildkrötenklapper, des Schrapknochens und der Handrassel kann hier von einem Komplex aztekischer Musikinstrumente zur „magischen Stärkung“ gesprochen werden. Vor allem Rassel-, Klapper- und Schrapgeräusche scheinen dazu wichtig gewesen zu sein. Der symbolische Charakter von Musik ist in diesem Fall auf die Assoziation prasselnden Regens und des Warngeräusches von Klapperschlangen zurückzuführen und war mit den aztekischen Regen- und Windgottheiten verbunden. Im Fruchtbarkeitskult von ebenso großer Bedeutung war die mit dem weiblichen Geschlecht assoziierte Schnecken trompete, deren Klang mythologisch als „Urlaut“ wahrgenommen wurde, mit dem die Gottheit *Quetzalcoatl* die Erschaffung des Zeitalters „4-Bewegung“ (*nahui ollin*) und der Menschen ankündigte (Corona Nuñez 1966; Soriano 1969).<sup>3</sup> Der schrille Klang tubularer Keramikflöten stand hingegen mit *Tetzcatlipoca* in Verbindung (Sahagún, 1950-1982, Vol. II: 64-73), während auf globularen Pfeifen Vögel als Manifestationen vieler anderer

---

<sup>2</sup> Die Bezeichnung für den Spieler der Schlitztrommel, „Schlitztrommelsänger“ (*teponazcuicani*), verdeutlicht dieses Prinzip, das in Mesoamerika auch auf den Tanz ausgedehnt war, denn hier hieß es metaphorisch „mit den Füßen zu singen“ (vgl. Stanford 1966).

[S. 44:] <sup>3</sup> Wie aus der *Leyenda de los Soles* (1974: 331-332) hervorgeht, bekommt *Quetzalcoatl* in der Unterwelt die zur Erschaffung der Menschen benötigten Knochen der Wesen vorangegangener Zeitalter ausgehändigt, da er die Schnecken trompete der Unterweltsgottheit *Mictlantecuhtli* zu blasen vermag, deren spiralförmiger Windkanal erst durch Zauberkraft (Wind) mit Hilfe von Bienen geformt werden muss.

Gottheiten imitiert wurden. Archäologisch aufgefundene Klangartefakte belegen, dass diese Assoziationen vielfach in der Instrumentensymbolik veranschaulicht wurden, und so ist eine genaue Zuordnung bestimmter Musikinstrumente zu verschiedenen Kulturbereichen möglich. Stellvertretend für das Instrumentarium galten die für Herrschaft und Macht stehenden Trommeln mythologisch als Sänger am Hof der Sonne, die sich erst unter den Menschen in ihrer bekannten Form manifestierten (Ceballos Novelo 1956; Nicholson 1971: 402). Da die Produktion bestimmter Klangbilder als „Gesang“ numinosen Charakters aufgefasst wurde, nahm der Instrumentalist die Funktion eines Mittlers ein, durch den eine Gottheit sang (Both, 1999: 64-65, 72).<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund erklärt sich der hohe Grad der Formalisierung aztekischer Musikpraktiken, zu dem Schutzvorkehrungen wie Rauchopfer und die Weihung der Instrumente zählten.

### **Musik im Tempelkult**

Im Tempelbezirk von Tenochtitlan hatte Musik eine äußerst vielfältige Funktion, die sich nur zum Teil rekonstruieren lässt, da viele Musikpraktiken vor den Spaniern verborgen blieben. So liegen zu der Verwendung von Rassel-, Klapper- und Schrapinstrumenten nur wenige Informationen vor. Ethnohistorisch überliefert und zum Teil musikikonologisch belegt sind Prozessionen, die von Regenpriestern mit Stabbrasseln angeführt wurden, nächtliche Tempelrituale mit Schlitztrommeln und Windinstrumenten, Opfertänze der Repräsentanten von Gottheiten mit Goldschellen und Rasseln sowie Tempelgesänge verschiedener Priestergruppen.

