

Konrad Volk

Improvisierte Musik im alten Mesopotamien?¹

Das Musikleben Mesopotamiens ist uns in zahlreichen keilschriftlichen Dokumenten sowie durch eine Vielfalt ikonographischer Denkmäler überliefert. Abbildungen von Musikszenen und Musikinstrumenten vermitteln uns ein anschauliches Bild des musikalischen Lebens von einst. Keilschrifttexte komplettieren hierbei nicht nur die Aussagen bildlicher Darstellungen, sondern bereichern unser Wissen um die musikalische Praxis, etwa durch die individuelle Benennung bestimmter Musiker(gruppen) und den von ihnen gespielten Instrumenten. Darüberhinaus erhalten wir Auskunft über strukturelle Einzelheiten verschiedener musikalischer Genres, antiker Saiten und »Intervall« – Namen, ja sogar über Stimmverfahren für Chordophone, die uns sichere Rückschlüsse auf die im 2. und 1. vorchristlichen Jahrtausend in Mesopotamien gebräuchlichen Modi erlauben. Nur zu selten, wie etwa durch die berühmten Königsgräber von Ur², werden wir in die glückliche Lage versetzt auf Originalinstrumente zurückgreifen zu können. Aufgrund der völlig andersartigen klimatischen Verhältnisse wie beispielsweise in Ägypten erhalten sich in Mesopotamien Instrumente, die aus Holz, Faser- oder tierischem Gewebe (Trommelfelle, Darmsaiten) hergestellt wurden, nur schlecht. Waren beispielsweise die Leiern reich mit dauerhaften Materialien, Metallen, Muschleinlagen ausgestattet, so konnten sie, weil wenigstens diese Bestandteile nicht vollständig vergangen waren, weitgehend rekonstruiert werden. Wiederholt erhalten blieben Rasseln, Glocken, Pfeifen und Flöten aus Ton sowie Glocken, Becken, Klangstäbe und Flöten aus Metall.

Abbildungen von Musikanten bieten die bildlichen Darstellungen fast aller Gattungen der darstellenden Kunst seit dem 4. Jahrtausend. Sie finden sich auf Gefäßen, auf Stempel- und Rollsiegeln, auf denen, im wesentlichen beschränkt auf das 3. Jahrtausend, Musizierende im Rahmen von Kult- oder Bankettszenen abgebildet sind, häufig aber auch in sogenannten Einführungsszenen, bei denen ein Adorant von seinem Schutzgott zu einer höheren Gottheit geleitet wird.

1 Aus Platzgründen habe ich hier auf einen einführenden Abriss der Kulturgeschichte des Alten Mesopotamien verzichtet. Verwiesen sei stellvertretend auf H. Klengel (et alii), *Kulturgeschichte des alten Vorderasien* (Berlin 1989); B. Hrouda, Hg., *Der Alte Orient* (Gütersloh 1990).

2 Vgl. etwa E. Strommenger/M. Hirmer, *Ur* (1964), S. 12 ff.

Zahlreiche Informationen über das Musikleben erhalten wir weiterhin aus der Reliefkunst, beispielsweise von den für die 1. Hälfte des 3. Jahrtausends typischen Weiheplatten, die wahrscheinlich an den Wänden der Kultbauten befestigt waren. Entsprechend gibt die Bildthematik Szenen aus der religiös-kultischen Sphäre wieder, etwa Darstellungen, die Priester oder ein Herrscherpaar, umgeben von Dienern und Musikern, Opfern oder Wettkämpfern bei einem Mahl zeigen. Seit der 2. Hälfte des 3. Jahrtausends finden sich Musiker dann auch auf Stelen, die den Herrscher verherrlichen, gelegentlich aber auch kultische Bestimmung fanden. Auf den mittelbabylonischen Grenzsteinen (»Kudurrus«), die als Belegurkunden dienten, finden sich neben Texten und Göttersymbolen auch Kultszenen mit Prozessionen von Musikern. Im ersten Jahrtausend sind dann besonders die neuassyrischen Palastreliefs wegen ihrer in hohem Masse wirklichkeitsnahen Darstellungen informationsreich. Hier werden Veränderungen im Instrumentarium en détail nachvollziehbar.

Kunstvolle Einlegearbeiten auf den verschiedensten Objekten, wie etwa den Leiern, zeigen mythologisch-kultische Szenen mit Tieren oder Fabelwesen als Musikanten. (Abb. 1) Das sicherlich eindrucksvollste Objekt dieser Gattung ist die sogenannte Mosaikstandarte aus den Königsgräbern von Ur. Auf einer der beiden Längsseiten, der »Kriegsseite«, werden Kampfwagen, Fusstruppen und Gefangene dargestellt, die dem Herrscher vorgeführt werden. Auf der zweiten, der »Friedensseite« findet sich unter anderem ein Bankett mit Musik und Gesang. Schliesslich gilt es auf die seit dem Beginn des 2. Jahrtausends verbreiteten Terrakottareliefs zu verweisen. Von diesen figürlichen Darstellungen, die anhand eines Modells in Serie hergestellt werden konnten, sind zahlreiche und überaus informative Musiker- und Instrumentendarstellungen bezeugt.

Wir verfügen also über ein weitgespanntes Bildrepertoire, das uns das Musikleben des Alten Mesopotamien vor Augen führt. Leider allzu selten gelingt es jedoch, die bildlichen Darstellungen mit den textlichen Aussagen zu verbinden.³ So können wir bis heute nur bei einem einzigen Instrument den aus den Texten gut bekannten Namen eines Instrumentes mit dem mehrfach dargestellten Instrument selbst verbinden. Es handelt sich hierbei um das Instrument *lilis* (*lilissu*), eine becherförmige Trommel, Vorläufer unserer heutigen Kesselpauke. Der Zusammenhang zwischen Instrumentenname und Instrument ergibt sich

3 Es ist insbesondere bedauerlich, dass uns bisher keine Texte überliefert sind, die sich mit dem Instrumentenbau oder den spezifischen Charakteristika eines bestimmten Instrumentes auseinandersetzen. Immerhin scheinen nach den Überlegungen von J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 439 ff., die Informationen der Z. 11–24 des neubabylonischen Textes CBS 10996 (s. unten) ausreichend ein Konstruktionsverfahren für eine bundierte Laute zu postulieren, das zu denselben Tonleitern führt wie das Stimmverfahren der Leier (s. unten).

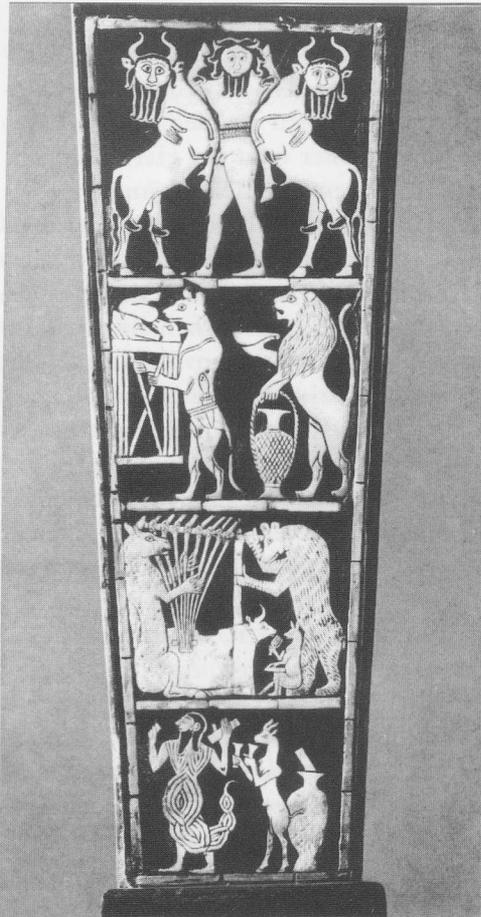


Abb. 1 Einlegearbeit von der Stirnseite einer Leier aus dem Königsfriedhof in Ur (FD-III-Zeit).

aus einem sehr späten, seleukidischen Ritualtext⁴, der die Bespannung des vorbereiteten Kessels mit dem Fell eines frisch getöteten Stieres beschreibt.⁵ Anhand der Beischrift ^dlilis konnte das auf der Tontafel graphisch dargestellte Objekt als lilis »Kesselpauke« identifiziert werden. (Abb. 2) Eben diese Trom-

- 4 S. F. Thureau-Dangin, *Tablettes d'Uruk à l'usage des prêtres du Temple d'Anu au Temps des Séleucides* (Paris 1922), Nr. 47. Vgl. zuletzt A. Livingstone, *Mystical and Mythological Explanatory Works of Assyrian and Babylonian Scholars* (Oxford 1986), S. 187–204 sowie W. Horowitz, *N.A.B.U.* 1991/3, S. 52, Nr. 80.
- 5 Die Tötung des Stieres fand im Rahmen eines genau vorgeschriebenen Rituals statt, das der genannte Text uns überliefert. Um die äussere Form des Rituals genau festzuhalten, gibt der Text die beschriebenen Objekte zusätzlich in Form einer Zeichnung an.

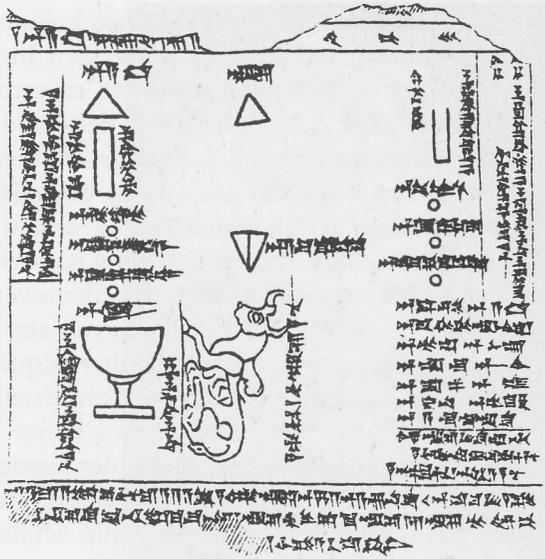


Abb. 2 Seleukidenzeitliche Keilschrifttafel aus Uruk mit der Darstellung einer »Kesselpauke« (lilis).

mel finden wir schon fast 1600 Jahre früher auf einem altbabylonischen Terrakottarelief. Es zeigt uns neben dem auf einem Fuss mit Standplatte befestigten Instrument einen stehenden Spieler, daneben sitzend eine Beckenspielerin. Beide begleiten oder untermalen ein Paar kultischer² Boxkämpfer. (Abb. 3)

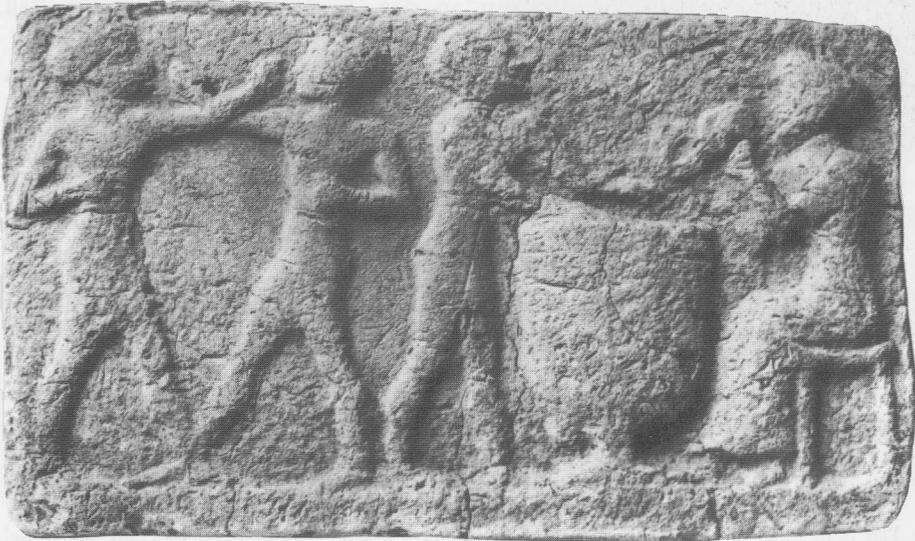


Abb. 3 Altbabylonisches Terrakottarelief mit der Darstellung von Faustkämpfern(?), eines Musikers mit »Kesselpauke« und einer Beckenspielerin.

