



Baština Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

Zbornik radova u čast akademika Cvjetka Rihtmana

Čović, Borivoj

1986

Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/items/941766b8-b5a5-4f80-8021-a2f91bc74ae0>

Preuzeto s Baštine Akademije nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine

<https://bastina.anubih.ba/>

YU ISBN 86-7123-006-6

AKADEMIJA NAUKA I UMJETNOSTI BOSNE I HERCEGOVINE

POSEBNA IZDANJA

KNJIGA LXXVII

ODJELJENJE DRUŠTVENIH NAUKA

Knjiga 16

ZBORNİK RADOVA
U ČAST
AKADEMIKA CVJETKA RIHTMANA



Redakcioni odbor:

BORIVOJ ČOVIĆ, MIROSLAVA FULANOVIĆ-SOŠIĆ i VLADO MILOŠEVIĆ

Glavni urednik:

BORIVOJ ČOVIĆ,

dopisni član Akademije nauka i umjetnosti
Bosne i Hercegovine

SARAJEVO

1986.

EDITH GERSON-KIWI (Izrael)

NEUERE FORSCHUNGEN ZUR MUSIKKULTUR IM ALTEN MESOPOTAMIEN

Mesopotamien*, das Zweistromland zwischen Euphrat und Tigris, ist eine der frühesten menschlichen Wohnstätten, die uns einen Blick in das Werden einer antiken Musikkultur gestatten. Hier tritt Musik aus der vorgeschichtlichen Unendlichkeit in eine historische Perspektive, unterbaut durch schriftliche Quellen und archäologische Funde. Die frühesten Schichten musikalischer Zeugnisse deuten auf das vierte vorchristliche Jahrtausend zurück. Wenn wir heute aus diesen sechstausendjährigen Komplex musikalischer Entwicklungen überschauen, so ergibt sich die erstaunliche und auch paradoxe Tatsache, dass die Musikkunst sogleich in einer höchst vollendeten Form gegenübertritt. Paradox darum, weil wir nicht, wie anzunehmen wäre, mit diesen frühesten Menschheitsstufen hier eine frühe, das heisst »primitive« Musizierstufe gleichsetzen können. Eher könnten wir uns aus unserer eigenen Gegenwart, aus dem lebendigen Orient einen gewissen Aufschluss über Stil und Aufführungspraxis in jenen entlegenen Jahrtausenden, geben, unter der Voraussetzung, dass die Beharrungskraft und das melodische Gedächtnis der Orientmenschen keine stillfremden tonalen Neurung zuließe. So könnte man, unter günstigen Voraussetzungen, in den heutigen Volkstraditionen im Iraq, Kurdistan, Persien oder Syrien noch Reste einer antiken, ja sogar prähistorischen Musikübung entdecken, als Ergänzung zu den archäologischen Zeugen aus dem alten Zweistromland. Doch ist es noch nicht lange her, dass die musikalische Altertumforschung — und mit ihr auch die Musik der Bibel — ein gehütetes Geheimnis weniger Theologen und Linguisten war. Erst als die moderne Archäologie den Blickkreis gewaltig erweiterte und Babylons Tempel, Paläste, Bibliotheken und Prunkgräber wieder aus dem Schut erstanden, wurde das Interesse weiter Kreise geweckt, wissenschaftliche Nachbar-Disziplinen begannen, das Bild zu ergänzen. Als nun auch die alten und neuen Menschen dieses Erdstriches geschichtlich wie anthropologisch untersucht wurden, begannen endlich Kultur und Wissenschaft der Leute von Ur, Sumer, Babylon und Assyrien aus ihrer ehrwürdigen Versteinerung zu erwachen.

* This study on the music of Mesopotamia is a corrected (and somewhat enlarged) edition of an article published in »Storia Universale della Musica«, a cura di G. Calendoli e R. Pierce. A. Mondadori editore, Verona—Milano, 1982. In Italian language.

Es war, als ob die Steine selbst anfangen zu reden, mythische Gestalten und ihre Schicksale rückten in unheimliche Nähe, und ihre Lebens- und Denkweise, ihr Dichten und auch ihr Singen wurden wieder gegenwärtig. Der längst totgeglaubte Lebensbezug der heutigen west — asiatischen Völker zu ihrer ältesten Vergangenheit wurde wieder greifbar, wie in Literatur und bildender Kunst, so auch in der Musik. Ihr Musizieren, heute und hier, hat bereits den Rang einer Art Dokumentation erlangt, welche bei günstigen Umständen die spärlichen Zeugnisse in ungeahnter Weise ergänzen kann. So mag uns das Instrumentenspiel oder die eigentümliche Intonation ihrer Gesänge, dank ihrer statischen Natur, den Schlüssel zu manchen verschütteten Schätzen geben.

Unsern heutigen Musikforschern, im Verein mit den besten Archäologen und Assyriologen galt es, das Unglaubliche glaubhaft zu machen, nämlich dass beim ersten Dämmern der Menschheitsgeschichte die Musik bereits zu einer musikalischen Wissenschaft gediehen war, unter Einschluss wichtiger physikalischer Werte, sowie melodischer Bewegungen. Diese sind seither zum festen Bestand aller musikalischen Grundbegriffe geworden. Tonsysteme, Instrumentenbau, Konsonanzbegriff, Ton-schrift, Interwall-Lehre, Musikanschauung und Aesthetik, Aufführungs-praxis und sogar ein so modernes Gebiet wie die soziologische Ordnung des Musikerstandes — dies alles und mehr finden wir in jenen ältesten Menschheitsepochen vorgebildet. Bei alledem dürfen wir nicht zu einseitig auf die archäologisch erhaltenen Reste des alten Ostens blicken: was uns erhalten ist, sind zweifellos Spitzen und offizielle Seiten der jeweiligen Musikkulturen; dazu liefen noch mancherlei Unterströme einher, volkstümlicher und hybrider Art, entsprechend den Volkstra-ditionen der sich ablöserden Dynastien. Es ist gerade die Gleichzeitigkeit verschiedenster Entwicklungsstufen — fremder wie eigener —, die das musikalische Bild des alten Ostens so labyrinthhaft machen.

