

MERCÈ RAMÍREZ SUNYER

LA IMPORTÀNCIA DE LA

MÚSICA

AL PRÒXIM ORIENT ANTIC



MÀSTER MEDITERRÀNIA ANTIGA - TFM

DIRECCIÓ: JORDI VIDAL PALOMINO

2018/19 — 1er semestre

RESUM:

La música, aspecte fugitiu de la societat, està present al Pròxim Orient antic en molts ambients. Tenint en compte la relació cultural de la música amb el seu entorn, quina importància tenia i quina va ser la influència de la música en el Pròxim Orient antic? L'objectiu d'aquest TFM és contestar aquestes qüestions. Analitzarem la informació que ens aporta la mitologia per comprendre el seu pensament musical i veurem com el desxiframent de la notació musical ens dona senyal de la importància de la música i del seu elevat coneixement que es tenia. Ens introduïrem en el món dels músics i indagarem en els instruments més representatius. Per reflexionar entorn dels àmbits i dels ambients on es desenvolupava la música hem diferenciat diverses perspectives: la relativa als banquets, la pròpia del context funerari, la que té a veure amb l'exèrcit, la que acompanya en els treballs, en la de la cort i en altres indrets com ara les festes de sembra i collita o, fins i tot per guarir. Les eines per analitzar i entrellaçar les reflexions adients, han estat les fonts textuals, iconogràfiques i arqueològiques, tot posant-les en diàleg per tal d'aportar una visió polièdrica que pertoca als estudis d'aquest màster.

Paraules clau:

So, tocar, instrument, músic, melodia.

ABSTRACT:

Music, a fleeting aspect of society, is present in the Ancient Near Eastern in many environments. Given the cultural relationship of music with its surroundings, how important was it and what was the influence of music in the Ancient Near Eastern? The purpose of this Master's Final Project (MFP) is to answer these questions. We will analyze the information that mythology provides us to understand their musical thinking and we will see how the decipherment of musical notation gives us a signal of the importance of music and its high knowledge. We will introduce ourselves into the world of musicians and we will investigate the most representative instruments. In order to reflect on the areas and environments where music was developed, we have differentiated several perspectives: the relative to the banquets, the one from the funerary context, the one that has to do with the army, the one that accompanies the works, the one of the court and in other places such as sowing and harvest parties or even curing. The tools for analyzing and interlacing the appropriate reflections have been the textual, iconographic and archaeological sources, putting them in dialogue in order to provide a polyhedral vision that belongs to the studies of this master's degree.

Keywords:

Sound, play, instrument, musician, melody.

Índex

Llista de les principals abreviacions	1
Cronologia	2
Les Principals llengües del Pròxim Orient antic.....	3
1. Introducció	4
1.1. Presentació: justificació i objectius del treball	4
1.2. Estat de la qüestió i marc teòric	5
1.3. Consideracions metodològiques	9
2. Situació de la Música a l'antiguitat	9
2.1. La música i la mitologia: l'origen diví del músic.....	11
2.2. La notació musical al Pròxim Orient antic	12
3. Part pràctica de la música al Pròxim Orient	15
3.1. Els músics	16
3.2. Els instruments	22
4. Àmbits i ambients de la música.....	31
4.1. La música en els banquets i festivals.....	31
4.2. La música en el context funerari	36
4.3. La música en el context militar.....	40
4.4. La música en els treballs	44
4.5. La música en la cort.....	45
4.6. Altres àmbits i ambients de la música	48
4.6.1. Festes de sembra i collita.....	48
4.6.2. Música per guarir	48
4.6.3. La música i les caceres reials.....	49
5. Conclusions	50
6. Bibliografia.....	52
Webs.....	58
7. Annexos.....	59
7.1. Annexos d'imatges (IM)	59
7.2. Annexos de textos (TE)	117

