

MUSIKALISCHE PRAXIS UND THEORIE IM ALTEN ORIENT

Als Abschnitt eines Bandes der *Geschichte der Musiktheorie* mag ein Arbeitstitel wie der gegebene – „Musikalische Praxis und Theorie im Alten Orient“ – zunächst befremdlich anmuten, sollte doch das überwiegende, wenn nicht ausschließliche Interesse der Darstellung der altorientalischen Musiktheorie gelten. Indes, die Frage nach Existenz und Ausprägung einer altorientalischen Musiktheorie ist mit einer ganzen Reihe von Schwierigkeiten behaftet. Verstehen wir Musiktheorie als das geistige Durchdringen und begriffliche Erfassen des Klingenden, als „Kontemplation des Tonsystems“¹, so ist zunächst festzustellen, daß wir im gesamten Alten Orient nur wenige Quellen dokumentiert finden, die, konzipiert vor dem Hintergrund musikalischer Praxis, für eine derartige Fragestellung in Betracht gezogen werden könnten². Ob, zu welchem Zeitpunkt und in welcher Form wir in der wechselvollen, sich über fast 3000 Jahre erstreckenden keilschriftlichen Überlieferung überhaupt mit das Klingende reflektierender oder belehrender Literatur rechnen dürfen, ist eine Frage, die es, ausgehend von den Konstituenten altorientalischer Kultur, zu diskutieren gilt. Schließlich wäre zu eruieren, inwieweit der Terminus Musiktheorie den kulturhistorischen Gegebenheiten des Alten Orients überhaupt gerecht werden kann. Denn so groß die Versuchung sein mag, Strukturen der altorientalischen Musik, wie wir sie aus Elaboraten der Praxis kennen, als Vorläufer der altgriechischen zu sehen, so wenig dürfen die Fallen, die terminologische Anachronismen in sich bergen, übersehen werden, zumal wir uns in der Betrachtung durch die Vorgaben insbesondere der altgriechischen Musikgeschichte und -terminologie ein überflüssiges und möglicherweise in die Irre führendes gedankliches Korsett anlegen.

¹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*. Erster Teil: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (GMth 10), S. 9. Siehe auch Klaus-Jürgen Sachs, Art. „Musiktheorie“, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 1717: „In der griechischen Antike wie in ihrer spätantiken und mittelalterlichen Rezeption zielt Musiktheorie auf die Ergründung von Zusammenhängen“; ebenda, Sp. 1718: „Die antike Musiktheorie [...] entstand als Reflexion einer offenbar bedeutsamen musikalischen Praxis“.

² Auch für den Alten Orient gilt grundsätzlich das für die klassische Antike Gültige, als sich der Theoriebegriff nicht aus der Gegenüberstellung mit dem Begriff Praxis (= Tun) lösen läßt.

Wenn wir vom Alten Orient sprechen, so dürfen wir praktisch zu keinem Zeitpunkt der Geschichte eine historisch-geographische Einheit voraussetzen. Vielmehr ist Komplexität jenseits aller Isolation ein Charakteristikum eben dieser Kultur. Stetige Verlagerung der politischen Zentren, wiederholte Durchflutung großer Landstriche durch divergierende Völkergruppen, die eigene, kulturell konstitutive Elemente einbrachten. Weitgespannte Handelsbeziehungen, auf die das rohstoffarme Zentrum, Mesopotamien³, von alters her angewiesen war, hielten das Land nicht nur mit seinen Randgebieten, Elam (Iran), Syrien-Palästina oder Anatolien, in steter Verbindung. Mit dem Handel kam der Alte Orient auch mit geographisch noch ferner liegenden kulturellen Errungenschaften in Kontakt, assimilierte diese und exportierte eigenes Gut in gleichem Maße. Im Bereich der Musik wäre als Beispiel die Langhalslaute zu nennen, die um etwa 2300 v. Chr. in den Bestand des zentralmesopotamischen Instrumentariums aufgenommen wurde; umgekehrt die Winkelharfe, die in Ägypten altorientalisches Fremdgut darstellt. Trotz dieser vielfältigen Vernetzung dominiert natürlich die eigene kulturelle Tradition, die zahlreiche lokale und regionale Varianten einschließt. Assyrien, Syrien-Palästina, Anatolien und Elam entwickeln gegenüber Babylonien und Sumer individuelle Stile und Vorlieben. Allerdings sind derlei Eigenarten und ihre historische Kontinuität bzw. Diskontinuität aufgrund der durch den Überlieferungszufall bestimmten Quellenlage oftmals nicht deutlich als solche erkennbar⁴.

Die geistes- und kulturgeschichtlichen Errungenschaften des Alten Orients, insbesondere diejenigen Mesopotamiens, zu denen auch die Musik im weitesten Sinne gehört, lassen sich an dieser Stelle nicht in ihrer Gesamtheit würdigen. Zwei Komponenten mögen jedoch, vor allem wegen ihres für unseren Zusammenhang paradigmatischen Charakters, hervorgehoben werden. Mesopotamien kann als das Land gelten, in dem bereits zu Beginn des zweiten vorchristlichen Jahrtausends nach dem später, genau-

³ Der griechische Historiker und Geograph Strabon (64/63 v. Chr.–nach 23 n. Chr.) beschreibt (im Rückgriff auf ältere Historiker wie etwa Eratosthenes von Kyrene [ca. 284–202 v. Chr.]) im 16. Band seines berühmten Werkes *Geographiká* (I 21) die Lage Mesopotamiens folgendermaßen: „Mesopotamien (d. h. ‚das Land zwischen (den) Flüssen‘) hat seinen Namen von dem, was wirklich auch der Fall ist. Wie ich sagte, liegt es zwischen Euphrat und Tigris; der Tigris durchfließt dabei nur seine östliche Seite, wohingegen der Euphrat seine westliche und südliche Seite durchfließt. Und im Norden ist es der Taurus, der Armenien von Mesopotamien trennt.“

⁴ Dieser Problematik wird in dem rezenten Artikel „Musik“ im Reallexikon der Assyriologie 8, 1993–1997, S. 463–91 mit der Untergliederung „Musik. A. I. In Mesopotamien“; „A. II. In Ebla“; „A. III. Bei den Hethitern“; „I. B. Archäologisch“ Rechnung getragen.

er im 3. Jahrhundert n. Chr., so benannten ‚Satz des Pythagoras‘ gearbeitet, gelehrt und gelernt wird⁵. Das Bedürfnis, solches Wissen in Axiome oder abstrakte Definitionen zu fassen, scheint in Mesopotamien, soweit wir wissen, nicht besonders ausgeprägt gewesen zu sein. Die Möglichkeit der Nutzanwendung stand im Vordergrund. Es dürfte das Verdienst der Pythagoreer oder, allgemeiner formuliert, der Griechen gewesen sein, den Schritt in die Abstraktion, basierend auf Jahrtausende alter mesopotamischer Anwendererfahrung, unternommen zu haben⁶. So überrascht es nicht, daß im Alten Orient keine bestimmte Definition von Musik geläufig war, wie etwa die in der Antike häufig referierte des Ptolemaios, wonach die musikalische Disziplin „die Fähigkeit, die zwischen hohen und tiefen Tönen bestehenden Unterschiede zu erkennen“ sei. Der altorientalische Terminus *technicus*, sumerisch *nam-nar*, akkadisch (= babylonisch-assyrisch) *nārūtu*, bezeichnet auf der Ebene der Wortbildung ein Abstraktum des Nomens *nar* (Musikausübender)⁷. Diese Abstraktbildung beinhaltet alles der Musikausübung Zugehörige: Mensch, Instrument, Material; instrumentale und vokale Kunst; Literatur, die ausschließlich, weitgehend oder nur partiell im Zusammenhang der Musikausübung existiert; Organisationsformen der Musiker, wozu auch Ausbildung und fachspezifisches Curriculum zählen. Inwieweit *nam-nar/nārūtu* zu Zeiten die Reflexion der Wesenhaftigkeit des Klingenden einschloß, ist nach der gegebenen Quellenlage vorerst nur auf dem Wege der Deduktion, hier jedoch mehr oder weniger zweifelsfrei erkennbar.

Wenn auch ausformulierte Definitionen des Terminus *nam-nar/nārūtu* fehlen, so darf keinesfalls übersehen werden, daß man sehr wohl und intensiv bemüht war, hinter die Dinge zu sehen. Man dokumentierte nicht nur akribisch und von Anbeginn des Schreibens an die gesamte menschliche Umwelt. Man sortierte und kommentierte thematisch in unzähligen

⁵ S. Bartel Leendert van der Waerden, *Erwachende Wissenschaft. Ägyptische, babylonische und griechische Mathematik*, Basel und Stuttgart 1956, ²1966, S. 129; Peter Damerow, *Kannten die Babylonier den Satz des Pythagoras?*, in: *Changing Views on Ancient Near Eastern Mathematics*, hrsg. von Jens Hørup und Peter Damerow, Berlin 2001 (Berliner Beiträge zum Vorderen Orient 19), S. 219–310, insbes. S. 224–32.

⁶ Vgl. van der Waerden *Erwachende Wissenschaft* (wie Anm. 5), S. 203 f.; S. 204: „Die babylonische Überlieferung hat das Material geliefert, aus dem die Griechen, genauer gesagt die Pythagoreer, ihre Mathematik aufgebaut haben“. Vgl. hierzu auch Jöran Friberg, Art. „Mathematik“, in: *Reallexikon der Assyriologie* 7, 1987–1990, S. 583 sowie Damerow, *Kannten die Babylonier* (wie Anm. 5), S. 232 u. S. 300–09.

⁷ Zur Wortbildung des griechischen *mousiké*, erstmals in Pindars erster Olympischer Ode aus dem Jahre 476 v. Chr. erwähnt und u. a. die mit Musik beschäftigte Person bezeichnend, vgl. Albrecht Riethmüller, Art. „Musiké – musica – Musik. I. Wortgeschichte“, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 1196.

Listen, u. a. auch Musiker und Instrumente, suchte nach äußeren ebenso wie übergeordneten inneren Zusammenhängen. Spätestens im ausgehenden 3. Jahrtausend erfahren wir z. B. davon, daß man selbst die Namen zentraler Gottheiten nicht einfach als gegeben zur Kenntnis nahm. Das Bedürfnis, derartige Mysterien anhand von, wie insbesondere die Spätzeit zeigt, ausgeklügelten kabbalistischen Methoden zu ergründen, ist unübersehbar, und kann als intellektuelle Grundhaltung, die möglicherweise auch im Zusammenhang der Musik eine Rolle spielte, kaum überschätzt werden⁸.

Das, was wir im Alten Orient im Bereich der Musik seit dem späten 4. vorchristlichen Jahrtausend zunächst einmal fassen können, sind Szenen aus der musikalischen Praxis. Roll- und Stempelsiegel, bemalte Keramik, Terracotta-Reliefs, reliefierte Darstellungen in Stein, selten auf Ton, sowie kleinere Skulpturen zeigen Musizierende allein oder im Zusammenhang kleinerer, im 1. Jahrtausend auch großer Ensembles, die ihre Kunst im Rahmen von kultisch-religiösen Feiern ebenso wie höfisch-weltlichen Anlässen darboten. Der Bereich der sogenannten Volksmusik, vertreten etwa durch die Musik der Hirten, muß insgesamt als unterrepräsentiert angesehen werden⁹. Nur selten lassen sich dargestellte Instrumente mit Aussagen von Keilschrifttexten oder Funden von Originalen verbinden. Die wenigen und z. T. nur fragmentarisch ans Tageslicht gekommenen Flöten, Harfen und Leiern aus den Königsgräbern von Ur¹⁰ weisen indes einen Standard auf, der voraussetzt,

⁸ So heißt es in einer Inschrift (Statue B viii 48) des Stadtfürsten Gudea von Lagasch: *‘su’ en mu-ni lú nu-du_g-dè* „Su'en, dessen Name niemand deuten kann“; vgl. Horst Steible, *Die neusumerischen Bau- und Weihinschriften*, Stuttgart 1991 (Freiburger Altorientalische Studien 9/1), S. 176f. Diese Aussage findet einen späten Wiederhall in der rituellen Klage *úru àm-ma-ir-ra-bi* „Diese Stadt, die geplündert wurde“, wonach derartige ‚Analysen‘ in den Wirkungsbereich der sog. *gala/kalû*-Priester fielen: *mu-su_h-a-g_u₁₀ gala-e-ne’x¹⁷ nu-mu-un-da-an-pà-da-e-[ne]/su-mi na-as-qa ka-lu-ú wa-ta-a ul i-le-’e-ú* „Meine [d. h. der Göttin Ištar] Wahlnamen können die *gala*-Priester‘ nicht ergründen“; vgl. Konrad Volk, *Die Balag-Komposition úru àm-ma-ir-ra-bi*. Rekonstruktion und Bearbeitung der Tafeln 18 (19’ ff.), 19, 20 und 21 der späten, kanonischen Version, Stuttgart 1989 (Freiburger Altorientalische Studien 18), S. 202 ff. Nur anmerkend sei hier festgestellt, daß die Etymologie beider Gottesnamen noch heute, am Beginn des 3. nachchristlichen Jahrtausends, Gegenstand intensiver wissenschaftlicher Diskussion ist.

⁹ Zu notieren wäre hier immerhin die Liedgattung *Ululumama*, vielleicht als „(Kuh-)Hirtenlied“ zu interpretieren.

¹⁰ Die Funde sind in die sogenannte frühdynastisch-III-Zeit, d. h. also etwa in die Mitte des 2. Jahrtausends zu datieren. Abbildungen dieser Instrumente finden sich in zahlreichen Bildbänden, wie etwa Eva Strommenger u. Max Hirmer, *Ur*, München 1964, S. 12 ff.

daß die Erbauer dieser Instrumente über ein außerordentliches, bis heute weitgehend unbekanntes Wissen von mathematisch-konstruktiven sowie technisch-akustischen Zusammenhängen verfügt haben müssen¹¹.

Ikonographische und originale Befunde können schon ab dem frühen 3. Jahrtausend durch Informationen von Keilschrifttexten, mit Rohr-, Holz- oder Metallgriffeln auf Tontafeln geschrieben, ergänzt werden. Hier erfahren wir konkret von der Existenz eines hochdifferenzierten Musikertums¹², das man anhand der bildlichen Darstellungen und Originalfunde lediglich hätte postulieren können. Die Musiker übten ihre Tätigkeit sowohl im Bereich des Tempels¹³ wie des Palastes¹⁴, hinwieder auch in aristokratischen Haushalten aus. Die sumerische Literatur, besonders dicht verschriftet im beginnenden 2. Jahrtausend, enthüllt uns schließlich in einem ihrer bedeutendsten Werke, dem Mythos von der Göttin Inanna und dem Gott Enki, daß die Musik zu den Grundwerten dieser Zivilisation zählte. Welche Bedeutung sie für die Lebenswirklichkeit hatte, lassen uns über 100 verschiedene sumerische und über 50 babylonisch-assyrische Liedtypen erahnen. Hymnen, die Götter und Könige verherrlichten, aber auch die Klagegesänge der Priester sind durch musikalische Begleitung bis hin zur kunstvollen vokalsolistischen Darbietung charakterisiert.

¹¹ Leider ist bis heute so gut wie nichts über mesopotamische Instrumentenbauer überliefert. Sie zählten zweifellos zu den Handwerkern und arbeiteten im Kontext des *é-ġiš-kíġ-ti* „Handwerkerhaus“, wo sie Zugriff auf alle notwendigen materiellen und technologischen Ressourcen hatten.

¹² Hierzu zählen nicht nur die Hauptkategorien von *nar/nāru* „Hymnenmusiker“ und *gala/kalû* „Kultmusiker“ – besonders für das Genre der rituellen Klagen zuständig –, sondern auch zahlreiche andere Gruppen wie „Harfenklagesänger“, „Handtrommelspieler“, „Flötisten“, „Sänger (eines bestimmten Liedtypus)“ usw.

¹³ Die Hauptaufgabe der Tempelmusiker bestand in der Ausgestaltung kultischer Zeremonien (Jahresfeste, Liturgie, Prozession, Opfer, Gründungsziegellegung), worunter auch die musikalische Gestaltung der rituellen Klagen gehörte. Dieses Textcorpus besaß einen außerordentlichen Umfang und eine besondere Traditionsgebundenheit. Es ist von der frühaltbabylonischen Zeit bis zum Ende keilschriftlicher Überlieferung, d. h. zum ausgehenden 1. Jahrtausend, bezeugt.

¹⁴ Hier galt es, höfische wie kultische Anlässe musikalisch zu gestalten. Insbesondere das Hymnenrepertoire hat hier seinen Platz. Vermutlich war der *um-mi-a* „Meister“ für die textliche Konzeption der Werke verantwortlich. Ob und inwieweit dem *nar* „Hymnen-/Festmusiker“ die musikalische Realisation völlig eigenständig oblag, ist noch nicht abschließend geklärt. Die Existenz von akkadisch-sprachigen Spielanweisungen zu sumerischen Königshymnen legt eigentlich nahe, daß diese ‚Tabaturen‘, d. h. die grundlegenden musikalischen Strukturen, auf die *um-mi-a* zurückgehen, und nur die Ausführung und aktuelle Darbietung Aufgabe des ausführenden Musikers waren.

Darstellungen ebenso wie keilschriftliche Quellen zeigen, daß alle Hauptkategorien des musikalischen Instrumentariums in Gebrauch waren: Membranophone, Idiophone, Blasinstrumente und Saiteninstrumente.