Die Musik aus Sumer, Ur, Babylon (Akkadien) sowie diejenige der nördlichen »Bergvölker« (Kassiten, Hethiter, etc.) ist in kurzer Uebersicht am besten als ein Ganzes zu fassen, obwohl man sie der geschichtlichen Abfolge nach mehrere grosse Phasen aufteilen kann, doch ohne Anspruch auf Endgültigkeit:

1) die Sumerische Periode ca. 3500—3040

2) die Babylonische (Akkadische, semitische)

Dynastie ca. 2040—1750

Diese lebte mit den vor-semitischen Sumerern in einer Art Sym-biose, die sogar durch den Einfall der Kassiter nicht zerstört wurde. Sumerisch erhielt sich besonders im musikalischen Ritual.

3) Die Assyrische Periode ca. 1160— 612 und ihre Herrschaft über Nord-Mesopotamien (ebenfalls Semiten). Die assyrische Hegemonie bringt das Land zu grossartiger Kulturblüte. 650 Sieg über die Iranischen Elamiter, geht dann aber mit dem Fall von Niniveh (612) zugrunde.

Danach Nachblüte der *Babylonier* 612—538 B.C. die aber schon nach kaum einem Jahrhundert der *Persischen* Grossmacht

hat weichen müssen, welche schliesslich nach dem Fall von Susa (durch Alexander) dem *Griechischen* Weltreich anheimfällt (586—538) B.C.E.)

Hier ist ein gewisser Abschluss erreicht, Abschluss eines ca. 3000-jährigen Zeitraums — der leider noch nicht gleichmässig erforscht ist. Was danach anzureihen ist, z. B. die Darstellung des Orchesters des Königs Nebukadnezar im Buch Daniel III: 5/7/10/15, steht bereits stark unter gräco-syrischen Einflüssen (167 B.C.).

Die Kenntnis der einzelnen mesopotamischen Perioden samt ihrer musikalischen Relikte ist uns erst in neuerer Zeit auf grund der gross-angelegten archäologischen Ausgrabungen möglich geworden, angefangen von den frühen Entdeckungen vor ca. 100 Jahren in drei Orten in der Nähe von Mossul: Nimrod, Khorsabad und Kuyunik (= Niniveh) bis zu den neueren Ausgrabungen in Ur und Dura Europos. Insbesondere haben die Ausgrabungen in Ur ein höchst wertvolles Quellen-Material zur Musik zu Tage befördert. Die hier angegebene Periodisierung stammt von Leonard Woolley,¹ dem grossen Archäologen und Entdecker der Königsgräber von Ur, im Sumerischen Süd-Mesopotamien, deren Ausgrabungen auch einige aktuelle Musik-Instrumente erschlossen hat.

Als Zeiten-Kalender ist sie nur für die Zeit seiner archäologischen Arbeiten anwendbar. Zur leichteren Orientierung folge hier auch die neueste kurzgefasste Chronologie, wie von Jean Rimmer² in ihrer Publikation von 1969 angegeben und auch von Wilhelm Stauder³ angenommen, obwohl mit wieder neuen Änderungen versehen. Die Jahreszahlen sind auch hier nicht absolut, sondern geben oft nur die archäologischen Arbeitsepochen an:

Early Dynastic period I—III	2800—2370	B. C.
Akkadian period	2370—2110	„
Third Dynasty of Ur	2110—2000	„
Old Babylonian period	2000—1600	„
Kassite period	1600—1350	„
Middle Assyrian period	1350—1000	„
Assyrian Empire period	1000— 612	„
Neo-Babylonian period	612— 539	„
Achaemenid Persian period	539— 330	„
Hellenistic period	330— 250	„
Parthian period	250 B. C.—230	A. D.

Wie bereits angedeutet, war der Ertrag der Ausgrabungsarbeiten von Ur, im südlichen Zweistromland der Sumerer (c. 2500) über alles Erwarten reich an realen Gegenständen der höfischen Musikkultur. Sir L. Wooley, der im Auftrag des British Museum und des Universitäts Museums von Pennsylvania arbeitete, hatte i. J. 1927 die Gräberstätte

¹ Sir L. Wooley, *Ur Excavations II, 'The Royal Cemetery'*, Oxford, 1934. — id.: *'Sounds from Silence'*, Record-Album, Bit Enki Publications, Berkeley,

² Joan Rimmer, *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*. London, 1969.

