

# Ein churritisches Kultlied aus dem alten Ugarit

Autor(en): **Werner, Rudolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen  
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société  
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **35 (1981)**

Heft 1

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146618>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# EIN CHURRITISCHES KULTLIED AUS DEM ALTEN UGARIT

RUDOLF WERNER, UNIVERSITÄT BASEL

*Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt* schreibt der im Jahre 633 n.Chr. verstorbene Polyhistor Isidor von Sevilla: «Wenn nämlich Töne (= Melodien) nicht von einem Menschen im Gedächtnis behalten werden, gehen sie verloren, weil sie ja nicht aufgeschrieben werden können.» Dieser Satz hatte zumindest für die merowingische Zeit Gültigkeit; die griechische Antike kannte allerdings eine anscheinend nur selten gebrauchte Notenschrift, deren Verständnis uns vor allem aufgrund eines Traktats des Alypius (4. Jh. n.Chr.) möglich ist, und Notationsversuche sollen in Ägypten bereits zur Zeit des Mittleren Reiches (ca. 2050–1775 v.Chr.) gemacht worden sein<sup>1</sup>. Wenn wir heute mit Sicherheit sagen können, dass jedenfalls schon im zweiten vorchristlichen Jahrtausend in Vorderasien, im Bereich der damals sehr weit verbreiteten Keilschrift, Musik «notiert» wurde, so verdanken wir diese Erkenntnis einerseits dem Fund einer einschlägigen Tontafel, andererseits aber auch einer sehr spezialisierten Keilschriftforschung der letzten anderthalb Jahrzehnte.

Schon lange bekannt sind bildliche Darstellungen altorientalischer Musikinstrumente; im berühmten Königsfriedhof von Ur im südlichen Mesopotamien sind ausserdem Reste von kunstvoll verzierten Leiern gefunden worden, welche zum Teil nach den Grabungsbefunden noch in ihrer ganzen Grösse (Rahmengrösse 120x140 cm) rekonstruiert werden konnten. Ausserdem geben auch Keilschrifttexte so gut wie das Alte Testament Kunde davon, bei welchen Gelegenheiten und mit welchen Instrumenten musiziert wurde. Nur die genaue Identifikation der Instrumentennamen und deren Gleichsetzung mit bestimmten bildlichen Darstellungen bereitet Schwierigkeiten.

<sup>1</sup> Hans HICKMANN, *Ägypten*, in der Reihe «Musikgeschichte in Bildern» (Leipzig 1961), p. 161 (Stichwort *Mittleres Reich*): «Langsames Verschwinden der Cheironomie aus den Bildwerken, erste Notationsversuche».

Einen ersten Zugang zur altvorderasiatischen Musiktheorie brachte die Erkenntnis, dass auf einem in Philadelphia (USA) aufbewahrten «mathematischen» Keilschrifttext (CBS 10996) die Namen für bestimmte Doppelgriffe auf Saiteninstrumenten (Leiern, Harfen) enthalten sind<sup>2</sup>. Die alten Babylonier zählten nämlich die ursprünglich sieben, später üblicherweise neun Saiten ihrer Instrumente einfach entweder von vorn oder von hinten, hatten aber für alle gebräuchlichen Doppelgriffe (= Intervalle) spezielle Namen:

I–III	hiess	<i>isqu</i>	II–VII	hiess	<i>rebūtu</i>
I–IV		<i>nīd qabli</i>	III–V		<i>titur išartu</i>
I–V		<i>nīš gabarî</i>	III–VI		<i>kitmu</i>
I–VI		<i>šalšatu</i>	III–VII		<i>embūbu</i>
II–IV		<i>titur qablītu</i>	IV–VI		<i>šerdû</i>
II–V		<i>qablītu</i>	IV–VII		<i>pītu</i>
II–VI		<i>išartu</i>	V–VII		<i>šēru</i>