Den Membranophonen kam von jeher große Bedeutung zu. Einzelne, wie etwa tigi, adab oder balaġ (auch Saiteninstrument!) waren namensgebend für ganze Liedgattungen¹⁵, wengleich wir bis heute nicht präzise wissen, in welcher genauen Beziehung Instrument und Liedtext zueinander standen. Trommeln und Pauken, mit Tierfell bespannt und mit Händen bzw. Schlegeln geschlagen, weisen über die Jahrtausende viele Varianten in Form und Größe auf. Kleine Handrahmentrommeln finden sich schon unter den frühesten Darstellungen von Instrumenten und werden häufig von unbedeckten Frauen gespielt (Abb. 1).



Abb. 1: Nackte Frau mit Handrahmentrommel
(altbabylonisches Terracottarelieף; Paris, Musée du Louvre, AO 16758).

¹⁵ Vgl. zu diesen Gattungsbezeichnungen Claus Wilcke, Formale Gesichtspunkte in der sumerischen Literatur, in: Sumerological Studies in Honour of Thorkild Jacobsen on his Seventieth Birthday, June 7, 1974, hrsg. von Stephen J. Lieberman, Chicago 1975 (Assyriological Studies 20), S. 205 ff., besonders S. 261 ff.

Darstellungen aus der altbabylonischen Zeit legen die Vermutung nahe, daß tänzerische Bewegung und Trommelspiel eine Einheit bildeten, die, nach altbabylonischen Terracottareliefs, mitunter einen zusätzlichen Lautenisten oder Leierspieler miteinbeziehen kann. Rahmentrommeln größerer Form und nunmehr auch von Männern gespielt, finden sich in größerem Ensembleszusammenhang auch noch in der späten neuassyrischen Zeit. Das Repertoire ergänzen becherförmige sowie zylindrische Trommeln mittlerer Größe. Bisweilen von zwei Personen geschlagen werden schließlich manns-hohe, vermutlich zweifellige Trommeln, beliebt in der Ur-III-Zeit und danach aus der Mode gekommen, sowie die seit der altbabylonischen Zeit gut bezeugte große becherförmige Standtrommel namens *lilis/lilissu*¹⁶ (Abb. 2).



Abb. 2: Faustkampfszene, begleitet von stehendem Standtrommelspieler und sitzender Beckenspielerin (altbabylonisches Terracottarelief; London, British Museum, BM 91906).

Sie ist das einzige Instrument des Alten Orients, bei dem sich anhand einer Inschrift mit beigefügter Darstellung Name und Instrument zweifelsfrei identifizieren lassen¹⁷.

Insgesamt weniger gut bezeugt als die Membranophone sind die Idiophone, wengleich die Kontinuität innerhalb dieser Instrumentengruppe ausgeprägter als bei anderen erscheint. Sistrum, Becken, (zoomorphe) Rasseln, Schellen und sichelförmige Klappern sind vom Beginn des 3. bis ins späte 1. Jahrtausend nachzuweisen. Sie fanden u. a. Anwendung im Zusammenhang von Beschwörung, Krankenheilung, Fruchtbarkeits- und Opferriten.

¹⁶ Dieser Vorläufer unserer modernen Kesselpauke diente u. a. zur Untermalung von Faustkämpfen.

¹⁷ Vgl. hierzu Konrad Volk, *Improvisierte Musik im Alten Mesopotamien?*, in: *Improvisation II*, hrsg. von Walter Fähndrich, Winterthur 1994, S. 161 ff. mit Abb. 2.

Besonders im 1. Jahrtausend verbreitet waren Glocken, die den Hals von (königlichen) Pferden zierten und somit Unheil von ihnen abhalten sollten¹⁸.

Blasinstrumente, hergestellt aus Rohr, Horn, Holz, Ton, Knochen oder wertvollen Metallen, finden sich in Texten und Darstellungen ebenfalls eher spärlich bezeugt. Instrumente dieser Kategorie sind, abgesehen von *si/qarnu* „Horn (des Herolds)“ meist mit dem sumerischen Terminus *gi* „Rohr“ verbunden, doch läßt sich keiner der bekannten Namen für Blasinstrumente – etwa *gi-gíd* „Langrohr“, *gi-di-da* „klingendes Rohr“, *embūbu* „Rohrflöte/-pfeife“ – mit einer spezifischen Flöte, Pfeife oder Trompete verbinden. Besonders beliebt, vor allem im Ensemblezusammenhang, waren die sog. Doppelflöten im 2. und 1. Jahrtausend (Abb. 3).



Abb. 3: Ensemble mit Vertikalharfe, Leier und Doppelflöte
(Reliefdarstellung aus dem Palast des neuassyrischen Königs Sanherib;
London, British Museum, BM 124922).

An Nachbauten einer vorgeschichtlichen Knochenflöte aus Tepe Gaura (Abb. 4), deren Grifflöcher paarweise angeordnet waren, konnten jeweils in etwa die gleichen, durch unterschiedliches Anblasen veränderbaren Töne erzeugt werden: Grundton, kleine Terz, große Terz, Quinte. Zwei fragmentarische, in ihrer Rekonstruktion umstrittene Silberflöten (Rohrblatt-

¹⁸ Glocken verschiedener Form und Größe finden sich abgebildet bei Joan Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*, London 1969, pl. XIX-XX.

instrumente?¹⁹, Doppelflöte?) aus den frühdynastischen Königsgräbern in Ur lassen bisher keinerlei Aussagen über ihren möglichen Tonumfang zu. Trompeten, ebenfalls schon in der ersten Hälfte des 3. Jahrtausends bezeugt, dienten im wesentlichen als Signalinstrumente. Sie wurden besonders in der neuassyrischen Zeit zur Koordinierung großangelegter Arbeitsmaßnahmen eingesetzt (Abb. 5).

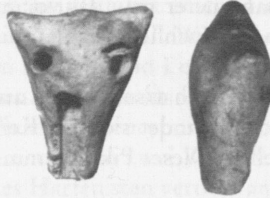


Abb. 4: Vorgeschichtliche Knochenflöte aus Tepe Gaura
(Hans J. Nissen, Grabung in den Planquadraten K/LXII in Uruk-Warka,
in: Baghdader Mitteilungen 5, 1970, Tafel 37a).

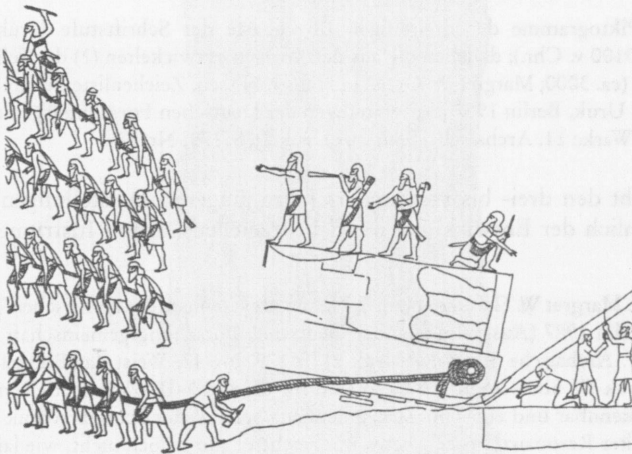


Abb. 5: Transport eines Stierkolosses. Ein Trompeter (Bildmitte) gibt akustische Signale während des Arbeitsvorganges (Reliefdarstellung aus dem Palast des neuassyrischen Königs Sanherib; Sir Austen Henry Layard, A second Series of the Monuments of Niniveh, including Bas-Reliefs from the Palace of Sennacherib and Bronzes from the Ruins of Nimroud, from Drawings made on the Spot during a second Expedition to Assyria, London 1853, Tafel 15; das schlecht erhaltene Originalrelief befindet sich in London, British Museum, BM 124820).

¹⁹ Vgl. Bo Lawergren, Art. „Mesopotamien. III. Musikinstrumente“, in: MGG², Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 149f.

Die Saiteninstrumente (Harfen, Leiern, Lauten) sind sicherlich die am besten bezeugte Instrumentengattung des Alten Orients. Nicht nur zahlreiche Darstellungen, sondern insbesondere die eindrucksvollen Funde von acht Leiern und zwei Harfen in den Königsgräbern von Ur (ca. 2600 v. Chr.) sowie die erstaunliche Anzahl von Bezeichnungen für Saiteninstrumente unterstreichen deren Bedeutung. Saiteninstrumente betreffende Keilschrifttexte sind es schließlich, anhand derer man das vor nunmehr schon fast 4000 Jahren in Mesopotamien gebräuchliche heptatonische Tonsystem wiederentdeckt hat.

Schon in den frühesten Wirtschaftsurkunden aus der sumerischen Stadt Uruk, d. h. um ca. 3200–3100, findet sich ein Keilschriftzeichen, das eine 3-saitige Rundharfe darstellt²⁰. Dieses Piktogramm (Abb. 6)



Abb. 6: Piktogramme der dreisaitigen Bogenharfe der Schriftstufe Uruk-IV (ca. 3200 bis 3100 v. Chr.); daneben die aus den vorigen entwickelten (?) der Schriftstufe Uruk-III (ca. 3000; Margret W. Green u. Hans J. Nissen, Zeichenliste der archaischen Texte aus Uruk, Berlin 1987 [Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka 11. Archaische Texte aus Uruk 2], S. 179, Nr. 47).

entspricht den drei- bis vierhundert Jahre jüngeren Darstellungen, wobei hier, ähnlich der Entwicklung des Schriftzeichens, schon Instrumente mit

²⁰ Vgl. Margret W. Green u. Hans J. Nissen, Zeichenliste der archaischen Texte aus Uruk, Berlin 1987 (Ausgrabungen der Deutschen Forschungsgemeinschaft in Uruk-Warka 11. Archaische Texte aus Uruk 2), S. 179, Nr. 47. Weist das Bildzeichen der Phase Uruk IV noch 3 Saiten auf, so sind für die Uruk-III-Zeit deutlich mehr (?) Saiten erkennbar und ein – im Zusammenhang veränderter Schreibechnik – anders dargestellter Resonanzkörper. Dieses Bildzeichen kann jedoch nicht, wie lange angenommen, uneingeschränkt als Vorläufer des in der Fāra-Zeit bezeugten und als solches identifizierten Zeichens *balag* (vgl. unten zu Membranophonen und Harfen) gelten. Es stellt sich weiterhin die Frage, ob das bei Green u. Nissen, ebenda, sub Uruk III an erster Position dargestellte Zeichen überhaupt in den Kontext der 3-saitigen Bogenharfe gehört und nicht besser mit ZATU 775 (vermutlich ebenfalls Uruk-III, ebenda, S. 350), einem wahrscheinlicheren Vorläufer des späteren *balag*, zu verbinden ist. Vgl. hierzu auch die Rezension von Piotr Steinkeller, *Bibliotheca Orientalis* 52, 1995, Sp. 698 (die Vermutung Steinkellers, bei dem genannten Uruk-IV-Zeichen könne es sich um eine „lyre“ handeln, ist jedoch sicher nicht zutreffend). Es bleibt also einstweilen unklar, welcher Lautwert dem beschriebenen Piktogramm der Uruk-IV-Zeit, der 3-saitigen Bogenharfe, zuzuordnen ist.

bis zu 7 Saiten²¹, um ca. 2500 v. Chr. sogar 11–15 Saiten erkennbar sind. Standharfen ebenso wie kleinere Tragharken spielen während des gesamten 3. Jahrtausends eine zentrale Rolle. Sie wurden vertikal gehalten (Saitenverlauf parallel zum Körper) und mit den Fingern gespielt. Eine Vorstellung von der Größe eines solchen Instrumentes liefert uns eine in den Königsgräbern von Ur (ca. 2600 v. Chr.) gefundene Harfe. Ihr Saitenhalter maß zwischen 100–120 cm, der vermutlich mit einem Tierfell bespannte Resonator wies eine Länge von ca. 60–65 cm auf. Wie bei einigen Membranophonen, so läßt sich auch bei den Harfen (und Leiern) ein Umbruch in der altbabylonischen Zeit ausmachen. Hier taucht nämlich eine neue Harfenform auf, die sog. Winkelharfe. Dieser Harfentypus, der in Ägypten erst gut 400 Jahre später bezeugt ist²², existierte in zwei Varianten: der Vertikalharfe, deren Resonator am Körper des Harfenisten vertikal anliegt (Abb. 7),



Abb. 7: Harfenistin mit Vertikalharfe (altbabylonisches TerracottarelieF; Baghdad, Iraq Museum, IM 21359).

²¹ Der gebräuchliche Terminus für Saite ist sumerisch *sa*, akkadisch *pitnu*, wobei in akkadischem Kontext sehr häufig das Sumerogramm SA benutzt wird. Da dieser Terminus *technicus* auch einen Muskel bzw. eine Sehne (*šerh/’ānu*) bezeichnet, ist davon auszugehen, daß das Saitenmaterial durchweg aus tierischen Produkten (Häute, Därme) hergestellt wurde.

²² Unter Amenophis II. (1450–1425).

und der Horizontalharfe. Hier wird der horizontal orientierte Resonator an der linken Körperseite des (meist stehenden) Musikers angelegt; die rechte Hand schlägt, anders als bei der Vertikalharfe, mit einem Plektrum die Saiten (Abb. 8).



Abb. 8: Harfenspieler mit Horizontalharfe (altbabylonisches Terracottarelief; Paris, Musée du Louvre, AO 12455).

Es ist denkbar, daß die Ausdifferenzierung des letztgenannten Harfentypus eine Folge der um ca. 2300 v. Chr. stattgehabten Integration der mit einem Plektrum²³ gespielten Langhalslaute (dazu unten) ist. Die Winkelharfe, deren Saitenzahl zwischen 4 und 8 variiert – ein häufig verwandtes Terracottamodell zeigt 7 Saiten²⁴ –, findet sich nach unserer Quellenlage im 1. Jahr-

²³ Sumerisch wahrscheinlich ‚sur‘ genannt.

²⁴ Die Anzahl der dargestellten Saiten ist in der Diskussion um das mesopotamische Tonsystem immer wieder in die Argumentation einbezogen worden, ohne daß die Grundlagen, d. h. die Intention des Dargestellten sachlich wie methodisch hinterfragt und abgeklärt wurden. Ebenso problematisch sind Aussagen wie „Zwar zeigen die altbabylonischen Darstellungen nie hohe Saitenzahlen, aber es gibt keinen Grund daran zu zweifeln, daß mesopotamische Winkelharfen gleichfalls etwa 20 Saiten hatten. Mesopotamische Terrakottatafeln konnten nicht den ganzen Saitensatz abbilden, weil sie zu klein waren“ (so Lawergren, Art. „Mesopotamien. III. Musikinstrumente“, wie Anm. 19, Sp. 152f.). Da außer Frage steht, daß altbabylonische Terrakotten im

tausend zu noch größeren und vielsaitigen Instrumenten entwickelt²⁵, die zunehmend in großen Ensembles Verwendung fanden. Bis heute umstritten ist die Bezeichnung für die Harfe, bzw. einzelne Harfentypen. Für einen solchen dürfte z. B. ^ēis-al-ġar (Harfe mit Resonator aus Holz?) gestanden haben²⁶. Der Terminus *balāġ*²⁷, in der Vergangenheit wiederholt als allgemein gefaßter Begriff für „Harfe“ in Anspruch genommen²⁸, bezeichnet diese möglicherweise nur in einer bestimmten Konstruktionsform²⁹, deren *tertium comparationis* der mit Tierfell bespannte Resonator zu sein scheint, vielleicht auch entsprechend einem bestimmten Verbreitungsgebiet³⁰, ansonsten jedoch ein Membranophon³¹.

Einzelfall eine enorme handwerkliche Qualität und Detailtreue aufweisen, ist die genannte Argumentation nicht stichhaltig. Weiterhin ist zu berücksichtigen, daß altbabylonische Terrakotten aus überwiegend privatem bzw. religiösem Kontext stammen und meist Einzeldarstellungen bieten, ganz anders als die im 1. Jahrtausend aufgrund des Fundzufalles dominierenden Palastreliefs, die wiederholt Ensemblezusammenhänge darstellen, womit ein direkter Vergleich problematisch bleibt.

²⁵ Hierbei gilt es zu betonen, daß die Quellenlage fast ausschließlich durch Darstellungen aus dem Bereich des Palastes bestimmt ist, aus dem in früheren Phasen mesopotamischer Geschichte so gut wie kein Beleg vorliegt.

²⁶ Vgl. Anne Draffkorn Kilmer, Art. „Musik. A. I. Philologisch“, in: Reallexikon der Assyriologie 8, 1993–1997, S. 463 f.

²⁷ Auch in einer Reihe von zusammengesetzten Formen bezeugt, so etwa ^ēis-balaġ-di *timbuttu*, ^ēis-balaġ-di *telitu*, ^ēis-balaġ-gal *alû*, ^ēis-balaġ-tur *alû* (vgl. ur-*ra hubullu* 7B, 40–41, 46–47, zit. nach der unveröffentlichten Textrekonstruktion von Miguel Civil).

²⁸ Vgl. Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 463 f.

²⁹ Der einzige bekannte, bisher jedoch unveröffentlichte akkadische Text, der sich en détail mit einem *balāġ* genannten Instrument beschäftigt, beschreibt in metaphorischer Form nur äußere Merkmale des Instrumentes: „Kopf“, „Brust“, „Flügel“, „Augen“ (vgl. Kilmer, Art. „Musik“, wie Anm. 26, S. 464), und führt somit die Problematik keiner zwingenden Lösung zu.