³ Wilhelm Stauder, *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit*. Frankfurt a/M, 1961.

id.: »Mesopotamia«, in: *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12. pp. 196—201 London, 1980.

von Ur entdeckt, darunter die kostbare Grabkammer der Königin Pu-abi (oder Schub-ad), die die Massengräber ihres gesamten Hofstaates enthielt, mitsamt der Musiker und den weiblichen Lyristen. Nicht weniger als neun Leiern — oder vielmehr ihre Ueberreste — wurden in Ur gefunden, erkenntlich nur an den Gold- und Silber-Einfassungen, dem mythischen Stierkopf, geschmückt mit Lapis 1/2 Lazuli-Steinchen. — Es reicht allerdings nicht, hieraus eine Kontinuität der musikgeschichtlichen Entwicklungen zu konstruieren. Doch lässt sich Einiges aus verschiedenen Quellen zusammentragen, insbesondere zur Kunst der sumerisch-babylonischen Instrumentalmusik, das uns hilft, den roten Faden der musikalischen Ereignisse aufrecht zu erhalten. Wir dürfen hier auch daran verzichten, eine genau durchgeführte Instrumentenkunde im Sinne europäischer Regeln aufzustellen, wie etwa nach der von Curt Sachs und Moritz von Hornbostel festgelegten Klassifikation (Idiophone — Membranophone — Aerophone — Chordophone, in: Zeitschrift für Ethnologie 46, 1914) — es wäre fernab von der Mentalität einer archaischen Musikübung im 3. vorchristlichen Jahrtausend.

Es scheint ergiebiger zu sein, das Hauptinstrument der sumerischen Zivilisation, nämlich die Harfe mit ihren Schwesterinstrumenten der Leiern und Lauten in den Mittelpunkt der Betrachtungen zu setzen und von hier aus ihre wachsenden Leistungen und Gesellschaftsfunktionen zu beobachten.

ZUR GENEALOGIE DER SUMERISCHEN SAITENINSTRUMENTE

Vom Ende des 3. Jahrtausend (ca. 2800 BC.) sind uns die ersten Darstellungen von Instrumenten erhalten. Eine der pictographen Schriftproben stellt eine kleine, mit drei Saiten bespannte Bootsharfe dar (Sumerian 'balag'); es könnte für alle folgenden Zeiten als Grundriss eines echten Harfeninstruments gelten, zum Unterschied von Leiern- oder Lauten-Instrumenten. Als Grund-Material dient für diese Böots- oder Bogen-Harfe ein hölzerner Krummstab, der so geschnitzt wird, dass er sich an einem Ende zu einem Löffel oder einer ovalen Schale verbreitert, während das andere Ende als Saitenhalter dient. Die Schale wird mit Fell, Pergament, Schlangenhaut oder einer dünnen Holzplatte bedeckt und wirkt als Resonanzkörper. In anderen Fällen, d. h. in einer weiteren Entwicklungsphase wird als Corpus ein Schildkrötenpanzer oder eine Kürbisschale verwendet und dem Stabende eigenständig aufgespiesst: hiermit wurde das Instrument ein zusammengesetztes. Von der Schalendecke liefen die Saiten (3—6 an Zahl) im spitzen Winkel zum andern Ende des krummen Stabs und wurden durch Holzpflocke oder durch Knotten gespannt und eigestimmt. Diese »Luft« saiten konnten natürlich nur der ganzen Länge nach gezupft werden, als »open strings«; sie sind ein-tönig und von verschiedener Länge, welches die gewölbte Flügelform schuf.

Die Stimmung der Saiten war nicht konstant, sondern konnte je nach Bedarf eine individuelle Einstimmung erhalten, entsprechend der melodischen Art, oder der »Modalität« der Gesänge.

Der Krummstab als Baugerüst der sumerisch-babylonischen Saiteninstrumente entwickelte mehrere Varianten: bei leichter Krümmung wurden die Umriss der Harfe länger und schlanker, und als Haltung wurde von den Musikern die horizontale bevorzugt. Bei starker Krümmung, bei nahezu rechtem Winkel zwischen Boots-korpus und Saitenhalter wurde die vertikale Haltung bevorzugt. Boat's — oder Bogenharfen, mit ihrem leisen Ton, haben nicht ihren Weg nach Europa gefunden.

Eine weitere Phase der Entwicklung führt zur Winkelharfe wo Resonator und Stabende in zwei Teilen gebaut sind und im rechten Winkel miteinander verbunden sind. Auch dieser Typ ist uns aus Mesopotamien in zwei Varianten bekannt: a) in vertikaler Haltung mit aufrecht stehendem Resonanzkörper, und dann mit beiden Händen gezupft, b) in horizontaler Haltung, und dann mit einem Plektron gespielt. Diese letztere Spielweise ist lange nicht richtig erkannt worden. Hier hat uns wie so oft, Prof. Curt Sachs auf den richtigen Pfad geführt: Wie er bei heutigen Harfenisten aus Nubia beobachtete, dient das grosse Plektron nicht zum Zupfen einzelner Melodietöne, sondern streicht unterschiedslos über alle Saiten im echten »arpeggiando«, während die Finger der linken Hand unterhalb der Saiten diejenigen abdämpfen, die nicht erklingen sollen.⁴

Ungleich der Bogenharfe, hat die Winkelharfe auf ihren Wanderungen Europa erreicht und dort (— besonders in Irland —) eine neue Entwicklung begonnen. Der Winkel-Konstruktion war es nun möglich Anzahl und Spannung der Saiten beträchtlich zu erhöhen.

Eine weitere Neuerung aus europäischer Sicht war die Hinzufügung der sogenannten Baronstange, die das hohe Dreieck der Harfensaiten nun ganz verschloss und damit den Widerstand gegen grössere Saitenzahl und -Spannung erhöhen half.