Diese Bezeichnungen sind nur zum Teil verständlich. *embūbu* (III–VII) bedeutet eigentlich «Rohrflöte»; das altorientalische Wort lebt weiter in lateinisch *ambubaia* «syrische Flötenspielerin» (Horaz, Petronius, Sueton). – Dass zwei nebeneinander liegende Saiten offenbar nicht miteinander angeschlagen wurden und dementsprechend keine Griff-Bezeichnung hatten, war bereits ein erster Hinweis auf das Tonsystem und die Stimmung der Saiten. Letzte Klarheit brachte dann schliesslich ein im Britischen Museum zu London aufbewahrter altbabylonischer Text aus Ur (U. 7/80) mit der Anleitung zum Stimmen einer neunsaitigen Harfe<sup>3</sup>. Die einschlägigen Sätze lauten da etwa: «Wenn die Harfe auf *pītu* gestimmt und dabei *embūbu* unrein ist, so änderst du die Saite III, und *embūbu* wird rein. Wenn die Harfe auf *embūbu* gestimmt und dabei *kitmu* unrein ist, so änderst du die Saite VI, und *kitmu* wird rein. Wenn die Harfe auf *kitmu* gestimmt und dabei *išartu* unrein ist, so änderst du die Saiten II und IX und *išartu* wird rein.» Nach Vorstudien der im belgischen Liège tätigen Assyriologin Marcelle Duchesne-Guillemin<sup>4</sup> konnte der heute in

2 A. Draffkorn KILMER, *Two new lists of key numbers for mathematical operations*, in «Orientalia» XXIX 273–308 (1960). – Vgl. auch A. Draffkorn KILMER, *The strings of musical instruments: their names, numbers and significance*, in «Studies in honor of Benno Landsberger», pp. 261–268 (Chicago 1965 = Assyriological Studies Nr. 16).

3 O.R. GURNEY, *An old Babylonian treatise of the tuning of the Harp*, in «Iraq» XXX 229–233 (1968).

4 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, mehrere Beiträge in der «Revue de Musicologie» IL 3–17 (1963), LII 147–162 (1966) und LV 3–11 (1969).

Hamburg wirkende Keilschriftphilologe Hans Martin Kümmel zeigen, dass die als Doppelgriffe bekannten Namen noch in einem zweiten Sinn für jeweils besondere Stimmungen des Instruments gebraucht wurden<sup>5</sup>. Die Saiten I und VIII, beziehungsweise II und IX, bilden offensichtlich Oktaven, und die übrigen Saiten teilen somit den Oktavraum heptatonisch. Mit dem «unreinen» Doppelgriff ist anscheinend der Tritonus gemeint; die verschiedenen «Stimmungen» unterscheiden sich durch verschiedene Lage des Tritonus innerhalb der heptatonischen Leiter. Der Musiker stimmte also seine Instrumente nach reinen Quinten oder Quartan; die Stimmung war rein pythagoräisch. – Jetzt verstand man auch einen in Berlin aufbewahrten assyrischen Keilschrifttext besser (VAT 10101); er enthält eine Liste von Liebesliedern in verschiedenen «Stimmungen», d.h. in verschiedenen altvorderasiatischen «Tonarten»<sup>6</sup>.

Der hier besonders interessierende Text wurde indessen in Ras Schamra, dem antiken Ugarit, an der syrischen Mittelmeerküste unweit der heutigen Hafenstadt Lattaquié gefunden. Er setzt sich aus drei Tafelbruchstücken zusammen und wird heute in Damaskus aufbewahrt (RS 15.30 + 15.49 + 17.387 = h.6). Publiziert wurde er 1968 durch den französischen Hethitologen Emmanuel Laroche<sup>7</sup>. Die querformatige Tafel (ca. 7,5 x 19 cm) dürfte im 14. Jh. v.Chr. geschrieben worden sein und ist eher ungewöhnlich beschriftet: die ersten vier Zeilen laufen über den rechten Rand hinweg und gehen direkt auf der Rückseite weiter; nach einem Doppelstrich folgen sechs Zeilen «normal» nur auf der Vorderseite, und bereits auf dem untern Rand, bzw. auf der Rückseite folgt noch der Kolophon, das heisst die Tafelunterschrift. Für die folgende Umschrift werden die von Manfred Dietrich und Oswald Loretz vorgeschlagenen Verbesserungen berücksichtigt<sup>8</sup>.