³⁰ Aufgrund der Gleichung *BALAĠ* = *qi-na-lum/rûm/ru₁₂-um* (vgl. hebräisch *kinor*) in einem Text aus dem syrischen Ebla (3. Jahrtausend; siehe Manfred Krebernik, *The Linguistic Classification of Eblaite: Methods, Problems and Results*, in: *The Study of the Ancient Near East in the Twenty-First Century*, hrsg. von Jerrold S. Cooper u. Glenn M. Schwartz, Winona Lake 1996, S. 242) sieht Anne Draffkorn Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 137 eine Bestätigung für den Ansatz, *balāġ* mit „Harfe“ zu übersetzen; beachte jedoch, daß Lawergren im selben Artikel unter „III. Musikinstrumente“, Sp. 145 mit Rückverweis auf Kilmer, Sp. 137, im Anschluß an eine wenig begründete These von Mark E. Cohen *balāġ* als Trommel interpretieren möchte („An dieser Stelle soll *balāġ* als Trommel verstanden werden [...]“) und ders., Art. „Leiern“, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 5, 1996, Sp. 1016 *kinor* unter die flachen Leiern rechnet.

³¹ Vgl. Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 463 („*balāġ/balaggu* harps/drummable resonators“), S. 465. Hintergrund dieser scheinbar widersprüchlichen Termi-

Nach heutigem Kenntnisstand erstmalig in Syrien bezeugt³² ist die Leier. Ihr Name zà-mí/sammû entspricht dem sumerischen Begriff für „Lobpreis“, wie er sich häufig als Schlußdoxologie am Ende von Preisliedern findet. In welchem Wechselverhältnis Instrument und Doxologie stehen, ist allerdings noch unklar. Die durch Darstellungen und außergewöhnliche Originalfunde aus dem 3. Jahrtausend (Abb. 9 u. 10)

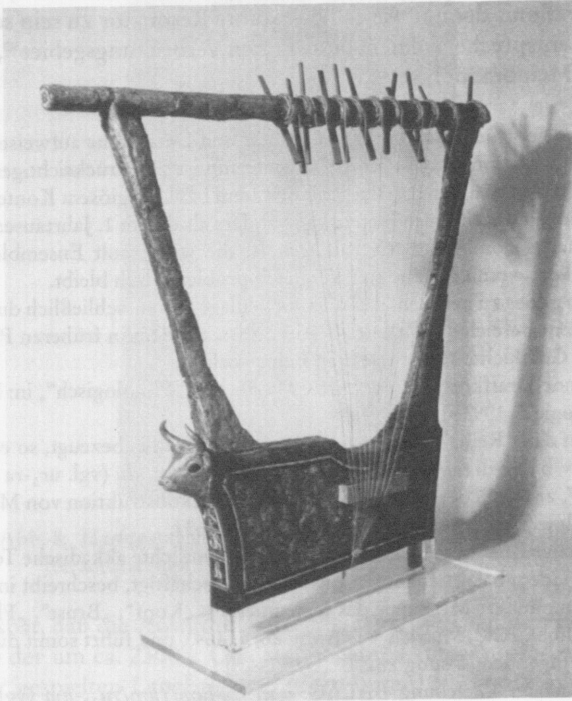


Abb. 9: Sog. Silberleier aus dem Königsfriedhof in Ur (ca. 2700 v. Chr.; London, British Museum, BM 121199).

nologie könnte eine völlig andere Klassifizierung der Instrumentengattungen sein, die nicht zwischen Saiteninstrumenten und Membranophonen scheid, sondern unter dem Begriff *balāḡ* Instrumente verstand, die durch einen „mit Fell bespannten Resonator“ charakterisiert waren. Diese durch fernöstliche Musikkulturen inspirierte These ist bislang allerdings unbewiesen. Die zahlreichen bildlichen Darstellungen sprechen in ihrer Statik zumindest unter einer historisch-synchronen Perspektive gegen eine Polyvalenz des Begriffes *balāḡ*.

³² Vgl. Dominique Collon, Art. „Leier. B. Archäologisch“, in: Reallexikon der Assyriologie 6, 1980–1983, S. 581.

gut dokumentierten Instrumente weisen sowohl symmetrische wie asymmetrische Konstruktionsformen, mit und ohne (kunstvoll verzierte) Tierprotome am Resonanzkörper, auf. Sie konnten, abhängig von der jeweiligen Größe des Instrumentes, sitzend, stehend oder gehend beidhändig gezupft, oder, so die Saiten nicht parallel zum Körper des Musikers verliefen, mit einem Plektrum gespielt werden. Die Keilschriftliteratur, insbesondere die

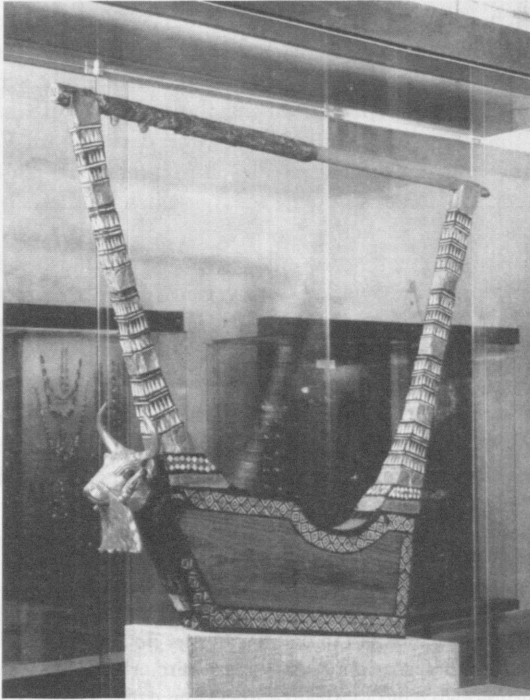


Abb. 10: Sog. Goldene Leier aus dem Königsfriedhof in Ur (ca. 2700 v. Chr.; Bagdad, Iraq Museum, IM 8694).

lexikalischen Listen, nennt verschiedene Bezeichnungen für unterschiedliche Leiertypen, darüber hinaus die Namen von einzelnen Bestand- bzw. Bauteilen des Instrumentes, die sich bisher nur zum Teil zweifelsfrei zuordnen lassen. Zu den konstruktiven Merkmalen der Leier gehört, daß ihre Saiten über einen auf dem Resonator (aus Holz)³³ fixierten Steg geführt und

³³ Von den in den Königsgräbern von Ur gefundenen acht Leiern waren meist nur noch die dekorativen Elemente, die nicht aus Holz bestanden, erhalten. Vorhan-

am Joch befestigt wurden, wobei eingebundene Stimmstäbchen ein differenziertes und schnelles Umstimmen ermöglichten. Hiermit war, anders als etwa bei der Harfe, kein komplettes Abspannen der Saite(n) zum Zweck des Umstimmens erforderlich³⁴.

Die Popularität der asymmetrischen Leier des 3. Jahrtausends, die im Durchschnitt etwa 11 Saiten aufweist, meist mit einem Tragegurt getragen wird und oft Standfüße erkennen läßt, sinkt nach der Wende zum 2. Jahrtausend deutlich. Zwar finden sich noch einige wenige Darstellungen von großen Standleiern auf altbabylonischen Terracottareliefs, doch dominieren ab dieser Periode kleinere Instrumente. Diese werden nun schräg bis horizontal gehalten, so daß die Saitenführung ähnlich der Laute (s. u., S. 18–20) verläuft, mit einer Neigung von etwa 45° (und darüber) im Verhältnis zur Körperachse. Wiederholt finden sich diese Instrumente im Ensemblezusammenhang dargestellt, so auch in der neuassyrischen Zeit, die 5- bis 7-saitige Leiern bevorzugt.

Die Langhalslaute, *gù-di, gù-dé/inu*³⁵ wurde dem mesopotamischen Instrumentarium vergleichsweise spät einverleibt. Die frühesten Darstellungen datieren in die Zeit der Vorherrschaft der Dynastie von Akkade, d. h. in das ausgehende 3. Jahrtausend³⁶ (Abb. 11). Nur wenig später wird König Šulgi (2094–2047), dem bedeutendsten, den Musen auf besondere Weise zugeneigten Herrscher der Ur-III-Zeit, die Beherrschung der Spieltechnik der bis dahin in Südmesopotamien nicht gehörten Laute zugeschrieben³⁷, wobei in hymnischer Überhöhung die Tatsache unterschlagen wird, daß die Laute

dene Holzreste wurden vorläufig als Stücke einer Koniferen-Spezies bestimmt (vgl. Richard Barnett, *New Facts about Musical Instruments from Ur*, in: *Iraq* 31, 1969, S. 98 mit Anm. 11). Das Basiskorpus aus Holz war, so die Grabungsbefunde, teilweise an den Seiten gerundet, um so den Kuhkörper noch wirklichkeitsgetreuer hervortreten zu lassen. Diese Art der Gestaltung dürfte erhebliche Auswirkungen auf das Schwingungsverhalten des Resonanzkörpers und damit auf den Klang des Instruments als solchem gehabt haben.

³⁴ Die Pflöckchen im Saitenhalter der Harfe dienten ausschließlich der Befestigung der Saiten und waren nicht beweglich (wie etwa Wirbel).

³⁵ Zum möglichen etymologischen Zusammenhang von /*gudi*/ und dem arabischen *al-'ūd* vgl. Anne Draffkorn Kilmer, Art. „Laute. A. Philologisch“, in: *Reallexikon der Assyriologie* 6, 1980–1983, S. 513.

³⁶ Mit Ricardo Eichmann, *Zur Konstruktion und Spielhaltung der altorientalischen Spießlauten – von den Anfängen bis in die seleukidisch-parthische Zeit*, in: *Baghdader Mitteilungen* 19, 1988, S. 616 ff., ist die „Erfindung“ des Instrumentes wohl früher anzusetzen, wenngleich bisher Belege hierfür fehlen.

³⁷ Vgl. Šulgi B, Z. 168: „Die Laute, die man (noch) nicht gehört hat“ (³³*gù-di giš la-ba-ra-ab-tuku-a*); vgl. zu dieser Zeile zuletzt Theo J. H. Krispijn, *Beiträge zur Altorientalischen Musikforschung*. 1. Šulgi und die Musik, in: *Akkadica* 70, 1990, S. 2 ff.

schon ein bis zwei Generationen vor Šulgi, bei Gudea, dem Stadtfürsten von Lagaš, an prominenter Stelle erwähnt wird³⁸. Wenn auch die Darstellungen nicht alle konstruktiven Merkmale der Lauten erkennen lassen, so handelt es sich doch überwiegend um 2-, seltener 3-saitige Instrumente mittlerer



Abb. 11: Mythologische Szene, begleitet von einem knienden Lautenisten (altakkadisches Rollsiegel; London, British Museum, BM 89096).

bis langer Mensur mit rund bis rechteckig-länglichem, nur in Anatolien erkennbar tailliertem³⁹ Resonanzkörper. Schalllöcher bilden die Ausnahme⁴⁰. Die gelegentlich sichtbare Bundierung scheint dem Standard zu entsprechen, denn auch König Šulgi spricht von seiner Fähigkeit, die Bünde der šu-kára-

³⁸ Vgl. Gudea Zylinder A vi 24–25, vii 2 (vgl. vii 24–25, 29): „Hat er ihm sein(e) geliebte(s) *balag* (Harfe?/Membranophon?), ‚Drache des Landes‘, (und) die berühmte Laute, sein (d. h. Ningirsus), ‚Unterhalter‘ [in den Tempel Eninnu] gebracht“ (*balag-ki-âg-ni ušumgal-kalam-ma/šis gù-di mu-tuku niğ-ad-gi₄-gi₄-ni/. . ./ù-mu-na-da-ku₄-re*); siehe zuletzt Dietz O. Edzard, *Gudea and His Dynasty. The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Early Periods*, Vol. 3/1, Toronto usw. 1997, S. 73 mit abweichender Interpretation. Die hier dokumentierte Aussage, die Laute ‚unterhalte‘ den Gott Ningirsu, findet eine thematische Parallele auf einem altakkadischen Rollsiegel (siehe Abb. 11), das eine mythologische Szene darstellt, die von einem knienden Lautenisten begleitet bzw. untermalt wird.

³⁹ Weitgehend deutlich ist dies nur auf einem aus Alaca Hüyük stammenden Orthostatenrelief (ca. 14. Jahrhundert v. Chr.), vgl. Eichmann, *Altorientalische Spießlauten* (wie Anm. 36), S. 600f.

⁴⁰ Ebenda, S. 596.

Laute⁴¹ verschieben zu können⁴². Die Saiten wurden wohl meist mit einem Plektrum gespielt, gelegentlich jedoch mit den Fingern der rechten Hand angeschlagen⁴³. Anders als die Harfen, Leiern, Flöten und (großen) Trommeln, die bevorzugt in den klassischen Ensembles der Tempel verwendet wurden, scheint die Laute ein Instrument des höfischen, seltener des kultisch-mythischen Bereiches, vor allem aber Bestandteil der Laienmusik gewesen zu sein (Abb. 12).



Abb. 12: Lautenist mit Herdentieren (altbabylonisches Terracottarelief; Bagdad, Iraq Museum, IM 9419).

Lautenistendarstellungen zeigen häufig nackte und in tänzerischer Bewegung befindliche Musiker. Dieses Bildthema ist besonders zu Beginn des 2. Jahrtausends beliebt und wurde im Neuen Reich Ägyptens übernommen⁴⁴.

⁴¹ Vgl. Joachim Arndt-Jeamart, Zur Konstruktion und Stimmung von Saiteninstrumenten nach den musikalischen Keilschrifttexten, in: *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.

⁴² Vgl. unten, Anm. 120.

⁴³ Kilmer, Art. „Laute“ (wie Anm. 35), S. 514f. vermutet (mit Verweis auf Hans Hickmann, *Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik*, Leiden u. 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.

⁴⁴ Hickmann, *Handbuch der Orientalistik* (wie Anm. 43), S. 155–60.

Musik, sei sie nun instrumental oder vokal, untermalend, begleitend, mit Tanz verbunden oder solistisch präsentiert, spielte in nahezu allen Lebensbereichen des Alten Orients eine bedeutende Rolle. Das Wiegenlied, mit dem die Amme den Schlaf für den kleinen Prinzen herbeirief, stand neben dem gleichförmigen Arbeitslied; der Tanz der geschlechtsreif und somit heiratsfähig gewordenen Mädchen⁴⁵ neben der erhabenen Musik der großen Tempel- und Palastensembles, mit der Götter verherrlicht, besänftigt und Könige gepriesen wurden. Zwar ist die musikalische Strukturierung und Ausführung der einzelnen Gattungen in vielen Bereichen noch unklar, sicherlich auch, weil sie zu einem hohen Maß an mündliche Überlieferungsformen gebunden war, doch bietet das Verschriftete immer wieder überraschende Einblicke. So scheinen sumerische Liedtypen, deren individuelle Bezeichnung den Bestandteil *šir* (Lied) enthielt, per se an festgelegte melodische (und/oder rhythmische) Muster gebunden; andere, deren Bezeichnung auf ein Schlaginstrument wie etwa *adab*, *balag* oder *tigi* zurückging, durch die rhythmisch führende Funktion des namengebenden Instrumentes charakterisiert⁴⁶. Deutlich anders realisiert wurden hingegen sumerische Königshymnen nach der altbabylonischen Überlieferung. Für sie existieren Spielanweisungen in akkadischer Sprache, in denen Ausgangston, nachfolgende ‚Intervalle‘ (Dichorde) für einzelne Abschnitte der Hymne sowie Stimmungen und davon abgeleitete plagale Modi für eben diese Abschnitte, vergleichbar einer Tabulatur, angegeben werden⁴⁷. Erlernen Schemata folgte man natürlich auch in der Musik des Kultes. Insbesondere hier überdauerten Traditionen nicht nur Jahrhunderte, sondern Jahrtausende. Für ein Werk der altbabylonischen Zeit, abgefaßt in dem für den Kult traditionellen Sumerisch, läßt sich eine spezifische musikalisch-kompositorische Gliederung in drei Abschnitte aufzeigen, wobei dem ersten Abschnitt, der vermutlich durch vokale Improvisation charakterisiert war⁴⁸, besondere Bedeutung zukam. Vokale Kunstfer-

⁴⁵ Vgl. Claus Wilcke, Familiengründung im Alten Babylonien, in: *Geschlechtsreife und Legitimation zur Zeugung*, hrsg. von Ernst W. Müller, Freiburg u. München 1985 (Veröffentlichungen des Instituts für Historische Anthropologie e.V. 3 [= *Kindheit Jugend Familie I*]), S. 242 f.

⁴⁶ Vgl. Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 470. Die genannten Werke sind in sich formal gegliedert durch eine Reihe von Termini technici, die sich auf die musikalische Realisation bezogen, so etwa *sa-ġar-ra* „gesetzte Saite“, „gesetzter Modus“, *sa-ġid-da* „angespannte Saite“, „hochgestimmter [?] Modus“, *ki-šū* bzw. *ki-ru-ġū*.

⁴⁷ Vgl. Anne Draffkorn Kilmer, *Nippur at the Centennial*, in: *Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique Internationale 1989, Philadelphia 1992*, S. 105; siehe auch die tabellarische und versuchsweise durch Noten bzw. Intervalle dargestellte Übertragung der Rezitationsanweisung der Königshymne (Lipitištar B), ebenda, S. 111.

⁴⁸ Vgl. ausführlich Volk, *Improvisierte Musik* (wie Anm. 17), S. 186 ff. (mit älterer Literatur); Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 138.

tigkeit spielt schließlich auch in den sogenannten *balāḡ*-Kompositionen eine herausragende Rolle. Textexemplare der spätesten Überlieferungsphase, der Seleukidenzeit, weisen Vokalzeichen in Keilschriftform auf, die, semantisch ungebunden und graphisch abgesetzt, wahrscheinlich als Notationsform zur Gestaltung von Melismen dienten⁴⁹. Auf die generelle Bedeutung der vokalischen Kunst verweist ein altes sumerisches Sprichwort: „Ein Festmusiker ohne schöne Stimme, der ist ein minderwertiger Festmusiker“⁵⁰. Wenn auch in vergleichbarer Form nicht überliefert, so dürfte doch den Instrumentalisten unter den Musikern ähnliche Reputation zugekommen sein, wenngleich ihre Tätigkeit nicht an das ebenso mächtige wie magische Wort gebunden war.