Mit dem Klang von Schnecken trompeten und Keramikflöten leiteten bestimmte Priester im *tlatlapitzaliztli*-Ritual nächtliche Opferpraktiken ein (Sahagún 1950-1982, Vol. II: 76-77; 1997: 80, 123-126, 154-155).<sup>5</sup> Dieses Ritual wurde von den Chronisten als „sehr traurig“, „schwermütig“ und „dunkel“ wahrgenommen (nach Acosta 1940: 239, „gran rato un sonido triste“). Zur Mitternacht begann das *tozohualiztli*-Ritual, die Nachtwache der Trommelspieler, mit der Gesänge und astronomische Beobachtungen verbunden waren (Sahagún 1950-1982, Vol. II: 76-77; 1997: 80; Codex Mendoza 1992, Vol. III: fol. 63r.). Das rituelle Menschenopfer wurde ebenfalls von Schnecken trompeten und Keramikflöten, aber auch von Standtrommeln begleitet, deren Klänge als „schwer“, „düster“, „kläglich“, „entsetzlich“ und „schauerlich“ wahrgenommen wurden (nach Díaz del Castillo 1960, Vol. I: 282, Vol. II: 34-39, „triste“, „doloroso“, „espantable“).

Musikinstrumente, die im Tempelkult eine Rolle spielten, waren auf alle Heiligtümer des Tempelbezirks verteilt. Allein Schnecken trompeten und Keramikflöten galt eine bedeutende Einrichtung, der „Ort des Bandes“ (*mecatlan*). Hier wurden

---

<sup>4</sup> Dieses Prinzip veranschaulichen einige der im Ethnologischen Museum von Berlin aufbewahrten Musikerfigurinen mit den typischen Merkmalen verschiedener Gottheiten (Both 1999: Abb. 37).

<sup>5</sup> Das Ritual fand fünf oder sieben mal im Laufe der Nacht statt; während des Sonnenunterganges und bei Eintritt der Dunkelheit, zwischen Sonnenuntergang und Mitternacht (ein oder zwei Mal bei Aufgang des Mondes), bei Mitternacht, zwischen Mitternacht und Sonnenaufgang (bei Aufgang der Venus) und kurz vor oder bei Sonnenaufgang (Sahagún 1997: 123-125, 154-155).

Priesterschüler in die Funktion und formalen Spieltechniken dieser Instrumente eingeführt (Sahagún 1950-1982, Vol. II: 172-173; Torquemada 1975-1979, Vol. III: 227). Das Gebäude, zu dem ein Schrein sowie Versammlungsräume zählten, war möglicherweise dem Priesterhaus, dem „Haus des Bandes“ (*calmecac*) angeschlossen.