1 [x x x] ḥa-aš-ta ni-ia-ša zi-ú-e š[i-]nu-te zu(-?)tu-ri-ia  
u-pu-ga-ra [x] -ḥu-ur-ni ta-ša-al ki-il [-]a  
mu-li ši-ip-ri ḥu-ma-ru-ḥa-at ú-ua-ri

5 H.M. KUEMMEL, *Zur Stimmung der babylonischen Harfe*, in «Orientalia» XXXIX 252–263 (1970).

6 E. EBELING, *Keilschrifttexte aus Assur religiösen Inhalts*, Nr. 158 (Leipzig 1919).

7 E. LAROCHE, *Documents en langue hourrite provenant de Ras Shamra II: Textes hourrites en cunéiformes syllabiques*, in «Ugaritica V», pp. 462–496 (Paris 1968).

8 M. DIETRICH und O. LORETZ, *Kollationen zum Musiktext aus Ugarit*, in «Ugarit-Forschungen» VII 521–522 (1975).

- 2 *ḥu-ma-ru-ḥa-at ú-ya-ri ya-an-da-ni-ta ú?-ku-ri ku-ur-ku-ur-ta*  
*i-ša-al-la ú-lā-li qáb-gi ú-li [-] ú-gi ši-ri-ṭ*  
*ú?-nu-šu ya-ša-al ta-ti-ip ti-ši-a*
- 3 *ya-ša-al ta-ti-ip di-ši-a ú-nu[-u]l qáb-ši-li ú-nu-ṭ-at ak-li*  
*ša-am-ša-am-me-ni ta-li-il uk-la-al tu-nu-ni-ta x*  
*[x x x] -ka ka-li-ta-ni-il ni-ka-la*
- 4 *ka-li-ta-ni-il ni-ka-la ni-ḥ[u-]r[a-]ša-al ḥa-na ḥa-nu-te-ti*  
*at-ta-ia-aš-ta-al a-tar-ri ḥu-e-ti ḥa-nu-ka x x*  
*[x x x -a]š(-?)ša-a-ti ya-e-ya ḥa-nu-ku*

- 5 *qáb-li-te III ir-pu-te I qáb-li-te III ša-aḥ-ri I i-šar-te X*  
*uš-t[a-m]a-a-ri*
- 6 *ti-ti-mi-šar-te II zi-ir-te I ša-[a]ḥ-ri II ša-aš-ša-te II*  
*ir-pu-te II [*
- 7 *um-pu-be! I ša-aš-ša-te II ir-pu-te I[+X] na-at-qáb-li I*  
*ti-tar-qáb-li I ti-ti-mi-šar-te IV*
- 8 *zi-ir-te I ša-aḥ-ri II ša-aš-ša-te IV ir-pu-te I na-at-qáb-li I*  
*ša-aḥ-ri I*
- 9 *ša-aš-ša-te IV ša-aḥ-ri I ša-aš-ša-te II ša-aḥ-ri I ša-aš-ša-te II?*  
*ir-pu-te II*
- 10 *ki-it-me II qáb-li-te III ki-ṭ-m[e] I qáb-li-te IV ki-it-me I*  
*qáb-li-te II[I? ]*

- 11 *[an-nu-]jú za-am-ma-rù ša ni-it-qib-li za-l[u]-z[i] ša DINGIRMEŠ*  
*x x x x] ŠU mAm-mu-ra-pí*

Die ersten vier Zeilen sind in churritischer Sprache verfasst. Die Sprache der Churriter gehört bekanntlich weder zum indogermanischen noch zum semitischen Sprachstamm und ist für uns nur teilweise verständlich; dementsprechend lässt sich keine Übersetzung dieser vier Zeilen geben. Aber laut Kolophon handelt es sich um ein *zamaru* «Lied», wahrscheinlich um ein Kultlied für die Göttin Nikkal, und verständlich ist wenigstens das Sätzlein *yašal tatip tišia* «du liebtest ihn in deinem Herzen». Jede Zeile enthält nicht ganz vierzig Silben, und interessanterweise beginnt die zweite, dritte und vierte Zeile mit der Wiederholung von genau den letzten sieben Silben der jeweils vorangehenden Zeile; so stehen die eben zitierten Worte *yašal tatip tišia* am Ende der zweiten und noch einmal am Beginn der dritten Zeile. Doch schon hier scheiden sich die Geister. Die einen Interpreten sehen in diesen Wiederholungen ein formales

Gestaltungsmittel; die andern verstehen das lediglich als Lesehilfe: der Schreiber habe eben die ersten Worte der neuen Zeile noch an den Schluss der vorangehenden geschrieben, um einem Leser oder Sänger beim «Umlättern» behilflich zu sein.