Die Mehrzahl der Musiker, gleich welcher Sparte, erlernten ihr Handwerk von den Anfängen bis zur Vollendung von ihren Vätern, Vorgängern in ihrer Profession⁵¹. Manche jedoch auch im Rahmen einer Lehre⁵², die sie bei einem erfahrenen Meister absolvierten, wobei die Beschäftigung mit der schriftlichen Überlieferung offenbar keine notwendige Bedingung zur Ausübung dieses Berufes war⁵³. Am Ende einer Fachausbildung zum Hof- oder Tempelmusiker stand ein anspruchsvolles Examen⁵⁴. Musik stand aber auch auf dem Lehrplan der gehobenen Ausbildungsstufe des *Eduḫba‘a*, der

⁴⁹ Ebenda, S. 187–90. Bereits für die altbabylonische Zeit ist ein Text aus dem Kreis der Dumuzi-Inanna-Lieder bezeugt, der, mehrfach durch eine Art Antiphon (*ḡiš-ḡi-ḡāl/meḫer zamāri*) gegliedert, gesonderte Gesangsteile, angedeutet durch abgesetzte Vokalzeichen, aufweist (vgl. ebenda, S. 189 mit Anm. 68–71).

⁵⁰ *nar za-pa-āḡ nu-du₁₀-ga ḫu-ru-um-nar e-ne* (Sumerian Proverb Collection 2.41; vgl. Berndt Alster, *Proverbs of Ancient Sumer I*, Bethesda, Md. 1997, S. 53).

⁵¹ Inwieweit dies analog für Musikerinnen postuliert werden darf, ist noch nicht zweifelsfrei rekonstruierbar. Aus dem mittelbabylonischen Nippur ist eine Gruppe von Briefen bezeugt, nach denen in Ausbildung befindliche Musikerinnen an Husten litten, von dem sie durch einen Arzt geheilt wurden (vgl. Konrad Volk, *Kinderkrankheiten nach der Darstellung Babylonisch-Assyrischer Keilschrifttexte*, in: *Orientalia Nova Series* 68, 1999, S. 7).

⁵² Zu einem altbabylonischen Lehrvertrag, der die Ausbildung eines Jungmusikers regelt, vgl. Claus Wilcke, *Die Inschriftenfunde der 7. und 8. Kampagnen (1983 und 1984)*, in: *Isin – Išān-Bahrīyāt III. Die Ergebnisse der Ausgrabungen 1983–1984*, hrsg. von Barthel Hrouda, München 1987, S. 104 u. 106 f. Der Musikerlehrling wurde über das sumerische Adjektiv *tur* (klein, jung) charakterisiert; so hieß der Lehrling eines *gala* (Kultmusiker) *gala-tur*, derjenige eines mit dem hymnischen Repertoire befaßten Musikers (*nar*) *nar-tur*.

⁵³ Vgl. hierzu Volk, *Improvisierte Musik* (wie Anm. 17), S. 185, Anm. 51.

⁵⁴ Vgl. hier den sogenannten Examenstext A, Z. 24; siehe Volk, *Improvisierte Musik* (wie Anm. 17), S. 185 f. mit Anm. 52. Das auf uns gekommene Werk scheint in dieser Form jedoch ein Konstrukt des 1. Jahrtausends zu sein, das auf Bekanntes zurückgreift und Elemente verschiedener traditioneller Ausbildungsgänge zu einem fiktiven Gesamtexamen vereint.

Schule, die Schreiber ausbildete⁵⁵. Texte aus dem Curriculum der Schule, die einen hohen Anteil an der traditionsgebundenen Überlieferung ausmachen, konfrontieren uns meist nur mit Aufzählungen von Instrumenten und verschiedenen Musikersparten, selten mit darüber hinausgehenden Aussagen. Das den Nachfahren so faszinierende *Wie* und *Warum* ignorieren insbesondere die lexikalischen Quellen, und der sicherlich hohe Anteil mündlicher Instruktion bleibt für immer verloren. Schließlich stellt uns das in den Keilschrifttexten bruchstückhaft überlieferte musikalische Leben von einst oftmals vor unüberwindliche sprachliche Schwierigkeiten. Und doch gibt es kleinere und größere Mosaiksteine der schriftlichen Überlieferung, die Gang und Inhalt eines Musikerdaseins in wesentlichen Punkten erhellen. Kopien von lexikalischen Listen, wie etwa *ur₅-ra/hubullu* Tf. 7b, die innerhalb des Schulbetriebes von Schülern angelegt wurden, zeigen, daß schon früh ein umfangreiches Vokabular an Fachterminologie, so etwa Instrumentennamen nebst ihren Bestandteilen und Verwendungsweisen⁵⁶, erlernt wurde⁵⁷. Erst etwas später stand, was die schriftgebundene Ausbildung anlangt, die Beschäftigung mit der (historisch jungen) lexikalischen Serie *Nabnitu* auf dem Lehrplan, einem am Akkadischen orientierten zweisprachig akkadisch-sumerischen Gruppenvokabular, das auf seiner 32. Tafel auch die Saitennamen der Leier (*ēi³zà-mí*) enthielt⁵⁸. Der Schüler der (nach)altbabylonischen

⁵⁵ Hiervon erfahren wir ausführlich in dem sumerischen Schulstreitgespräch zwischen Enkita und Enkiġegal. Die beiden Kontrahenten werfen sich gegenseitig u. a. vor, die Kunst des Leierspiels nicht zu beherrschen, einen Hymnus nicht rezitieren zu können, ja nicht einmal den Mund hierfür richtig öffnen zu können; in Haltung (Armzeichen?) zu gehen, jedoch den entsprechenden Liedtypus nicht vortragen zu können, vor Publikum bzw. „vor den Meister(schüler)n“ (*igi-(dumu)-jum-mi-a-ke₄-e-ne*) zu versagen, wenn es gelte, ein *tigi* oder *adab*-Lied zu rezitieren. Summarisch: „Für die Musik ist er ohne jedes Talent, (aber auch) für jede (sonstige) Arbeit untauglich“ (*nam-nar-e nu-ub-du, kiġ-gi₄-a-aġ la-ba-ab-du,*); vgl. Åke Sjöberg, *The Old Babylonian Eduba*, in: *Sumerological Studies* (wie Anm. 15), S. 169.

⁵⁶ Zu *Ur₅-ra* Tf. 7b vgl. Benno Landsberger, *The Series HAR-ra = hubullu Tablets V–VII*, in: *Materialien zum Sumerischen Lexikon* 6, 1958, S. 119 ff.; Anne Draffkorn Kilmer, Art. „Leier. A. Philologisch“, in: *Reallexikon der Assyriologie* 6, 1980–1983, S. 573; Niek Veldhuis, *Elementary Education at Nippur*, Groningen 1997, S. 164 f., Z. 597–619, S. 248 f.

⁵⁷ Die lexikalische Gegenstandsliste *Ur₅-ra/hubullu* war schon in einem sehr frühen Stadium der schulischen Ausbildung Thema des standardisierten Curriculums, vgl. hierzu Niek Veldhuis, *The Cuneiform Tablet as an Educational Tool*, in: *Dutch Studies in Near Eastern Languages and Literature* 2/1, 1996, S. 18 f.

⁵⁸ Zum Inhalt der Serie *Nabnitu* und der Position der XXXII Tafel dieses Kompendiums vgl. Irving L. Finkel u. Miguel Civil, *The Series SIG₇.ALAN = Nabnitu*, in: *Materials for the Sumerian Lexicon* 16, 1982, S. 4 f., S. 28.

Zeit⁵⁹ wurde auch hier zunächst mit reinen Fakten, den sumerischen und akkadischen (babylonischen) Namen der 9 Saiten des Instrumentes konfrontiert; darüber hinaus aber mit einem in sich geschlossenen Tonsystem, das bereits das Endresultat einer Jahrhunderte zurückliegenden Entwicklung darstellte. Als grundlegender Unterschied zwischen der sumerischen und akkadischen (babylonischen) Spalte mußte sofort auffallen, daß der sumerische Terminus *sa* (Saite) in der (linken) sumerischen Spalte jeweils explizit notiert wurde, das Akkadische denselben lediglich implizierte. Gezählt wurde weiterhin nicht, wie der moderne Leser vielleicht erwarten würde, in simpler numerischer Abfolge von Saite 1 bis Saite 9. Gezählt wurde von Saite 1 bis 5 und nachfolgend 4 bis 1 von hinten, wobei die Stereotypie der Auflistung der Saiten 4 bis 1 von hinten in unüberbarem Gegensatz zu derjenigen der Saiten 1 bis 5 steht⁶⁰:

⁵⁹ Das von Aaron Shaffer in *Iraq* 43, 1981, S. 79 ff. veröffentlichte, *Nabnitu* XXXII zuzuordnende Fragment wurde von Shaffer als altbabylonisch angesehen, ist jedoch eher in die mittelbabylonische Zeit zu datieren; vgl. *Materials* (wie Anm. 58), S. 249 ad Text C.

⁶⁰ Die linke Spalte gibt den sumerischen, die mittlere, kursiv gesetzte, den akkadischen Text wieder. Zu den Z. 1–9 von *Nabnitu* XXXII vgl. *Materials* (wie Anm. 58), S. 251; Verbesserungen bei: Richard L. Crocker u. Anne Draffkorn Kilmer, *The Fragmentary Music Text from Nippur*, in: *Iraq* 46, 1984, S. 82.

⁶¹ Die Übersetzung dieses und der folgenden Saitennamen richtet sich nach der babylonischen Wiedergabe (*qudmum*). Weiterhin ist zu beachten, daß die sumerischen Saitennamen nicht in der Form von Ordinalzahl-Konstruktionen realisiert sind. – Für die vorliegende Zeile bleibt ungeklärt, wie DI des sumerischen Eintrages (*sa-DI*) zu bestimmen ist. Vielleicht liegt in DI eine Kurzschreibung für diš „eins“ vor; eine Emesalform di(-d) (eins) ist aufgrund des Kontextes kaum anzunehmen. Ein Ansatz *sa-DI* (Saite 1; vgl. auch CBS 10996 [dazu unten S. 31 mit Anm. 85], wo *qudmu(m)* numerisch 1 repräsentiert) könnte den Hapax *sa-DI* = *qudmum* „vorne“ erklären, wobei die Wurzel *qdm* gegenüber den möglichen Grundbedeutungen von /DI/ eindeutig differenziert ist. Zu beachten ist jedoch die Tatsache, daß auch die 5. Saite *sa-DI-5'*, wörtlich: „Saite . . . 5“, verallgemeinernd *hamšu* „fünfte“ übersetzt, das Element /DI/ enthält, womit nach der sumerischen Spalte eine direkte terminologische Beziehung zwischen Saite 1 (*sa-DI*) und Saite 5 (*sa-DI-5'*) hergestellt wird. Das Saitenintervall 1–5 ist als ein besonderes hervorgehoben, das in dieser Form in der babylonischen Spalte nicht mehr erkennbar ist. Unter der Voraussetzung, daß /DI/ in beiden Fällen dasselbe meint („eins“ [oder etwa die Verbalwurzel /di/ „sprechen“, „klingen“, d. h. *sa-DI* „klingende Saite“? Für di(-d) im Kontext musikalischer Terminologie vgl. *balag-di* „Klagesänger“, *gi-di-da* „klingendes Rohr“, „Rohrflöte“, (ē¹³)*gù-di* „Laute“), könnte auf rein terminologischem Wege die Bezeichnung des Saitenpaares („Intervalls“) 1–5 *nīs gabari* „Er-/Anhebung des Gegenübers/Gegenstücks“ erklärt werden, als *sa-DI* (1) in *sa-DI-5* ihr „Gegenstück“ (*gabarū*) fände. Die Saitenbenennung nach der sumerischen Spalte wäre somit konditioniert durch ihre tonliche (bzw. Intervall-) Funktion gegenüber Saite 1.

Z. 1	sa-DI	<i>qud-mu-u[m]</i>	vordere (Saite) ⁶¹
Z. 2	sa-ús	<i>ša-mu-šu-um</i>	nächste (Saite) ⁶²
Z. 3	sa-3 sa-sig	<i>ša-al-šu qa-a[t-nu]</i>	3., ‚dünne‘ (Saite) ⁶³
Z. 4	sa-4-tur	<i><É->a-ba-nu-[ú]</i>	‚Ea-Schöpfer‘ (Saite)/ Saite 4, ‚kleine‘ ⁶⁴
Z. 5	sa-DI-5'(4) ⁶⁵	<i>ḫa-am-[šu]</i>	5. (Saite) ⁶⁶
Z. 6	sa-4 a-ga-gul	<i>ri-bi úḫ-ri-i[m]</i>	4. (Saite) von hinten ⁶⁷
Z. 7	sa-3 a-ga-gul	<i>šal-ši úḫ-ri-im</i>	3. (Saite) von hinten
Z. 8	sa-2 a-ga-gul	<i>ši-ni úḫ-ri-im</i>	2. (Saite) von hinten
Z. 9	[sa-(1?)] a-ga-gul-la	<i>úḫ-ru-um</i>	hintere (Saite)
Z. 10	[9] sa-a	<i>9 pi-it-nu</i>	(Summe:) 9 Saiten

War schon die Art der Zählung der Saiten bemerkenswert, so enthielten die einzelnen Saitenbezeichnungen noch weitere Zufügungen, so die 3. Saite von vorn den Zusatz „dünn“, die vierte nach der sumerischen Version „klein“, nach der akkadischen Tradition *Ea-bānū* ([Gott] Ea-Schöpfer). Ungereimtheiten, die schon zu Anfang der modernen wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Materie zu Spekulationen geführt haben. Überdies ist die Art der Benennung der Saiten innerhalb der sumerischen Spalte bisher auf die Überlieferung des

⁶² Die Saitenbezeichnung der sumerischen Spalte ist unproblematisch, da die Benennung sa-ús (folgende Saite) bekannten Mustern sumerischer Terminologie folgt. Das altbabylonische *šamūšum* ist jedoch nur aus diesem Zusammenhang bekannt. Spätere Quellen schreiben u. a. *ša/ša-GI₆//ša-mu-ši* (vgl. *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago* 17, Chicago u. Glückstadt 1989, Š/I, S. 364), was zumindest den Verdacht nicht ausschließt, daß die Form dieser graphischen Realisation eine Interpretation auf zwei Ebenen intendiert: *šamūšum* „2. Saite“ und *ša-mūši(m)* „die des Dunkels“.

⁶³ Die Ausdrucksweise der akkadischen Spalte, der die Übersetzung folgt, ist wiederum eine sprachanaloge Übersetzung des Sumerischen, das wörtlich als „Saite 3, ‚dünne‘ Saite“ zu verstehen ist.

⁶⁴ Zur Deutung des Saitennamens nach der akkadischen Spalte vgl. die nachfolgenden Ausführungen. Das Sumerische schreibt sa-4-tur „Saite 4, ‚kleine‘“ möglicherweise in der Folge der Vorzeile als graphische Verkürzung anstelle von sa-4 sa-tur „Saite 4, ‚kleine‘ Saite“.

⁶⁵ Der an dieser Stelle vorliegende Schreibfehler – der Text bietet 4 anstelle von 5 – ist nicht von grundsätzlicher Bedeutung. Er verweist indes auf die Herkunft des Textes, den Schulbetrieb.

⁶⁶ Zur Deutung der sumerischen Spalte dieser Zeile vgl. die anmerkenden Ausführungen zu sa-DI *qudmu* „vordere (Saite)“.

⁶⁷ Die ursprüngliche Bedeutung des Terminus /gul/ in der sumerischen Spalte dieser und der folgenden Zeilen ist ebenso unklar wie die Tatsache, daß die 9. Saite als [sa-(1?)] a-ga-gul-la (nominalisiert) notiert wird. Für die semantische Zuordnung von a-ga-gul(-la) = *uḫru* ist das geläufige a-ga (*w*) *arkatu* „Rückseite“ zu vergleichen.

lexikalischen Kompendiums *Nabnitu* beschränkt⁶⁸. Jüngere Texte ersetzen nämlich die sumerischen Termini *technici* für die Saiten 1 bis 5 schlicht durch sumerische Zahlwörter⁶⁹ unter gleichzeitiger Beibehaltung der akkadisch-babylonischen Saitenbezeichnungen oder benutzen, wie bereits in altbabylonischer Zeit, nur die akkadischen Namen ohne sumerische ‚Äquivalente‘.

Im Blickpunkt der Betrachtungen stand wiederholt die, nach akkadischer Version „3., ‚dünne‘ (Saite)“⁷⁰, der innerhalb der Gesamtheit der Leiersaiten angeblich eine besondere Rolle zukommen sollte. Wiederholt wurde unterstellt, daß es sich bei der Zufügung zur numerischen Saitenbezeichnung um eine wörtlich zu interpretierende Aussage handele, die auf die materielle Beschaffenheit dieser Saite des betreffenden 9-saitigen Instrumentes zu beziehen sei⁷¹. Indes gibt es weder nach den Darstellungen noch nach den schriftlichen Quellen einen Hinweis darauf, daß es sich im Falle der „3., ‚dünnen‘ (Saite)“ tatsächlich um eine gegenüber den übrigen Saiten anders hergestellte „dünne“ Saite in dritter Position des Saitensatzes handelt. Auch vergleichende musikarchäologische bzw. -ethnologische Befunde bieten keinerlei Anhaltspunkte, die eine derartige konstruktive Besonderheit für eine Leier dieses Typs nahelegen würden⁷². Gibt „3., ‚dünne‘ (Saite)“ im dargestellten

⁶⁸ Inwieweit die hier gebotenen sumerischen Saitennamen tatsächlich sumerischer Tradition entsprechen (und keine lexikalische Fiktion sind), muß so lange offen bleiben, bis neue, einsprachig sumerische Quellen aufgefunden werden, die einem adäquaten Sachzusammenhang zugeordnet werden können.