Bei allen anderen Membranophonen kommen wir vorläufig über Vermutungen nicht hinaus, welche der dargestellten Instrumente mit welchem aus den Texten bekannten Instrumentennamen zu verbinden sind. Von Bedeutung seit der Djemdet-Nasr Zeit⁶ sind die mit der Hand, aber auch Stöckchen geschlagenen Handrahmentrommeln⁷, die sehr oft von unbekleideten Frauen gespielt werden. Derlei Darstellungen fanden besonders weite Verbreitung unter den altbabylonischen Terrakottareliefs. Sie zeigen sowohl Solistinnen wie auch Musiker/innen, die mit einem – häufig nackten – Lautenisten oder Leierspieler duettieren. (Abb. 4; Abb. 5) Ein bemerkenswertes Ensemble bietet das Bruchstück einer neuassyrischen Elfenbeinpyxis aus Nimrud, das eine Rahmentrommelspielerin umgeben von zwei Psalterienspielerinnen und zwei Doppeloboisten im Zusammenhang einer kultischen Szene darstellt.⁸ Unter den altbabylonischen Terrakottareliefs findet sich auch eine Darstellung mit einer Figur, die eine becherförmige Trommel, gleich der heutigen arabischen *darbukka* (irakisch: *tabla*) wiedergibt. Diese Trommel, deren oberes mit dem Trommelfell verschlossenes Ende eine sich zur Mitte hin verjüngende Form aufweist, bleibt am unteren Ende offen. Sie kann somit bequem unter den linken Arm geklemmt und mit der rechten Hand geschlagen werden.⁹

Neben diesen handlichen Trommeln werden seit der fröhdynastischen Zeit¹⁰ aber auch teilweise mannshohe, vermutlich zweifellige Trommeln dargestellt, die insbesondere in der Ur-III-Zeit beliebt scheinen und danach offenbar aus dem Repertoire verschwinden.¹¹ Deutlich erkennbar ist auf der dem Zuschauer zugewandten Seite das mit Pflöcken an der Zarge befestigte Trommelfell. (Abb. 6)

Eine Neuerung bei den Membranophonen bringt die neuassyrische Zeit, aus der zylindrische und Trichtertrommeln bekannt sind. Beide sind mit einem Band an der Hüfte befestigt und werden mit zwei Händen geschlagen.¹²

Die Idiophone sind seit etwa der ersten Hälfte des dritten Jahrtausends durch die sogenannten Gegenschlag- oder Klangstäbe bezeugt, von denen wir Origin-

6 Vgl. S. A. Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken. Zeitschrift für Assyriologie 61 (1971), S. 90.

7 Möglicherweise ist Mesopotamien als Ursprungsland dieses Instrumententyps anzusehen, vgl. S. A. Rashid, Musikgeschichte in Bildern II 2 (Leipzig 1984), S. 22.

8 Vgl. S. A. Rashid, Musikgeschichte in Bildern II 2, S. 108 f. mit Abb. 122.

9 S. A. Rashid, Musikgeschichte in Bildern II 2, S. 96 f.

10 Vgl. S. A. Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken. Zeitschrift für Assyriologie 61 (1971), S. 102.

11 Das (scheinbare) Verschwinden dieses Trommeltyps könnte mit dem Auftauchen der Kesselpauke *lilis* in der altbabylonischen Zeit in Zusammenhang stehen.

12 Vgl. S. A. Rashid, Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken. Zeitschrift für Assyriologie 61 (1971), S. 98 sub 3. und 4.



Abb. 4 Altbabylonisches TerrakottarelieF mit Darstellung einer Handrahmentrommel.

nale aus dem Djemdet-Nasr-zeitlichen Kiš besitzen. (Abb. 7) Daneben finden wir schon in der Frühdynastisch-III-Zeit unter den Einlegearbeiten der Stirnseite einer Leier ein Sistrum dargestellt.¹³ Weiterhin werden Becken¹⁴, in der neuassyrischen Zeit dann auch Bronzeglocken unterschiedlicher Form und Grösse verwendet. (Abb. 8) Glocken, die zur Abwehr von Unheil dienten, stehen in ihrer Funktion wohl in der Tradition der vielfach zoomorphen Gefässrasseln aus Ton, die, seit dem Neolithikum im Zweistromland nachweisbar, zur Beschwörung, Krankenheilung, bei Fruchtbarkeits- und Opferriten Verwendung fanden. (Abb. 9)

13 Vgl. schon oben.

14 Originalinstrumente sind insbesondere aus dem neuassyrischen Nimrud bezeugt.



Abb. 5 Altbabylonisches Terrakottarelief mit Darstellung einer Leierspielerin und eines Tänzers mit Handrahmentrommel.



Abb. 6 Kultische Szene mit Darstellung einer grossen Trommel (Ur-III-Zeit).

Bekanntlich lässt sich auch ohne Instrumente Musik machen, etwa mit den menschlichen Händen, die ihre Funktion als Takt- oder Rhythmusgeber in musikalischer Ensembles, aber auch im Zusammenhang tänzerischer Darstellungen¹⁵ finden. (Abb. 10; Abb. 11)

Wenn wir uns den Melodieinstrumenten zuwenden, so fällt auf, dass Aérophone sowohl in den Keilschrifttexten, wie in der bildlichen Darstellung im 3. Jahrtausend äusserst spärlich, in den folgenden Jahrtausenden nur wenig häufiger bezeugt sind. Immerhin können wir auch bei den Blasinstrumenten, deren sumerische Bezeichnungen mit dem sumerischen Terminus gi »Rohr« verbunden sind¹⁶, auf Originalfunde zurückgreifen. Aus vorgeschichtlicher Zeit (Tepe Gaura) sind Knochenflöten bekannt, die stellenweise eine Längstrennwand sowie eine paarweise Anordnung der Grifflöcher aufweisen und als »Doppelpfeife« interpretiert wurden.¹⁷ Erste konkrete Vorstellungen über den Ton-

15 Darstellungen von tanzenden Frauen sind schon aus der mesopotamischen Frühgeschichte bekannt.

16 Vgl. W. Stauder, Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik (Leiden/Köln 1970), S. 219.

17 S. S. A. Rashid, Musikgeschichte in Bildern II 2, S. 46.



Abb. 7 Klangstäbe aus Kiš
(Djemdet Nasr-Zeit).

umfang eines Blasinstrumentes im alten Mesopotamien gibt uns eine Gefäßflöte aus der späten Uruk-Zeit, bei der allerdings die Überdeckung des Windkanals und das Labium nicht mehr erhalten waren. Der Ausgräber, H.-J. Nissen liess mehrere Exemplare dieser Gefäßflöte nachbauen »um eine Vorstellung von Klang- und Intervallmöglichkeiten zu erhalten.«¹⁸ Alle nachgebildeten Exemplare ergaben etwa die gleichen, durch unterschiedliches Anblasen veränderbaren Töne: Grundton, kleine Terz, grosse Terz, Quinte.

In den Königsgräbern von Ur (Frühdynastisch-III-Zeit) wurden neben prunkvollen Harfen und Leiern auch die Überreste »silberner Röhren mit Grifföchern« entdeckt. Bisher konnte jedoch keine Einigkeit über den ursprünglichen Charakter dieses Blasinstrumentes erzielt werden. Schon die Anzahl der Löcher ist umstritten.¹⁹ Möglicherweise handelt es sich um eine sogenannte

18 H.-J. Nissen in: *Baghdader Mitteilungen* 5 (1970), S. 149.

19 Vgl. zusammenfassend Rashid, *Musikgeschichte in Bildern* II 2, S. 46.



Abb. 8 Reliefierte Bronzeglocke aus Assur
(neuassyrische Zeit).

Doppeloboe.²⁰ (Abb. 12) Es bleibt aber vorerst ungeklärt, ob hier eine Flöte oder ein Rohrblattinstrument vorliegt.

Neben diesem, leider noch nicht endgültig bestimmten Blasinstrument ist auf bildlichen Darstellungen der frühdynastischen Zeit die Längsflöte nachzuweisen. Mit dem beginnenden 2. Jahrtausend und vor allem im ersten Jahrtausend fällt der Doppelschalmel, verbreitet nunmehr im gesamten vorderasiatischen Raum, eine zentrale Rolle zu.

Schon eingangs waren wir mit der Problematik konfrontiert, dass die vorderasiatische Altertumsforschung zwar über viele Darstellungen von Musikinstrumenten und sogar über eine Reihe beeindruckender Originalfunde verfügt,

20 Einen Rekonstruktionsversuch zeigt C. J. Polin, *Music of the Ancient Near East* (New York 1954, Repr. 1974), Abb. V.

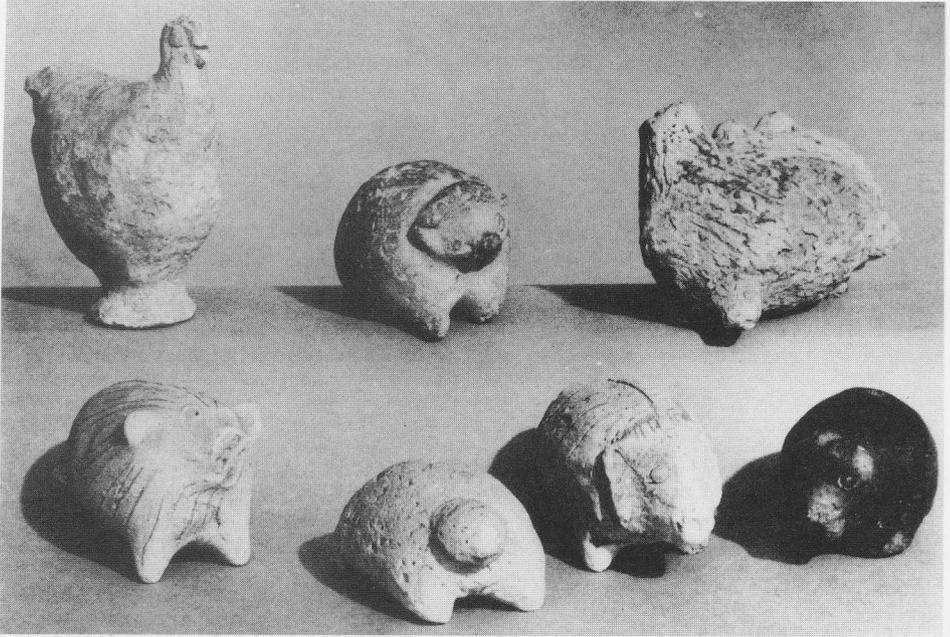


Abb. 9 Zoomorphe Rasseln aus Ton (altbabylonische Zeit).

jedoch nur zu selten diese Darstellungen mit den ebenfalls vielfältigen, aus den Keilschrifttexten bekannten Instrumentennamen in Einklang bringen kann. Bei der Bestimmung eines Instrumentes kann uns grundsätzlich das einem Instrumentennamen häufig beigefügte Deutezeichen (»Determinativ«) hinweisend sein. So sind meistens, wenn auch nicht immer und zu allen Perioden konsequent, die Membranophone mit den Determinativen kuš »Tierhaut« (bezogen auf das Schlagfell), uruda »Kupfer« oder zabar »Bronze« (jeweils bezogen auf den Kessel), die Aerophone mit dem Determinativ gi »Rohr« und Cordophone mit dem Determinativ ġiš »Holz«²¹ bezeichnet. Unter Zuhilfenahme dieser generellen Kategorisierung lassen sich dem bisher éinzigen, zweifelsfrei zu bestimmenden Instrument lilis »Kesselpauke« weitere, weitgehend gesicherte Instrumentenidentifikationen anfügen, die alle der Gattung Cordophone angehören.

Schon in den archaischen Wirtschaftsurkunden aus der Uruk IV-Zeit taucht wiederholt ein Zeichen auf, das als dreisaitige Rundharfe bestimmt werden kann. (Abb. 13) Es scheint ein Vorläufer des dann Fāra-zeitlich und altsumerisch

21 Vermutlich bezogen auf den statisch stabilisierenden Teil des Resonators, den Saitenhals oder das Joch.



Abb. 10 Darstellung von Händeklatschenden. Bruchstück einer Stele des Gudea von Lagaš (neusumerische Zeit).

gut bezeugten und sicher identifizierten Zeichens *balag̃* »Harfe«(?)²² zu sein. Zwar bleibt die Entwicklung des Graphems *balag̃* von dem Piktogramm der Uruk-IV-Texte zu dem seit der Fāra-Zeit üblichen noch etwas unklar, doch dürfen wir als Arbeitshypothese an der Entsprechung *balag̃* = »Harfe« festhalten.²³ Das archaische Piktogramm der Rundharfe entspricht sehr genau den drei bis vierhundert Jahre jüngeren Darstellungen von Rundharfen auf Siegelabdrücken und Weiheplatten, wobei auf diesen Darstellungen bis zu 7 Saiten, zur Frühdynastisch-III-Zeit sogar schon 11–15 Saiten erkennbar werden. Es sind sowohl Beispiele von grossen Standharfen wie auch kleinen Tragharnen bekannt. Ein besonderes Prachtexemplar einer Harfe wurde in den Königsgrä-

22 Die Interpretation des Zeichens *balag̃* als »Harfe« bleibt abhängig von dem Zusammenhang mit den genannten Uruk-IV-zeitlichen Piktogrammen, vgl. M. Green/H. J. Nissen, Zeichenliste der Archaischen Zeichen aus Uruk, S. 179, Nr. 47.

23 S. W. Stauder, Reallexikon der Assyriologie, Bd. 4, S. 115. Ist der Name des Instrumentes lautmalerisch aus **blang* – dem Geräusch der gezupften Bogensaite herzuleiten?



Abb. 11 Elamitische Hofkapelle (Ausschnitt) mit einem² Cheironomen². Alabasterrelief aus dem Südwestpalast in Ninive (neuassyrisch, Zeit des Königs Assurbānīpal).