Es war der Hethitologe Hans Gustav Güterbock in Chicago, der als erster bemerkte, dass in den sechs Zeilen unter dem Doppelstrich churritisch verballhornt die babylonischen Doppelgriff-Bezeichnungen vorkommen, unterbrochen durch reine Zahlzeichen<sup>9</sup>. Was bedeutete nun aber etwa der Text (in Zeile 10): *ki-it-me* II *qáb-li-te* III *ki-it-me* I *qáb-li-te* IV usw.? Das hiess doch nichts anderes als: «Griff *kitmu* zwei(mal), Griff *qablītu* dreimal, Griff *kitmu* einmal, Griff *qablītu* viermal» usw.! Mit andern Worten: hier war Musik «notiert» in einer Art von verbaler Leier- oder Harfen-Tabulatur. Ausserdem nennt die Tafelunterschrift noch die «Tonart», nämlich *ni-it-qib-li* = babylonisch *nīd qabli*, das heisst praktisch eine pythagoräische Dur-Tonleiter. Allerdings kommen die beiden für unser heutiges Tonalitätsempfinden entscheidenden Griffe oder Intervalle I–V (babylonisch *nīš gabarī*) oder allenfalls I–III (babylonisch *isqu*) im Tabulaturtext, wenigstens soweit er lesbar ist, nicht vor. Dur-Stimmung des Instruments, vergleichbar mit den weissen Tasten eines modernen Klaviers, hiess offenbar nicht Dur-Tonalität vom tiefsten Ton der Harfe oder der Leier an gerechnet. Es hat vielmehr den Anschein, dass die fünfte, das heisst die mittlere Saite das tonale Zentrum bildete.

Trotz teilweiser Unleserlichkeit mancher Keilschriftzeichen begannen nun die Versuche, diese «Tabulatur» zu lesen und die Töne irgendwie mit den Worten des churritischen Liedtextes zu verbinden. Ein erster Versuch von Professor David Wulstan in Oxford war freilich noch wenig überzeugend<sup>10</sup>. Bedeutend weiter kam die Assyriologin Anne Draffkorn Kilmer von der Universität Berkeley (Kalifornien)<sup>11</sup>. Sie nahm die Doppelgriffbezeichnung wörtlich und kam so natürlich zu einer Art Zweistimmigkeit. Weil aber der Liedtext offensichtlich mehr als doppelt so viele Silben zählt, wie der Musiktext Doppelgriffe angibt, rechnet Frau Kilmer mit so etwas wie zwei Strophen und einer Ritornellfloskel, nämlich den

9 H.G. GUETERBOCK, *Musical notation in Ugarit*, in «Revue d'Assyriologie» LXIV 45–52 (1970).

10 David WULSTAN, *The earliest musical Notation*, in «Music and Letters» LII 365–382 (1971). – Vgl. auch D. WULSTAN, *Music from ancient Ugarit*, in «Revue d'Assyriologie» LXVIII 125–128 (1974).