⁶⁹ So BM 65217+66616, Vs. 1–8: di-iš-šu „eins“, me-in „zwei“, e-ša „drei“, [l]amma „vier“, ia „fünf“. Weitere Saiten (als Bezugspunkte für den Kontext) werden nicht genannt; vgl. Kilmer, *The Fragmentary Music Text* (wie Anm. 60), S. 72 ff. mit fig. 5 und pl. III.

⁷⁰ Der sumerische Terminus *sig* (*sig^b*), als Apposition im Saiten-„Namen“ verwendet, scheint über das akkadische *qatnu* semantisch festgelegt. Die Grundbedeutung von *sig^b* ist jedoch zunächst „niedrig“, „unten“.

⁷¹ Vgl., bisherige Thesen zusammenfassend, Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 141: „Die Saiten haben dann alle dieselbe Länge, vermutlich aber unterschiedliche Durchmesser“. Die Ausführungen von Martin L. West, *The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts*, in: *Music and Letters* 75, 1994, S. 165 zur Frage der Zusätze „dünn“ bzw. „klein“ (nicht: „kurz“!) bei den Saiten 3 bzw. 4 sind aus der musikalischen Praxis kaum nachvollziehbar: „String 3 is characterized as ‘thin’, and string 4 (under its Sumerian name) as ‘small’. A small string, if it differs from a thin one, is presumably a short one. Thinness and shortness would both go with higher pitch, implying that the higher notes were to be found towards the ‘front’ of the instrument rather than the rear“. Auch die diesen folgenden Überlegungen von West sind nicht unproblematisch, vor allem deshalb, weil es als Diskussionsgrundlage die Gesamtheit aller ikonographischen Informationen, die sich überaus disparat erweisen, zu berücksichtigen gälte.

⁷² Vgl. etwa Bo Lawergren, Marianne Bröcker, Rainer Lorenz u. Gerhard Kubik,

Zusammenhang keinen erkennbaren sachlichen Sinn, so könnte es sich um eine traditionelle Bezeichnung handeln, die in ihrem Ursprung unklar und in ihrer Anwendung auf Instrumente der altbabylonischen Zeit nicht ohne weiteres deutbar ist⁷³. Andererseits scheint es denkbar, daß „dünn“ sich auf die tonliche Funktion der 3. Saite im Verhältnis zu einer anderen zentralen, vermutlich der fünften (sa-DI-5), bezieht. Aus dieser Blickrichtung könnte sig (wörtlich: „tief“, „dünn“)/*qatnu* („dünn“) dann unterhalb der 4. Saite, die durch die Zufügung „klein“ charakterisiert ist (dazu gleich mehr), anzusetzen sein.

Ähnlich, aber doch differenziert liegt der Fall für die nach sumerischer Benennung sa-4-tur „Saite 4, klein(e)“. Auch hier läßt sich nicht a priori klären, was sumerisch /TUR/, das, von einer bisher unbekanntem sachspezifischen Bedeutung abgesehen, sehr viele andere haben kann, konkret aussagt. Die Grundbedeutung „klein“ impliziert die Existenz eines Antagonisten „groß“, der in dieser Position innerhalb des Saitensatzes wiederum eher in der sa-DI-5 (Saite . . . 5) als in der materiellen Qualität der Saite begründet liegen dürfte. Auch hier ist es wahrscheinlich, daß sich sumerisch tur, wörtlich „klein“, als charakteristische Bezeichnung der 4. Saite auf deren tonliche Funktion gegenüber der 5. Saite bezieht⁷⁴. Höchst bemerkenswert ist schließlich die Deutung – nicht (einmal sprachanaloge) Übersetzung! – von sumerisch /TUR/ durch das akkadische *Ea-bānū* „(Gott) Ea-Schöpfer“. Innerhalb der Auflistung der Saitennamen (9 < 1–5; 4–1 [von hinten]) zunächst unauffällig, steht diese Bezeichnung bezogen auf die 4. Saite genau in der Mitte einer Siebenerreihe, die das zumindest seit altbabylonischer Zeit gebräuchliche heptatonische System (s. u., S. 38) reflektiert, das 7 verschiedene Leitertöne kannte und die Oktave mit 8 // 1 (bzw. 9 // 2) bezeichnete⁷⁵. Insbesondere den Schriftkundigen unter den Musikern war nämlich geläufig, daß

Art. „Leiern“, in: MGG², Sachteil, Bd. 5, Sp. 1011–50; Jean Jenkins, A Short Note on African Lyres in Use Today, in: Iraq 31, 1969, S. 103 mit pl. XVIII.

⁷³ Dies bedeutet umgekehrt, daß die Zusätze „dünn“ (wenn sumerisch sig von akkadischer Seite in seiner Zeit richtig durch *qatnu* gedeutet) und „klein“ (wenn sachspezifisch korrekt) in einer früheren Periode und angewandt auf andere als 9-saitige Leiern, sehr wohl eine konkrete technisch-praktische Bedeutung gehabt haben können.

⁷⁴ Ein solcher Ansatz müßte bedeuten, daß sich quasi in Gegenrichtung zur numerischen Abfolge der Saiten (1–5) eine Abstufung unterhalb von Saite 5 (sa-DI-5), die selbst zumindest terminologisch ein Pendant zu Saite 1 (sa-DI) darstellt, ergäbe. Wird schließlich innerhalb der zentralen Konfiguration sa-DI : sa-DI-5 über den Abstand von sa-DI-5 zu sa-4-tur, d. h. aus dem Unterschied zwischen Quinte und Quarte ein Ganzton bestimmt?

⁷⁵ Der Alte Orient scheint, nach heutigem Kenntnisstand, keine abstrakte Begriffsbezeichnung für die Oktave benutzt zu haben.

Gott Ea (sumerisch Enki) nicht nur der Schöpfergott war und derjenige, der die Menschheit mit weiser List vor der Vernichtung durch die Sintflut bewahrte, sondern auch der Gott der Kunstfertigkeit („Weisheit“), wozu die Musik zählte. Ea war also u. a. Gott der Musiker, dessen Mysterium sich in bestimmten Texten in der Form manifestierte, als sein Name als 4×10 geschrieben wurde. Der Zusammenhang von 4. Saite mit Namen *Ea-bānū* und dem genannten Kryptogramm 4×10 (= Ea) dürfte zumindest für den Eingeweihten unübersehbar gewesen sein⁷⁶. Der innere Zusammenhalt eines in der altbabylonischen Zeit Usus gewordenen, in sich geschlossenen Tonsystems, dessen historische Entwicklung sich im Dunkel der Vergangenheit verlor, wurde also, wenn nicht alles täuscht, auf die ordnende Hand des Gottes Ea zurückgeführt. Mit diesem Ausdruck des Strebens nach Erkenntnis übergeordneter Zusammenhänge beginnt die altorientalische Musik-Theorie, die altorientalische Form des geistigen Durchdringens des Klingenden. Wie weit diese Erkenntnis, wie weit die Abstraktion von praktischer Wirklichkeit und theoretischer Analyse führte, ist vorerst nicht auszumachen. Vor dem Hintergrund moderner Kenntnisse der Musikgeschichte des Alten Griechenland liegt fraglos die Versuchung nahe, in der genannten Siebener-Reihe auch eine Verschränkung von zwei Quartan ($4+4$) zu erkennen, deren Mitte die 4. Saite, genannt *Ea-bānū*, bildet. *Ea-bānū* könnte somit die altgriechische *mesē* in ihrer ursprünglichen Bedeutung um mehr als 1000 Jahre vorwegnehmen⁷⁷. Die Bedeutung der Quarte als neben der Quinte

⁷⁶ Die zentralen Gestalten des mesopotamischen Pantheons werden seit der altbabylonischen Zeit in Beziehung zu bestimmten Zahlen gesetzt. In einigen Textgattungen werden deshalb Zahlenlogogramme anstelle silbisch oder logographisch geschriebener Götternamen benutzt. So setzt sich z. B. die Zahl 30 (3×10) auf breiter Basis als Schreibung für den Mondgott *Sin* durch, 4×10 für Ea jedoch seltener. Die Tatsache, daß Ea mit der Zahl 40, nicht allein der Zahl 4 (nicht belegt als Götterzahl) verknüpft ist, ist für unseren Zusammenhang nicht von grundsätzlicher Bedeutung, da das Zahlzeichen graphisch stets als 4×10 realisiert wird, somit die Zahl 4 in dieser Konfiguration das distinktive Element beispielsweise gegenüber 5×10 (Gott *Enlil* bzw. dessen ‚Nachfolger‘ *Marduk*) darstellt (vgl. u. a. Wolfgang Röllig, Art. „Götterzahlen“, in: *Reallexikon der Assyriologie* 3, 1957–1971, S. 499 f.; Hannes D. Galter, *Der Gott Ea/Enki in der akkadischen Überlieferung*, Graz 1983, S. 31 u. S. 108 mit Anm. 28). Wenn also die 4. Saite mit Gott Ea, dem Gott der Kunstfertigkeit (auf andere Götter wird in der Zusammenstellung der Saitennamen nicht Bezug genommen) in Verbindung gebracht wird, dann kann diese Beziehung nur über die genannte Zahlensymbolik hergestellt worden sein.

⁷⁷ Hiermit nehme ich auf ganz anderem Wege eine These auf, die bereits von Marcelle Duchesne-Guillemin, *Note complémentaire sur la découverte de la gamme babylonienne*, in: *Assyriological Studies* 16, 1965, S. 269 in Betracht gezogen wurde. Vgl. auch West, *The Babylonian Musical Notation* (wie Anm. 71), S. 167, der *Ea-bānū* in

dominierendem Basisintervall innerhalb des noch zu besprechenden Umstimmverfahrens, dürfte eine solche Hypothese eher unterstreichen. Allein, sie ließe sich über das heute bekannte Quellenmaterial nicht vorurteilsfrei verifizieren.

Die oben vorgestellte Zusammenstellung von 9 Saiten (einer Leier) und ihren Bezeichnungen zeigt, daß schon zu altbabylonischer Zeit mehrere historisch konditionierte praktische wie theoretische Ebenen miteinander verwoben sind. Der Siebenerreihe mit der 4 als Position der Mitte kommt dabei zentrale Bedeutung zu. Es gilt hierbei nachdrücklich zu betonen, daß es die (alt-)babylonische, nicht die sumerische Tradition ist, die Ansätze der Erkenntnis eines übergeordneten Zusammenhanges des Systems, Ansätze einer Theorie aufzeigt. Gleichzeitig stehen aber die individuell benannten Saiten 1–5 den stereotyp bezeichneten 4–1 von hinten terminologisch auf eine inhomogene Weise blockartig gegenüber, was die Vermutung nahelegt, daß hier entweder ein in grauer Vorzeit obsolet gewordenes pentatonisches System erweitert wurde oder daß zwei ehemals (regional?) konkurrierende Systeme zu einem neuen verschmolzen.

Die Musiker des Alten Orients hatten sich natürlich nicht allein mit dubiosen Saitennamen und einem auf göttlicher Ordnung beruhenden ‚System‘ zu bescheiden. Auch Bezeichnungen für ‚Intervalle‘ waren geläufig und hatten eine wichtige Funktion in den (Spiel-)Anleitungen zur musikalischen Gestaltung von altbabylonischen Königshymnen⁷⁸. Aus dem mittelbabylonischen Ugarit (modern Ras Shamra) sind Götterhymnen in hurritischer Sprache überliefert, welche die im Alten Orient gebräuchliche Methode der musikalischen Raster-Notation bzw. Tabulatur auf der Basis von (z. T. repetierten) ‚Intervall‘-Namen besonders gut dokumentieren⁷⁹. Eine aufschluß-

eine Beziehung zur altgriechischen *mesē* setzt und sie folgendermaßen kommentiert: „But originally it (*mesē*) denoted the middle string of the seven-stringed lyre. It is also associated (in the Classical and Hellenistic periods, though not in the Roman periods) with the tonal centre of music, and regarded as the foundation of the tuning“. Inwieweit letztgenannter Zusammenhang auch für *Ea-bānū* zutreffen könnte, läßt sich nicht mit Bestimmtheit ausmachen. Die in altbabylonischer Zeit ikonographisch dominierende 7-saitige Harfe ebenso wie die 9-saitige Leier, die, nach dem gleichen Stimmsystem operierend, indem 8 als identisch mit 1 und 9 als identisch mit 2 betrachtet wurden, schließen eine solche Vermutung jedoch keinesfalls aus.

⁷⁸ Vgl. Anne Draffkorn Kilmer u. Miguel Civil, *Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody*, in: *Journal of Cuneiform Studies* 38, 1986, S. 94–97.

⁷⁹ Diese Texte wurden bereits mehrfach diskutiert. Sie sind in ihrer Rekonstruktion für die musikalische Praxis bis heute umstritten, weil jeglicher Hinweis auf agogische Zusammenhänge und damit auf die konkrete Realisierung fehlt. Vgl. zusammenfassend Anne Draffkorn Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 477 ff.; dies., Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 139 f.

reiche Zusammenstellung von 14 gängigen ‚Intervall‘-Namen, insgesamt drei Quint-, vier Quart-, zwei Sext- und fünf Terz-‚Intervalle‘, bietet – neben den bekannten babylonischen Bezeichnungen für 7 von 9 Saiten⁸⁰ eines (nicht näher bezeichneten) Saiteninstrumentes – schließlich ein Abschnitt eines mathematischen Keilschrifttextes aus Neubabylonischer Zeit (CBS 10996, Kol. i), nach heutiger Terminologie ein „theory text“⁸¹.

Vom Anfang dieses Textes sind zwar neun Zeilen nicht erhalten, doch lassen sich diese nach dem folgenden weitgehend sicher ergänzen. Notiert sind zunächst Zahlenpaare, in der Form wie sie für Keilschrifttexte, die mathematische Konstanten darstellen, üblich sind⁸². Diesen, auf der linken Tafelhälfte notierten Zahlenpaaren sind auf der rechten Seite jeweils Objekte oder mathematisch-technische Operationen⁸³ zugeordnet, im Falle der vermutlich ersten 13 Zeilen dieses Textes der Terminus SA gefolgt von einer weiteren, stets wechselnden Bezeichnung, die in Abhängigkeit zu der jeweiligen Zahlenkombination steht. Als Beispiel mag hier die erste vollständig erhaltene Zeile der Tafel dienen: 6, 3 SA *kit-mu*. Die Frage, was nun dieses spezifische Zahlenpaar mit dem Terminus SA (Saite) und der Zufügung *kitmu* (bedeckt) zu tun haben könnte, erklärt der nachfolgende Abschnitt, Z. 15–28 des Textes. Er wiederholt die vorausgehenden Zeilen vollständig und der Reihe nach, jedoch gedrängt auf die rechte Tafelhälfte. Darüber hinaus definiert er (auf der linken Tafelhälfte) die Zahlenpaare als Saiten, entsprechend der schon aus *Nabnitu* bekannten babylonischen Standardterminologie für die Saiten einer Leier, wobei der gegebene Zahlenraum 7 niemals überschreitet. Hieraus ergibt sich, daß SA, wörtlich „Saite“, im Kontext eines solchen Zahlenpaares „Saite(npaar)“, im erweiterten Sinne „Intervall“⁸⁴ bedeutet, und daß jedes Zahlen- bzw. Saitenpaar einen charakteristischen Namen trägt, wobei

⁸⁰ Dieser Schluß ergibt sich zwingend 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 (7. Saite) notiert wird.

⁸¹ So Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 472, jedoch ohne nähere Begründung.

⁸² Vgl. Friberg, Art. „Mathematik“ (wie Anm. 6), S. 544f.: „A ‘table of constants’ is a table of values, in sexagesimal place value notation, for various mathematical and ‘practical’ constants“.

⁸³ Vgl. schon Anne Draffkorn Kilmer, Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations, in: *Orientalia Nova Series* 29, 1960, S. 283. Genannt werden z. B. Konstanten für Hohlmaße, sichtbare Phasen des Mondes, Arbeitseinheiten beim Bau etc.

⁸⁴ Strenggenommen dürfte natürlich nur rein instrumentalmäßig von Doppelgriffen die Rede sein, da der Terminus „Intervall“ den Abstand auf einer Saite impliziert, wovon in den mesopotamischen Texten aber nicht die Rede ist.