Orientalische Winkelharfen, unbekümmert um Akkordik und Harmoniespiel, sind durch alle Zeiten ohne Baronstange geblieben. — Beide Varianten der Spielweise der 'balag' — Harfen sind auf dem bekannten Relief der Hofkapelle von Susa (ca. 661 B. C.) zu beobachten. Dieses Bas-Relief (Br. Mus.) ist eine der hervorragendsten ikonographischen Quellen aus dem assyrischen Zeitraum, zur Regierungszeit des Königs Aschur-bani-pal (668—626 B. C.). Es wurde in Nineveh gefunden und zeigt mit fast fotografischer Genauigkeit die Musik-Prozession der Elamiter Orchester-Musiker (aus Persien), einschliesslich eines Frauen- und Kinderchors. Nach dieser Darstellung scheint es, das die vertikalen Harfen die eigentlichen Melodie-produzierenden Instrumente waren, während die horizontalen Harfen sich darauf beschränkten, eine Art Bordun-Akkord in orchestraler Vervielfachung zu erzeugen, wie es noch in der heutigen indisch-, persisch und arabischen Kammermusik üblich ist. Trotz des reichen Quellen-Materials bleibt unser Wissen im Mutmasslichen stecken. Es ist zu hoffen, dass die neueren Arbeiten zur Assyriologie, vor allem aber die umfassenden Studien des früh verstorbenen Hans Hickmann (s. Bibl.) zur alt-ägyptischen Musikkultur

⁴ cf.: C. Sachs, *The History of Musical Instruments*, N. Y., 1940, p. 132.

neues Licht auf die zahlreichen Wechselbeziehungen werfen werden, die sich in dem weiten Raum des alten Orients verfolgen lassen. Die Harfe hat, wie kaum ein anderes Instrument, an diesen Wanderungen und Wandlungen teilgenommen und Residuen an vielen Kreuzpunkten der alten Kulturen hinterlassen.

Trotz der grossartigen Entwicklung, die die Harfen-Instrumente im alten Aegypten nahmen, ist ihr Ursprung zweifellos in der sumerischen Kultur zu suchen. Israel bildet das Durchgangsland. Die Rolle der Harfen in gewissen Epochen der biblischen Geschichte ist nur als Resultante aus dem Ganzen des grossen Kulterausgleiches zu begreifen und in Gemeinsamkeit mit dem wichtigsten Schwester-Instrument der Harfe, dem Kinnor, oder Lyra, Kithara, darzustellen.

Der Kinnor (hebr. 'Nebel'), die ihrerseits auf den Krummstab oder »Musikbogen« zurückgeht. Kinnor ist das erste erwähnte Musikinstrument der Bibel (Gen. 4:21), gleichzeitig auch das meist erwähnte (42 mal) uns erscheint in der griechischen (Septuaginta-) Uebersetzung als Lyra, oder Kithara. Ihre Grundform war identisch mit derjenigen der Bootsharfe in ihrer vertikalen Haltung. Doch auf der Suche nach einem Hilfsmittel, den Saitendruck besser zu tragen, kam man auf die Idee, gegenüber den einen Saiten-Arm einen zweiten extra-Arm auf der Resonanzdecke aufzubauen und beide Jocharme durch eine Querstange zu verbinden, die numher als Saitenhalter diente, meist für 5—7 Saiten, die jetzt von einer auf der Resonanzdecke befestigten Querleiste strahlenförmig zur Jochstange geführt wurden. Sie konnten entweder durch kleine Holzpflockchen oder durch Kordeln gespannt und befestigt werden. Das Instrument bildete numher ein unregelmässiges Trapezoid, und da die Saiten von fast gleicher Länge sind, mussten sie verschiedene Dicke haben, um verschiedene Tonhöhen zu erzielen, ähnlich wie auf der modernen Geige, deren einer Urahn die Lyra-Kithara ist. Noch für lange Zeit war man in mythologischen Vorstellungen verfangen. Der Stier-Gott verdrängte die ursprüngliche Löffel- oder Schalenform der Resonators. Die Umrissse seines mächtigen Körpers, stark stilisiert verwandeln sich langsam in eine grosse, flache Kastenform, sein edler Stierkopf (-der auch das hebräische Alphabet eröffnet-) schaut am Fuss des einen Jocharms gebieterisch-ritualistisch heraus.

Die Leier (Lyra) ist eine der eigensten Schöpfungen Assyriens, hat sich aber nur westlich des Zweistromlandes verbreitet, während die Harfe bis nach Ostturkestan, Siam und Cambodia vordrang. Es ist die Lyra (— und nicht die Harfe —), die zum zentralen Musikinstrument des antiken Israel sowie anderer semitischer Nachbarstämme geworden ist. Von hieraus wurde die Lyra ebenso in das aegyptische, koptische und aetiopische Reich hineingetragen, wie auch in die Syrischen Nordprovinzen und von dort aus westwärts in das Zentrum Hellas. Die göttlich-apollinische Kithara Griechenlands ist somit nichts anderes als der syrisch-aramaeische Lyra-Kinnor, — übernommen ohne wesentliche Aenderungen, jedoch im Laufe der Generationen weiter verfeinert durch edles Kunsthandwerk griechischer Meister. Die viel zitierte »Da-

vidsharfe« wie auch die »Apollinische Harfe« waren also weder Harfen, noch Zithern, Geigen oder Lauten, sondern zeitgenössische Typen der Leier oder Kithara.