11 A. Draffkorn KILMER, *The cult song with music from ancient Ugarit: another interpretation*, in «Revue d'Assyriologie» LXVIII 69–82 (1974).

jeweils wiederholten siebensilbigen Wortfolgen, sowie mit einer Schlussklausel. Ihre Argumente sind sehr ausgeklügelt, wenn auch nicht frei von gelegentlicher Willkür. Über Tondauer und Rhythmus sagt der Text gar nichts aus; Länge oder Kürze der Liedsilben, die beispielsweise in einem altgriechischen Text leicht zu bestimmen wären, sind in der Keilschrift nur schwer auszumachen. Frau Kilmer muss auch in diesem Fall mit einer mündlichen Tradition der einstigen Sänger und Spieler rechnen, die eben wussten, was ausser der notierten Musik noch alles zur richtigen Interpretation dazu gehörte. Immerhin übertrug die Forscherin ihre Ergebnisse in moderne Notenschrift und erprobte sie auch praktisch: der Physiker Robert R. Brown baute eine exakte Nachbildung einer Leier aus Ur und der Musikwissenschaftler Richard L. Crocker stimmte sie nach der oben erwähnten altbabylonischen Anleitung. Dann sang er den churritischen Text und zwar jeweils die höhere Note der Doppelgriffe und spielte dazu die tiefe Note auf der Leier. Professor Brown baute überdies ein zweites kleineres Instrument nach einer bildlichen Darstellung auf einer Elfenbeinschnitzerei (Möbelbeschlagn?) aus Megiddo in Palästina. Nun sang Frau Kilmer das churritische Lied und Professor Crocker begleitete sie auf der kleineren und somit höher klingenden Leier. Zu hören ist das alles samt englisch gesprochenem Kommentar auf einer Ende 1976 in Berkeley publizierten Schallplatte «Sounds from Silence» (Bit Enki Publications).

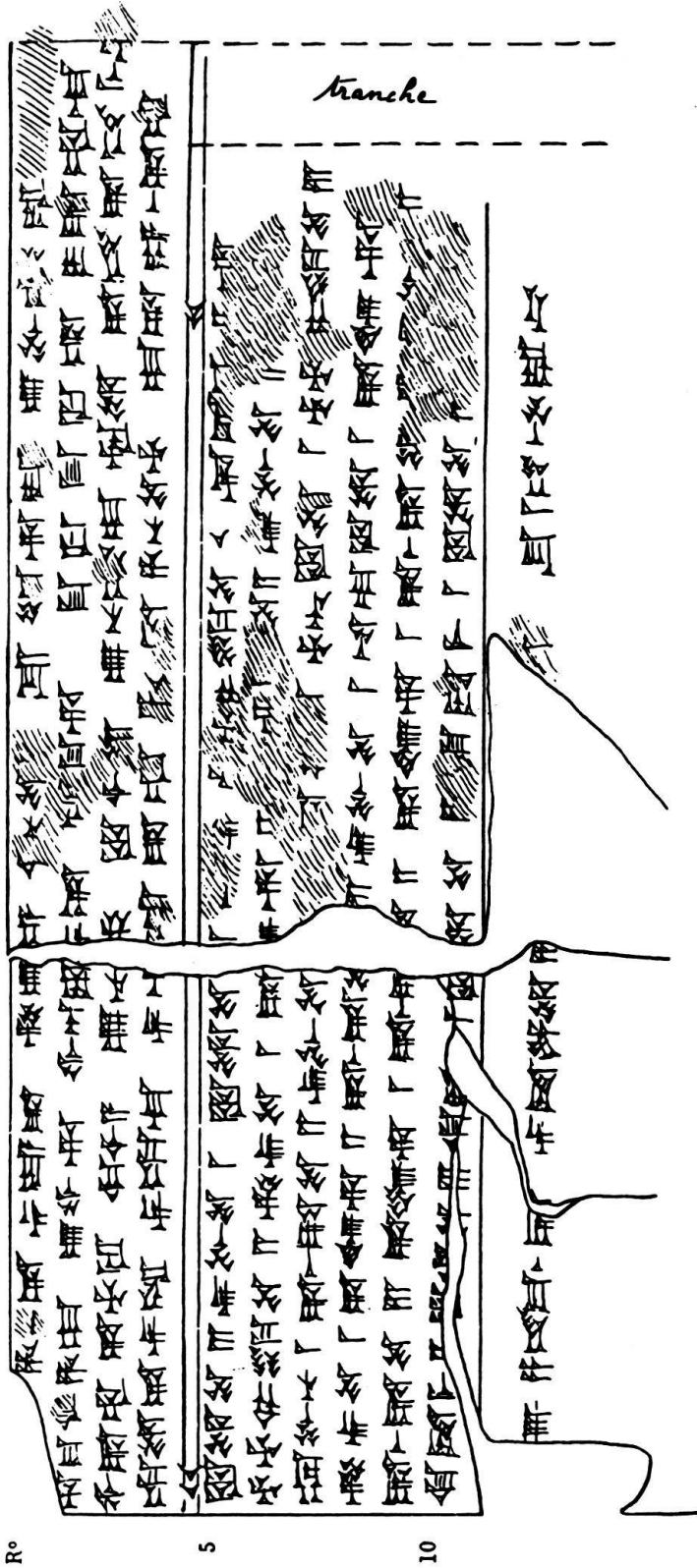
Natürlich fehlte es nicht an allen möglichen Einwänden: Zweistimmigkeit, wenn auch nur organum-artig, sei in vorgregorianischer und vorgriechischer Musik doch gar nicht zu erwarten. Die gesungene Melodie weise selbst Tritonus-Schritte auf, obwohl das ja nach altbabylonischer Terminologie ein unreines Intervall sei. Frau Duchesne-Guillemain zum Beispiel versteht die Doppelgriff-Bezeichnungen nicht als Angabe für gleichzeitiges Erklängen, sondern als Hinweis auf einen Intervallraum, der mit melodischen Sekundsritten auf- und abwärts ausgefüllt werden müsse, und die Ziffern seien Hinweise auf trillerartige Verzierungen. Die rein syllabische Deklamation sei zu schematisch und ästhetisch wenig befriedigend; die belgische Forscherin sieht die Lesung und Lösung der rätselhaften Tonschrift aus Ugarit mehr in der Art altjüdischer Synagogengesänge oder syro-chaldäischer Hymnen<sup>12</sup>. – Es wäre vielleicht auch die Frage zu stellen, ob diese verbale Leier- oder Harfen-Tabulatur sich le-