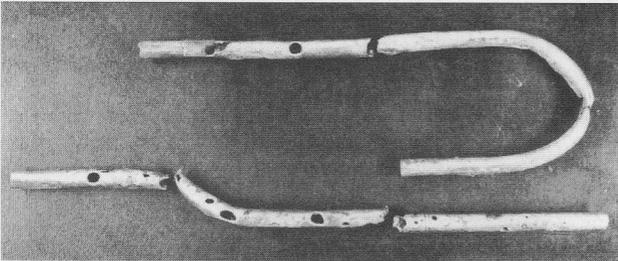
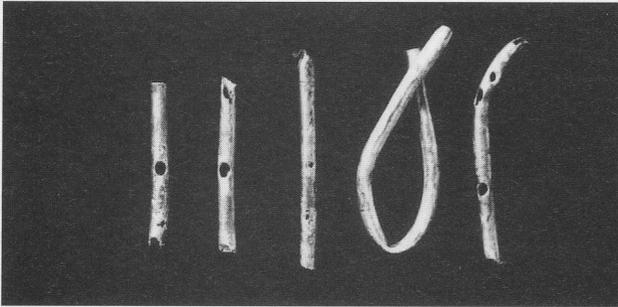


Abb. 12 Bruchstücke von silbernen Blasinstrumenten aus dem Königsfriedhof in Ur (FD-III-Zeit).

bern in Ur (Frühdynastisch-III-Zeit) gefunden. Sie weist am Saitenhals Pflöcke aus Kupfer oder Gold und eine pilzförmige Kappe aus Silber oder Gold als



Abb. 13 Keilschrifttafel aus Uruk (Uruk-IV-Zeit) mit dem Bildzeichen einer 3-saitigen Rundharfe (rechts unten).

oberem Abschluss des Saitenhalses auf. Dieser war mit dem bootsförmigen Resonanzkörper durch eine Manschette aus Metall verbunden. Insgesamt handelt es sich um ein recht grosses Instrument: Der Saitenhalter weist 100–120 cm, der Resonator, der vermutlich mit einem Resonanzfell bespannt war, etwa 60–65 cm auf.²⁴ (Abb. 14) Die »sumerischen« Harfen des dritten Jahrtausends werden vertikal gehalten und nur mit den Fingern gespielt.

Mit der altbabylonischen Zeit taucht eine neue Harfenform, die Winkelharfe²⁵ auf. Dieser Harfentyp, der in Ägypten erst unter Amenophis II. (1450–1425) bezeugt ist, wird entweder vertikal gehalten – wobei der Resonator am

²⁴ Vgl. W. Stauder, Reallexikon der Assyriologie, Bd. 4, S. 116.

²⁵ Die sogenannte Winkelharfe ist durch den »rechten« Winkel zwischen Resonator und Saitenhalter charakterisiert.

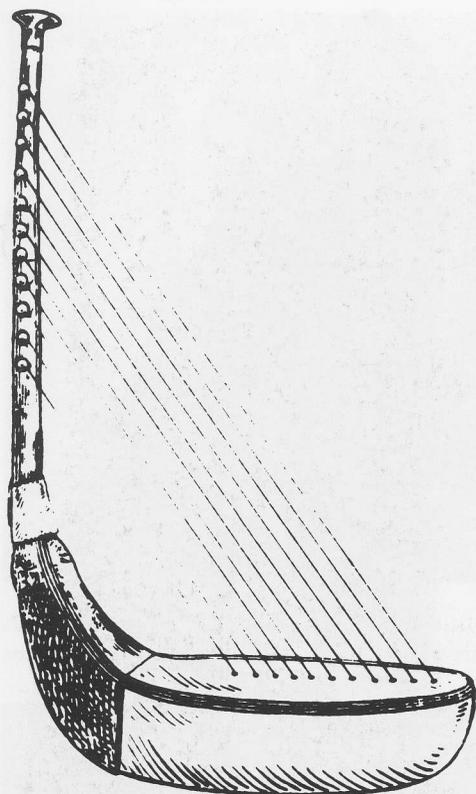


Abb. 14 Harfe aus dem Königsfriedhof in Ur (FD-III-Zeit).

Körper des Harfenisten anliegt – und mit den Fingern beider Hände gespielt oder mit horizontalliegenderem Resonator unter den linken Arm geklemmt. In letzterem Fall werden die Saiten von der rechten Hand mit einem Plektrum²⁶ gespielt, während die Finger der linken Hand sie nach Bedarf abdämpfen. Die in den Darstellungen angegebene Saitenzahl variiert zwischen vier und acht. Zu betonen ist eine statistische Häufigkeit siebensaitiger Winkelharfen. (Abb. 15; Abb. 16) Diese Harfentypen erhalten sich auch im Babylonien des ersten Jahrtausends. In der neuassyrischen Zeit wurden die vertikale und horizontale Winkelharfe dann zu weitaus grösseren und vielsaitigen Instrumenten entwickelt. Insbesondere die neuassyrischen Palastreliefs lassen viele wesentliche Details erkennen was Form, Konstruktion und Grösse anbetrifft. So ist die vertikale Harfe hier gross und stabil gebaut, weist ein mit Befestigungsnägeln angebrach-

26 Der Name des Plektrums lautet vielleicht sumerisch *sur*, vgl. zu diesem Ansatz Th. J. Krispijn, *AKKADICA* 70 (1990), S. 24, Anm. 62.



Abb. 15 Altbabylonisches Terrakottarelief mit Darstellung einer Vertikalharfe.

tes Resonanzfell sowie 15–22 Saiten auf. Die Saiten werden mit den Fingern beider Hände gezupft. (Abb. 17) Gleich der Horizontalharfe wurde die Vertikalharfe mit einem Schulterband getragen.

ḡi^szà-mí = *sammú* ist nach jüngeren Forschungen sehr wahrscheinlich die Bezeichnung für die sumerische Leier.²⁷ Die Frage, inwieweit phasenweise unter dem eben diskutierten Terminus *balaḡ* »Harfe« auch die Leier als der Harfe verwandtes Instrument subsummiert worden sein könnte oder gar als allgemeine Bezeichnung für »Saiteninstrument« diene, lässt sich vorerst noch nicht endgültig klären. Nachdem der Name der Leier dem sumerischen Begriff für »(Lob-) Preis« entspricht, der sich häufig als Schlussdoxologie am Ende von

27 A. Draffkorn-Kilmer, Reallexikon der Assyriologie, Bd. 6, S. 571 ff.



Abb. 16 Altbabylonisches
Terrakottarelief mit Darstellung
einer Horizontalharfe.

Preisliedern findet, wird man die Leier als Instrument für musikalische bzw. musikalisch begleitete Lobpreisungen verschiedener Art²⁸ ansehen können. Generell lassen sich bei den Leiern zwei Typen unterscheiden: Symmetrische und asymmetrische Formen. Beide Formen – mit und ohne Kuhprotom am Resonanzkörper – sind in Mesopotamien schon in der Frühdynastisch-I-Zeit bezeugt, doch scheinen ihre Vorläufer nach heutigem Kenntnisstand aus Syrien zu kommen.²⁹ Im 3. Jahrtausend ist die populärere Form sicherlich die asymmetrische Leier mit ± 11 Saiten, wie uns die Reste von neun Leiern aus den

28 Beispielsweise auch militärischer Art, wie uns sowohl die neuassyrischen Palastreliefs, aber auch die Königsinschriften angeben.

29 Vgl. D. Collon, Reallexikon der Assyriologie, Bd. 6, S. 581.



Abb. 17 Elamitische Hofkapelle (Ausschnitt). Alabasterrelief aus dem Südwestpalast in Ninive (neuassyrisch, Zeit des Königs Assurbānipal).

Königsgräbern von Ur beweisen. (Abb. 18; Abb. 19) Diese Instrumente zeugen vom aussergewöhnlichen handwerklichen Können der Instrumentenbauer.³⁰ Man geht sicherlich nicht zu weit, wenn man aus der Qualität dieser Instrumente einen hohen Stand an praktischen und theoretischem Wissen um akustisch-technische Probleme sowohl beim Instrumentenbau wie in der Spielpraxis schliesst. Die Saiten der Instrumente wurden über einen auf dem Resonator befestigten Steg geführt und am Joch befestigt, wobei eingebundene Stimmstäbchen ein sehr feines Stimmen ermöglichen. Der Resonanzkörper aus einem Holzrahmen, öfters wohl mit einem Resonanzfell ausgestattet, läuft im dritten Jahrtausend wiederholt am vorderen Ende in ein kunstvolles Tierprotom aus, das mit Gold überzogen und mit einem Lapislazulibart verziert war. Die Leiern, die häufig Standfüsse erkennen lassen, werden in der Regel mit einem Tragegurt getragen. Soweit wir nach den Darstellungen urteilen können, werden die Leiern meist beidhändig gezupft, bisweilen auch mit einem Plektrum gespielt. Die Beliebtheit dieser wunderbaren Instrumente sinkt gegen das ausgehende 3. Jahrtausend merklich. Immerhin finden sich dennoch einige, wenn auch

30 Über die Instrumentenbauer ist uns bis heute kaum etwas bekannt. Sie arbeiteten sicher in den Handwerkervierteln (é-ḡiṣ-kíḡ-ti »Handwerkerhaus«). Einlegearbeiten an den Leiern sowie Stimmstäbchen verfertigte vermutlich der tibira »Schnitzer und Graveur«.



Abb. 18 Silberne Leier aus dem Königsfriedhof in Ur (FD-III-Zeit).

wenige Zeugnisse von grossen Standleiern auf altbabylonischen Terrakottareliefs. Sonst finden wir in der altbabylonischen Zeit durchweg kleinere Instrumente, die gerne in Ensemblezusammenhängen dargestellt werden. Oftmals werden die Instrumente jetzt um 90° gedreht gehalten, mit der Unterseite des Resonators am Körper des Musikers. Die fünf bis siebenseitigen Leiern der neuassyrischen Zeit, die ein noch kunstvoller gestaltetes Joch als ihre altbabylonischen Vorfahren aufweisen, werden horizontal oder schräg gehalten. (Abb. 20)

Als schliesslich letztes, aber musikhistorisch nicht weniger interessantes Cordophon ist die Laute zu nennen, die man sehr wahrscheinlich gù-di (vgl. arab. *al-‘ūd*)³¹, häufig auch gù-dé = *inu* nannte.³² Die Laute fällt in mehrfacher

31 Zum möglichen etymologischen Zusammenhang von /gudi/ und *al-‘ūd* vgl. A. Draffkorn-Kilmer, Reallexikon der Assyriologie, Bd. 6, S. 513.

32 Vgl. A. Kilmer, Reallexikon der Assyriologie, Bd. 6, S. 512 ff.

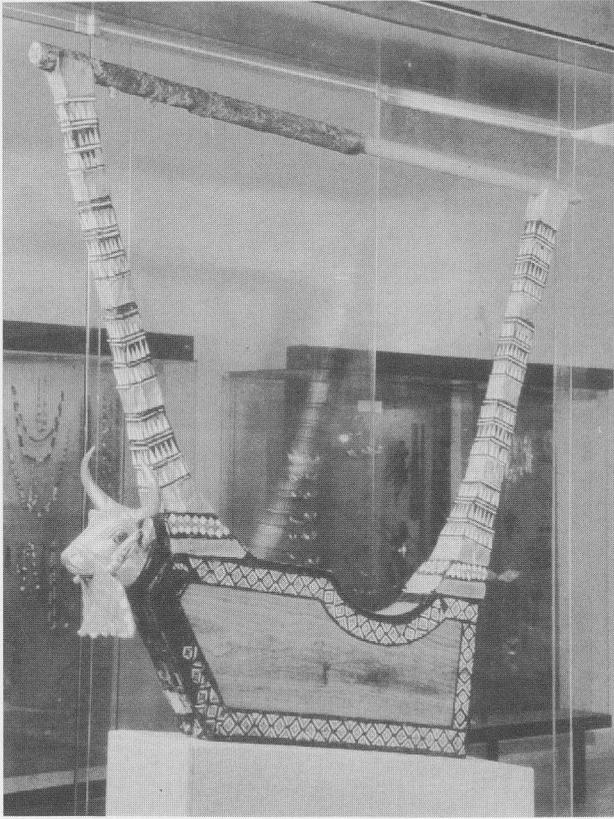


Abb. 19 Goldene Leier aus dem Königsfriedhof in Ur (FD-III-Zeit).

Hinsicht auf: Im Gegensatz zu fast allen anderen bisher vorgestellten Instrumenten ist sie nicht bereits zu Beginn des 3. Jahrtausends bezeugt, sondern tritt erst mit der Akkad-Zeit in das Licht der Geschichte.³³ (Abb. 21) Dieser Zusammenhang, der sich aus den bildlichen Darstellungen ergibt, wird zeitlich in etwa bestätigt durch die Erwähnung der Laute in literarischen Texten der neusumerischen³⁴ und der Ur-III-Zeit.³⁵ Auffälligerweise wird die Laute, soweit wir bis

33 Diese Tatsache präjudiziert nicht den Schluss, dass die Laute von semitischen Bevölkerungsteilen in Mesopotamien eingeführt worden sei. Vgl. hierzu D. Collon, *Reallexikon der Assyriologie*, Bd. 6, S. 515.

34 Gudea-Zylinder A vi 24. Zu einer (anders interpretierenden) Übersetzung dieser Passage s. zuletzt Th. Jacobsen, *The Harps that once... Sumerian Poetry in Translation* (New Haven/London 1987), S. 396.

35 Zur Königshymne Šulgi B, Z. 168–169, vgl. Th. J. H. Krispijn, *AKKADICA* 70 (1990), S. 1–27.



Abb. 20 Musiker mit Leier, Vertikalharfe und Doppeloboe. Alabasterrelief aus dem Nordwestpalast in Ninive (neuassyrisch, Zeit des Königs Sanherib).

heute wissen, so gut wie nie in den klassischen Ensembles der Tempel verwendet, die den Harfen, Leiern, Flöten und Membranophonen vorbehalten waren. Die Laute scheint ein Instrument des höfischen Bereichs, ja Bestandteil der Volksmusik gewesen zu sein. Lautenistendarstellungen zeigen häufig nackte und in tänzerischer Bewegung befindliche Musiker, aber auch einfache Hirten. Dieses Bildthema ist besonders zu Beginn des 2. Jahrtausends beliebt und wurde im Neuen Reich Ägyptens übernommen.³⁶

³⁶ S. H. Hickmann, Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik (Leiden/Köln 1970), S. 155–160.