LLISTA DE LES PRINCIPALS ABREVIACIONS

ARM	Archives royales de Mari. Paris, 1950–
BM	British Museum, Londres
CAR	Keilschrifttexte aus Assur Religiösen inhalts, el títol de la primera publicació on va aparèixer
CBS	Catalogue of the Babylonian Section, a The University Museum, University of Pennsylvania
Cdli	Cuneiform Digital Library Initiative of the University of California, Los Angeles, the University of Oxford and the Max Planck Institute for the History of Science, Berlin < https://cdli.ucla.edu/ >
ETCSL	The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature, a The University of Oxford < http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/ >
FM III	<i>Florilegium marianum III. Recueil d'études à la mémoire de Marie-Thérèse Barrelet</i> , Mémoires de NABU 4, Paris, 1997.
FM II	<i>Florilegium marianum II. Recueil d'études à la mémoire de Maurice Birot</i> , Mémoires de NABU 3, Paris, 1994.
LAPO 16-18	J.-M. Durand, <i>Les Documents épistolaires du palais de Mari</i> , toms I,II i III. Littératures anciennes du Proche-Orient 16, 17 i 18, Paris, 1997, 1998 i 2000.
MCS	Manchester Cuneiform Studies
UET	Ur Excavations Texts, volum VII, "Middle Babylonian Legal Documents and other Texts by O.R. Gurney", 1974.
RA	Revue d'assyriologie et d'archéologie orientale. 4
RIME 4	D. R. Frayne, <i>Old Babylonian Period (2003-1595 aC)</i> , Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods 4, Toronto, 1990
VAT	Vorderasiatische Abteilung Tontafeln, en el Museu de Pèrgam a Berlín