„Intervalle“ als solche nur innerhalb des Leitersystems von sieben Tönen benannt werden⁸⁵:

Z. 15: Vordere Saite und 5. Saite	1,5 Intervall: <i>nīš gabarī</i> ⁸⁶
Z. 16: 3. Saite von hinten und 5. Saite	7,5 Intervall: <i>šēru</i> ⁸⁷
Z. 17: 2. Saite und 4. Saite von hinten	2,6 Intervall: <i>išartu</i> ⁸⁸
Z. 18: Vordere Saite und 4. Saite von hinten	1,6 Intervall: <i>šalšatu</i> ⁸⁹
Z. 19: 3. „dünne“ Saite und 3. Saite von hinten	3,7 Intervall: <i>embūbu</i> ⁹⁰
Z. 20: 2. Saite und 3. Saite von hinten	2,7 Intervall: <i>rebūtu</i> ⁹¹
Z. 21: Saite „Ea-Schöpfer“ und vordere Saite	4,1 Intervall: <i>nīd qabli</i> ⁹²
Z. 22: Vordere Saite und 3. „dünne“ Saite	1,3 Intervall: <i>isqu</i> ⁹³
Z. 23: 5. Saite und 2. Saite	5,2 Intervall: <i>qablītu</i> ⁹⁴

⁸⁵ Der Text CBS 10996, erstmals veröffentlicht von Kilmer (wie Anm. 83, S. 273 ff.; Photo auf Tafel LXXXIII; siehe zuletzt Arndt-Jeamart, Zur Konstruktion und Stimmung [wie Anm. 41], S. 425 f.) wurde ursprünglich als mittelbabylonisch angesehen, so auch wieder von Friberg, Art. „Mathematik“ (wie Anm. 6), S. 544 f.: „atypical Kassite (?)“. Kol. i 15–28 (zu i 1–14 vgl. die obigen Ausführungen) bietet die folgenden Einträge:

15 SA <i>qud-mu-ú</i>	ù SA 5-šú	1,5 SA <i>nīš GABA.RI</i>
16 SA 3 <i>uḫ-ri</i>	ù SA 5-šú	7,5 SA <i>še-e'-ru'</i>
17 SA <i>ša-GI₆</i>	ù SA 4 <i>uḫ-ri</i>	2,6 SA <i>i-šar-tum</i>
18 SA <i>qud-mu-ú</i>	ù SA 4 <i>uḫ-ri</i>	1,6 SA <i>šal-šá-tum</i>
19 SA 3-šú SIG	ù SA 3-šú <i>uḫ-ri</i>	3,7 SA <i>em-bu-bu</i>
20 SA <i>ša-GI₆</i>	ù SA 3-šú <i>uḫ-ri</i>	2,7 SA 4-tu
21 SA <i>é-a-DÛ</i>	ù SA <i>qud-mu-ú</i>	4,1 SA NIM MURUB ₄
22 SA <i>qud-mu-ú</i>	ù SA 3-šú SIG	1,3 SA GIŠ.NIM.MA
23 SA 5-šú	ù SA <i>ša-GI₆</i>	5,2 SA MURUB ₄ -tu
24 SA <i>ša-GI₆</i>	ù SA <i>é-a-DÛ</i>	2,4 SA <i>'ti-tur'</i> MURUB ₄ -tú
25 SA 4 <i>uḫ-ri</i>	ù SA 3-šú SIG	6,3 S[A <i>kit-mu</i>]
26 SA 3-šú SIG	ù SA 5-šú	3 ¹ , [5 SA <i>ti-tur i-šar-tim</i>]
27 SA 3-šú <i>uḫ-ri</i>	ù [SA <i>é-a-DÛ</i>	7,4 SA <i>pi-tum</i>]
28 SA <i>é-a-DÛ</i>	[ù SA <i>uḫ-ri</i>	4,6 SA <i>ser-du</i>]

⁸⁶ „Erhebung des Gegenübers“. Diese Benennung des Saitenpaares 1–5 ist zweifellos grundlegend, da *gaba-ri/gab(ar)ū* wörtlich den, ausgehend von einer Ursprungsperson bzw. -sache, (gleichwertigen) Rivalen, Gegenpart bezeichnet. Der Quinte als Basisintervall (der Praxis) wird hiermit auch terminologisch Rechnung getragen.

⁸⁷ „Lied(thema)“.

⁸⁸ „Normal“.

⁸⁹ „Dritte“. Es ist auffällig, daß unter den genannten „Intervall“-Bezeichnungen nur die beiden Sexten (1,6; 2,7) in numerischer Form („Dritte“; „Vierte“) erfaßt werden.

⁹⁰ „Rohrflöte“.

⁹¹ „Vierte“, vgl. Anm. 89.

⁹² „Fall / Stelle der Mitte“.

⁹³ „Wurfholz“.

⁹⁴ „Mittlere“.

Z. 24: 2. Saite und Saite ‚Ea-Schöpfer‘	2,4 Intervall: <i>titur qabli</i> ⁹⁵
Z. 25: 4. Saite von hinten und 3. ‚dünne‘ Saite	6,3 Intervall: <i>kitmu</i> ⁹⁶
Z. 26: 3. ‚dünne‘ Saite und 5. Saite	‘3’ ₁ [5 Intervall: <i>titur išartim</i> ⁹⁷]
Z. 27: 3. Saite von hinten und [Saite ‚Ea-Schöpfer‘	7,4 Intervall: <i>pītu</i> ⁹⁸]
Z. 28: Saite ‚Ea-Schöpfer‘ [und 4. Saite von hinten	4,6 Intervall: <i>serdū</i> -Klage]

Die Tatsache, daß die zu Beginn des Textes genannten Zahlenpaare in einem zweiten, hier in Übersetzung dargebotenen Abschnitt als Saitenpaare erläutert werden mußten, spricht für sich. Die Zahlenpaare als solche waren nämlich zumindest theoretisch ununterscheidbar von anderen mathematischen Konstanten, wie sie sich in zahlreichen Listen hätten finden können. Die Einfügung dieser Zahlen- d. h. Saitenpaare in den Kontext einer Liste von Konstanten scheint zunächst assoziativ und an formalen Ordnungsprinzipien orientiert. Es ist aber denkbar, daß hier zahlentheoretische Überlegungen zugrunde liegen, die bis heute allerdings nicht als solche erkannt wurden. Die Abfolge der Zahlenpaare ist jedenfalls nicht zufällig und offenbar durch die Praxis bestimmt: Eintrag [Z.] 1 (= 15), 3 (= 17), 5 (= 19) bezeichnet jeweils Quinten (in verschiedenen Positionen); Eintrag 7 (= 21), 9 (= 23), 11 (= 25) und 13 (= 27) jeweils Quartan als Basisintervalle des üblichen Stimmzyklus (s. u., S. 36). Die im Text zwischen den genannten liegenden Intervalle, d. h. Eintrag 2 (= 16), 4 (= 18), 6 (= 20), 8 (= 22), 10 (= 24), 12 (= 26), 14 (= 28) bezeichnen (große und kleine) Terzen, sowie (große) Sexten, die möglicherweise zur Feinstimmung bzw. Stimmungsabgleichung innerhalb eines generierten Modus dienten⁹⁹, dessen terminologische Bestimmung durch das jeweils vorausgenannte Quint- bzw. Quartintervall gegeben war. Es bedarf keiner Betonung, daß dieser Text dem Inhalt nach nur für einen fortgeschrittenen, professionellen Musiker hilfreich und verständlich war. Er zeigt darüber hinaus, daß Musik und Mathematik im Verständnis des Alten Orients mehr als eine Symbiose eingegangen waren. Numerische Aspekte der Musik hatten spätestens in der neubabylonischen Zeit ein Eigenleben begonnen, dessen äußere Grenze wir nicht mehr exakt zu bestimmen vermögen.

Bezogen sich die Aussagen des eben diskutierten Textes wesentlich auf Intervalle eines bereits fest gestimmten oder – subintelligiert – zu stimmenden Saiteninstrumentes, so wüßte man noch nicht ohne weiteres, wie die Stimmung eines solchen Instrumentes in der Praxis zu erzeugen war.

⁹⁵ „Brücke der Mitte“.

⁹⁶ „Bedeckt“.

⁹⁷ „Brücke der Normalen“.

⁹⁸ „Offen“.

⁹⁹ Vgl. Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 142; dies., Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 472 f.

Traditionell steht das Stimmen eines Instrumentes nicht am Anfang einer Ausbildung, da es akustische Erfahrung, d. h. präzises Hören und Bestimmen von Intervallen, ebenso wie Geschicklichkeit im Umgang mit dem Material voraussetzt. Man wird deshalb annehmen dürfen, daß die aus altbabylonischer Zeit stammende Umstimmanweisung für eine Leier erst fortgeschrittenen Nachwuchsmusikern gedient hat, und von solchen im Zusammenhang vorausgegangener mündlicher Instruktion niedergeschrieben wurde¹⁰⁰. Das im Keilschrifttext beschriebene Verfahren verwendet die bekannten, gut dokumentierten akkadischen Saiten- und ‚Intervall‘-Namen, jedoch keine Zahlenpaare, und scheidet unter diesen (wörtlich) „reine“ (*zakû*) und „unreine“ (*la zakû*). Analog der jeweils kontextabhängigen Doppelbedeutung von sa „Saite“ bzw. „Saitenpaar“, ‚Intervall‘ weist die Umstimmanleitung überdies die aus CBS 10996 bekannten sieben, mit Quinten bzw. Quartan verbundenen ‚Intervall‘-Namen auch als Bezeichnungen für die sieben verschiedenen Stimmungen aus. Formal ist diese Umstimmanleitung in zwei Abschnitte eingeteilt, von denen der eine das systematische Vorgehen beim Hochstimmen des Instrumentes angibt, der zweite beim Herunterstimmen:

I. „Wenn die Leier in (Stimmung) X gestimmt ist, wobei (Intervall) Y unrein ist, spannst Du Saite N an, dann wird (Intervall) Y rein. – Anspannen (= ‚Hochstimmen‘)“.

II. „Wenn die Leier in (Stimmung) X gestimmt ist und Du spielst unreines (Intervall) Y, dann entspannst Du Saite N und die Leier wird in (der Stimmung) Z sein. – [Abspannen (= ‚Herunterstimmen‘)]“.

Notierenswert ist die sachliche Differenzierung von Abschnitt II gegenüber Abschnitt I, wonach das unreine ‚Intervall‘ jeweils ausdrücklich zum Erklingen gebracht werden soll, und als Ziel der Prozedur nicht nur die Begleichung des unreinen ‚Intervalls‘, sondern die daraus resultierende neue Stimmung genannt wird.

¹⁰⁰ Der Text kommt mit großer Wahrscheinlichkeit aus dem Schulbetrieb. Daß Musikunterricht, insbesondere die Beherrschung der Leier – vgl. etwa das Schulstreitgespräch zwischen Enkita und Enkiḫēgal, Z. 95: *ḫiḫzâ-mī an-da-gāl nam-nar nu-un-zu* „Hält er die Leier, kennt er die (entsprechende) musikalische Ausführung nicht“ –, der Vokalimprovisation, der Hymnologie etc. im Rahmen der schulischen Ausbildung eine wichtige Rolle spielte, bezeugen diejenigen literarischen Texte, welche das schulische Leben ebenso wie die in diesem Zusammenhang abgehandelten Themenbereiche reflektieren.

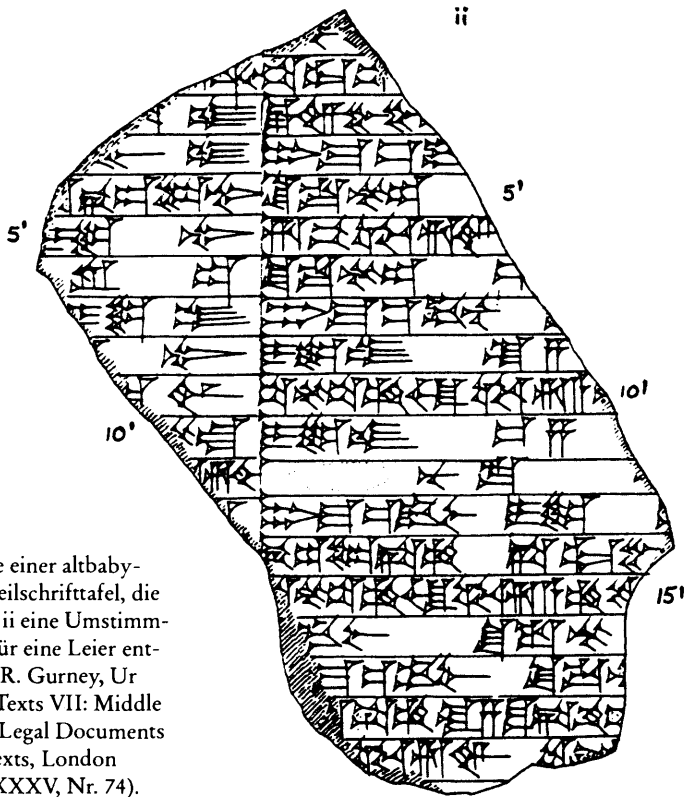


Abb. 13:
Autographie einer altbabylonischen Keilschrifttafel, die in Kolonne ii eine Umstimmungsanweisung für eine Leier enthält (Oliver R. Gurney, *Ur Excavation Texts VII: Middle Babylonian Legal Documents and other Texts*, London 1974, Tafel XXXV, Nr. 74).

Zwar ist auch hier der Anfang der Keilschrifttafel (Abb. 13) abgebrochen, doch läßt sich der Gesamttext aufgrund des erhaltenen weitgehend sicher wiederherstellen (s. u., Graphik 1). In seinem jetzigen Überlieferungsstand setzt er mit der Stimmung *pītum* ein, deren charakteristisches unreines ‚Intervall‘, so der Text, *embubum* (3, 7) ist¹⁰¹:

¹⁰¹ Die Autographie des Textes U. 7/80 wurde veröffentlicht von Oliver R. Gurney, *An Old-Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp*, in: *Iraq* 30, 1968, S. 231; ders., *Ur Excavation Texts VII: Middle Babylonian Legal Documents and other Texts*, London 1974, Tafel XXXV, Nr. 74. Die für unseren Zusammenhang relevanten Zeilen sind Kol. ii 1'–20':

[(*šumma* ^{šis} *sammū pītumma*)]

1' [e-e]m-b[u-bu-um la za-ku]

2' *ša-al-š[a-am qa-at-na-am tu-na-sà-ab-ma]*

- [(Wenn die Leier *pītum* (gestimmt) ist, und)]
- 1' (das Intervall) *embūbum* [ist nicht rein],
 - 2' [(dann) spannst Du] die 3. [,dünne' (Saite) und]
 - 3' *embūbum* [wird rein].
 - 4' Wenn die Leier [*embūbum* ist und],
 - 5' *kitmum* ist [nicht rein],
 - 6' [(dann) spannst Du] die 4. (Saite) von hinten [an, und]
 - 7' *kitmum* [wird] rein.
 - 8' Wenn die Leier *kitmum* [ist, und]
 - 9' *išartum* [ist] nicht rein,
 - 10' [(dann) spannst Du] die 2. und hinterste (Saite) an, [und]
 - 11' *išartum* [wird] rein.
 - 12' Das Anspannen (= Hochstimmen)
 - 13' Wenn die Leier *išartum* [ist, und]
 - 14' Du spielst¹⁰² <unreines> *qablūtum*,
 - 15' [(dann) ent]spannst Du die 2. und hinterste (Saite), [und]
 - 16' die Leier ist *kitmum*.
 - 17' Wenn die Leier *kitmum* [ist, und]
 - 18' Du [spielst] unreines *išartum*,
 - 19' (dann) entspannst Du die 4. (Saite) von hinten [und]
 - 20' [die Leier ist *embūbum*]

Rest der Kolumne abgebrochen

-
- 3' *e-em-bu-bu-u*[*m iz-za-ku*]
 - 4' *šum-ma* ^{ṛis}Z[Ä.MÍ *e-em-bu-bu-um-ma*]
 - 5' *ki-it-mu-um* [*la za-ku*]
 - 6' *re-bi úḫ-ri-im* [*tu-na-sà-ab-ma*]
 - 7' *ki-it-mu-um i*[*z-za-ku*]
 - 8' *šum-ma* ^{ṛis}ZÄ.MÍ *k*[*i-it-mu-um-ma*]
 - 9' *i-šar-tum la za-*[*ku*]
 - 10' *ša-mu-ša-am ù úḫ-ri-a-a*[*m tu-na-sà-ab-ma*]
 - 11' *i-šar-tum iz-za-*[*ku*]
 - 12' *nu-su-ḫ*[*u-um*]
 - 13' *šum-ma* ^{ṛis}ZÄ.MÍ *i-šar-t*[*um-ma*]
 - 14' *qā-ab-li-ta-am ta-al-pu-*[*ut*]
 - 15' [*š*]*a-mu-ša-am ù úḫ-ri-a-am te-*[*ni-e-ma*]
 - 16' [^{ṛis}Z]Ä.MÍ *ki-it-mu-*[*um*]
 - 17' [*šum*]-*ma* ^{ṛis}ZÄ.MÍ *ki-it-mu-*[*um-ma*]
 - 18' [*i-ša*]*r-ta-am la za-ku-ta-am t*[*a-al-pu-ut*]
 - 19' [*re-bi*] *úḫ-ri-im te-ni-*¹*e*¹-[*ma*]
 - 20' [^{ṛis}ZÄ.MÍ *e-em-bu-bu-um*]

Rest der Kolumne abgebrochen.

¹⁰² Die Grundbedeutung des Verbums *lapātum* „berühren, anlangen“ ist hier sachbezogen mit „spielen“ wiedergegeben.