Abb. 21 Akkad-zeitliches Rollsiegel mit Darstellung eines Lautenspielers.

Soweit die verschiedenen Lautendarstellungen interpretierbar sind, handelt es sich zumeist um bundierte³⁷, zweisaitige Instrumente mit mittlerer, öfters jedoch langer Mensur. (Abb. 22) Die Form des Resonanzkörpers variiert von rund bis rechteckig-länglich. Die Spielhaltung entspricht der unserer modernen Lauten und Gitarren, wobei die Saiten sowohl mit den Fingern der rechten Hand angeschlagen wie auch mit einem Plektrum gespielt wurden.³⁸

Wie weit fortgeschritten die Spezialisierung der mesopotamischen Gesellschaft schon zu Beginn des 3. Jahrtausends war, zeigt ein Blick auf die früh-dynastischen Berufslisten, deren Vorläufer zu den ältesten Schriftdokumenten überhaupt zählen.³⁹ Zahlreiche Funktionäre, Handwerker, Angestellte, Tempelpersonal, Händler usw. werden hier genannt. Unter ihnen bereits die für die folgenden Epochen zentralen Begriffe für die Musikerberufe. Zum einen der

37 Vgl. J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 439 ff., zusammenfassend S. 447, der die Frage diskutiert, welches Konstruktionsverfahren bei der Bundierung einer mesopotamischen Laute zu fordern sei um zu den gleichen Tonleitern wie den durch die Stimmanweisung für eine Leier bekannten zu kommen.

38 A. D. Kilmer, *Reallexikon der Assyriologie*, Bd. 6, S. 514 f. vermutet (mit Verweis auf H. Hickmann, *Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik* (Leiden/Köln 1970), S. 166) aufgrund der analogen Instrumente des neuen Reiches in Ägypten, dass die Lauten auf maximal *E* herunter bzw. *b* hochgestimmt worden sein könnten. Der klanglich beste Bereich scheint zwischen *c* und *g* zu liegen.

39 S. M. Civil, *Materials for the Sumerian Lexicon* XII, S. 4 ff.



Abb. 22 Spätaltbabylonisches(?) Terrakottarelief mit Darstellung einer bundierten, zwei-saitigen Laute.

nar (*nāru*) »Fest-/Hymnenmusiker«, aufgelistet zusammen mit einem Oberharfenisten⁴⁰, zum anderen vermutlich auch der gala (*kalî*) »Kultmusiker«.⁴¹ Neben diesen finden sich bereits Subgruppen, die auf ein hochspezialisiertes Musikertum von Instrumentalisten wie Vokalisten schliessen lassen: Harfen-

40 Early Dynastic Lu A, Z. 77–78 (s. B. Landsberger/E. Reiner/M. Civil, *Materials for the Sumerian Lexicon* XII, S. 11).

41 B. Landsberger/E. Reiner/M. Civil, *Materials for the Sumerian Lexicon* XII, S. 16 vermuten in den abgebrochenen Textpassagen Angaben über den gala.

klagensänger, Handtrommelspieler(?), Flötisten, Sänger (von šir-Liedern)⁴² und andere. Grundsätzlich standen diese Berufe sowohl Männern wie auch Frauen offen. Wiederholt ist von blinden Musikern die Rede.⁴³ Wenn auch etwas vereinfacht, so kann der nar als instrumental vielseitiger Musiker für das hymnische Repertoire, der gala als Musiker für Trauer- bzw. Klagegesänge verschiedenster Art, u. a. zur Beruhigung erzürnter Götter charakterisiert werden.⁴⁴ In der neuassyrischen Zeit scheint das Berufsbild dahingehend differenziert worden zu sein, dass der *kalú* sumerische, der *nāru* akkadische Gesangstexte, auch mit Instrumentalbegleitung vortrug.⁴⁵ Beide Musikersparten praktizierten an den Tempeln, der nar, manchmal präzisiert nar-lugal(a) »Musiker des Königs« jedoch sehr häufig auch am königlichen Palast, wo er seinen musikalischen Beitrag zur Verherrlichung des Herrschers leistete. Die meisten grösseren Städte und Kultzentren haben einen gala-maḥ als obersten Kultmusiker, einen gala und einen gala-tur (wörtl.): »junger Kultmusiker« neben einem nar-gal »Ober-Festmusiker«, einem nar und einem nar-tur »Jung-Festmusiker« vorzuweisen. Für den Kult grosser Götter standen mehr Musiker zur Verfügung als für den untergeordneter. Neben den nar und gala-Musikern muss hier auch der maš-maš (*āšipu*) »Exorzist« erwähnt werden, der sich bei der Rezitation von Beschwörungsformeln apotropäischer Klangeräte wie Rasseln, Klappern und Trommeln bediente. Die absolute Mehrzahl der in den lexikalischen Listen, weniger aber in den literarischen Texten genannten Musiker erhalten ihre Berufsbezeichnung entsprechend dem vom ihnen gespielten Instrument, also etwa Harfenist, Lautist, Flötist usw. Die Hauptaufgaben dieser Musiker lag seit Beginn des 3. Jahrtausends einerseits im Tempelkult, wo sie verschiedene Zeremonien und (rituelle) Klagen musikalisch zu gestalten

42 Early Dynastic Lu E, Z. 94 ff. (s. B. Landsberger/E. Reiner/M. Civil, *Materials for the Sumerian Lexicon* XII, S. 18).

43 Vgl. hierzu I. Gelb, *Studia Orientalia* (Edited by the Finnish Oriental Society) 46 (1975), S. 59f.; J.-M. Durand, D. Charpin et alii, *Archives epistolaires de Mari* 2 (1988), S. 26 mit Verweis das noch nicht erschienene *Archives epistolaires de Mari* 3, in dem »les archives des chefs de musique« veröffentlicht werden sollen.

44 Nicht nur, dass der gala/*kalú* »Kultmusiker« bei Zeremonien wie beispielsweise den priesterlichen Handlungen bei der Gründungsziegellegung eines Tempels oder zum Neujahrfest im Frühling bei Liturgie, Prozession und Tieropfer nach genau festgelegten Regeln zu musizieren hatte – den wichtigsten von ihm im Kult eingesetzten Instrumenten wurden schon in altsumerischer Zeit göttlicher Charakter zugesprochen. Dementsprechend erhielten diese Instrumente Opfergaben. Das prominenteste dieser Instrumente ist zweifellos das *balāḡ*- (Harfen-/Saiten-)² Instrument, das im Repertoire der Kultmusiker vor allem zur musikalischen Gestaltung der gleichnamigen *balāḡ*-Kompositionen verwendet wurde. Diese Kompositionen, die fast durchweg den Charakter von Klageliedern haben, sind uns von der frühaltbabylonischen Zeit bis in die Seleukiden-Zeit überliefert und stellen ein umfangreiches Textkorpus dar.

45 Vgl. B. Menzel, *Assyrische Tempel I* (Studia Pohl, Series Maior 10, 1), S. 234 und S. 257.

hatten, andererseits am Hof der Potentaten, wo sie für höfische wie auch kultische Zeremonien, zur Unterhaltung bei Festlichkeiten und zur Repräsentation der Herrscher beitrugen. Seit der altbabylonischen Zeit (Mari) sind die Musiker neben den traditionellen Anlässen auch für die Militärmusik zuständig.

Musiker besaßen in der mesopotamischen Gesellschaft ein durchaus hohes Ansehen. Sie verfügten über Grund und Boden sowie Sklaven, erhielten am Hofe Sonderzuteilungen, konnten andererseits in einigen Fällen von Herrschern bzw. deren Gattinnen gekauft werden, was als Hinweis auf die Zugehörigkeit von Musikern zu einem aristokratischen Haushalt gewertet werden kann. Allerdings konnten sich die Musiker nicht bedingungslos ihrer Musik widmen. Schon aus Texten des 3. Jahrtausends ist bekannt, dass sie auch zu anderen Diensten wie Bau-, Feld- und Kanalarbeiten, oder auch im juristischen Bereich herangezogen werden konnten. Eine derartige Delegation ergab sich aus ihrer Situation als Angestellte einer Institution sei es Palast oder Tempel. Gelegentlich fielen die Musiker auch negativ auf: Der altsumerische König Uru-nimgina von Lagaš sah sich bemüsst, gegen die weit überhöhten Begräbnisgebühren der Kultmusiker, die ja für die Totenklage zuständig waren, vorzugehen.

Können wir uns über die professionelle Seite des Musiklebens ein relativ umfassendes Bild machen, so bleibt die sicherlich existente Seite der Laienmusik weitgehend verloren. Sie tritt uns vielleicht in den bereits erwähnten Lautenistendarstellungen auf Terrakottareliefs entgegen. Die schriftlichen Quellen geben nichts als den Hinweis, dass es derlei Musik gab. Einen ganz individuellen Einblick in die Sphäre eines Nicht-Berufsmusikers gibt jedoch der König Šulgi (2094–2047), der bedeutendste Herrscher der Ur-III-Zeit. In einer der ihn verherrlichenden Hymnen werden seine musikalische Ausbildung und seine aussergewöhnlichen Fähigkeiten auf diesem Gebiet geschildert. Er behauptet sich umfassend der Musik gewidmet zu haben, kenne »die tigi- und adab-Kompositionen⁴⁶, vollendete Musik (in ihrer ganzen) Tiefe und Weite«, habe mit der šukara-Laute umgehen gelernt, beherrschte die Fingertechnik verschiedener Saiteninstrumente, beherrschte sozusagen im Handumdrehen die Spieltechnik der bisher unbekannteren Laute, kenne alle Stimmtechniken und wüsste auch sehr wohl mit der Doppeloboe umzugehen.⁴⁷ Abzüglich der hymnischen Überhöhungen wird man einem König wie Šulgi, der sich ausdrücklicher als andere Herrscher den Musen zugeneigt fühlte, ein hohes Mass an musikalischen Fähig-

46 Zu diesen Gattungsbezeichnungen vgl. C. Wilcke, Formale Gesichtspunkte in der sumerischen Literatur. In: S. J. Lieberman, Ed., *Studies in Honour of Thorkild Jacobsen*. *Assyriological Studies* 20 (Chicago 1975), S. 205 ff., besonders S. 261 ff.

47 Vgl. Šulgi B, Z. 154–174. Zu diesen Zeilen zuletzt, Th. J. H. Krispijn, *AKKADICA* 70 (1990), S. 1 ff.

keiten zubilligen können, das einem professionellen Musiker durchaus gleichgekommen sein dürfte.

Auch aus der nur äusserst knapp umrissenen Aufgabenverteilung der Musiker ergibt sich, dass diese einen umfassenden Kenntnisstand aufweisen mussten, den sie im Rahmen einer langjährigen Ausbildung erworben hatten. Die Kultmusiker wurden sicherlich schon seit Beginn des 3. Jahrtausends an den Tempeln unterrichtet. Hier, wie bei den an einem Herrscherhaus tätigen Musikern⁴⁸ wurden wohl meist die Kenntnisse des Vaters an seinen Sohn weitergegeben.⁴⁹ Spätestens seit dem beginnenden 2. Jahrtausend scheint sich die Ausbildung von den bisher so polaren Institutionen Tempel bzw. Herrscherhaus zu lösen. Aus dieser Zeit sind nämlich Lehrverträge bekannt, die die Ausbildung von Nachwuchsmusikern bei einem Lehrer/Meister regeln.⁵⁰ Musik gehörte auch zum Lehrstoff an den Schulen, die jedoch nur ein Teil der Musiker besuchte.⁵¹ Die Anforderungen, die an einen Schreiberschüler in der Schule, im E₂-dub-ba-a gestellt waren, waren auch im Fach Musik enorm hoch. So heisst es in einem Prüfungstext: »Kennst Du die Kompositionen für die Tätigkeit als Fest-/Hymnenmusiker, die Kompositionen für die Tätigkeit als ... –

48 Auch der Haushalt von Prinzen und Prinzessinnen verfügt schon im 3. Jahrtausend in Lagaš über Festmusiker, vgl. z. B. G. J. Selz, *Freiburger Altorientalische Studien* 15/1, Nik 22 7 5–9 o. I. O. ^dnin-ġir-su-lú-ġu₁₀ / nar-am₆ / ^ʿmaš-dà⁷ / nar-da e-da-ti »60,6 (Liter Gerste für) Ningirsuluġu, den (Fest-) Musiker. Bei Mašda, dem Festmusiker lebt er«. Die Zuteilung, die Ningirsuluġu hier erhält, geht auf seine Zugehörigkeit zur Entourage (lú-di₄-di₄-la) des fürstlichen Nachwuchses zurück. Interessant ist der Vermerk, dass Ningirsuluġu bei Mašda, dem (Fest-) Musiker lebt. Daraus könnte man vielleicht auf eine übergeordnete Stellung Mašdas schliessen. Ob er bei ihm als nar-tur ausgebildet wurde und nunmehr auch noch mit abgeschlossener Ausbildung bei seinem Lehrer wohnt?

49 Dieser Ansatz galt als grundsätzliche Maxime mesopotamischer Erziehung, vgl. das altbabylonisch-sumerische Werk »Der Vater und sein missratener Sohn«, Z. 115–116 nam ^den-líl-le lú-u_{1,8}-lu-a nam-bi tar-ra / dumu kíġ-ġi₄-a-ad-da-na-ka i-ib-ús »Das Schicksal, das Enlil der Menschheit bestimmt hat: Der Sohn folgt dem Beruf seines Vaters« (dazu Å. Sjöberg, *Journal of Cuneiform Studies* 25 (1973), S. 105 ff.