Es sei hier noch kurz eines dritten Derivats der Ur-Harfe gedacht. Das Instrument wird in den Psalmen 33:2, 92:4, und 144:9 als 'Assor' (hebr. : zehn) bezeichnet. Nach neueren Darstellungen (Sachs op. cit. 117) scheint der 'Assor keine Harfe mit zehn Saiten zu sein, sondern eine Zither, d. h. ein grosser, flacher Resonanzkasten, über dessen Decke eine grössere Zahl von Saiten laufen. In Ps. 92:4 wird der 'Assor selbständig neben Harfe und Leier erwähnt. Trapezoide Zithern dieser Art waren weder in Ägypten, noch in Babel oder Jerusalem im Gebrauch, dagegen in Phönizien. Es ist ganz gut möglich, dass diese phönizische Zither, zusammen mit der phönizischen Oboen-Schalmei von jüdischen Musikern übernommen wurde.

Eine schöne phönizische Elfenbein-Schnitzerei auf dem Fragment einer kleinen pyxis (Büchse) zeigt zwei (oder mehr?) rechteckige Zithern, von Musikern während einer Prozession gespielt (see J. Rimer, op. cit., plate VII), 8th cent. B. C.

Im Mittelalter wurde der 'Assor als »Psalterium Decachordum« bezeichnet (so erwähnt in Jerome's Brief an Dardanus).

Hier anzuschliessen ist noch ein weiteres Schwestern-Instrument der Harfen und Leiern: es ist die Familie der *Lauten*, die ebenfalls zu den edelsten Zeugen des Saitenspiels im alten Orient gehören. Der Ursprung von Harfe und Laute lag anfangs nahe beieinander: beiden diente ein Stab mit eingebauter oder angebaute Schale als Gerüst. Die Unterschiedlichkeiten zwischen Harfen und Lauten ergaben sich nur durch den krummen oder geraden Verlauf des »Löffelstiels«: Als Krummstab schuf er, wie wir sahen, das Gerüst der Harfe, als gerader Stab dasjenige der Laute, — jenes ältesten Typs einer Kleinlaute mit langem Saitenhals. Diese beiden Prototypen sind uns glücklicherweise in zwei pharaonischen aktuellen Instrumenten des Neuen Reiches (15. Jahrhundert) erhalten geblieben, ausgegraben in der thebanischen Nekropole (s. H. Hickmann, Ägypten, nrs. 97 und 100).

Durch die Krümmung des Stabes entstanden — wie erwähnt — die Luftsaiten der Harfe, die nur ihrer ganzen Länge nach gegriffen werden konnten. Beim geraden Stab jedoch verlief die Saitenspannung parallel zur Stab-Ebene, die somit zum »Griffbrett« einer abgreifbaren, vielfältig unterteilbaren Melodiesaite wurde. — Die frühesten Bildzeugnisse der Klein-Lauten führen uns wieder nach Mesopotamien zurück, in die erste babylonische Dynastie um 1900 B. C., wo sie unter den Namen 'Sinnitu' (Zweisaiter) oder 'Pantur', oder durch Umstellung 'Tanbur' als eine eigene Klasse von Kleinlauten bekannt wurden. Ihr auffallendes Merkmal ist der Lautenhals (Griffbrett). Dieser führt zur akustischen Verfestigung und mathematischen Bestimmbarkeit der Tonverhältnisse. Die offenen Harfensaiten konnten zwar nach einer überkommenen Konvention eingestimmt werden, blieben aber nie genau konstant. Nicht so die Tonverhältnisse auf einem Griffbrett: hier hat jede Intervallgrösse ihren akustischen Ort. Aeusseres Zeichen der neuen Intervall-Ratio sind die Bünde, die sich vor allem an den langhalsigen

Griffbrett der Kleinlauten des Orients befinden (Tanbur und Tar). In vielen Fällen helfen sie uns, den Schlüssel zum Verständnis der mittelalterlichen Modi und ihrer inneren Struktur zu finden. Weit über ihre künstlerischen Zwecke hinaus wurden sie Werkzeugen des akustischen Experimentierens und der musiktheoretischen Demonstration.

Bekanntlich weisen die Lauten in ihrer internen Typologie zwei entgegengesetzte Formen auf: a) Langhalslauten mit kleinem Corpus (Tanbur und Tar), und b) Kurzhals-Lauten mit grossen birnenförmigen Corpus (al- 'Ud). Beide Typen haben ihren eigenen Verbreitungsradius: Die zierlichen Kleinlauten gehören dem persischen Bereich an mit seinen alten Kulturprovinzen in den bucharischen, Kaukasischen sowie turkomenischen und mongolischen Ländern. Der Tanbur ist ein Erbe der mesopotamischen Antike. Dagegen ist der 'Ud, die Grosslaute mit kurzem Hals, eine Schöpfung des islamischen Mittelalters, im Nachzug der griechisch-hellenistischen Musiktheorie. Der Verbreitungsradius des 'Ud zieht sich vom Irak und Syrien, der Türkei über Ägypten und ganz Nord-Africa bis nach Spanien in einem lückenlosen Bogen, macht aber vor Persien und den iranischen Nachbarkulturen Halt! Wie vor einer unsichtbaren Mauer: arabisches Musikgefühl lässt sich nicht ohne weiteres auf die iranische Musik-aesthetik adaptieren. — Eine gewisse Fusion der persisch-arabischen Melodie-Stile, sowie der Musiktheorien und Kosmologie-Lehren hat sich erst im Mittelalter (um 1000 A. D.) vollzogen, mit Persien als dem älteren, gebenden Teil und mit Arabien als dem jüngeren, rezeptiven und klassifizierenden Teil. Der Kampf um die künstlerische Hegemonie ist auch heute noch nicht ausgetragen.