Wie archäologische Funde im Zentrum von Mexiko-Stadt belegen, waren darüber hinaus mindestens drei Schreine den Gottheiten der Musik *Macuilxochitl* („5-Blume“) und *Xochipilli* („Blumenprinz“) geweiht. So enthielten zwei 1980 unter Eduardo Matos Mochtezuma [S. 45:] am ehemaligen aztekischen Haupttempel freigelegte Strukturen, die „roten Tempel“, Depots mit Metallschellen und einer großen Zahl miniaturisierter Musikinstrumente aus Terrakotta, Vulkangestein und Grünstein (Broda 1982: 100-102; López Luján 1993: 396, 413-414).<sup>6</sup> Die Heiligtümer sind im *Codex Matritenses* unter den Bezeichnungen „5-Haus“ (*macuilcalli*) und „5-Eidechse“ (*macuilcuetzpallin*) mit gleichnamigen Gottheiten dargestellt, bei denen es sich um Manifestationen des *Macuilxochitl* handelte (Seler 1902-1923, Vol. II: 771, 776-777). Bemerkenswert ist die erhaltene Wandbemalung, die in Anlehnung an die Symbolik der Teotihuacan-Kultur (Hochtal von Mexiko, Klassik, ca. 150 v. Chr. – 750 n. Chr.) aus roten Kreisen und einem Mäandermotiv besteht.<sup>7</sup> Auf die Überreste eines vergleichbaren Schreins, der etwa 200 m westlich des Haupttempels lag, stieß Leopoldo Batres am 13. Dezember 1900 nordwestlich der Kathedrale von Mexiko-Stadt (Batres 1902: 47-50; Seler 1902-1923, Vol. II: 885-890). Die Struktur barg nicht nur eine Fülle rot bemalter Miniaturnachbildungen der Instrumente, sondern auch das Idol einer Gottheit der Musik, fünf Keramiktrommeln und mehrere Flöten (Both 1999: 54-69). Neuesten Ausgrabungen unter Álvaro Barrera zufolge bestand eine enge Bindung an den Ballspielplatz (*tlachtli*), denn in der Nähe wurden die Steinringe und ein Depot mit Kautschuk-Bällen, fünf Miniaturen von Keramiktrommeln sowie fünf Keramikflöten mit dem applizierten Kopf des *Xochipilli* gefunden (pers. Kommunikation Olmedo Vera 1999; Olmo Frese 2000).<sup>8</sup> Zu der Rolle von Musik im rituellen Ballspiel (*ollamaliztli*) liegen leider keine ethnohistorischen Informationen vor, doch sind die verwendeten Musikinstrumente und mögliche Arrangements archäologisch evident.

Auf dafür vorgesehenen Plätzen und Höfen wurden Prozessionen und große Zeremonialtänze abgehalten, in die Kultspiele und Opferpraktiken eingebunden waren.

---

[S. 45:] <sup>6</sup> Vergleichbare Objekte sind nicht nur in diesen Depots, „Ofrenda 78“ und „Ofrenda M“, zu Tage gekommen, sondern auch in einer Anzahl weiterer Weihesetzungen. Dazu zählen „Ofrenda H“ innerhalb des steinernen Schädelgerüsts an der Nordostflanke des Haupttempels und „Ofrenda 69“ nördlich des Haupttempels mit Nachbildungen von Schildkrötenklappen, Stabasseln, Standtrommeln, Schnecken trompeten und Flöten aus Grünstein (López-Luján 1993: 354-355, 417-418). Dabei handelt es sich um Weihgaben mit einer großen Zahl anderer Artefakte, die in Zusammenhang mit dem Kult des Haupttempels zu interpretieren sind.

<sup>7</sup> Olmedo Vera (pers. Kommunikation 1999) geht davon aus, dass in den roten Tempeln die Geburt des Zeitalters „4-Bewegung“ (*nahui ollin*) zelebriert wurde, die aus aztekischer Sicht in Teotihuacan stattfand und in der Musik eine wichtige Rolle spielte.

<sup>8</sup> In diesem Zusammenhang ist zu sehen, dass *Xochipilli* und *Macuilxochitl* als Gottheiten der Musik in der Tiergestalt des *quetzalcoxcotli*-Vogels mit ihrem Lied über den Ballspielplatz wachten, wie aus einem überlieferten Gesang hervorgeht (Sahagún 1950-1982, Vol. II: 210; 1997: 139-140; vgl. Seler 1902-1923, Vol. II: 1097-1102).

Zu den Anlagen innerhalb des Tempelbezirks zählte der „Ort des Tanzes“ (*netotiloyan*) (Sahagún 1950-1982, Vol. II: 27, 173, Vol. XII: 53). Dabei handelte es sich um einen rektangulär angelegten und mit großen Steinplatten eingefassten Hofkomplex zu Fuß des Haupttempels, der mit den Zugängen des Tempelbezirks direkt verbunden war (Sahagún 1950-1982, Vol. XII: 53; Durán 1967, Vol. II: 548). Er diente mehrstündigen Zeremonialtänzen mit vielen Hundert bis zu mehreren Tausend Teilnehmern, die zu allen wichtigen Zeremonien praktiziert wurden (Motolinía 1970: 182; Sahagún 1950-1982 Vol. II; vgl. Martí/Prokosch-Kurath 1964). Verschiedene Tänze, an deren Synchronizität die Chronisten große Bewunderung fanden und deren Erscheinungsbild besonders nachts im Schein der Feuer beeindruckte, wurden als „besonders sehenswert“ bezeichnet (nach Motolinía 1970: 183, „muy cosa de ver“).