50 Vgl. C. Wilcke apud B. Hrouda, Hg., *Isin – Išān Baġrīyāt III*, S. 104 und 106 f. (IB 1515a+IB 1534+IB 1515 III' 1'–19').

51 Die Frage, welche Musikergruppen eine Schreiberschule durchlaufen mussten, ist noch nicht abschliessend geklärt. Vgl. einstweilen, Å. Sjöberg, *The Old Babylonian Eduba*. In: S. J. Lieberman, Ed., *Studies in Honour of Thorkild Jacobsen*. *Assyriological Studies* 20 (Chicago 1975), S. 170 mit Anm. 39. Nach den Untersuchungen von M.-Ch. Ludwig, *Untersuchungen zu den Hymnen des Išme-Dagan von Isin*, *SANTAG* 2 (Wiesbaden 1990), S. 41 ff., komponierte der ummia »Meister« die Hymnen und brachte sie dem nar »Festmusiker« bei. Diesen Ansatz kritisiert H. Waetzoldt, *Schreiber, Magister, Lehrer*, in: *Schriftenreihe zum Bayrischen Schulumuseum Ichenhausen* 8 (1989), S. 45, Anm. 9, der m. E. zurecht betont, die ummia »Meister« hätten vermutlich den Hymnentext konzipiert, die musikalische Realisation hätte jedoch in den Händen des nar »Festmusikers« gelegen.

Musiker, die Kompositionen für die Tätigkeit als Kultmusiker, die Kompositionen für die Tätigkeit als Musiker bei einem Herrscher, die Kompositionen für die Tätigkeit als ... – Musiker, dto., (weisst Du) die Kompositionen in ihre Abschnitte zu unterteilen, die Antiphon (zu realisieren), die (Modi-) Wechsel⁵², die Schlusskadenz?»

Aus diesen Examensfragen lässt sich unschwer ableiten, dass der Vortrag der verschiedensten musikalischen Kompositionen erlernten Schemata folgte und man an derlei Gepflogenheiten vermutlich über Generationen, im Bereich des Kultes durchaus auch über Jahrhunderte, ja über Jahrtausende festhielt. Wo also wäre, solange wir über den Bereich der Volksmusik praktisch nichts wissen, die Lücke für die Improvisationsmusik, dem eigentlichen Tagungsthema, zu finden? S. A. Rashid musste sich noch 1984 auf die Feststellung beschränken: »Bei aller Traditionsgebundenheit dürfte die Improvisation sowohl in der Volkspraxis als auch in der artifiziellen Musik eine Rolle gespielt haben«.⁵³ Aus den bildlichen Darstellungen, die einzelne Musiker ebenso wie verschiedenartige Ensembles zeigen, lässt sich für unsere Fragestellung vorerst kein Ergebnis destillieren. Dagegen lassen sich den Keilschrifttexten zumindest teilweise interpretierbare Aussagen entnehmen. Anne D. Kilmer hat in einer vor kurzem erschienenen Studie⁵⁴ die wohlbegründete These vertreten, dass man aufgrund bestimmter, allerdings noch nicht ganz zweifelsfrei bestimmbarer Termini *technici* in einer sumerischen literarischen Komposition aus der altbabylonischen Zeit (»Geštinanna as Singer and the Chorus of Uruk and Zabalam«)⁵⁵ eine musikalisch-kompositorische Dreiteilung spezifischer Literaturwerke ableiten kann, vielleicht ähnlich dem nahöstlichen *maqām* oder dem indischen *rāga*. Mit dem in dem herangezogenen Text verwendeten Begriff *saḡ/SAG* »Anfang« könnte der Ausgangston (Tonika?) und damit der Beginn des ersten Teils einer solchen Komposition gemeint sein⁵⁶, in der ein Sänger ohne Instrumentalbegleitung sich wiederholende und variierende Melodiefloskeln basierend auf den wesentlichen Leitertönen des Hauptteils improvisatorisch frei und ohne Text vorträgt, in möglicher Parallele zum *alāpa*-Teil eines *rāga*. Die beiden folgenden Teile *šir zi-zi* »das Lied anheben(d)« und *šir ḡá-ḡá* »das Lied setzen(d)« könnten (2.) die Einführung von Textteilen und festgelegten rhythmischen Mustern und

52 Vgl. A. D. Kilmer, Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique International 1989 (Philadelphia 1992), S. 103. Möglicherweise meint *eni* hier alternativ das Fortschreiten der Intervalle.

53 S. A. Rashid, Musikgeschichte in Bildern, Bd. II 2, Mesopotamien, S. 19.

54 S. A. D. Kilmer, Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique International 1989 (Philadelphia 1992), S. 105.

55 S. B. Alster, Journal of Cuneiform Studies 37 (1985), S. 219–228.

56 Vgl. A. D. Kilmer, op.cit., S. 105f.

schliesslich (3.) einen »gesetzten« Teil anzeigen, in dem nach genauesten Vorgaben musiziert werden musste. Beweist sich die, noch auf einer äusserst schmalen Textbasis beruhenden Vermutung⁵⁷, dass saĝ/SAG »Anfang« den skizzierten Improvisationsteil bezeichnet, so muss der Kunst der Vokalimprovisation sicherlich herausragende Bedeutung zugekommen sein. Hiermit stellt sich dann auch die Frage nach einer möglichen antiken Bezeichnung für derartige gesangliche Fähigkeiten. Mit allem Vorbehalt könnte der bisher als »Tremolo«(?) interpretierte Begriff ad-ša₄⁵⁸ (auch als Terminus technicus für »Vokalimprovisation« in Betracht kommen.⁵⁹ Das Sprichwort nar-re èn-du-àm hê-en-zu ad-ša₄-àm hê-en-sa₆ e-ne-àm nar-ra-àm wäre dann zu deuten als »ein Festmusiker (der) fürwahr die Hymnen kennt, (der) fürwahr die Vokalimprovisationen (/Gesänge) schön gestaltet, der ist ein (wahrer) Musiker«.⁶⁰

Vokalimprovisation scheint noch in einer ganz anderen Textgruppe möglich. In vielen Textexemplaren der zweisprachig sumerisch-akkadischen balaĝ- (Harfen-/Saiteninstrument-) Kompositionen der späten, seleukidischen Überlieferung tauchen Keilschriftzeichen auf, die, semantisch ungebunden, nichts mit der reinen Wortüberlieferung zu tun haben.⁶¹ Es handelt sich ausschliesslich um die Vokalzeichen a, i (selten), u und e. Sie sind in kleinerer Schrift als die übrigen Zeichen einzeln und in Gruppen (a-a-a-a, e-e, u) etwas erhöht oder tiefer gesetzt zwischen anderen Zeichengruppen, in der Zeilenmitte (wo ohnehin häufig freier Raum bleibt) oder am linken oder rechten Tafelrand notiert. Es kann als sicher gelten, dass es sich hier um Angaben zur Gestaltung von Melis-

57 Beachte, dass A. D. Kilmer, op.cit., S. 106 auch in der Nanše-Hymne (dazu W. Heimpel, *Journal of Cuneiform Studies* 33 (1981), S. 65-139), Z. 108 die Begriffe saĝ »starter«(?), »Tonika« und ki-gub »center«(?) ausmacht.

58 S. Å. Sjöberg, *The Old Babylonian Eduba*. In: S. J. Lieberman, Ed., *Studies in Honour of Thorkild Jacobsen*. *Assyriological Studies* 20 (Chicago 1975), S. 169 mit Anm. 37 und weiteren Literaturangaben.

59 Diese These scheint deshalb gegeben, weil ein Sänger insbesondere im saĝ/SAG-Teil, wenn analog zum *alāpa*, seine Fähigkeiten unter Beweis stellen kann.

60 Sumerian Proverb Collection 2.39, vgl. E. Gordon, *Sumerian Proverbs* (Philadelphia 1959), S. 201f. Zum wiederholten Nebeneinander von èn-du und ad-ša₄, vgl. z.B. die bei *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago*, Vol. 11 (Chicago/Glückstadt 1980), N/II, S. 274 notierten zweisprachigen Belege. Beachte für den Zusammenhang auch Sumerian Proverb Collection 2.41 nar-za-pa-âĝ-nu-du₁₀-ga hu-ru-um-nar e-ne »ein Festmusiker ohne schöne Stimme, der ist ein minderwertiger Festmusiker«; 2.54 nar-pe-el-lá lú-gi-di-da-kam »ein (an Stimme?) ruiniertes Festmusiker wird zum Flöten« (vgl. E. Gordon, op.cit., S. 202 und 211).

61 Die direkten Vorläufer dieser seleukidenzeitlichen Keilschrifttexte, die Exemplare aus der Bibliothek Assurbānips (668-627), weisen diese Zeichen nicht auf.

men handelt⁶², doch bleibt mangels grundlegender Untersuchungen vorerst unklar mit welcher Systematik hier »notiert«⁶³ wurde.⁶⁴ Eine Übersicht zeigt immerhin, dass die Vokalzeichen sich nur auf sumerische Nominal- oder Verbalformen dieser zweisprachig sumerisch-akkadischen Texte beziehen. Besonders evident sind Fälle, in denen die Verbalformen eines Refrainabschnittes graphisch nur noch durch ein Verbalpräformativ oder -präfix angedeutet, aber nicht ausgeschrieben werden, am Tafelrand jedoch das auf die verbale Wurzel bezogene Vokalzeichen weiternotiert wird.⁶⁵ Man könnte in diesen Vokalzeichen mit allem Vorbehalt vielleicht eine »Skelett-Notation« erkennen auf deren Basis sich improvisierte Melodiebögen (aus vorgegebenen, aber frei kombinierbaren Intervallmustern?) gestalten liessen.

War aufgrund der geschilderten Überlieferungssituation anzunehmen, dass diese Vokalzeichen ein ausschliessliches Charakteristikum der balaḡ-Kompositionen der spätesten Überlieferungsstufe keilschriftlicher Texte, der Seleukidenzeit sei und möglicherweise durch hellenistischen Einfluss bedingt, so hat eine kürzlich erschienene Publikation mit Autographien sumerischer literarischer Texte aus dem altbabylonischen Sippar diese These entkräftet. Unter diesen Texten⁶⁶ findet sich ein »Lied« über Inanna und Amauṣumgalanna/Dumuzi. Es

62 Vgl. hierzu M. Bielitz, Melismen und ungewöhnliche Vokal- und Silbenwiederholung, bzw. Alternanz in sumerischen Kulttexten der Seleukidenzeit, *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 152 ff. Dass die Vokalzeichen im Zusammenhang mit gesanglicher Gestaltung stehen beweisen Angaben der sog. Converse-Tafel wie etwa: *ana zamāru* »zu singen« (s. dazu W. G. Lambert, *The Converse Tablet: A Litany with Musical Instructions*, in: H. Goedicke, Ed., *Near Eastern Studies in Honour of William Foxwell Allbright*, Baltimore 1971, S. 344) und im weiteren Sinne auch H.H. Figulla, *Cuneiform Texts from Babylonian Tablets* 42 (London 1959), Nr. 21 (Tf. 34), Rs. 16 *ana šuzmuru kalī* »um (es) die Kultmusiker singen zu lassen«.

63 Diese Formulierung soll nur die notationsähnliche Konvention andeuten, nicht eine echte musikalische Notation.

64 Ich hoffe in näherer Zukunft eine detaillierte Studie über die innere Systematik der Notierung dieser Vokalzeichen vorlegen zu können.

65 Vgl. G. Reisner, *Sumerisch-babylonische Hymnen nach Thontafeln griechischer Zeit* (Berlin 1896), Nr. 9, Rs. 10 ff. (hierzu zuletzt M. Cohen, *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*, Potomac 1988, S. 507 ff.). Hier wird ein variabler Nominalkomplex wiederholt mit der Verbalform *ša-mu-un-u₅* verbunden. Am rechten Tafelrand, neben der verbalen Wurzel *u₅*, ist in kleinerer Schrift das Zeichen *u* notiert, das sich wohl jeweils auf die vokale Ornamentierung der Verbalwurzel *u₅* beziehen lässt und auch dann weiter niedergeschrieben wird, wenn die sich litaneiert wiederholende Verbalform selbst in den Folgezeilen graphisch nicht mehr vollständig realisiert und auf die Darstellung des Verbalpräfixes *ša-* reduziert wird.

66 B. Alster/M. J. Geller, *Cuneiform Texts from Babylonian Tablets* 58 (London 1990), Nr. 12 (BM 85206). Leider war keine Kollation am Original möglich, nach der Zeichengrösse und räumliche Gliederung der einzelnen Strophen hätten überprüft werden können.

ist im wesentlichen in 2-zeilige, durch Horizontalstriche graphisch voneinander getrennte Strophen gegliedert. Nach jeweils einer Leitzeile⁶⁷ ist abgesetzt die Bezeichnung *ḡiš-gi-ḡál* (*meher zamāri*) »Antiphon« eingetragen. Nach der folgenden, nunmehr eingerückten Textzeile finden sich Vokalreihungen in etwas kleineren, höhergesetzten Zeichen nach einem einleitenden grösseren e-notiert, fast immer der Art: e-^{e-ia-a}68- - - a-a-a.⁶⁹ Etwas tiefer gesetzt und meist ein weiteres Stück eingerückt ist eine weitere Aufführungsanweisung⁷⁰ festgehalten, danach wieder die Angabe »Antiphon« notiert.⁷¹ Die Vokalreihungen nach einleitendem grossgeschriebenem e- könnten sich auf einen graphisch nicht mehr vollständig realisierten Refrain beziehen⁷², der von einem Solisten (oder Chor) entsprechend ornamentiert wurde. Diese »Notationsweise« scheint den Gegebenheiten der seleukidischen *balaḡ*-Kompositionen zu entsprechen. Warum uns die Zwischenglieder dieser Tradition zu fehlen scheinen⁷³, bleibt

67 Nur die jeweils erste Zeile der Strophe wird nicht eingerückt.

68 Wenn Vs. 2 entsprechend der Kopie zu interpretieren ist, dann könnte ^{e-ia-a}e-lu (/e-ia-a el-lu) andeuten, dass in e-ia-a ein hymnischer Ruf/Gesangsteil vorliegt.