12 M. DUCHESNE-GUILLEMIN, *Les problèmes de la notation hourrite*, in «Revue d'Assyriologie» LXIX 159–173 (1975).

diglich auf die Instrumentalbegleitung bezieht, während die gesungene Melodie, wie offenbar sonst üblich, mündlich tradiert wurde.

Die Vorläufigkeit der Ergebnisse wird von allen Deutern und Deuterinnen gebührend unterstrichen. Nachdem das Problem aber überhaupt einmal erkannt ist, darf man auch noch auf weiterführende und klärende Textfunde hoffen. Ein Dialog zwischen Keilschriftphilologen und Musikwissenschaftlern ist jedenfalls eröffnet.





Keilschrift-Autographie der Tontafel RS 15.30 + 15.49 + 17.387 aus Ras Schamra (Ugarit) nach E. LAROCHE.

**A Hurrian Cult Song from Ancient Ugarit**  
(ca. 1400 B.C.)

Transcription and Arrangement  
by Anne Draffkorn Kilmer

(freely – ♩ = ca. 96)

[x] ḥa - nu - ta ni - ya - ša zi - we ši - nu - te zu - tu - ri - ya u - bu - ga - ra

ku - dur - ni ta - šal kil - la zi - li šip - ri ḥu - ma - ru - ḥat u - wa - ri

wan - da - ni - ta u - ku - ri kur - kur - ta (i) - šal - la u - la - li kab - gi al - lib - gi ši - rit mur - nu - šu

we - šal ta - tib ti - ši - ya u - nu - ga kab - ši - li u - nu - gat ak - li

šam - šam me - lil uk - lal tu - nu - ni - ta - ka ḥa - nu - ka ka - li - ta - nil ni - ka - la

niḥ(u) - ra - šal ḥa - na ḥa - nu - te - ti att - (a)yaš - tal at - ta - ri tae - ti ḥa - nu - ka

[x - x x x x x x x] - šal - ti we - we ḥa - nu - ku

x denotes broken or effaced portion of tablet

©Anne Draffkorn Kilmer 1974

Transkription des churritischen Kultliedes aus Ugarit nach Anne Draffkorn KILMER, aus dem Begleitheft zur Schallplatte «Sounds from Silence».