Mit dem Anspannen bzw. Nachlassen der Spannung einer der beiden Saiten eines unreinen ‚Intervalls‘ wird also jeweils eine neue und anders bezeichnete Stimmung mit einem anders konfigurierten, charakteristischen unreinen ‚Intervall‘ erzeugt. Dieses, wie die Rekonstruktion des Gesamttextes zeigt, in seiner Durchführung zyklische Stimmverfahren für eine 9-saitige Leier, setzt als Grundstimmung eine Folge von sechs ab- bzw. aufsteigenden Quint-Quartschritten (samt Oktavversetzung [$8=1$; $9=2$]) voraus, mit der 7 verschiedene Saiten (etwa von H¹⁰³ abwärts nach E; von E aufwärts nach A usw.: $A \rightarrow D$; $D \rightarrow G$; $G \rightarrow C$; $C \rightarrow Fis$, doch ohne feste Tonhöhen¹⁰⁴) gestimmt werden können. Dabei ist das siebte, sich jeweils natürlich ergebende ‚Intervall‘ zwischen dem zuletzt gestimmten Ton und dem Ausgangston ein Tritonus (C/Fis), als *lā zakû* „unrein(es ‚Intervall‘)“ bezeichnet¹⁰⁵. Durch dessen Änderung in „reine“ (*zakû*) Konsonanz (Cis/Fis) wurde das Instrument umgestimmt und somit (d. h. durch Auf- bzw. umgekehrt durch Abspannen) in eine neue Stimmung überführt. Systembedingt sind insgesamt sieben verschiedene Stimmungen mit unterschiedlichen Ganz- und Halbtonanordnungen möglich. Sie lauten babylonisch: *išartum*, *kitmum*, *embūbum*, *pītum*, *nīd qablīm*, *nīš gabarīm* und *qablītum*.

Die Graphiken der Tafeln 1a und 1b versuchen, die Aussagen des Textes (einschließlich seiner Ergänzungen) zu illustrieren. Römische Ziffern bezeichnen Saitennummern, beginnend mit der tonlich höchsten Saite (I). Namentlich bezeichnet ist, entsprechend dem Text, das für eine jeweilige Stimmung charakteristische „unreine („Intervall“)“. Pfeilmarkierungen finden sich an den Stellen, an denen zur Erzeugung einer neuen Stimmung Saiten in ihrer Tonhöhe durch An- bzw. Abspannen verändert werden sollen.

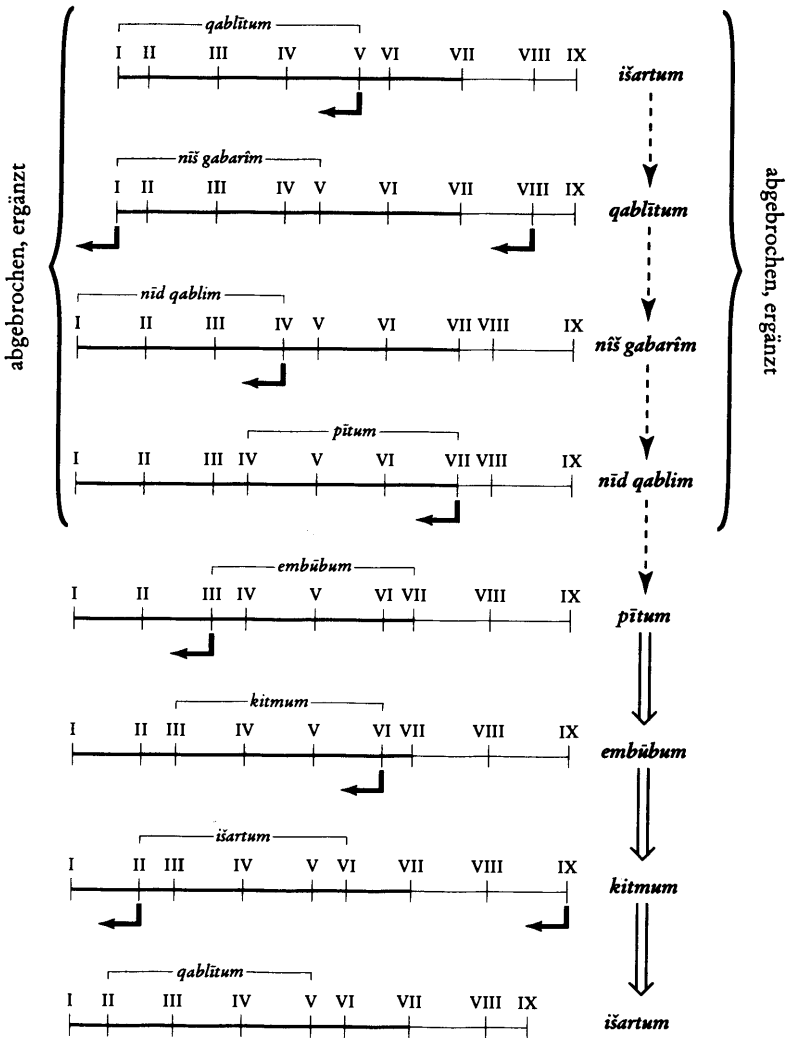
Anhand der Graphiken wird erkennbar, daß auch diese Umstimmanweisung ausschließlich musikalische Praxis widerspiegelt. Ansätze der Reflexion

¹⁰³ Mit dieser Konfiguration wird der Tatsache Rechnung getragen, daß das Stimmverfahren mit der 2. Saite, *išartum*, beginnt. Die angegebenen Tonhöhen wären nach altorientalischem Muster in Saitennummern (von hoch nach tief fortschreitend), also wie folgt wiederzugeben: II \rightarrow VI; VI \rightarrow III; III \rightarrow VII; VII \rightarrow IV; IV \rightarrow VIII(=I); VIII(=I) \rightarrow V.

¹⁰⁴ Ungeklärt ist bisher die Frage nach der Bestimmung der Ausgangstonhöhe. Es ist anzunehmen, daß, soweit ein Ensemblespiel intendiert war, eine fest gestimmte Flöte (*embūbum*?) den jeweiligen „Referenzton“ lieferte.

¹⁰⁵ Wird der Stimmvorgang, d. h. das Herab- bzw. Heraufstimmen um eine Quinte bzw. Quarte, beispielsweise mit dem Intervall *išartum* (2, 6), das hier eine reine Quinte sein muß, begonnen, so wird auch die daraus resultierende Stimmung so benannt; vgl. zuletzt Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 141. Dieses Verfahren zur Erststimmung ist aus der Umstimmanleitung erschlossen. Aus dieser ergibt sich auch, daß der Wechsel mit einer absteigenden Quinte, gefolgt von einer aufsteigenden Quarte, erfolgen muß.

Bereich: HOHE SAITEN TIEFE SAITEN „STIMMUNG“



nussuh[um] „anspannen“ (= hochstimmen)

Tafel 1 a

über das Klingende, des inneren Zusammenhalts und Funktionierens dieses Systems, sind hier nicht ausformuliert. Andererseits ist dieser altbabylonische Keilschrifttext für die moderne musikwissenschaftliche Analyse von großer Bedeutung, denn das zugrunde liegende Stimmverfahren antizipiert – beschränkt auf den heptatonischen Raum – den reinen sog. pythagoreischen Quintenzirkel¹⁰⁶. Darüber hinaus wird deutlich, daß sich aufgrund des Stimmverfahrens absteigende Skalen ergeben, die nicht nur für die Leier 𒂗zà-mí/sammû gültig waren, sondern ebenso für die Harfe. Diese Feststellung bedarf der Erläuterung, weil die Frage, inwieweit mit der Umstimmanleitung ab- bzw. aufsteigende Skalen erzielt wurden, Gegenstand eines langwährenden wissenschaftlichen Diskurses war, der von Musikhistorikern und Altorientalisten auf unterschiedlichen Argumentationsebenen geführt wurde. Die wegweisende philologische und musikhistorische Analyse von Hans Martin Kümmel¹⁰⁷ ist heute in einem Punkt zu revidieren, der von grundlegender Bedeutung für diese Problematik ist. Die von Kümmel als NUSU x[?] gelesenen und als „unverständlich“ eingestuften Zeichen(spuren) der Abschnittsunterschrift in Z. 12', einem modernen ‚heading‘ entsprechend, sind nunmehr mit Theo J. H. Krispijn als nu-su-ḫ[u-um] „anspannen“ zu interpretieren¹⁰⁸. Dieser Ansatz entspricht erstens den Gegebenheiten, welche die Tafel an dieser Stelle im Original bietet. In *nussuhum* liegt weiterhin ein gut bezeugter Terminus technicus der Musikersprache vor¹⁰⁹,

¹⁰⁶ Vgl. Hans Martin Kümmel, Zur Stimmung der babylonischen Harfe, in: *Orientalia Nova Series* 39, 1970, S. 259.

¹⁰⁷ Ebenda, S. 252–63.

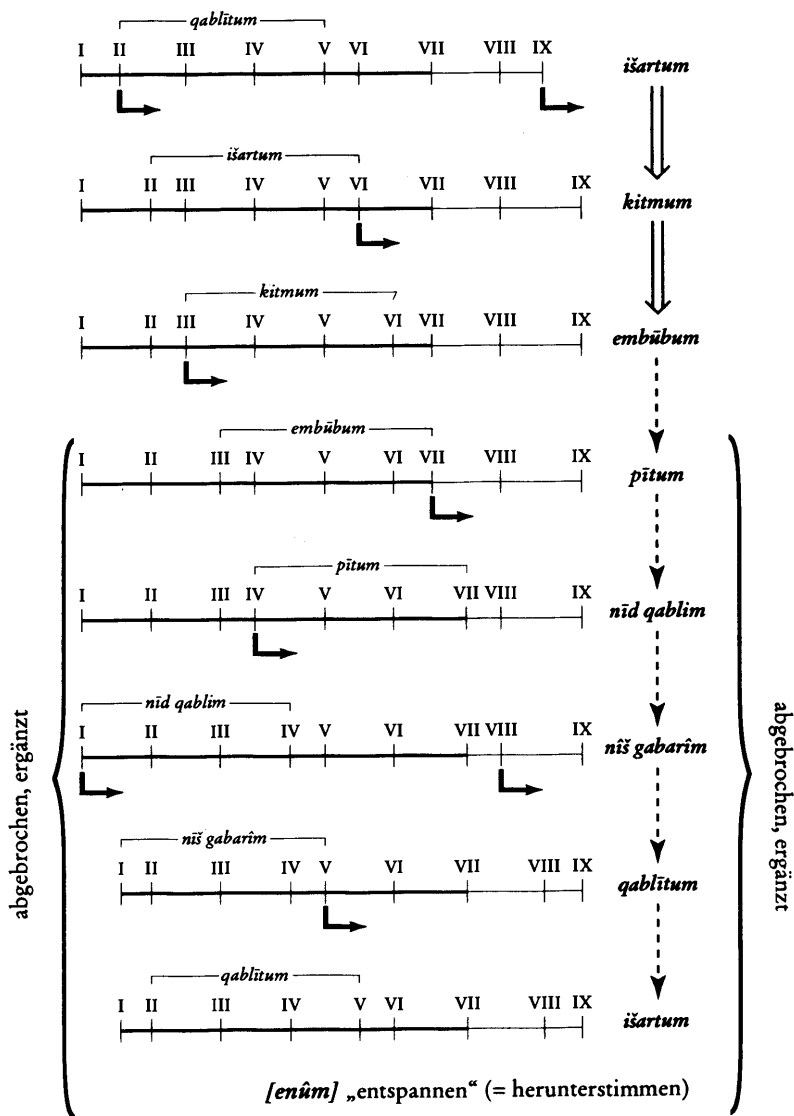
¹⁰⁸ Vgl. hierzu O. R. Gurney, *Babylonian Music again*, in: *Iraq* 56, 1994, S. 101 f.

¹⁰⁹ Der Vorschlag von Richard L. Crocker, *Remarks on the Tuning Text UET VII 74 (U.7/80)*, in: *Orientalia Nova Series* 47, 1978, S. 101 mit Anm. 9, die Zeichenspuren NUSU.U[D?] zu lesen und als sumerische syllabische Schreibung für nu-sù-ud zu verstehen und als „no more“ zu interpretieren, war zu keinem Zeitpunkt plausibel, da er einen Hapax (NUSU.U[D?]) für nu-sù-ud) unterstellte und auch sachlich kaum begründet war. Vgl. zu dieser Problematik schon Volk, *Improvisierte Musik* (wie Anm. 17), S. 192, Anm. 99, wo noch vor der weiterführenden Deutung Krispijns nu-su-ḫ' [x'] (ohne Interpretationsvorschlag) gelesen wurde. Die neuerliche Kritik Crockers an Krispijn (*Iraq* 59, 1997, S. 190) verpufft, weil es Krispijn nicht darum ging, Raoul Vitales (vgl. Anm. 112) auch philologisch seinerzeit schwer nachvollziehbare Deutung zu untermauern. Krispijns Vorschlag paßt nicht nur de facto besser zu den Zeichenspuren, sondern ergibt, ganz im Gegensatz zu Crockers Ansatz, einen gut bezeugten musikalischen Standardterminus, der auch nach Kontext und Sachzusammenhang begründet ist. Grundsätzlich erforderte die Diskussion natürlich einen vollständig erhaltenen Text, um einen abschließenden Beweisgang führen zu können. Schließlich gilt es festzuhalten, daß der Schreiber des Textes in seiner Schreibroutine das genannte Abschnittssubskript entsprechend der vorangehenden Zeilen zunächst am Linksrand der Kolumne begann, dann radierte und formal richtig in der Zeilenmitte positionierte.

Bereich: HOHE SAITEN

TIEFE SAITEN

„STIMMUNG“



Tafel 1 b

der sein Gegenstück in *enûm*/tu-lu „abspannen“ findet¹¹⁰. Exakt dieses Verbum, verwendet wiederum als Terminus technicus, ist denn auch für den zweiten Abschnitt (Z. 15', Z. 19' [et passim]) der Umstimmanweisung bezeugt. Daraus folgt, daß der Text in seinem ersten Abschnitt, zusammenfassend unterschrieben *nu-su-b[u-um]*, jeweils das Anspannen, d. h. Hochstimmen von Saiten zum Thema hat, der zweite das Herunterstimmen. Da Hans Martin Kümmel als für den eigentlichen Stimmvorgang einziges erhaltenes technisches Verbum *te-ni-^re'* (Z. 19') zur Verfügung stand, das antike Subskript jedoch noch nicht zu deuten vermochte, interpretierte er das Verbum *enûm* (*te-ni-^re'*) seinerzeit in seiner allgemeinen (nicht sachspezifischen!) Bedeutung „ändern“. Auf dieser – terminologisch unspezifischen – philologischen Grundlage wurden wiederholt steigende Skalen postuliert¹¹¹, die von musikwissenschaftlicher Seite jedoch in Zweifel gezogen wurden¹¹². Gab der Text selbst keinen beweisenden Anhaltspunkt, so wurden zusätzlich ikonographische und konstruktive Aspekte der verschiedenen Saiteninstrumente ins Feld geführt¹¹³. Die nunmehr gewonnene Lesung und terminologisch in sich schlüssige Form des Textes läßt jedoch einzig absteigende Skalen als Ergebnis des Stimmverfahrens zu. Die 1. Saite muß somit die höchste sein, weil sich sonst, folgt man der Aussage des Textes, kein sinnvolles Ergebnis in Form einer funktionsfähigen Stimmung erzielen lassen würde. Am Beispiel der Stimmung *embûbum*, die sowohl unter Annahme auf- wie absteigender Skalen Phrygisch (Halbtonschritte 2/3 und 6/7) entspräche¹¹⁴, läßt sich dies leicht demonstrieren. Zum Vorgehen schreibt der Text in Z. 4'-7': „Wenn die Leier [*embûbum* ist und] *kitmum* ist [nicht rein, (dann) spannt Du] die 4. (Saite) von hinten [an, und] *kitmum* [wird] rein“. Würde Saite I (der Graphik) die tiefste Saite bezeichnen, so hätte ein Hochstimmen der 4. von hinten (= VI) zur Folge, daß VI identisch mit VII werden würde, was wohl kaum intendiert sein kann:

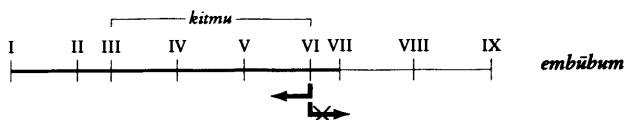
¹¹⁰ Vgl. Gurney, *Babylonian Music again* (wie Anm. 108), S. 101, Anm. 5 mit weiterer Literatur.

¹¹¹ Vgl. zusammenfassend Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 475; dies., Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 142 f.

¹¹² So bereits von Raoul Vitale, *La Musique suméro-accadienne – gamme et notation musicale*, in: *Ugarit-Forschungen* 14, 1982, S. 241–63. Die musikhistorisch orientierte Argumentation Vitales zugunsten absteigender Skalen übergang jedoch die durch die Texte seinerzeit gegebenen philologischen Fakten.

¹¹³ Wiederholt als problematisch erwiesen sich schon die Grundpositionen, die einmal für ⁶zà-mí die Harfe, dann aber (korrekt) die Leier ansetzten. Vgl. zusammenfassend Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 141.

¹¹⁴ Vgl. ebenda, Sp. 142.



Dieser Sachverhalt zwingt zur Annahme, daß Saite I die tonlich höchste Saite sein muß, denn nur so kann der Halbton von 6/7 nach 5/6 (Zieltonart *kitmu*) verschoben werden. Hiermit ist gleichzeitig terminologisch festgelegt, daß *qudmum* „vordere (Saite)“ stets die höchste bezeichnet, völlig unabhängig davon, ob der Saitensatz Teil einer symmetrischen, asymmetrischen, vertikal oder um 45° (und darüber) gedreht gehaltenen Leier oder einer Harfe ist¹¹⁵. Dieses System ist also zumindest für alle mehrsaitigen Instrumente verwendbar, was eigentlich auch Voraussetzung sein sollte, um selbst kleinste Formen des Ensemblespiels zu ermöglichen.