69 Anhand der Autographie wird die Zuordnung der letzteren Vokalreihe nicht eindeutig klar – ist e-^{e-ia-a}a-a-a zu lesen und als eja – aja zu interpretieren?

70 mu-lu(-)a-la-lu in-gur(DU?!), vgl. dazu B. Alster, *Cuneiform Texts from Babylonian Tablets 58* (London 1990), S. 12 ad Nr. 12. In Vs. 1 ff. ist diese Zeile nicht weiter eingerückt, auf der Rs. offenbar ab ›Z‹. 4.

71 Als Beispiel seien hier die ›Zeilen‹ Rs. 4–6 des o.a. Textes wiedergegeben:

ušbar-[√]ḡu₁₀7 ga-ša-an-sún-na-[√]ra kaš7-šè ga-an-na-sur
ḡiš-gi-ḡál
^dinanna za-e u₄-dè a-ba in-na-ri-ri-ia-am-ma-ḡu₁₀
^{e-^{e-ia-a}} a-a-a
mu-[√]lu7 a-la-lu in-gur (DU?)
ḡiš-gi-ḡál
e-rib-ba-ḡu₁₀ ^dmu-tin-an-na-ra gur₇-šè ga-an-na-du₈
ḡiš-gi-ḡál
^dnin-é-gal7 za-e u₄-dè a-ba in-na-ri-ri-ia-am-ma-ḡu₁₀
^{e-^{e-[ia]-a}} a-a
mu-lu a-la-lu in-gur
ḡiš-gi-ḡál
mu-ud-na-ḡu₁₀ ^dušumgal-an-na-ra amaš-šè ga-an-na-ir-ir
ḡiš-gi-ḡál
in-[n]in za-[√]e7 u₄-dè_{zu} a-ba in-na-ri-ri-ia-am-ma-ḡu₁₀
^{e-^{e-ia-a}} a-a-a
mu-lu a-la-lu in-gur
ḡiš-[√]gi7-[ḡ]ál

72 Hierfür spricht Vs. 2 e-ia-a el-lu »e-ia-a: Freudenruf«, s. dazu schon oben, Anm. 68.

73 Vielleicht könnte der in neubabylonischer Schrift abgefasste Text BM 65217 + 66616 (aus Sippar?) diese Lücke füllen, falls die Aussagen der Vorderseite des Textes in irgendeiner Form den Schluss auf »melismatic patterns« erlauben (s. A. D. Kilmer, *IRAQ* 46 (1984), S. 74 ad 2.(a)).

vorerst unklar. Möglicherweise blieb die Tradition ungebrochen, doch sind uns diejenigen Textexemplare, die zusätzlich Anweisungen zur Aufführungspraxis enthielten aufgrund des Fundzufalles nicht überliefert, wenngleich man sie in der Bibliothek Assurbānips in Ninive hätte erwarten dürfen.

Ein Blick auf die Verhältnisse im Alten Ägypten zeigt, dass sich auch auf Textfragmenten aus einem mittelägyptischen Grab⁷⁴ Zeichenhäufungen finden, die mit Vorbehalt als Andeutung melismatischen Singens verstanden wurden.⁷⁵

Den für die Musikhistoriker sicherlich bemerkenswertesten Teil des altmesopotamischen Musiklebens bietet das babylonische Skalensystem. Noch bis zum Jahre 1960 hatte man ausschliesslich über ikonographische Details versucht die Musizierpraxis und sogar die Musik-»Theorie« Mesopotamiens zu erhellen. A. D. Kilmer, der wir neben M. Duchesne-Guillemain, D. Wulstan, O. Gurney, H. G. Güterbock und H.-M. Kümmel den entscheidenden Durchbruch bei der Erschliessung der babylonischen Modi verdanken, veröffentlichte in eben diesem Jahr 1960 einen mathematischen Keilschrifttext aus der Neubabylonischen Zeit.⁷⁶ Dieser wiederholt untersuchte Text (CBS 10996)⁷⁷ nannte in Kolumne i 11–24⁷⁸ erstmals babylonische Bezeichnungen für sieben von neun Saiten⁷⁹ (»Saite« = sumerisch: *sa* = akkadisch: *pitnu*) eines Chordophons. Darüberhinaus bot er die Namen von insgesamt drei Quint-, vier Quart-⁸⁰, zwei Sechst- und fünf Terz-»Intervallen«⁸¹, die jeweils durch Zahlenpaare bestimmt wurden:

74 Der Nekropole von Beni Hassan.

75 H. Hickmann, Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik (Leiden/Köln 1970), S. 140ff.

76 Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in: *Orientalia Nova Series* 29 (1960), S. 273 ff.

77 Vgl. zuletzt J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 425 f. mit älterer Literatur.

78 Zu CBS 10996, Z. 11–24, s. zuletzt J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 426 und J. Kuckertz, *Baghdader Mitteilungen* 24 (1993), S. 185 f., wo CBS 10996 jedoch fälschlicherweise der »Kassitenzeit, also um 1500 v. Chr.« zugeordnet wird.

79 Dieser Schluss ergibt sich aus der Tatsache, dass die als »3. Saite von hinten« (CBS 10996 i 12; 15; 16; 23) beschriebene Saite im Zusammenhang der gegebenen Zahlenpaare stets als 7(. Saite) notiert wird.

80 Zu den Quint- und Quartintervallen als »Primärintervallen« gegenüber den Terz- und Sechstintervallen s. A. D. Kilmer, *IRAQ* 46 (1984), S. 69.

81 Strenggenommen dürfte an dieser Stelle nur rein instrumentaltechnisch von Doppelgriffen die Rede sein, da der Terminus »Intervall« Schwingungsverhältnisse impliziert, wovon in den mesopotamischen Texten aber nicht die Rede ist. Dichorde (»Intervalle«) werden mit sumerisch *sa*, akkadisch *pitnu*, wörtlich »Saite«, bezeichnet. Zu den »Intervallen« vgl. zuletzt J. Kuckertz, *Baghdader Mitteilungen* 24 (1993), S. 186.

Z. 11 vordere Saite und 5. Saite	1,5 SA <i>nīš gabarí</i> ⁸²
12 3. Saite von hinten und 5. Saite	7,5 SA <i>šēru</i> ⁸³
13 zweite Saite und vierte Saite von hinten	2,6 SA <i>išartu</i> ⁸⁴
14 vordere Saite und vierte Saite von hinten	1,6 SA <i>šalšatu</i> ⁸⁵
15 3. dünne Saite und dritte Saite von hinten	3,7 SA <i>embūbu</i> ⁸⁶
16 zweite Saite und dritte Saite von hinten	2,7 SA <i>rebūtu</i> ⁸⁷
17 Saite ›Ea-Schöpfer‹ und vordere Saite	4,1 SA <i>nīd qabli</i> ⁸⁸
18 vordere Saite und 3. dünne Saite	1,3 SA <i>isqu</i> ⁸⁹
19 5. Saite und zweite Saite	5,2 SA <i>qablītu</i> ⁹⁰
20 zweite Saite und Saite ›Ea-Schöpfer‹	2,4 SA <i>titur⁷ qabli</i> ⁹¹
21 4. Saite von hinten und 3. dünne Saite	6,3 S[A <i>kitmu</i>] ⁹²
22 3. dünne Saite und 5. Saite	3 ⁷ , [5 SA <i>titur išartu</i>] ⁹³
23 3. Saite von hinten und [Saite ›Ea-Schöpfer‹	7,4 SA <i>pītu</i>] ⁹⁴
24 Saite ›Ea-Schöpfer‹ [und 4. Saite von hinten	4,6 SA <i>serdū</i>] ⁹⁵

Eine Bestätigung der hier genannten Saitennamen und ihrer Anzahl, erstmals aber auch ihre sumerischen Äquivalente lieferte ein Abschnitt der lexikalischen Serie *Nabnītu* (XXXII i 1–10)⁹⁶:

1 sa-di	<i>qud-mu-u[m]</i>	vordere (Saite)
2 sa-ús	<i>šá-mu-šu-um</i>	nächste (Saite)
3 sa-3 sa-sig	<i>šá-al-šu qa-a[t-nu]</i>	3., dünne (Saite)
4 sa-4-tur	<i>a-ba-nu-[ú]</i>	4., kleine Saite / › <i>Abanú</i> ‹ (Saite)
5 sa-di-5 ¹	<i>ḫ-am-[šu]</i>	5. (Saite)
6 sa-4 a-ga-gul	<i>ri-bi úḫ-ri-i[m]</i>	4. (Saite) von hinten

82 Die Nomenklatur der rechten Spalte ist systematisch wie folgt zu übertragen: 1,5 = (Saiten) 1 und 5 (Quinte); SA = »Intervall«(-Name): *nīš gabarí* (›Erhebung des Gegenübers‹).
80) ›Erhebung des Gegenübers‹.

83 »Liedthema«.

84 »Normal«.

85 »Dritte«.

86 »Rohrflöte«.

87 »Vierte«.

88 »Fall«/»Stelle der Mitte«.

89 »Wurfholz«.

90 »Mittlere«.

91 »Brücke der/für die Mitte«.

92 »Bedeckt«.

93 »Brücke der/für die Normale«.

94 »Offen«.

95 »*serdú*-Klage«.

96 Zu *Nabnītu* XXXII vgl. Materials for the Sumerian Lexicon XVI (1982), S. 251; Verbesserungen bei: R. L. Crocker/A. D. Kilmer, IRAQ 46 (1984), S. 82.

7 sa-3 a-ga-gul	<i>šal-ši úh-ri-im</i>	3. (Saite) von hinten
8 sa-2 a-ga-gul	<i>ši-ni úh-ri-im</i>	2. (Saite) von hinten
9 [sa-1]-a-ga-gul-la	<i>úh-ru-um</i>	hintere (Saite)
10 [9] sa-a	9 <i>pi-it-nu</i>	(Summe:) 9 Saiten ⁹⁷

Die Saiten wurden also jeweils von vorn bzw. hinten gezählt, wobei die dritte Saite von vorn den Zusatz »dünn« enthielt und die vierte in der akkadischen Tradition auch *Ea-banû* »(Gott) Ea-Schöpfer« hiess.

Bezogen sich die genannten Saitennamen auf neun Saiten, so fiel auf, dass in CBS 10996 (s. o.) nur sieben von ihnen für die Dichorde (»Intervalle«) erwähnt werden. Die Annahme einer Leiter, die sieben Töne unterschied und im achten die Oktav-Distanz I-VIII aufwies, lag nahe. Den endgültigen Beweis für diese These brachte schliesslich ein weiterer, von O. R. Gurney veröffentlichter altbabylonischer Text aus Ur, U.7/80,⁹⁸ der eine zweiteilige Stimmanleitung⁹⁹ für eine Leier bietet. Die Z. 8–11 dieses Textes notieren nämlich: »Wenn die Leier (auf) *k[itmum]* (gestimmt ist)¹⁰⁰, (d. h.) *išartum* un[rein ist]¹⁰¹, (so) [änderst Du] II und IX¹⁰², [und] *išartum* wird r[ein]«. Entsprechend gibt der Beginn des zweiten, mit einer aufsteigenden Quinte (II-VI = *išartu*) beginnende Zyklus (Z. 13–15) an: »Wenn die Leier (auf) *išart[um]* (gestimmt ist) und] Du greifst *qablítum*, so änderst Du II und IX¹⁰³, [und] die Leier (ist auf) *kitmum* (gestimmt).¹⁰⁴ Aus dieser Stimmanleitung (U.7/80) wurde weiterhin deutlich, dass die nunmehr bekannten Doppelgriff-/Dichordnamen auch für besondere Stimmungen der Leier benutzt wurden. Wenn in diesem Text schliesslich von reinen bzw. unreinen »Intervallen« die Rede ist, etwa: »Wenn die Lei[er (auf) *embūbum* (gestimmt ist), (d. h.) *kitmum* [unrein ist], (so) änderst Du die viert-

97 Die Übersetzung gibt die akkadische Spalte wieder. Es sei hier darauf verwiesen, dass die sumerische Spalte den Terminus sa »Saite« jeweils ausdrücklich notiert.

98 O. R. Gurney, *An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp* (IRAQ 30 (1968), S. 229–233). Vgl. hierzu D. Wulstan, *The Tuning of the Babylonian Harp* (IRAQ 30 (1968), S. 215–228).

99 Zunächst einen Zyklus der mit *qablítu* »Mitte« (charakteristisches »Intervall«: absteigende Quart V-II) beginnt und in *išartu* »normal« (II-VI) endet. Das Ende dieses ersten Stimmzyklus wird in Z. 12 des Textes vermerkt (Nu.su. $\sqrt{x^2}$). Der zweite Zyklus beginnt mit *išartu* »normal« (charakteristisches »Intervall«: aufsteigende Quinte II-VI) und endet mit *qablítu* »Mitte« (V-II).