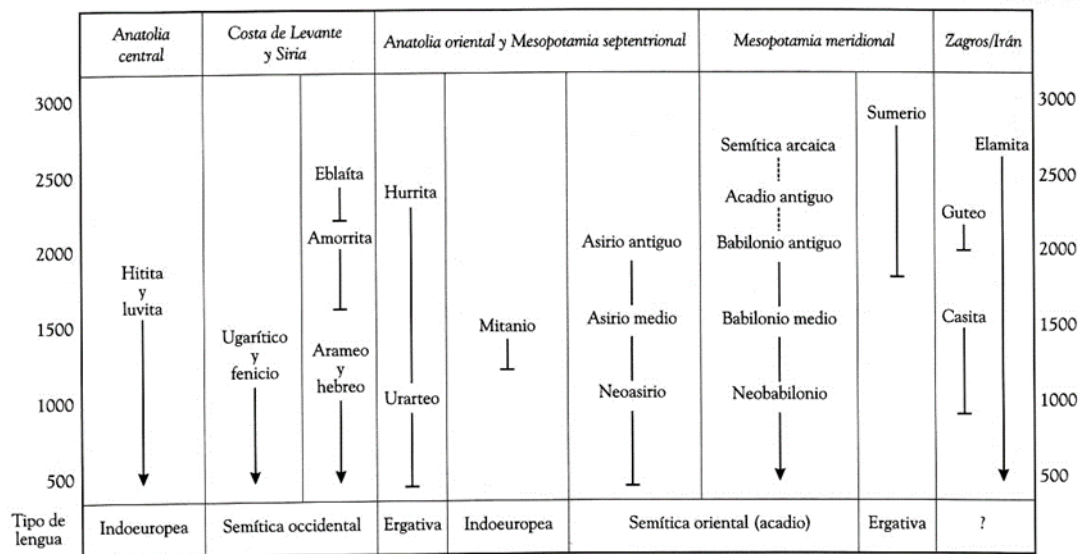
CRONOLOGIA

FECHAS a.C.	FASES ARQUEOLÓGICAS	SIRIA-PALESTINA	ANATOLIA		ALTA MESOPOTAMIA	BAJA MESOPOTAMIA	IRÁN	
	«Revolución urbana»	Calcolítico Tardío Colonias Uruk	Calcolítico Tardío Colonias Uruk		Calcolítico Tardío Colonias Uruk	Uruk Tardío 3300-3100	Colonias Uruk	
3000	Bronce Antiguo					Yemdet Nasr 3100-2900	periodo Protoelamita	
	I	'Amuq G				periodo Protodinástico I 2900-2750	3100-2700	
	II	'Amuq H			Nínive 5	II 2750-2600		
2500	III	Ebla 2500-2300 'Amuq I				III 2600-2350		
		Sakkanaku en Mari 'Amuq J			Urkish y Nawar	Akkad 2350-2200	Awan 2350-2200	
	Periodo Intermedio Bronce Antiguo/Medio	amorritas 2000			amorritas 2000	guti 2200-2120		
2000						Ur III 2120-2000	Simash 2050-1950	
	Bronce Medio	Mari 1850-1750 Yamkhad 1800-1600 Alalakh VII «hicsos»	colonias asirias 1900-1750		reino antiguo-asirio 1950-1750	Isin 2017-1794 Larsa 2025-1763	Sukkal-makh 1900-1750	
			Antiguo Reino hitita 1650-1550		Edad Oscura 1750-1550 Khana	Babilonia 1894-1595 País del Mar		
1500	Bronce Tardío	condominio egipcio-mitannio 1550-1370	periodo Medio-hitita Kizzuwatna 1550-1370		hegemonía mitannia 1550-1360	casitas 1600-1150		
		condominio egipcio-hitita 1370-1190	imperio hitita 1370-1190		reino medioasirio 1360-1050		reino medioelamita	
		«Pueblos del Mar» 1200						
	Edad del Hierro I					Isin II 1150-1025		
1000	II	arameos 1100-720	Frigia 750-650	Nairi	crisis asiria 1050-900	varias dinastías 1025-725		
		neohititas 1100-720	Lidia 650-550	Urartu 800-600	imperio asirio 900-615		reino neoelamita 750-650	
	III	dominio asirio	dominio medo y caldeo			dominio asirio 725-625		
500		imperio persa (de 550 en adelante)					caldeos 625-539	Media 650-550

Esquema cronològic global del Pròxim Orient antic

Extret de: Liverani, M., (1995). *El Antiguo Oriente. Historia, sociedad y economía*, pàg.34

LES PRINCIPALS LLENGÜES DEL PRÒXIM ORIENT ANTIC



⊥ No existe constancia de que haya superado esta época.
 ↓ Persistió después de esta época.
 | Descendía de o estaba relacionada con.

Les principals llengües del Pròxim Orient antic, amb la localització geogràfica i la seva filiació

Extret de: POSTGATE, J.N. (2015), *La Mesopotamia arcaica. Sociedad y economía en el amanecer de la historia*, pàg.

1. INTRODUCCIÓ

Aquest projecte d'investigació té la seva raó de ser en el meu interès acadèmic pel Pròxim Orient antic i la seva cultura, l'empremta de la qual, en alguns casos, ha arribat fins als nostres dies a través d'altres civilitzacions. En efecte, un element bàsic i universal de la cultura humana, la música, va ser un dels components del *continuum* cultural que es va desenvolupar en les civilitzacions properes del Pròxim Orient antic i de Grècia i de Roma. Al llarg d'aquest *continuum*, les idees i sistemes musicals van avançar cap a l'oest, mentre es reformulaven en cada cultura al llarg del camí des de la plana de Mesopotàmia fins a les ribes dels mars Egeu i Adriàtic.

Ateses totes les possibilitats de recerca que ofereix la cultura del Pròxim Orient antic, he optat per l'àmbit musical durant el període del 3000-500 aC, com a objecte d'estudi. Aquesta orientació respon, no només a la necessitat d'acotar el meu camp de recerca, sinó també al fet que és un camp relativament poc estudiat en comparació amb altres com ara les arts plàstiques o la literatura, si bé estava present en totes les ocasions religioses i seculares —sovint ambdues estaven íntimament connectades.