Die insgesamt sieben babylonischen Stimmungen, die mit dem dargestellten Verfahren erzeugt werden konnten, finden schließlich folgende griechische Entsprechungen:

<i>išartum</i>	E Dis Cis H A Gis Fis (Lydisch)
<i>qablätum</i>	E Dis Cis H Ais Gis Fis (Hypolydisch)
<i>nīs gabarim</i>	Eis Dis Cis H Ais Gis Fis (Mixolydisch)
<i>nīd qablim</i>	E D C H A G F (Dorisch)
<i>pītum</i>	E D C H A G Fis (Hypodorisch)
<i>embübum</i>	E D Cis H A G Fis (Phrygisch)
<i>kitmum</i>	E D Cis H A Gis Fis (Hypophrygisch)

Die Reihenfolge der in der altbabylonischen Umstimmanleitung dokumentierten Stimmungen findet sich auch in einem Hymnenkatalog aus mittelasyrischer Zeit¹¹⁶. Diese also mehrfach und über einen weiten geographischen Raum bekannte Abfolge steht somit im Gegensatz zu CBS 10996 (s. o., S. 31 mit Anm. 86), der offenbar aufgrund des numerisch angelegten Textes mit 1,5 *nīs gabarī* beginnt.

Weitere Keilschrifttexte zeigen, daß neben den hier genannten sieben auch von diesen abgeleitete, sog. *sibpu* (wörtlich „niedergelegt“)-Stimmungen in Gebrauch waren, so z. B. von *nīd qabli* ein *sibip nīd qabli*. Die 32. Tafel des lexikalischen Kompendiums *Nabnītu* listet, der oben genannten Zusammenstellung der Saitennamen folgend, diese jeweils paarweise auf, beginnend mit

¹¹⁵ Alle Überlegungen hinsichtlich Instrument, Konstruktion, unterschiedlicher Saitenstärke und Spielhaltung, zusammengetragen u. a. bei Gurney, *Babylonian Music again* (wie Anm. 108), S. 101, Anm. 3 und Kilmer, Art. „Mesopotamien. II. Textquellen“ (wie Anm. 30), Sp. 141 entfallen somit.

¹¹⁶ Siehe Erich Ebeling, *Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts*, Leipzig 1919, Nr. 158 viii S. 45 ff.

išartum/sihip išartim. Die *sihpu*-Stimmungen bezeichneten vielleicht plagale Stimmungen, ähnlich dem späteren byzantinischen und lateinischen Gebrauch, der paarweise authentische neben plagalen Modi kannte¹¹⁷. Darüber hinaus bieten Keilschrifttexte Hinweise auf den Zusammenhang von musikalischer Realisation eines bestimmten Gebetstypus (*ikribu*) und Handzeichen¹¹⁸.

Aus der altorientalischen musikalischen ‚Fachliteratur‘ sind also eine ganze Anzahl von Texten überliefert, die uns einen bemerkenswerten Einblick in die Grundlagen der musikalischen Praxis gewähren. In einigen Fällen läßt sich weiterhin zeigen, daß das existierende Klingende nicht nur als solches beschrieben, sondern als Funktionen und System in seinem Gesamtzusammenhang reflektiert, analysiert und interpretiert wurde. Der Zahl 4 kommt innerhalb des verbreiteten heptatonischen Systems schon in altbabylonischer Zeit eine ganz besondere Bedeutung zu, und zwar sowohl auf mathematisch-technischer wie auf theoretischer Ebene. Wenn wir aus diesen Texten bisher nur Ansätze der Auseinandersetzung mit dem Klingenden erkennen können, so liegt das wesentlich an unserer heutigen Kenntnis der Quellen. Diese ist einmal durch den Überlieferungszufall, dann aber vor allem dadurch bestimmt, daß gerade die außerhalb der reinen Praxis liegenden Dinge nicht dort niedergelegt wurden, wo die Mehrzahl der einschlägigen Texte herkommt, dem Curriculum der schulischen Tradition. Gerade in diesem Be-

¹¹⁷ Vgl. Crocker u. Kilmer, *The Fragmentary Music Text* (wie Anm. 60), S. 81 ff.; Kilmer, Art. „Musik“ (wie Anm. 26), S. 473 f. Dieser Ansatz bleibt nicht ganz unproblematisch, weil sowohl in der Musiktheorie des Alten Griechenland wie auch im byzantinischen Gebrauch die vier authentischen Tonarten durch drei plagale, eine Quarte tiefer liegende (Hypo-)Tonarten zu den sieben bekannten ergänzt wurden. Die Verhältnisse im Alten Orient liegen demnach insofern anders, als den sieben Standardtonarten (s. o., S. 41) sieben weitere, sogenannte *sihpu* „niedergelegte“ gegenüberstanden. Miroslav K. Černý, *Das altesopotamische Tonsystem, seine Organisation und Entwicklung im Lichte der neuerschlossenen Texte*, in: *Archiv Orientální* 55, 1987, S. 44 möchte die *sihpu*-Modi als „die um einen Halbton tieferliegenden Varianten“ bestimmen.

¹¹⁸ Vgl. Kilmer, *The Fragmentary Music Text* (wie Anm. 60), S. 78. Die Problematik der Interpretation liegt aber u. a. darin, daß der Gebetstypus *ikribu* von der sumerischen Wortbedeutung her (šud [KAxŠU]) per se eine bestimmte Handhaltung bzw. Handbewegung einschließt, die keinen zwingenden Zusammenhang mit einer musikalischen Form hat. Schließlich zeigen die sumerischen Äquivalente des Verbums *karābu* „beten“, šu--mú--mú „die Hand erheben“ bzw. šu--è „die Hand hervorgehen lassen“, daß beten und Gebetsgestus eine primäre Einheit bilden. Handzeichen (der Terminus Cheironomie wird hier bewußt vermieden) könnten jedoch bereits bei dem sumerischen Liedtypus šir-gíd-da eine Rolle spielen. So heißt es in dem Schulstreitgespräch zwischen Enkita und Enkiḫēgal (Z. 113): „Öffnet er seine(n) Arm(e), kann er das širgida nicht vortragen“ (á-ni ḡál ù-bí-in-tak, šir-gíd-da nu-ub-bé); vgl. Sjöberg, *The Old Babylonian Eduba* (wie Anm. 55), S. 169.

reich können wir die uns auch hier interessierenden Metaebenen nicht mehr erkennen. Nur in ganz spezifischen Fällen und vorläufig nicht für den Bereich der altorientalischen Musikliteratur, werden sie uns durch elaborierte Kommentare aus dem 1. Jahrtausend erläutert. Wenn zum Beispiel von König Šulgi in einer aus dem altbabylonischen Schulbetrieb überlieferten Hymne berichtet wird, er beherrsche neben ausgefeilten Fingertechniken das *gíd-i /nasāhu* „anspannen“, d. h. „hochstimmen“ und *tu-lu/enû* „abspannen“, d. h. „herunterstimmen“ eines Saiteninstrumentes, welches das exakte Erzeugen, d. h. Fixieren einer Stimmung (ge-en „festmachen“) zum Ziel hatte, so ist diese Aussage zunächst einmal auf die technische Seite, die Kunstfertigkeit im Umgang mit einer Saite beschränkt. Wir vermögen dem Text an der lexikalischen, grammatikalischen und interpretatorischen Oberfläche nicht mehr zu entlocken. Aber hatte sich Šulgis Kunstfertigkeit tatsächlich nur auf den rein technischen Aspekt beschränkt? Immerhin verweist das Gegensatzpaar *gíd-i* „anspannen“ bzw. *tu-lu* „abspannen“ auf zwei ganz unterschiedliche Spannungszustände einer Saite. Diese unterschiedlichen Spannungszustände drückten sich auch als technisch-mathematisches Spannungsverhältnis aus, im Griechischen zu Zeiten als *Tónos* bezeichnet¹¹⁹. Ist es somit denkbar, daß sich Šulgi, in welcher Form auch immer, damit auseinandersetzen hatte, was einen ‚Ton‘ in diesem Sinne ausmacht? Man möchte die Aussage, Šulgi habe sogar Vorlagen für das Verschieben der Bünde der Laute erstellt¹²⁰, in dieser Richtung deuten, ohne dies weiter konkretisieren zu können. Noch manches literarisch Überlieferte ließe sich in dieser Weise hinterfragen, doch ist hier vorerst über Vermutungen nicht hinauszukommen.

Es kann insgesamt als wahrscheinlich gelten, daß nicht nur das im Alten Orient gebräuchliche heptatonisch-diatonische Tonsystem Gegebenheiten des Alten Griechenland auf individuelle Weise antizipiert. Auch die Auseinandersetzung mit dem Wesen der Musik, ihren mathematisch-technischen Aspekten und ihrer Einbindung als System in göttliche Sphären, dürfte schon in der altbabylonischen Zeit, die bei Instrumentarium, Repertoire und Terminologie durch einen deutlichen Umbruch charakterisiert ist, einen hohen Standard erreicht haben. Inwieweit dieser möglicherweise die Grundlage für spätere, außermesopotamische Entwicklungen und Diskurse bildete, läßt sich aufgrund des bis heute überlieferten Textmaterials noch nicht abschließend entscheiden.

¹¹⁹ Vgl. Johannes Lohmann, *Der Ursprung der Musik*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 16, 1959, S. 149.

¹²⁰ Vgl. Šulgi B, Z. 158: „Für deren (der Bünde der Šukara-Laute) Hoch- und Niederschieben habe ich Vorlagen aufgezeichnet“ (*zi-zi-i šú-šú-ba ġiš mu-e-ħur-ħur*); vgl. zu dieser Zeile auch Krispijn, *Beiträge* (wie Anm. 37), S. 1; für das technische Vokabular siehe auch Kilmer, *Art. „Musik“* (wie Anm. 26), S. 471.

LITERATUR

- Eine umfangreiche Bibliographie zur Musik des Alten Orients bieten Anne Draffkorn Kilmer in: *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archäologie* 8, 1993–1997, S. 480–82, sowie Anne Draffkorn Kilmer und Bo Lawergren in: *MGG*², Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 171–74. Die nachfolgend gegebene Bibliographie bietet eine auf den voranstehenden Beitrag bezogene Auswahl.
- Arndt-Jeamart, Joachim: Zur Konstruktion und Stimmung von Saiteninstrumenten nach den musikalischen Keilschrifttexten, in: *Orientalia Nova Series* 61, 1992, S. 425–47.
- Černý, Miroslav K.: Das altmesopotamische Tonsystem, seine Organisation und Entwicklung im Lichte der neuerschlossenen Texte, in: *Archiv Orientální* 55, 1987, S. 41–57.
- Collon, Dominique: Art. „Musik. I. B. Archäologisch“, in: *Reallexikon der Assyriologie* 8, 1993–1997, S. 488–91.
- Crocker, Richard L.: Mesopotamian Tonal Systems, in: *Iraq* 59, 1997, S. 189–202.
- : Remarks on the Tuning Text UET VII 74 (U.7/80), in: *Orientalia Nova Series* 47, 1978, S. 99–104.
- Crocker, Richard L. u. Anne Draffkorn Kilmer: The Fragmentary Music Text from Nippur, in: *Iraq* 46, 1984, S. 81–85.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle: A l'aube de la théorie musicale: Concordance de trois tablettes babyloniennes, in: *RMI* 52, 1966, S. 149–62.
- : Découverte d'une gamme babylonienne, in: *RMI* 49, 1963, S. 3–17.
- : La théorie babylonienne des métaboles musicales, in: *RMI* 55, 1969, S. 3–11.
- Dumbrill, Richard J.: *The Musicology and Organology of the Ancient Near East*, London 1998, ²2000 [konnte nicht mehr berücksichtigt werden].
- Eichmann, Ricardo: Zur Konstruktion und Spielhaltung der altorientalischen Spießlauten – von den Anfängen bis in die seleukidisch-parthische Zeit, in: *Baghdader Mitteilungen* 19, 1988, S. 583–625.
- Gurney, Oliver R.: An Old-Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp, in: *Iraq* 30, 1968, S. 229–33.
- : Babylonian Music again, in: *Iraq* 56, 1994, S. 101–06.
- : *Ur Excavation Texts VII: Middle Babylonian Legal Documents and other Texts*, London 1974.
- Gurney, Oliver R. u. Martin L. West: Mesopotamian Tonal Systems: A Reply, in: *Iraq* 60, 1998, S. 223–27.

- Hartmann, Henrike: Die Musik der sumerischen Kultur, Diss. Frankfurt/M 1960.
- Kilmer, Anne Draffkorn: A Music Tablet from Sippar (?): BM 65217+66616, in: *Iraq* 46, 1984, S. 69–80.
- : Art. „Musik. A. I. Philologisch“, in: *Reallexikon der Assyriologie* 8, 1993–1997, S. 463–82 (darin auch umfangreiche Bibliographie zur Musik des Alten Orients).
- : *Musical Practice in Nippur*, in: *Nippur at the Centennial. Proceedings of the 35th Rencontre Assyriologique International 1989, Philadelphia 1992*, S. 101–12.
- : *The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another Interpretation*, in: *Revue d'Assyriologie* 68, 1974, S. 69–82.
- : *The Discovery of an Ancient Theory of Music*, in: *Proceedings of the American Philosophical Society* 115, 1971, S. 131–49.
- : *The Strings of Musical Instruments: Their Names, Numbers and Significance. Studies in Honour of Benno Landsberger, Chicago 1965 (Assyriological Studies 16)*, S. 261–68.
- : *Two New Lists of Key Numbers for Mathematical Operations*, in: *Orientalia Nova Series* 29, 1960, S. 273–308.
- Kilmer, Anne Draffkorn u. Miguel Civil: *Old Babylonian Musical Instructions Relating to Hymnody*, in: *Journal of Cuneiform Studies* 31, 1986, S. 94–97.
- Kilmer, Anne Draffkorn, Richard L. Crocker u. Robert R. Brown: *Sounds from Silence: Recent Discoveries in Ancient Near Eastern Music*, Berkeley 1976 (Bit Enki publications).
- Kilmer, Anne Draffkorn u. Bo Lawergren: Art. „Mesopotamien“, in: *MGG*², Sachteil, Bd. 6, 1997, Sp. 133–74 (darin auch umfangreiche Bibliographie zur Musik des Alten Orients).
- Kilmer, Anne Draffkorn u. Steve Tinney: *Old Babylonian Music Instructions Texts*, in: *Journal of Cuneiform Studies* 48, 1996, S. 49–56.
- Krispijn, Theo J. H.: *Beiträge zur Altorientalischen Musikforschung. 1. Šulgi und die Musik*, in: *Akkadica* 70, 1990, S. 1–27.
- Kuckertz, Josef: *Das Skalensystem der altmesopotamischen Musik*, in: *Baghdader Mitteilungen* 24, 1993, S. 185–91.
- Kümmel, Hans Martin: *Zur Stimmung der babylonischen Harfe*, in: *Orientalia Nova Series* 39, 1970, S. 252–63.
- Lawergren, Bo u. Oliver R. Gurney: *Sound Holes and Geometrical Figures. Clues to the Terminology of Ancient Mesopotamian Harps*, in: *Iraq* 49, 1987, S. 37–52.
- Rashid, Subhi A.: *Das Auftreten der Laute und die Bergvölker Vorderasiens*, in: *Hundert Jahre Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, 2. Teil: Fachwissenschaftliche Beiträge*, Berlin 1970, S. 207–19.
- : *Die Musik der Keilschriftkulturen*, in: *Die Musik des Altertums*, hrsg. von Albrecht Riethmüller und Frieder Zaminer, Laaber 1989 (NHMw 1), S. 1–28.
- : *Mesopotamien*, Leipzig 1984 (MGB II/2).
- : *Mesopotamische Musikinstrumente im Spiegel der Glyptik. Altertumskunde des Vorderen Orients*, in: *Archäologische Studien zur Kultur und Geschichte des Alten Orients* 7, 1996, S. 257–73.

- : Neolithische Blasinstrumente im Irak und ihre Bedeutung, in: Fs. Hermann Müller-Karpe zum 70. Geburtstag, hrsg. v. Albrecht Jockenhövel, Bonn 1995, S. 1–4.
 - : Umdatierung einiger Terrakottareliefs mit Lautendarstellung, in: *Baghdader Mitteilungen* 6, 1973, S. 87–97.
 - : Untersuchungen zum Musikinstrumentarium Assyriens. Beiträge zur Kulturgeschichte Vorderasiens, in: Fs. Rainer Michael Boehmer, hrsg. v. U. Finkbeiner, R. Dittmann u. H. Hauptmann, Mainz 1995, S. 573–95.
 - : Zur Datierung der mesopotamischen Trommeln und Becken, in: *Zeitschrift für Assyriologie* 61, 1971, S. 89–105.
- Shaffer, Aaron: A New Musical Term in Ancient Mesopotamian Music, in: *Iraq* 73, 1981, S. 79–83.
- Stauder, Wilhelm: Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer. Handbuch der Orientalistik, Erste Abteilung: Der Nahe und Mittlere Osten, Ergänzungsband IV, Orientalische Musik, Leiden u. Köln 1970, S. 171–234.
- : Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend, in: Fs. Walter Wiora, Kassel u. a. 1967, S. 157–63.
- Vitale, Raoul: La Musique suméro-accadienne – gamme et notation musicales, in: *Ugarit-Forschungen* 14, 1982, S. 241–63.
- Volk, Konrad: Art. „Musik. I. Alter Orient. Musikinstrumente“ sowie „II. Alter Orient“, in: *NPauly* 8, 2000, Sp. 516–17 u. 536–39.
- : Improvisierte Musik im Alten Mesopotamien?, in: *Improvisation II*, hrsg. von Walter Fähndrich, Winterthur 1994, S. 160–202.
- West, Martin L.: The Babylonian Musical Notation and the Hurrian Melodic Texts, in: *Music and Letters* 75, 1994, S. 161–79.
- Wulstan, David: The Earliest Musical Notation, in: *Music and Letters* 52, 1971, S. 365 bis 382.
- : The Tuning of the Babylonian Harp, in: *Iraq* 30, 1968, S. 215–28.