Zurückkehrend zum babylonisch-assyrischen Zentralland, finden wir die Saiteninstrumente der Harfen, und Leiern und Zithern handwerklich veredelt und im künstlerischen Spiel vervollkommenet. Der Lyra-Kinnor, auf welchem der junge David vor dem seelenkranken Saul spielt (1 Sam. 16:16), ist ein künstlerisches Instrument in der Hand eines begnadeten Musikers geworden. Der Klang der Saiten »redet« eine Seelensprache, wird zum therapeutischen Medium. Eine neue Klangsymbolik waltet hier, und mit ihrem sanften Klang kann man die Seele aus ihrer kranken Unordnung erlösen, wieder einfangen in den Welten-Rhythmus. Sie waren ausersehen als Kultinstrumente in dem nun beginnenden Tempeldienst (Salomon um 950 B. C.). Nebel und Kinnor, zusammen mit einer Zimbel bildeten dann auch die einzigen Instrumente des Tempel-Orchesters. Sie zu spielen bedurfte der Ausbildung einer eigens dazu erzogenen Musiker-Kaste, der Leviten. So kam es zur Gründung einer Tempel-Akademie, worüber uns Bibel und Talmud genauestens unterrichten. Tempel-Schulen für Berufsmusiker wie diese sind aus mehreren Kulturzentren der alt-asiatischen Welt bekannt. Sie sind durch Texte und bildliche Darstellungen für Ägypten, Sumer, Babylon belegt. Die Parallelen mit den Berufsschulen von Ningursu (Lagash), von Bel (Babylon), sowie vom Tempel von Shamash (Sippur), Enlil (Nippur) und Innini (Erech), aber auch der Kaiserlichen Palast-schulen von China und Japan sind höchst überraschend und einer besonderen Studie wert.

Auffallend in der Mesopotamischen Kultur ist die Nomenclature der Musikinstrumente, der Musikgattungen, der musikalischen Formen

und Symbole. Zwar fließt die Dokumentation auf Keilschrift-Tafeln (Cuneiform) nach hunderten und tausenden, auch in Dingen der Musiklehre, und dennoch bleiben viele lacunae, deren Bedeutung man schon als sicher ansah, und die wieder erschüttert wurden. Neue Transcriptionen folgten, ohne das Bild wesentlich zu ändern. Eine grosse Hilfe kam den Assyriologen durch die multilinguale Anlage vieler Keilschriften, die neben dem älteren sumerischen Ideogramm auch den akkadisch-chaldäischen Begriff bringen, oft unter Hinzufügung des Determinative bezüglich des Materials (wie Holz, Eisen, Silber), aus dem das Objekt gebaut wurde, zum Beispiel:

Chant: sir (Sumer.) . . . sirhu (Akkad) . . shir (Hebrew)

Lamentation: ersemma (Sumer) .. inhu (Akkad.) ... nehoh (Hebr)

Long-necked lute: pandur (Sumer.: = little bow; tur = little).

(Die Silbe 'tur' ist hier als Determinative gebraucht).

Der Gebrauch der doppelt-sprachlichen Begriffslisten oder Lexika hat sich noch während der jüngeren neo-Babylonisch-Assyrischen Periode (ca. 1000—500) erhalten. Es handelt sich z. B. um die vielzitierte Beschreibung des Orchesters im Palast des Nebunkadnezzar, wie sie uns im Alten Testament, im Buch Daniel, III: 5/7/10/15, also viermal beschrieben wird. Es sei daran erinnert, dass das Buch Daniel eins der jüngsten der Bibel ist. Es wurde erst im zweiten vorchristlichen Jahrhundert geschrieben, u. z. in aramäischer Sprache, der Umgangssprache während der zweiten Tempel-Periode. Wie wir feststellen konnten, handelt es sich hier nicht um neue oder Phantasie-Instrumente, sondern um die wohl-bekanntesten hebräischen Bibelinstrumente, deren Namen allerdings ins Aramäische übertragen und im Ganzen stark gräzisiert wurden. Es folge hier eine Gegenüberstellung der aramäischen und hebräischen Instrumentennamen:

Aramäisch: Qarna, Mashrokita // Qatros, Sabka, Psanterin//
Sumponia // & some

Hebräisch: Keren-Shofar, Halil//Kinnor, Nebel, 'Assor//Sumponia//
Zemara.

Es ist anzunehmen, dass sich inzwischen die edlen Tempelinstrumente der Kithara, Harfe und Zither auf dem Wege ihrer Mechanisierung befanden, in der Umwandlung zum Qanoun, und Santur, den eigentlichen Verahren von Cembalo, Clavichord und Klavier.

* * *

Zur Soziologie des Musikerstandes: Es gab, nach assyrischen Beschreibungen, zwei Klassen von Musikern: 1) naru = Sänger, und 2) zameru = Instrumentalisten, — zwei Begriffe, die noch im modernen Hebräisch geläufig sind, als 'nēginah' und 'sēmīrah'.

In der babylonischen Hierarchie der Stände kommen die Musiker gleich nach den Göttern und Königen, selbst vor den Schreibern, d. h. den Weisen und Funktionären. Am assyrischen Königshof war der

Kapellmeister ('rab sammere') im Rand des Bürgermeisters und des Gross-Eunuchen. Berühmt unter diesen Kapellmeistern war einer, nach dessen Namen 'Ina-illi-jallak' ein ganzes Zeitalter genannt wurde (um 1100). Zwischen den Zeremonien gaben die Musiker der Hofkapelle öffentliche Konzerte für das Publikum von 'Assor, wozu übrigens auch Musiker — meist Kriegsgefangene — aus andern Staaten engagiert wurden. — Ein weiteres Zeichen für die ausserordentlich hohe Einschätzung der professionellen Musiker war, dass man nach Unterwerfung und Ausrottung ganzer Städte nur die Musiker am Leben liess, — wie die Musikkapelle von Susa bezeugt, die — nach Ermordung von Teumman, ihres Königs von Elam — nun dem assyrischen König Ashurbanipal Gnadesuschend entgegenschreitet.