Des dels temps més remots, la música va ser una activitat omnipresent en les societats i va exercir un paper fonamental en la instauració dels costums arcaics, en l'elaboració de les fórmules rituals, del contingut dels mites i de les llegendes, de les metàfores mésafortunades dels poetes i de tot allò que mereixés ser recordat amb paraules en la tradició cultural dels homes abans de l'adveniment de l'escriptura. Tanmateix, ja amb l'escriptura, seguia constituint un dels aspectes més importants a la civilització del Pròxim Orient antic, de tal forma que fins i tot el músic va ser creat pels déus. Aprofundir en certs aspectes de la cultura del Pròxim Orient a través de la música és doncs, el propòsit d'aquest estudi.

1.1. Presentació: justificació i objectius del treball

El caràcter immaterial de la música, l'acció efímera del músic i la seva interpretació fan que aquesta sigui un esdeveniment singular. La música només està viva en el moment en què es canta o es toca. Els seus components desapareixen en la seva pròpia successió i el desenvolupament que se'n fa només roman en la memòria d'un poble a través de la seva execució persistent, a més d'en l'aprenentatge col·lectiu que la transformen en un mitjà de comunicació, esdevenint un procés cultural extraordinari.

En efecte, els sons musicals poden escoltar-se a través d'experiències comunitàries i col·lectives, o individuals i singulars. La música, sobre la qual pot destacar o sobresortir paraules, veus, crits o sorolls mai és neutre, condiona l'expressió de l'estat afectiu, dels estats de consciència, de les formes de vida i comunicació; és doncs, responsable de significats molt diversos i, sigui quin sigui el procediment, implica filtres de cultura, de valors i símbols que cada societat va forjant.¹

Sabem que totes les societats humanes tenen música i que el cervell no processa igual els sons i el llenguatge. La percepció, en general, és una col·laboració entre l'òrgan que capta l'estímul i el cervell que l'interpreta. El so musical estimula i genera noves sensacions i formes inèdites de pensament.² Es pot afirmar, doncs, que, així com els fragments de ceràmica antiga i les restes de material ossi ens ofereixen

¹ RENDU LOISEL, 2016:20.

² En l'actualitat, els més eminents neuro-psicòlegs han demostrat la relació entre l'estímul neuronal auditiu que es produeix en la zona inferior cortical del cervell i la seva transformació en una abstracció d'ordre espiritual, un procés que ha adquirit major significat a mesura que ha evolucionat el lòbul frontal (Andrés, 2008:38)

informació valuosa sobre els esdeveniments de la història humana, els nous estudis han mostrat³ la importància de la música en el passat de les diferents civilitzacions.

En realitat, des de la prehistòria la música s'ha emprat amb propòsits cerimonials i de culte, màgics i religiosos tal com avui en dia encara s'utilitza. Fins i tot, abans que l'home crees els instruments ja feia música, probablement cantant, aplaudint o colpejant objectes. Els primers instruments acostumaven a ser adaptacions d'utensilis destinats a altres usos.

En les antigues civilitzacions els músics eren persones molt importants i pròxims als reis i els sacerdots; la música era un art savi, respectat, digne d'admiració i s'utilitzava per a invocar els déus. Aquesta pot actuar en una gran quantitat d'objectius i funcions socials. En aquest sentit serveix com a vehicle per a comunicar creences, valors i formes de comportament. És a dir, participa en la formació de la memòria col·lectiva material, espiritual, sensorial i afectiva. En efecte, l'art musical és el punt de contacte entre el món sonor i el món afectiu.