Zu der musikalischen Dynamik aztekischer Zeremonialtänze ist überliefert, dass sie nach einem Flötensignal mit langsamen und in der Lautstärke intensivierten Trommelschlägen begannen, während der einleitende Gesang von zwei Leitern in „tiefer“ und „gedämpfter“ Stimmlage intoniert und von den Tänzern im Chorus beantwortet wurde (nach Motolinía 1970: 182, „en tono bajo, como bemolado“). Die einzelnen Phrasen wurden bis zu viermal wiederholt. Jeder nach einem formalen Rhythmuswechsel neu einsetzende Gesang wurde dann höher transponiert, während die Instrumentalisten das Tempo kontinuierlich steigerten (Motolinía ebd.). Die als „getragen“, „ernst“ und „feierlich“ charakterisierten Gesänge wurden als „sehr harmonisch“ und „besonders wohlklingend“ (nach Motolinía ebd., „bien entonado“; Durán 1967, Vol. I: 192-193, „reposados y graves“, „con mucha mesura y sosiego“; Hernández 1986: 117, „grave y tardo“), andere als „sehr anmutig“, „fröhlich“ und „heiter“ (nach Motolinía 1970: 183, „más graciosa“, „alegre“) und belebtere als „sehr gellend“, „durchdringend“, „ungeschmeidig“ und „schief“ wahrgenommen (nach Durán ebd., „más agudo“). Die Trommler erzeugten eine mit der Vokalintonation und Choreographie korrespondierende Rhythmus- und Melodiefolge (Motolinía 1970: 182-183; Durán 1967, Vol. I: 190-192).<sup>9</sup> Ikonologisch sind weiterhin Handrasseln belegt, die sowohl von den Musikern und Gesangsleitern als auch von Tänzern gespielt wurden (Sahagún 1950-1982, Vol. IV: Fig. 19, Vol. IX: Fig. 31; *Codex Magliabecchiano* 1983, Vol. I: fol. 82r.), während die Repräsentanten von Gottheiten Stabrasseln [S. 46:] und Goldschellen trugen (*Codex Magliabecchiano* 1983, Vol. I: fol. 90r.). Flöten und Signalpfeifen, mit denen man die Tanzwechsel anzeigte, wurden als „unharmonisch“, „unerträglich schief“ und „schrill“ empfunden (nach Motolinía 1970: 183, „no muy entonadas“; Durán 1967, Vol. I: 205, „sesgo y entero“).

---

<sup>9</sup> Aus diesem Grund spielten die Perkussionisten auch eine wichtige Rolle in der Leitung der Tänze. Sie waren wahrscheinlich auch an der Führung von Kampfhandlungen beteiligt und in diesem Zusammenhang für die taktische Signalgebung mit portablen Trommeln verantwortlich.