Schliesslich gibt es noch das Gebiet der babylonisch-assyrischen Musiktheorie und Notationskunde, das nicht übersehen werden sollte. Es handelt sich hier um die Deschiffrierung einer Keilinschrift auf einem Täfelchen, das man in Assur, am Tigris fand und das von einem Priester um 800 B. C. verfertigt wurde. (Berlin VAT 9307). Hierauf war, in drei Kolonnen, eine Schöpfungslegende geschrieben: die mittlere enthielt den Text in sumerischer Sprache (Gott entschied, zwei seiner Geschöpfe zu töten, um aus ihrem Blut den Menschen zu schaffen). Die rechte Kolonne bringt eine Uebersetzung des Textes ins Akkadische, und die linke Kolonne schliesslich bringt auf jeder Linie zwei bis sechs Silben, deren Bedeutung bis heute fraglich bleibt. Seit dem Fünf sind inzwischen mehr als drei Generationen vergangen. Eine grosse Anzahl hervorragender Assyriologen und Musikforscher haben darüber ihre Ideen entwickelt, ohne endgültigen Erfolg. Unter anderen versuchte Prof. Curt Sachs, auf musikethnologischem Wege der Lösung näher zu kommen, indem er auf heute noch lebende Ritual-Traditionen hinwies, wie sie bei äthiopischen Priestern, wie auch bei südindischem Weisen des Sama-Veda-Gesangs heute noch üblich sind, zog dann aber seinen Lösungsversuch wieder zurück (1941). («Die Methode mag stimmen, doch sind uns die konventionellen Melodie-Formeln nicht mehr bekannt»). Dennoch ist in neuester Zeit, obwohl in anderer Weise dieser Versuch wieder aufgenommen worden, u. z. von Dr. Marcelle Duchesne-Guillemin: Hier werden die Ton-Silben der Keil-Inschriften nur als Skelett einer ornamentalen Melodie angesehen, die vom Kantor zu improvisieren ist: als Vorlage diente ein Psalmen-Rezitativ (Ps. 137), wie noch heute von den Babylonischen Juden gesungen (nach Idelsohn). Man kann nur bestätigen, dass die ornamentale Ausarbeitung der Vorlage erstaunlich ähnlich sieht, und einesubstanzielle Wendung der Forschungen bedeuten könnte.

Andere Ideen liegen einer primären Zweistimmigkeit zugrunde — so ausgearbeitet von Dr. Anne Kilmer, die diese (und andere) Vorschläge sogar in einem Record-Album zu verwirklichen suchte. («Sounde from Silence», Berkeley, 1976). Das Forschen ist auch damit noch nicht zu einem Ende gelangt. Wie es scheint, sind wir dazu auserwählt, uns mit den Wissenden zu verbinden und unter Gleichgestimmten zu suchen, wie es der Schreiber dieser Tontafel in einer kleinen Anmerkung enthüllt: »Das Geheimnis — lass die Eingeweihten es den Eingeweihten enthüllen«.

KRATAK SADRŽAJ
NOVIJA ISTRAŽIVANJA O MUZIČKOJ KULTURI
U STAROJ MEZOPOTAMIJI

Ispitivanja zasnovana na arheološkim iskopinama i obimnim podacima pisanim klinastim pismom na glinenim pločicama pronađenim u Nimrodu, Korsabadu, Kuyuniku i, naročito, u Uru i Dura Europosu, otkrila su građu koja seže u četvrto tisućljeće prije nove ere i koja pruža uvid u antičku muzičku kulturu Mezopotamije — jedne od najstarijih ljudskih naseobina. Posmatrajući taj kompleks muzičkog razvoja, nameće se začuđujuća činjenica da se ta muzička umjetnost ne pojavljuje u primitivnom već visoko razvijenom vidu, sa razrađenom muzičkom teorijom, muzičkim pismom, naukom o intervalima, o tonskim sistemima, izgrađenim instrumentima i muzičko-estetskim poimanjem.

U *Genealogiji sumerskih žičanih instrumenata* ističe se da prvi piktografski predočeni instrumenat — malena trožična sumerska harfa (Balag') — predstavlja povijen štap čiji je jedan kraj proširen u ovalnu čašku, a drugi je držač žica. Taj osnovni tip se razvija u više varijanata: sa blaže ili jače povijenim štapom, od izduženog vitkog oblika do gotovo pravougaonog, u okomitoj ili horizontalnoj poziciji rezonatora. Unatoč vanrednom razvoju instrumenta harfe u starom Egiptu, njeno porijeklo treba tražiti u sumerskoj kulturi. Izrael predstavlja prolazno tlo. Hebrejski Kinnor, prvi i najčešće spomenuti instrumenat u Bibliji, predstavlja derivat lučne harfe. U nastojanju da se pojača otpornost luka pri zatezanju žica, na rezonatoru se dodaje drugi držač i oba kraka se povezuju poprečnom motkom u vidu jarma. Lira, tvorevina Asirije, širila se samo na zapad od Mezopotamije, dočim se harfa širila na istok sve do Turkestana, Sijama i Kambodže. Treći derivat Ur-harfe je citra 'Asor'. Najraniji prikaz malih leuta vodi također u Mezopotamiju. Iz prvog oblika razvijaju se dva suprotna dugovrata leuta sa malenim rezonatorom, koji pripada perzijskom području, sa kulturnim provincijama buharskim, kavkaskim, turkmenskim i mongolskim, i drugi tip, kratkovrata leuta sa kruškolikim rezonatorom, koji će se proširiti od Iraka i Širije, Turske, preko Egipta i čitave sjeverne Afrike, do Španije.