El nostre estudi recorrerà la presència constant de la música en els diferents espais, durant el període del 3000-500 aC. Per això, la nostra mirada la dirigirem vers quina *funció* i quin *ús* tenia la música al Pròxim Orient i, quan diem *ús*, volem referir-nos a les situacions humanes en les quals s'emprava la música, mentre que, quan ens referim a *funció*, entonquem amb els propòsits per als quals servia.

L'objectiu principal d'aquest treball és analitzar la influència i penetració de la música en els diferents àmbits del Pròxim Orient, tenint en compte la relació cultural de la música amb el seu entorn —recordem que la música té un fort poder evocador d'un lloc, d'una activitat—, les preguntes inicials que guiaran la nostra recerca són: Quina va ser la influència de la música al Pròxim Orient? Quina importància tenia? Qui practicava la música? Quins instruments musicals hi havia? Què podem saber sobre l'ambient musical al Pròxim Orient? Quins són els sons musicals que podem escoltar a través de les nostres fonts escrites?

Amb aquesta finalitat dirigirem la nostra mirada en tres camps específics:

1. Situació de la música al Pròxim Orient —relació del músic/música amb els déus i existència de la notació musical.
2. Part pràctica de la música al Pròxim Orient —els músics i els instruments.
3. Àmbits i ambients de la música —espectacles, banquets, religió, exèrcit, context funerari, en la cort, etc.

1.2. Estat de la qüestió i marc teòric

Les ciutats de Mesopotàmia participaven de la mateixa cultura musical, utilitzaven els mateixos instruments, s'al·ludeix a les mateixes maneres de tocar, de cantar i de recitar. No obstant això, i malgrat una gran uniformitat d'aquest art, podem copsar particularitats locals, especialitzacions més avançades o centres d'aprenentatge de bona reputació. En els músics —com succeeix en molts altres indrets i èpoques— també hi havia d'itinerants; vagaren pels camins, ja fos per acompanyar al seu mestre o per cercar fortuna en una altra part.⁴ Aquests músics s'enduien amb ells el seu art, el seu coneixement tècnic i podien, certament, representar en l'estranger a la seva ciutat

³ L'estudi emprès per un equip internacional dirigit pel psicòleg de la Universitat McMaster, Steven Brown, director del departament de NeuroArts, ha establert, per primera vegada, que la història de les poblacions humanes s'incrusta en les seves creacions musicals.

⁴ ZIEGLER, 2006a:2.

d'origen. Però més enllà de Mesopotàmia, la música a tot el Pròxim Orient, està present en molts ambients: banquets, contextos funeraris, temples, a l'exèrcit, a les caceres reials, també marcaven la mesura dels treballs, acompanyaven als metges i als exorcistes, etc.

Encara avui en dia, els manuals d'història de la música, acostumen a repetir que els grecs van ser els primers⁵ a preocupar-se per la notació musical, donant a cada nota el valor d'una lletra i introduint després signes especials per expressar la duració del so. Tanmateix, les investigacions actuals han demostrat —a través de les tauletes cuneïformes amb contingut musical provinents especialment de Nippur, Ur i Ugarit— l'existència de la teoria musical en el II mil·lenni aC al Pròxim Orient. Aquesta decisió de posar la música per escrit ens permet deduir la gran importància i l'elevat coneixement que es tenia d'aquesta.

Sense entrar en la definició de la música o l'art musical, no podem oblidar que, aquesta activitat comuna a la humanitat, està íntimament connectada amb el seu entorn cultural, social, econòmic i polític del qual emergeix. Als antics, la música, les evidents relacions entre el so de la parla i el cant no els hi passaven desapercebuts. En què es diferencien el 'cant' i la 'parla'? Els moderns etno-musicòlegs tenen ben demostrat que allò que en la nostra cultura occidental s'entén per 'parlar' i per 'cantar' no es pot extrapolar a altres músiques i llengües. És evident que pels antics aquesta diferència no era la mateixa que avui reconeixem. Tanmateix, sovint els llibres d'història són muts, no parlen de la música, aquesta esdevé pràcticament inexistent.