## Musik im Herrscherpalast

Die aztekischen Hofmusiker, die „[dem Herrscher] unterstehenden Sänger“ (*mecehualcuicameh*), spielten zu der täglichen Tischzeremonie und anderen Zusammenkünften im Palast auf, wurden aber auch zu den Tanzfesten wohlhabender Fernhändler (*pochtecah*) gerufen und für ihre Leistungen vergütet (Sahagún 1950-1982, Vol. IV-V: 26, 123; Vol. IX: 33-43). Da sie von Abgaben entbunden waren und ihr Lebensunterhalt zugleich aus Tributeinkünften gesichert war, handelte es sich bei ihnen wie bei den Kunsthandwerkern (*toltecah*) um eine wohlhabende Berufsgruppe des Palastgefolges (Castellanos 1970: 68; Van Zantwijk 1985: 172-176, Diagramm 8.4).<sup>10</sup> Sie waren dem „Haus der Wolkenschlange“ (*mixcoacalli*) im Herrscherpalast verbunden, das als Institution auch in anderen Zentren des Hochtals bestand und neben Versammlungsräumen und einem Magazin möglicherweise eine Produktionsstätte für Musikinstrumente barg (Sahagún 1950-1982, Vol. VIII: 45, Vol. IX: 37; Motolinía 1970: 181; vgl. Guzmán Bravo 1993: 29). Kostbare Materialien konnten hier direkt aus den Tributbeständen bezogen werden.

Die Palastmusiker waren dafür bekannt, dass sie die regionaltypischen Gesänge und Tänze fremder Ethnien, die möglicherweise als Kriegsbeute zählten, aufführen konnten (Sahagún 1950-1982, Vol. IV: 25-26, Vol. VIII: 45; Hernández 1986: 116-118). Dazu wurde neben der typischen Instrumentalbegleitung auch auf die jeweilige Kostümierung und Maskierung Wert gelegt.<sup>11</sup> Eine besonders talentierte Gruppe war für die Komposition und Instrumentalisierung neuer Gesänge und Tänze zur Huldigung der Herrscher verantwortlich (Sahagún 1950-1982, Vol. IV: 26; Motolinía 1970: 181). Da auch historische Begebenheiten, wie siegreiche Schlachten, thematisiert wurden, erfüllten sie eine wichtige Funktion in der oralen Tradierung von Geschichte (Durán 1967, Vol. I: 195). Die Palastmusik erfuhr durch die Chronisten „großes Gefallen“ und wurde als „äußerst geschmeidig“ und „wohlklingend“ bezeichnet (nach Durán 1967, Vol. I: 195, „mucho contento“; Hernández 1986: 113, „más suavemente“).

Eine weitere Einrichtung der Palastmusiker war das „Haus des Gesangs“ (*cuicacalli*), das südwestlich des Tempelbezirks lag und möglicherweise dem unter dem aztekischen Herrscher Moteuhczuma I. in der Mitte des 15. Jahrhunderts erbauten Palast angeschlossen war (Durán 1967, Vol. I: 190; vgl. Horcasitas/Heyden 1971: 291). Es bestand aus einem reich geschmückten Gebäudekomplex, der einen großen Tanzhof umschloss (Durán 1967, Vol. I: 188-190). Dort lebten die Tanzführer und Gesangsleiter, die sich täglich auf dem Tanzhof einfanden (Durán 1967, Vol. I: 189; Sahagún 1950-1982, Vol. VIII: 43). Ein ranghoher Palastmusiker, der „Herr der Gesänge“

---

[S. 46:] <sup>10</sup> Anlässlich der „1-Blume-Zeremonie“ (*ce xochitl*), die am gleichnamigen Tag des Ritualkalenders begann und über einen vom Herrscher persönlich festgelegten Zeitraum währte, wurden alle professionellen Musiker, Tänzer und Sänger des Herrscherhauses fürstlich bewirtet und beschenkt (Sahagún 1950-1982, Vol. IV: 25, Vol. VIII: 45).

<sup>11</sup> So trugen die Musiker zu einem bestimmten Tanzgesang gelbgefärbtes Haar und Masken in konischer Form mit Nasenpflocken, spitzgefeilten Zähnen und aufgemalten Pfeilnarben, um aus aztekischer Sicht die typischen Merkmale der Huastecah zu imitieren (Sahagún 1950-1982, Vol. VIII: 45).