U Mezopotamiji je obrađen problem nomenklature muzičkih instrumenata, muzičkih vrsta, oblika i simbola i određen visoki društveni položaj muzičara.

BIBLIOGRAPHIE 'MESOPOTAMIA'

- Aign, Bernhard: *Die Geschichte der Musikinstrumente des Ägäischen Raumes bis um 700 vor Christus* Frankfurt a/Main, 1963, pp. 148.
- Avenary, Hanoch: *Flutes for a Bride or a Read Man*. Orbis Musicae I, 1 pp. 11—24. Tel-Aviv, 1971.
- Bayer, Bathyah: *The Material Relics of Music in Ancien Palestine and its Environs*. Tel-Aviv, 1963.
- Duchesne-Guillemin, Marcelle: *A l'aube de la théorie musicale: concordance de trois tablettes babyloniennes*. Revue de Musicologie 52, 1966.
- id. *Les problèmes de la notation hourrite*. Revue d'Assyriologie 69, 1975.
- id. *Déchiffrement de la musique babylonienne*. Accademia Nazionale dei Lincei. Roma, 1977.
- id. *Sur la restitution de la musique hourrite*. Revue de musicologie 66, 1980.
- Farmer, George Henry: *The Music of Ancient Mesopotamia*, in NOHM (New Oxford History of Music), 228—254, London, 1957.
- Galpin, Francis W.: *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*. Cambridge, 1937.
- Gerson-Kiwi, Edith: *Harfen und Lautentypen aus Mittelasien und ihre topographischen Abwandlungen*, in »Migrations and Mutations«. Tel-Aviv, 1980, pp. 217—225.
- Gourney, O. R.: *An Old Babylonian Treatise on the Tuning of the Harp*, in: 'Iraq' 30, 1968.

- Gradenwitz, P.: *Musik zwischen Orient und Okzident*. Heinrichshofen, 1977.
- Güterbock, H. G.: *Musical Notation in Ugarith*, in: *Revue d'Assyriologie et l'Archéologie Orientale*, 1970.
- Hartmann, Henrike: *Die Musik der Summerischen Kultur*. Frankfurt a/M, 1960.
- Kilmer, Anne D.: *Two new lists of key numbers for mathematical operations*, in: 'Orientalia' 29, 1960.
- id.: 'Sounds form Silence', Record-Album, Bit Enki Publications, Berkeley, 1976.
- K ü m m e l, H. M.: *Zur Stimmung der babylonischen Harfe*, in: 'Orientalia', new series 39, 1970.
- Langdon, S.: *Sumerian and Babylonian Psalms*. Paris, 1909.
- id.: *Babylonian and Hebrew Musical Terms*. J.R.A.S. (=Journal of the Royal Asiatic Society), 1921.
- Leydi, Roberto: *La musica dei primitivi*. Milano, 1961.
- Rimmer, Joan: *Ancient Musical Instruments of Western Asia in the British Museum*. London, 1969.
- Sachs, Curt: *Ein babylonischer Hymnus*. *Archiv für Musikwissenschaft* 7, 1925, pp. 1—22.
- Sachs, Curt: *The Rise of Music in the Ancient World — East and West*. London, 1944.
- id.: *The Mystery of the Babylonian Notation*. MQ (=The Musical Quarterly) 27, pp. 62—69, 1941.
- Sendrey, A.: *Music in Ancient Israel*. Vision Press, London, N. Y. 1969.
- Shiloah, Amnon: *The Musical Tradition of Iraqi Jews*. Or Yehuda 1983. (Israel).
- Stauder, Wilhelm: *Die Harfen und Leiern der Sumerer*. Frankfurt a/M, 1957.
- id.: *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer Zeit*. Frankfurt a/M, 1961.
- id., Artikel: *Sumerisch-babylonische Musik*. MGG 12. 1965, pp. 1737—1752.
- id.: *Ein Musiktraktat aus dem zweiten vorchristlichen Jahrtausend*, Fs (=Festschrift) für Walter Wiora, pp. 157—163. Kassel, 1967.
- id.: *Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer*. *Orientalische Musik*, in: *Handbuch der Orientalistik*, Abt. 1, Suppl. 4. Leiden, 1970.
- id.: »Mesopotamia«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, pp. 196—201, London, 1980.
- Szarvas, Klari: *The Harp in Ancient Israel*, in: *The American Harp Journal*, Springs, 1972, pp. 9—16; Fall 1972, 9—16; Summer, 1977, 9—13. (The Legacy of King David').
- Wachsmann, Klaus: *Human Migration and African Harp*, in: *Journal of The International Folk Music Council* 16, London, 1964, 83—85.
- Werner, Eric: *The Sacred Bridge*, New York, 1959, 500—513.
- Wiora, Walter: *Musikgeschichte und Universalgeschichte*, in: *Acta Musicologica* 33, 1961, 84—104.
- Woolley, Sir Leonard: 'Ur — The First Phases', King Penguin, London 1946.