En les nostres societats occidentals contemporànies la música esdevé una part integrant de la vida quotidiana, si bé s'identifica sovint com a un simple passatemps o un objecte de consum i sobretot ja no necessitem la presència de músics per reproduir-la, per contra, a l'antiguitat no era així, per reproduir-la es necessitaven els músics amb els seus instruments, però estava present en totes les ocasions com ho demostren els testimonis arqueològics, textuals i iconogràfics. No obstant això, cal tenir en compte que gran part de la informació es refereix als àmbits del palau i del temple, mentre que els testimonis relatius a la música en l'esfera privada son comparativament molt minsos.

Els primers testimonis de la música al Pròxim Orient apareixen a Sumer i a Elam al final del IV mil·lenni aC i no deixen cap dubte sobre el rol que jugava la música en els actes més importants de la vida d'aquests pobles antics. Són sobretot els musicòlegs que van iniciar la qüestió als quals devem retre homenatge a la seva tenacitat i la seva introducció en un camp la complexitat del qual no els va desanimar.⁶ El pioner en la matèria va ser el musicòleg alemany Curt Sachs (1881-1959) —un dels fundadors de l'organologia moderna— el qual dedicà uns capítols a Sumer i a Babilònia dins les obres sobre la música a l'Antiguitat des de 1924.⁷ A la Gran Bretanya, el canonge Francis William Galpin (1858-1945) publicà en 1937 a Londres *The Music of the*

⁵ A tall d'exemple Anna CAZURRA (2001:21) diu: "als grecs els devem gran part dels fonaments de la teoria musical occidental", és a dir que, encara l'any 2001, data de la primera edició de la seva obra *Introducció a la música: de l'antiguitat als nostres dies*, s'ignora totalment les aportacions anteriors als grecs. Altres casos podrien estar justificats tenint en compte la data de la primera edició, com seria el cas d'*Atlas de Música, 1* d'Ulrich MICHELS (2007:175-177), ja que la primera edició —Alianza Editorial— és del 1982, si bé amb múltiples reimpressions posteriors.

⁶ SPYCKET, 1972:153-155.

⁷ SACHS, Curt, *Musik des Altertums*, Breslau, 1924; *Die Musik der Antike*, A: Handbuch der Musikwissenschaft VII, editat par E. Biicken, 1928 ; *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, 1929, revisat i publicat a Nova York en 1940 sota el títol: *The History of Musical Instruments*. En aquesta obra Sachs, basant-se en l'estudi organològic, no negligeix les troballes arqueològiques i empra el mètode comparatiu per tractar d'entendre la música de les cultures desaparegudes.

*Sumerians and their immediate successors the Babylonians and Assyrians*⁸ (2a ed. Estrasburg, 1955), obra molt documentada, on es troben quantitat de ressenyes encara utilitzables. El mateix any, la Sra. Marcelle Duchesne-Guillemin (1907-1997) publicà un article sobre l'arpa,⁹ mentre que en 1935, la Srta. Marguerite-Maggie Rutten va presentar *Scènes de musique et de danse : Musée du Louvre – Antiquités Orientales*.¹⁰ Després de la II Guerra Mundial, els musicòlegs alemanys han fet valuoses aportacions: Max Wegner (1902-1998), *Die Musikinstrumente des Alten Orients* (1950) i Wilhelm Stauder (1903-1981), els quals han estudiat successivament les arpes i les lires dels sumeris (1957), després dels babilonis i dels assiris (1961). El mateix autor ha publicat un llarg capítol sobre la música dels sumeris, dels babilonis i dels assiris.¹¹

Una alumna de W. Stauder, Henrike Hartmann, publicà en 1960 l'obra *Die Musik der Sumerischen Kultur* (Frankfurt-am-Main). Aquesta autora, no contenta amb estudiar els instruments i la seva iconografia va apropar-se a les fonts escrites, reubicant la música en el seu context cultural i religiós. Aquest treball, ben documentat, va gaudir dels consells de l'assiriòleg Adam Falkenstein (1906-1966).