(*tlapitzcatzin*), erfüllte eine wichtige Funktion, indem er nicht nur die Vermittlung zeremonieller Gesänge und Tänze an verschiedene Gesellschaftsgruppen leitete, sondern auch dafür sorgte, dass sie in Zeremonien fehlerfrei praktiziert wurden (Sahagún 1997: 84; Torquemada 1975-1979, Vol. III: 264).<sup>12</sup> Während sich tagsüber eine Gruppe ranghoher Krieger unter ihm versammelte, stand die Einrichtung in den Abendstunden Kindern und Jugendlichen aus Tenochtitlan zur Verfügung (Durán 1967, Vol. I: 189-195). Ihre Ausbildung, die vom Geschlecht und sozialen Status unabhängig war und die Bedeutung von Musikpraktiken in der aztekischen Gesellschaft unterstreicht, fand alle vier Jahre ihren Höhepunkt in einem Initiationsritual der *Itzcalli*-Zeremonie, dem „Herausführen der Kinder“ (*pilquixtiliztli*), in der die Jugendlichen Tänze im Tempelbezirk aufführten und dazu fermentierten und mit psychoaktiven Substanzen versetzten Agavesaft (*octli*) tranken (Sahagún 1997: 67, 78).

### **Zusammenfassung**

In der späten Postklassik Mesoamerikas ist von einem elaborierten Musikwesen auszugehen. In ihrer Funktion deutlich voneinander abgegrenzt waren die aztekischen Tempel- und die Palastmusiker von Tenochtitlan, die sich auf verschiedene Einrichtungen des Zeremonialzentrums verteilten. Während den verschiedenen Priestergruppen allein die Musik im Tempelkult oblag, bekleideten die Hofmusiker eine [S. 47] privilegierte Berufsgruppe ohne erkennbare Priesterfunktionen innerhalb des Herrscherpalastes. Anhand der Funktion des Ritualgesangs, der von den Tempelsängern an Gottheiten gerichtet wurde, und des Palastgesangs, mit dem die Hofmusiker Herrscherdynastien huldigten und Geschichte tradierten, wird diese Differenzierung deutlich. Unterschiedliche musikalische Praktiken beherrschten vor allem die Hofmusiker. Bis auf den Hinweis, dass sie zu den Festen der Fernhändler gerufen wurden, ist wenig von Musikpraktiken bekannt, die in der aztekischen Gesellschaft außerhalb des Tempelbezirks und des Herrscherpalastes eine Rolle spielten.

Obwohl weitgehend auf das gleiche Instrumentarium zugegriffen wurde, nur wenige Instrumente, wie Stabmasseln, wurden ausschließlich von Priestern und Repräsentanten von Gottheiten verwendet, unterschied sich die Musik je nach Anlass, etwa durch verschiedene Arrangements und Spieltechniken, aber auch in der Dynamik, Rhythmik oder Melodik und anderen Gestaltungselementen. Eine Synthese ging die aztekische Palast- und Tempelmusik in Zeremonialtänzen ein. Daran waren möglicherweise ranghohe Hofmusiker beteiligt, die u.a. als Gesangleiter und Tanzführer agierten, und Opferpriester, die das rituelle Menschenopfer auf dem Haupttempel mit Windinstrumenten begleiteten.

---

<sup>12</sup> Der „Herr der Gesänge“ besaß den Gesang und „sprach über ihn“ (*ipa[n] tlatoaia in cuicatl*), war also für seine Vermittlung zuständig (Sahagún 1997: 89). Dazu hatte er wie die Tempelmusiker auf spezielle Bilderhandschriften Zugriff, „Gesangsbüchern“ (*cuicamatl*), in denen piktographisch musikalische Informationen festgehalten wurden (Sahagún 1950-1982, Vol. III: 65; vgl. Guzmán Bravo/Nava Gómez Tagle 1984: 104).