100 Stimmung im Quint-Quart-Zyklus (charakteristisches »Intervall«: *kitmu* VI-III).

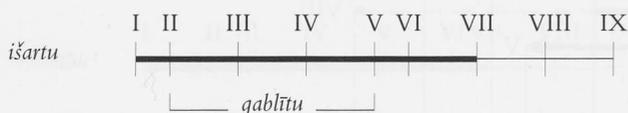
101 In der Stimmung *kitmu* (s. vorige Anm.) ergibt sich am Ende der Dichord *išartu* (II-VI) als »unrein«, d. h. als Tritonus.

102 Indem beide Saiten heruntergestimmt werden.

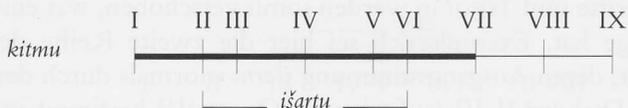
103 Indem beide Saiten heraufgestimmt werden.

104 Vgl. hierzu H. M. Kümmel, *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 256.

hinterste (= VI) [und] *kitnum* wi[r]d rein]¹⁰⁵, so kann als unreiner Dichord (»Intervall«) nur der Tritonus, d. h. die erhöhte Quart bzw. verminderte Quint gemeint sein. Geht man nämlich davon aus, dass der heptatonische Raum durch die sechs die Oktave teilenden Saiten in sechs Ganzton- bzw. fünf Ganzton- und zwei Halbtonschritte aufgegliedert war, so kommt der Tritonus unter den verschiedenen möglichen Ganz- bzw. Halbtonanordnungen ausschliesslich nur einmal und damit charakteristisch innerhalb einer Skala vor, wenn die beiden Halbtonintervalle durch zwei bzw. drei Ganztöne getrennt sind.¹⁰⁶ Wenn also bei der *išartu*-Stimmung, das ist die durch den Dichord (»Intervall«) *išartu* II-VI charakterisierte Stimmung, das »Intervall« *qablītu* (V-II) unrein, d. h. ein Tritonus ist, somit II-III, III-IV, IV-V Ganztöne sein müssen¹⁰⁷, dann liegen die beiden Halbtonschritte bei I-II und V-VI, so dass wir eine diatonische Skala erhielten, die E-E auf den weissen Tasten des Klaviers entspräche:



Die oben für den zweiten Teil des Stimmzyklus angeführte Änderung der Saiten II+IX kann dann nur das Höherstimmen von II//IX und damit die Verschiebung des Halbtonschrittes I-II auf II-III bedeuten. Die sich ergebende Stimmung *kitmu* mit den Halbtonschritten II-III und V-VI ist nun durch das sich unvermeidlich ergebende unreine »Intervall« *išartu* II-VI bestimmt, wie dies Stimmanleitung U. 7/80, Z. 18, denn auch angibt:



Durch weiteres Umstimmen kann dieses Verfahren fortgesetzt werden, wobei sich insgesamt sieben Stimmungen¹⁰⁸ entsprechend den drei charakteristischen Quinten und vier Quartan ergeben.

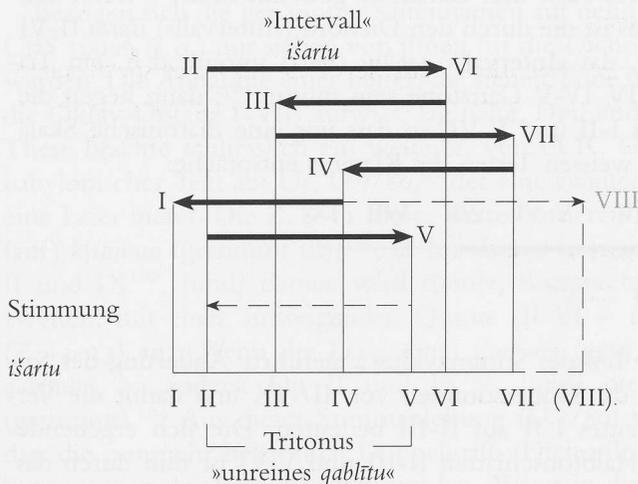
105 U. 7/80, Z. 4-7.

106 D. h. bei einem Abstand von fünf Saiten als Folge Halbton – Ganzton – Ganzton – Halbton, beim Abstand von vier Saiten als Folge von drei Ganztönen.

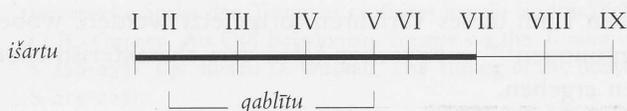
107 Aufgrund der Saitenaufteilung im heptatonischen Raum wären hier keine Halbtonschritte möglich.

108 Die Namen der sieben Stimmungen des zweiten Zyklusteiles (beginnend mit der *išartu*-Stimmung) und ihre Reihenfolge entdeckte H. M. Kümmel auch in dem schon lange bekannten, bis dahin aber unverständlichen mittelassyrischen Hymnenkatalog KAR 158 viii 45 ff., vgl. hierzu H. M. Kümmel, *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 258 f.

In der zyklischen Folge der babylonischen Stimmungen erkannte H.-M. Kümmel¹⁰⁹ die einfache Reduktion des reinen (sog. pythagoräischen) Quintenzirkels auf den heptatonischen Raum.¹¹⁰ Das zu Grunde liegende Stimmverfahren stellt sich als Folge von sechs Quint-Quartschritten dar, mit der sieben Töne gestimmt werden können. Das siebte, sich jeweils natürlich ergebende »Intervall« zwischen dem zuletzt gestimmten Ton und dem Ausgangston ist stets ein Tritonus, in der Umstimmungsanweisung jeweils als »unrein« ausgewiesen:



Erhöht man nun den Ausgangston, so wird das jeweils charakteristische unreine Intervall rein. Halbtonschritte und Tritonus werden somit verschoben, was eine neue Stimmung zur Folge hat. Exemplarisch sei hier die zweite Reihe des Stimmzyklus¹¹¹ dargestellt, deren Ausgangsstimmung *išartu* »normal« durch den für sie charakteristischen Dichord II-VI (aufsteigende Quinte)¹¹² bestimmt ist:



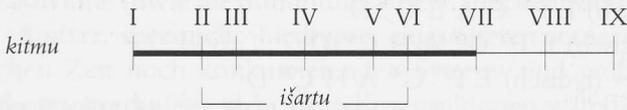
109 H.-M. Kümmel, *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 259

110 H.-M. Kümmel, *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 259.

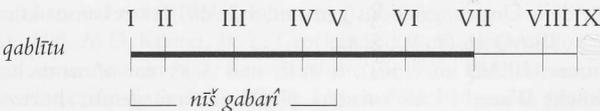
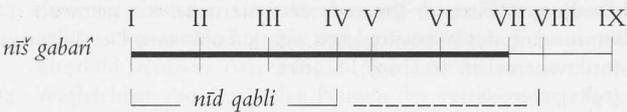
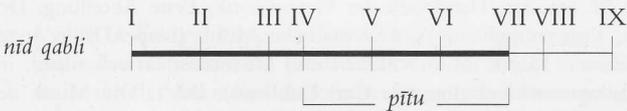
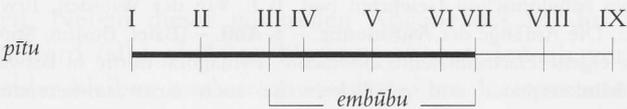
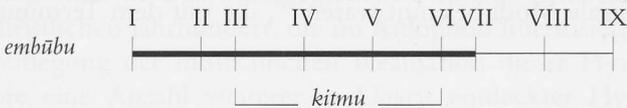
111 U.7/80, Z. 13 ff., vgl. H.-M. Kümmel, *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 256; A. D. Kilmer, R. L. Crocker and R. R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music* (Bit Enki Publications, Berkeley 1976), S. 11, fig. 13.

112 Der erste Teil des Stimmzyklus beginnt mit *qablītu* »Mitte« (charakteristisches »Intervall«: absteigende Quint V-II).

Der Tritonus dieser Stimmung ist der Dichord (»Intervall«) V-II, nach babylonischer Terminologie »unreines *qablītu*.« Wird nun der Ausgangston II(//IX) hochgestimmt¹¹³ und damit *qablītu* (V-II) rein(e Quart), so erhält man die Stimmung *kitmu* (Ausgangsintervall VI-III), deren charakteristisches unreines »Intervall« II-VI, d. h. *išartu* bildet:



Aus dieser Konfiguration wird ersichtlich, dass der Tritonus einer spezifischen Stimmung, hier *kitmu*, stets dem charakteristischen reinen Ausgangsintervall der vorherigen Stimmung, hier *išartu* entspricht.¹¹⁴ Analog erhält man die restlichen Stimmungen:



113 D. h., dass das Tritonusintervall heruntergestimmt wird.

114 Umgekehrt gelangt man von der Stimmung *kitmu* zur Zieltonart *išartu* indem man das in der *kitmu*-Stimmung »unreine« Tritonusintervall II-VI durch Herunterstimmen von II/IX »rein« macht.

Die sieben babylonischen Modi finden in ihrer praktischen Anwendung – nicht was ihren theoretischen Hintergrund anbelangt!¹¹⁵ – die folgenden griechischen Entsprechungen¹¹⁶:

- išartu* »normal« (dorisch) E F G A H C D
kitmu »bedeckt« (hypodorisch)¹¹⁷ E F[#] G A H C D
embūbu »Flöte« (phrygisch) E F[#] G A B C[#] D
pītu »offen« (hypophrygisch) E F[#] G[#] A H C[#] D
nīd qabli »Fall der Mitte« (lydisch) E F[#] G[#] A H C[#] D[#]
nīš gabarī »Erhebung des Gegenübers« (hypolydisch) E F[#] G[#] A[#] H[#] C[#] D[#]
qablītu »Mitte« (mixolydisch) E[#] F[#] G[#] A[#] H[#] C[#] D[#]

Ein weiterer Textfund¹¹⁸, anhand dessen die bis dahin unverständliche Fortsetzung der zitierten (s. o.) *Nabnītu*-Stelle (XXXII i 11 ff.) rekonstruiert werden konnte,¹¹⁹ brachte erste Anhaltspunkte, dass vermutlich von diesen »authentischen« auch abgeleitete plagale Modi bekannt waren¹²⁰, die mit dem Terminus *sihpu* bezeichnet wurden.¹²¹

- 115 Soweit bis heute erkennbar. Zu untersuchen bliebe aber, welche theoretischen Aspekte Pythagoras als Schüler eines babylonischen Gelehrten (vgl. B. L. van der Waerden, *Erwachende Wissenschaft*, Bd. 2. Die Anfänge der Astronomie. – 2. Aufl. – (Basel, Boston, Stuttgart 1980), S. 256) in seine eigene Harmonielehre einbrachte. Pythagoras dürfte in Babylonien mit babylonischer Musizierpraxis und möglicherweise auch einer existierenden Musiktheorie, die Intervallrelationen analog planetarer Konstellationen kannte, konfrontiert gewesen sein. Vgl. hierzu W. Stauder, *Handbuch der Orientalistik*, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, *Orientalische Musik* (Leiden/Köln 1970), S. 233 f. und zuletzt F. Zamminer, *Musik im archaischen und klassischen Griechenland*, in: *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* (hg. von Carl Dahlhaus), Bd. 1: *Die Musik des Altertums* (A. Riethmüller/F. Zamminer (Hg.), Wiesbaden 1989), S. 182.
- 116 Mit Entsprechungen sind hier die griechischen »Tonarten« des *systema teleion* gemeint.
- 117 Zu einer grundlegenden Bestimmung der hypo-Tonarten vgl. J. Lohmann, *Der Ursprung der Musik II*, *Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), S. 261 f.
- 118 Vgl. A. Shaffer, *IRAQ* 43 (1981), S. 79–83.
- 119 S. R. L. Crocker/A. D. Kilmer, *IRAQ* 46 (1984), S. 81 ff.
- 120 Stets paarweise zusammen mit dem Ursprungsmodus genannt, vgl. die Textrekonstruktion bei R. L. Crocker/A. D. Kilmer, *IRAQ* 46 (1984), S. 82.
- 121 Vgl. R. L. Crocker/A. D. Kilmer, *IRAQ* 46 (1984), S. 82 ff. und S. 85 zur semantischen Parallele, die durch die griechische Wurzel PLAK »nieder«, plagi- »niederliegend«, »horizontal« gegeben scheint. Beachte in diesem Zusammenhang, dass J. Lohmann hypodorisch als das »abgespanntere«, weniger »gespannte« Dorisch« mit Bezug auf die Saitenspannung bestimmt (*Archiv für Musikwissenschaft* 16 (1959), S. 262 f.). In: *Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique Internationale 1989* (Philadelphia 1992), S. 103 diskutiert A. D. Kilmer die Frage der Existenz plagaler Modi anhand eines 1986 von A. D. Kilmer und M. Civil veröffentlichten Textes (N 3354) erneut und gibt op. cit., S. 111, Notenbeispiele für die plagalen Modi *sihpu pītim* und *sihpu qablītim*. Vgl. auch J. Kuckertz, *Baghdader Mitteilungen* 24 (1993), S. 190. Einen anderen Ansatz vertritt J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 435, der *sihpu* als »Herabstimmen« verstehen möchte.