L. 5  $\llcorner$

Kablite 3 irbute 1 kablite 2 [cš-gi]

x - x - x - ħa - nu - ta ni - ya - ka zi - we . li - nu - te zu - [tu - ri - ya]

titim ĩarte 10 [uštamari]  $\llcorner$  = bis (toute la première phrase depuis  $\llcorner$ )

w - bu - ga - - - - ra ħu - bur - ni.

L. 6 A titim ĩarte 2 zirte 1 ĩaħri 2 ĩaħate 2 irbute 2

Ta - ĩal kil - la zi - li ĩip - ri ħu - ma - ru - ħat u - wa - ri war - da - ni - ta u - - ku - - ri

L. 7 ombute 1 ĩaħate 2 irbute [1] ĩaħate [1] titarkabli 1

kur - kur - ta. 1 - ĩal - la u - la - li kab - gi al - li - x - gi li - rit x - x - nu - ĩu.

A titim ĩarte 4 L. 8 zirte 1 ĩaħri 2 ĩaħate 4 irbute 1

We - ĩal ta - tib ti - li - a u - nu - ga kap - - li - - li u - nu - gat ak - li

naat kabli 1 B ĩaħri [1] L. 9 ĩaħate 4 ĩaħri 1 ĩaħate 2

ĩam - ĩam - me - x - lil. Uk - ĩal tu - nu - ni - ta x - [x] - x - ka ka - li - ta - nil ni - ka - la

ĩaħri 1 ĩaħate 2 irbute 2 L. 10 C ĩitme 2

Xi - ħu - ra - ĩal ħa - na ħa - nu - te - ti At - ta - yaĥ - tal a - tar - ri ħu - e - ti

kablite 3 ĩitme 1 kablite 4 ĩitme 1 kablite 3 [ou 5?]

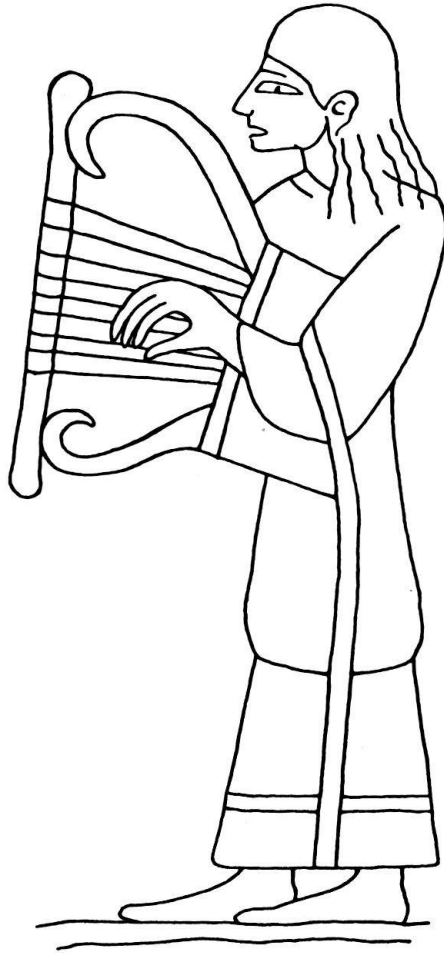
ħa - nu - ka x - x - x - x - x - x - aĥ ĩa - ti - we - we ħa - nu - - - - ku.

© M. Duchesne-Guillemain, 1976.

Deutungsvorschlag für das churitische Kultlied aus Ugarit von Marcelle DUCHESNE-GUILLEMIN



Sumerischer Leierspieler und Sänger von der sogenannten Mosaikstandarte aus Ur in Mesopotamien (Mitte des 3. Jahrtausends v.Chr.); Nachzeichnung, dem Begleitheft zur Schallplatte «Sounds from Silence» entnommen.



Leierspieler auf einer Elfenbeinplakette aus Megiddo in Palästina (um 1300 v.Chr.); Nachzeichnung, dem Begleitheft zur Schallplatte «Sounds from Silence» entnommen. Diese Darstellung steht dem churritischen Kultlied aus Ugarit zeitlich und räumlich relativ nahe.