Charakteristische Klangbilder waren den Chronisten aus dem 16. Jahrhundert nach zu urteilen „schrill“ (Flöten und Pfeifen), „wohlklingend“ (Instrumental- und Vokalmusik im Herrscherpalast), „getragen“, „feierlich“, „ernst“, „traurig“, „fröhlich“, „heiter“ oder „gellend“ (Vokalmusik zu unterschiedlichen Anlässen) sowie „dumpf“, „traurig“ und „schwermütig“ (Perkussionsinstrumente und Schneckentrompeten im Tempelkult). Hier ist allerdings von einer europäischen Ästhetik auszugehen, die nicht dem indigenen Hörempfinden entsprach. Als ein Beispiel dafür kann die rhythmusbetonte Musik von Kriegstänzen angeführt werden, die für die Azteken ein Ausdruck der Freude war, von den Eroberern aber als „schaurig“ wahrgenommen wurde.

In bezug auf das aztekische Konzept von Musik galt das Prinzip des Instrumentalisten als Mittler, durch den eine Gottheit „sang“. Dabei wurde kein Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik gemacht: ein Musikinstrument zu spielen hieß „auf ihm zu singen“. Musik konnte auf diese Weise zu dem Gesang einer Gottheit werden. Instrumente selbst repräsentierten Gottheiten und nahmen einen mythologisch erklärten Idolstatus ein. In diesem Zusammenhang stand auch die Imitation von Naturgeräuschen. Während dem Ton der Schneckentrompete eine schöpferische Kraft beigemessen wurde, galten Trommel- und metallische Klänge als Zeichen von Herrschaft und Macht. Das Klangbild vieler Zeremonien wurde durch diese Lautassoziationen bestimmt und kann unter Berücksichtigung aller musikarchäologisch relevanten Informationen, die sich wie in einem Puzzle zu einem Bild zusammenfügen lassen, nachvollzogen werden.

## **Bibliographie**

Acosta, Fray José de (1940)

*Historia natural y moral de las Indias*. México: Fondo de Cultura Económica.

Both, Arnd Adje (1999)

*Klanggeschichtliche Aspekte der Späten Postklassik Mesoamerikas: Perspektiven der Musikarchäologie*. Magisterarbeit. Lateinamerika-Institut, Freie Universität Berlin.

Broda, Johanna (1982)

*Der Haupttempel von Mexico-Tenochtitlan: Aktueller Forschungsstand und vorläufige Interpretation*. In: *Mexicon*, Vol. 3, Nr. 6, 100-102. Berlin.

Ceballos Novelo, Roque C. (1956)

*Los instrumentos musicales: Su origen legendario*. In: *Estudios Antropológicos publicados en homenaje al doctor Manuel Gamio*, 317-320. México: Sociedad Mexicana de Antropología, Universidad Nacional Autónoma de México.

*Codex Magliabecchiano* (1983)

Elizabeth Hill Boone (Hrsg.): *The Codex Magliabecchiano and the lost prototype of the Magliabecchiano group* (2 Vols.). Berkeley: University of California Press.

*Codex Mendoza* (1992)

Frances F. Berdan/ Patricia Rieff Anawalt (Hrsg.): *The Codex Mendoza* (4 Vols.). Berkeley: University of California Press.

Castellanos, Pablo (1970)

*Horizontes de la música precortesiana*. México: Fondo de Cultura Económica.

Contreras Arias, Juan Guillermo (1988)

*Atlas cultural de México: Música*. México: Secretaría de Educación Pública, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Corona Nuñez, José (1966)

*La palabra creadora representada por el joyel del viento*. In: *Summa Anthropologica* en homenaje a Roberto J. Weitlaner, 187-192. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

Díaz del Castillo, Bernal (1960)

*Historia de la conquista de la Nueva España*. Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas (2 Vols.). México: Editorial Porrúa.

Durán, Fray Diego (1967)

*Historia de las Indias de Nueva España e islas de la Tierra Firme* (2 Vols.). Edición paleográfica del manuscrito autógrafo de Madrid, con introducciones, notas y vocabularios de palabras indígenas y arcaicas de Ángel Ma. Garibay. México: Editorial Porrúa.