D'ençà, altres autors han fet interessants aportacions sobre els diferents instruments, però s'ha d'assenyalar també les grans contribucions sobre la teoria musical al Pròxim Orient. La pionera va ser Anne Kilmer que l'any 1960 va publicar la traducció d'una estranya tauleta de Nippur, de c. 1500 aC, dipositada al museu de la Universitat de Pennsilvània, que contenia mots relacionats amb la música. La progressió en les investigacions sobre aquest tema finalitzaren —no sense controvèrsies—, avançant els inicis de la notació musical més de 1.000 anys.¹²

No cal dir que la situació de totes les investigacions referents al món de la música al Pròxim Orient ha canviat molt en els darrers 50 anys fruit de les troballes de nous textos, però també a l'estudi de molts textos que restaven sense estudiar en profunditat en els museus i col·leccions d'arreu del món. Els textos cuneïformes d'entre el III i el I mil·lenni aC, ens proporcionen una imatge molt eloqüent d'aquest univers musical. Tanmateix, en contrast amb Mesopotàmia o Síria, en el III i II mil·lenni les fonts textuais relacionades amb la música d'Anatòlia són, en la seva majoria, de caràcter ritual.¹³

Finalment, s'ha de ressenyar també, de forma molt especial, la gran contribució al món de la música procedent dels arxius del palau de Mari, d'època paleo-babilònica.¹⁴ Nele

⁸ Aquesta obra es basa principalment en la classificació organològica, molt a l'estil de l'arqueologia i musicologia de l'època, centrant-se en les representacions iconogràfiques. A més tracta de realitzar la reconstrucció d'himnes sumeris a través tant del mètode comparatiu amb altres cultures conegudes com de les representacions iconogràfiques de flautes i lires, juntament amb transcripcions de l'escriptura cuneïforme.

⁹ "La harpe en Asie occidentale ancienne", *Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale*. Vol. 34, No. 1 (1937), pp. 29-41. Si bé, anteriorment, havia fet la seva tesi doctoral: *Les instruments de musique en Asie occidentale ancienne* a l'Université de Liège, (1931).

¹⁰ A la *Revue des Arts Asiatiques*, Vol. 9 (desembre 1935), pp. 218-224.

¹¹ STAUDER, W. *Die Harfen und Leiern der Sumerer*, Frankfurt am Main, 1957; *Die Harfen und Leiern Vorderasiens in babylonischer und assyrischer Zeit*, Frankfurt am Main, 1961; "Die Musik der Sumerer, Babylonier und Assyrer", A: *Handbuch der Orientalistik, Supplément IV : Orientalische Musik* (Leiden, 1970), pp. 171-243.

¹² Fins aleshores es creia que havien estat els grecs els primers a crear la notació musical, però avui sens dubte la podem situar al II mil·lenni aC al Pròxim Orient antic.

¹³ Els textos indiquen la interpretació de la música instrumental i vocal, així com les palmellades, en el context de la interpretació ritual. Les fonts iconogràfiques com el famós vas Inandik, també il·lustren la interpretació musical en un context ritual, a vegades involucrant ball, acrobàcia i, segons Mirelmann (2009:17), també relacions sexuals, —voldria puntualitzar però, que les relacions sexuals a les quals fa referència Mirelmann sobre el vas Inandik, representen la consumació del matrimoni. Vegeu Annex IM-1.

¹⁴ Després de la caiguda del darrer regne sumeri al sud de Mesopotàmia, s'inicià una fase de la història (del 2002-1595 aC) anomenada època paleo-babilònica.