Anweisungen zum Spielen in diesen Stimmungen sind schon in altbabylonischer Zeit bekannt. Ein noch sehr fragmentarischer Text enthält Spielanweisungen für eine sumerische Hymne des Königs Lipitištar von Isin, möglicherweise in der Art einer Tabulatur. Angezeigt werden vermutlich der Ausgangston (Tonika?), die fortschreitenden Dichorde (»Intervalle«) für einzelne Abschnitte der Königshymne sowie die Stimmungen bzw. plagalen Modi für diese Abschnitte.¹²²

Andere, spezifische Liedtypen eines älteren sumerischen, in der altbabylonischen Zeit noch konkurrierenden Systems sind wohl eindeutig mit modalen Mustern verknüpft, d. h. diese Kompositionen waren aufgrund ihrer individuellen Gattungsbezeichnung als beispielsweise *tigi* oder *adab*¹²³ in bestimmten Modi zu spielen.¹²⁴ Über die weitergehende musikalische Strukturierung dieser Texte lässt sich allerdings noch keine Aussage machen.

Etwas detaillierter informiert sind wir jedoch über die harmonische Gliederung einer in Ugarit ausgegrabenen hurritischen Kulthymne aus dem 14. vorchristlichen Jahrhundert, die im Kolophon hurritisierte akkadische Termini zur Festlegung der musikalischen Realisation dieser Hymne enthält.¹²⁵ Sie sollte, wie eine Anzahl weiterer in Ugarit entdeckter Hymnen in *nīd qabli* (= lydisch)¹²⁶, einem Äquivalent unserer modernen Dur-Tonleiter gesungen werden. Neben dieser generellen Angabe des Modus werden eine Reihe von Dichord (»Intervall«) – Namen genannt, jeweils verbunden mit Zahlzeichen. Leider bleiben auch nach wiederholten Interpretationsversuchen¹²⁷ mehr Fra-

122 Vg. A. D. Kilmer, *Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique Internationale 1989* (Philadelphia 1992), S. 105; s. auch die tabellarische und versuchsweise durch Noten bzw. Intervalle dargestellte Übertragung der Rezitationsanweisung der Königshymne (Lipitištar B) op.cit., S. 111.

123 Zu einer formalen Charakterisierung dieser Literaturwerke vgl. C. Wilcke, *Formale Gesichtspunkte in der sumerischen Literatur*. In: S. J. Lieberman, Ed., *Studies in Honour of Thorkild Jacobsen. Assyriological Studies 20* (Chicago 1975), S. 205 ff., besonders S. 261 ff.

124 Vergleichbar also den vielen Namen der verschiedenen *Rāgas* oder *Maqāms*, s. hierzu A. D. Kilmer, *Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique Internationale 1989* (Philadelphia 1992), S. 108.

125 Vgl. A. D. Kilmer, R. L. Crocker and R. R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music* (Bīt Enki Publications, Berkeley 1976), S. 12 ff. mit älterer Literatur. S. auch R. Vitale, *Ugarit-Forschungen 14* (1982), S. 255 ff.

126 In der Rekonstruktion von R. Vitale, *Ugarit-Forschungen 14* (1982), S. 252 (Tableau VIII) jedoch dorisch.

127 Ältere Literatur bei A. D. Kilmer, R. L. Crocker and R. R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music* (Bīt Enki Publications, Berkeley 1976), S. 12 ff.; S. 23; vgl. weiter R. Vitale, *Ugarit-Forschungen 14* (1982), S. 255 ff.; Notenbeispiel ibid. S. 262–263; M. K. Černý, *Probleme der Musikaufzeichnung aus Ugarit: Versuch einer neuen Interpretation des »Hymnus h. 6«*, in: *Šulmu: Papers on the Ancient Near East Presented at the International Conference of Socialist Countries, Prague, Sept. 30–Oct. 3, 1986* (Prag 1988), S. 49–62.

gen offen als gelöst. Möglicherweise waren die einzelnen Dichorde («Intervalle») entsprechend den angegebenen Zahlzeichen zu repetieren.¹²⁸ Eine solche Deutung erwiese sich immerhin überwiegend konform der Silbenzahl der Strophen. A. D. Kilmer und R. L. Crocker haben nun den mutigen Versuch unternommen, diese Hymne bei aller agogischer Unklarheit auf Platte zu bannen.¹²⁹ Als Begleitinstrument wurde die Replik einer sumerischen Leier des 26. vorchristlichen Jahrhunderts gewählt. Da wir keine Originalinstrumente aus der Zeit der hurritischen Kulthymne besitzen, ist diese augenscheinliche Diskrepanz zwischen Alter des Instrumentes und der Entstehungszeit der Hymne zu akzeptieren. Immerhin lässt sich so ein zumindest vager Eindruck von der Klangschönheit dieser viereinhalbtausend Jahre alten Instrumente, der Einheit von Wort und Ton, vor allem aber von der von den Musikwissenschaftlern so lange bestrittenen Existenz der Heterophonie¹³⁰ im Altertum gewinnen¹³¹, die uns die mesopotamischen Keilschrifttexte nachdrücklich ins Bewusstsein gerufen haben.

128 Zu diesem bereits von A. D. Kilmer vertretenen Ansatz vgl. zuletzt J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 446.

129 Vgl. A. D. Kilmer, R. L. Crocker and R. R. Brown, *Sounds from Silence. Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music* (Bit Enki Publications, Berkeley 1976)

130 Diese Annahme ergibt sich zunächst aus der Existenz der sogenannten Doppelflöten/-oboen bei denen die eine Flöte Melodiebögen auf dem Grundton der zweiten spielt. Dann aus der Tatsache, dass die »Intervalle« als Saitenpaare dargestellt werden und schliesslich daraus, dass – offenbar nicht zufällig – in keiner der überlieferten hurritischen Hymnen Tritonusintervalle notiert wurden. Auch die dargestellten Grifftechniken bei Harfen und Leiern vermitteln den Eindruck zumindest zweistimmiger Musik. Endlich ist auf die ausgeprägte Orchesterbildung im 1. Jahrtausend zu verweisen.

131 Vgl. hierzu zuletzt J. Arndt-Jeamart, *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 447.

Anhang

Zeittafel: Periodennamen und Schriftstufen

3200	Späturuk-Zeit	Archaische Texte aus Uruk: Schriftstufe IV
3100		
3000	Djemdet-Nasr-Zeit	Archaische Texte aus Uruk: Schriftstufe III
2900		
	Frühdynastisch-I-Zeit	Archaische Texte aus Ur
2800		
2700		
	Frühdynastisch-II-Zeit	
2600		Texte aus Fära
2500		
	Frühdynastisch-III-Zeit	Altsumerische Texte
2400		
2300	Dynastie von Akkad	Sargonische Texte
2200		
	Gudea von Lagaš	Neusumerische Texte
2100	III. Dynastie von Ur	
2000		
	Altassyrische Zeit	Altassyrische Texte
1900		
	Altbabylonische Zeit	Altbabylonische Texte
1800		
1700		
1600		
1500		
1400		
1300	Mittlassyrische Zeit	
1200	Kassitische Zeit	
1100		
1000		
900		
800	Neuassyrische Zeit	
700		
	Spätbabylonische Zeit	
600		
500	Achämeniden-Zeit	
400		
	Seleukiden-Zeit	Renaissance der Keilschrift unter den Seleukiden
300		
200		

Bibliographie

Eine umfangreiche Bibliographie bietet S. A. Rashid, Musikgeschichte in Bildern, Band II: Musik des Altertums, Lieferung 2: Mesopotamien (Leipzig 1984), S. 169 ff. Die hier gegebene Bibliographie bietet lediglich eine Auswahl.

- Arndt-Jeamart, J., »Zur Konstruktion und Stimmung von Saiteninstrumenten nach den musikalischen Keilschrifttexten.« *Orientalia Nova Series* 61 (1992), S. 425–447.
- Bielitz, M., »Melismen und ungewöhnliche Vokal- und Silbenwiederholung, bzw. Alternanz in sumerischen Kulttexten der Seleukidenzeit.« *Orientalia Nova Series* 39 (1970), S. 152–156.
- Černý, M. K., »Das altmesopotamische Tonsystem, seine Organisation und Entwicklung im Lichte der neuerschlossenen Texte.« *Archiv Orientální* 55 (1987), S. 41–57.
- Černý, M. K., »Probleme der Musikaufzeichnung aus Ugarit: Versuch einer neuen Interpretation des ›Hymnus h. 6'.« *Šulmu: Papers on the Ancient Near East Presented at the International Conference of Socialist Countries, Prague, Sept. 30–Oct. 3, 1986 (Prag 1988)*, S. 49–62.
- Crocker, R. L., »Remarks on the Tuning Text UET VII 74 (U.7/80).« *Orientalia Nova Series* 47 (1978), S. 99–104.
- Crocker, R. L. und Kilmer, A. D., »The Fragmentary Music Text from Nippur.« *IRAQ* 46 (1984), S. 81–85.
- Dietrich, M. und Loretz, O., »Kollationen zum Musiktext aus Ugarit.« *Ugarit-Forschungen* 7 (1975), S. 521–522.
- Duchesne-Guillemin, M., »Découverte d'un gamme babylonienne.« *Revue de Musicologie* 49 (1963), S. 3–17.
- Duchesne-Guillemin, M., »A l'aube de la théorie musicale: Concordance de trois tablettes babyloniennes.« *Revue de Musicologie* 52 (1966), S. 149–162.
- Duchesne-Guillemin, M., »La théorie babylonienne des métaboles musicales.« *Revue de Musicologie* 55 (1969), S. 3–11.
- Duchesne-Guillemin, M., »Les problèmes de la notation hourrite.« *Revue d'Assyriologie* 69 (1975), S. 159–173.
- Duchesne-Guillemin, M., »A Hurrian Musical Score from Ugarit: The Discovery of Mesopotamian Music.« *Sources from the Ancient Near East* 2, 2 (Malibu 1984).
- Gurney, O. R., »An Old-Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp.« *IRAQ* 30 (1968), S. 229–233.
- Güterbock, H. G., »Musical notation in Ugarit.« *Revue d'Assyriologie* 64 (1970), S. 45–52.
- Hartmann, H., »Die Musik der sumerischen Kultur.« (Dissertation, Frankfurt 1960).
- Kilmer, A. D., »Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations.« *Orientalia Nova Series* 29 (1960), S. 273–308.
- Kilmer, A. D., »The Strings of Musical Instruments: Their Names, Numbers and Significance.« *Studies in Honour of Benno Landsberger. Assyriological Studies* 16 (Chicago 1965), S. 261–268.

- Kilmer, A. D., »The Discovery of an Ancient Theory of Music.« Proceedings of the American Philosophical Society 115 (1971), S. 131–149.
- Kilmer, A. D., »The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another Interpretation.« Revue d'Assyriologie 68 (1974), S. 69–82.
- Kilmer, A. D., Crocker, R. L. and Brown, R. R., »Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music.« Bīt Enki publications (Berkeley 1976).
- Kilmer, A. D., »A Music Tablet from Sippar(?): BM 65217 + 66616.« IRAQ 46 (1984), S. 69–80.
- Kilmer, A. D. and Civil, M., »Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody.« Journal of Cuneiform Studies 31 (1986), S. 94–97.
- Kilmer, A. D., »Musical Practice in Nippur.« Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique Internationale 1989 (Philadelphia 1992), S. 101–112.
- Krispijn, Th. J. H., »Beiträge zur Altorientalischen Musikforschung. 1. Šulgi und die Musik.« AKKADICA 70 (1990), S. 1–27.
- Kuckertz, J., »Das Skalensystem der altnesopotamischen Musik.« Baghdader Mitteilungen 24 (1993), S. 185–191.
- Kümmel, H. M., »Zur Stimmung der babylonischen Harfe«. Orientalia Nova Series 39 (1970), S. 252–263.
- Lambert, W. G., »The Converse Tablet: A Litany with Musical Instructions.« Near Eastern Studies in Honour of William Foxwell Albright, ed. Goedicke (Baltimore 1971), S. 335–353.
- Laroche, E., »Etudes hourrites: Notation musicale.« Revue d'Assyriologie 67 (1973), S. 124–129.
- Rashid, S. A., »Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens.« Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte. 2. Teil: Fachwissenschaftliche Beiträge (Berlin 1970), S. 207–219.
- Rashid, S. A., »Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken.« Zeitschrift für Assyriologie 61 (1971), S. 89–105.
- Rashid, S. A., »Umdatierung einiger Terrakottareliefs mit Lautendarstellung.« Baghdader Mitteilungen 6 (1973), S. 87–97.
- Rashid, S. A., »Die Musik der Keilschriftkulturen.« Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hg. von Carl Dahlhaus: Musik des Altertums, hg. von Albrecht Riethmüller und Frieder Zaminer (Wiesbaden 1989), S. 1–28.
- Shaffer, A., »A New Musical Term in Ancient Mesopotamian Music.« IRAQ 73 (1981), S. 79–83.
- Stauder, W., »Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend.« Festschrift für Walter Wiora (Kassel 1967), S. 157–163.
- Stauder, W., »Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer.« Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik (Leiden/Köln 1970), S. 171–234.
- Thiel, H.-J., »Der Text und die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit.« Studi Micenei ed Egeo-Anatolici 18 (1977), S. 109–136.

- Vitale, R., »La Musique suméro-accadienne – gamme et notation musicale.« Ugarit-Forschungen 14 (1982), S. 241–263.
- Wulstan, D., »The Tuning of the Babylonian Harp.« IRAQ 30 (1968), S. 215–228.
- Wulstan, D., »The Earliest Musical Notation.« Music and Letters 52 (1971), S. 365–382.
- Wulstan, D., »Music from Ancient Ugarit.« Revue d'Assyriologie 68 (1974), S. 125–128.