Durán, Fray Diego (1971)

*Book of the Gods and Rites and the Ancient Calendar*. Translated and edited by Fernando Horcasitas and Doris Heyden; Foreword by Miguel León-Portilla. Norman: University of Oklahoma Press.

Guzmán Bravo, José Antonio (1984)

*Glosario de instrumentos prehispánicos*. In: Julio Estrada (Hrsg.): *La música de México: I. Historia, 1. Periodo prehispánico* (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.), 170-225. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Guzmán Bravo, José Antonio (1993)

*Del universo musical prehispánico*. In: *Armonía*, Vol. 1. México: Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México.

Guzmán Bravo, José Antonio/Nava Gómez Tagle, José Antonio (1984)

*La música Mexica*. In: Julio Estrada (Hrsg.): *La música de México: I. Historia, 1. Periodo prehispánico* (ca. 1500 a.C. a 1521 d.C.), 87-112. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Hernández, Francisco (1986)

*Antegüedades de la Nueva España*. Edición, introducción y notas de Ascensión H. de León-Portilla. Historia, Vol. 16. Madrid: Crónicas de América.

Horcasitas, Fernando/Heyden, Doris

vgl. Durán, Fray Diego (1971)

Hornbostel, Erich Max v./Sachs, Curt (1914)

*Systematik der Musikinstrumente: Ein Versuch*. In: *Zeitschrift für Ethnologie*, Vol. 46, 553-590. Berlin.

*Leyenda de los Soles* (1974)

In: Gerdt Kutscher (Hrsg.): Die Geschichte der Königreiche von Colhuacan und Mexico, 322-382. Text mit Übersetzung von Walter Lehmann. Quellenwerke zur alten Geschichte Amerikas, Bd. 1. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.

López Luján, Leonardo (1993)

*Las ofrendas del Templo Mayor de Tenochtitlan*. México: INAH.

[S. 48:] Martí, Samuel/Prokosch-Kurath, Gertrude (1964)

*Dances of Anáhuac: The Choreography and Music of Precortesian Dances*. Viking Fund Publications in Anthropology, Vol. 38. Chicago: Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

Motolinía, Fray Toribio de Benavente (1970)

*Memoriales e Historia de los Indios de la Nueva España*. Estudio preliminar por Fidel de Lejarza. Biblioteca de Autores Españoles. Madrid: Atlas.

Nicholson, Henry B. (1971)

*Religion in Pre-Hispanic Central Mexico*. In: Robert Wauchope (Hrsg.): Handbook of Middle American Indians, Vol. 10, pp. 395-446. Austin: University of Texas Press.

Sahagún, Fray Bernardino de (1950-1982)

*The Florentine Codex*. Translated from the Aztec into English by Arthur J.O. Anderson, Charles E. Dibble. Santa Fe: The School of American Research and the University of Utah.

Sahagún, Fray Bernardino de (1997)

*Primeros Memoriales*. Paleography of Nahuatl text and english translation by Thelma D. Sullivan. Completed and Revised, with additions, by H. B. Nicholson, Arthur J. O. Anderson, Charles E. Dibble, Eloise Quiñones Keber, and Wayne Ruwet. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Seler, Eduard (1899)

*Mittelamerikanische Musikinstrumente*. In: Globus, Vol. 76, No. 7, 119-112. Braunschweig: Verlag Friedrich Vieweg & Sohn.

Seler, Eduard (1902-1923)

*Gesammelte Abhandlungen zur amerikanischen Sprach- und Alterthumskunde*. Berlin: A. Asher & Co.

Soriano, Alberto (1969)

*La caracola*. In: Revista Musical Chilena, Vol. 108, 33-58. Santiago de Chile: Universidad de Chile.

Torquemada, Fray Juan de (1975-1979)

*Monarquía Indiana* (7 Vols.). México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.

Zantwijk, Rudolph van (1985)

*The Aztec Arrangement: A social History of Pre-Spanish Mexico*. Norman: University of Oklahoma Press.