Ziegler els ha editat i comentat de forma exemplar (2007)¹⁵ i posteriorment els ha tractat en diferents treballs. D'altra banda, els arxius d'Ebla del segle XXIV aC, també ens proporcionen important informació sobre la vida musical d'aquest i altres centres contemporanis de la zona de Síria, la qual cosa ens permet una comparació amb altres fonts síries del III mil·lenni aC.¹⁶ Les dades sobre els músics —privats o adscrits a determinades institucions— els completen arxius de menor volum, textos literaris o cants i cançons d'època paleobabilònica, materials que han estat reunits, amb especial atenció al repertori vocàlic, per Dahlia Shehata.¹⁷ D'altra banda, recentment, Pruzsinszky¹⁸ ha tractat textos literaris i escolars que mencionen a saltimbanquis i diversos artistes de l'espectacle, músics pobres o que viuen als marges de la societat.

Per altra part, i des del punt de vista de la historiografia musicològica, els musicòlegs alemanys són, sens dubte, els primers que a partir de la dècada de 1960, ja començaren a construir el que podem anomenar una història social dels “músics” dins l'Imperi germànic dels segles XII al XVI. Gràcies a ells, la musicologia pren una dimensió històrica i social absolutament útil i interessant. El mèrit d'aquells treballs fa emergir un nou domini d'estudis dins la recerca musicològica que va atreure els historiadors —de la cultura, de l'art, de la literatura, etc. També, després dels anys 1980 ha sorgit una història social i antropològica de la música i dels músics a la recerca del seu estatus dins la societat. Interessats en la història, aquests musicòlegs van saber fer escola: els estudis dels “historiadors” en musicologia, sense ser nombrosos, són d'alta qualitat des de la dècada de 1990. Els seus enfocaments, per ser historiadors i musicològics, facilitaren la interdisciplinarietat. Alhora, els canvis que s'han produït en la historiografia en els darreres anys han evidenciat un nou interès, de la comunitat acadèmica i de la societat en general, sobre els temes relacionats amb les dones i el gènere —o els gèneres. El Pròxim Orient no és una excepció i també s'estan produint interessants aportacions.¹⁹

Aprofitant totes les fonts existents, s'ha desenvolupat, en els darrers decennis, l'arqueomusicologia.²⁰ Aquesta disciplina, que es defineix com una branca de l'arqueologia, està especialitzada en els estudis dels instruments de música, és a dir, pren en consideració la materialitat de la realització musical per tal d'intentar conèixer els sons dels instruments antics. Sovint ofereix, per a la seva representació, la reconstrucció d'instruments antics basant-se en el registre arqueològic i en els casos que és possible, en les fonts escrites antigues o en la iconografia. Una gran especialista d'aquesta matèria en el món grecoromà és Annie Bélis.²¹ Pel que fa al Pròxim Orient també s'han construït instruments musicals —que permeten executar música— a partir de restes arqueològiques trobades, que ens aporten una idea sobre la seva sonoritat. En efecte, amb aquests instruments musicals arqueològics es realitza la reconstrucció sonora del passat mitjançant l'ús de les dades que s'extreuen directament d'ells i del seu context arqueològic, a més de poder obtenir més dades a

¹⁵ ZIEGLER, Nele, (2007). Les musiciens et la musique d'après les archives de Mari, *Florilegium marianum IX*. Mémoires de NABU 10, Paris.

¹⁶ TONIETTI, 2018:10.

¹⁷ SHEHATA, (2009). *Musiker und ihr vokales Repertoire, Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerferufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit*. Universitäts Göttingen: Göttingen.

¹⁸ PRUZSINSZKY, (2018) “The Poor Musician’ in Ancient Near Eastern Texts and Images”. A: Garcia-Ventura, Tavolieri i Verderame (eds.). *The Study of Musical Performance in Antiquity. Archaeology and Written Sources*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 39-58.

¹⁹ Un exemple molt recent el tenim en la publicació de JUSTEL, Josué J. i GARCÍA-VENTURA, Agnès (eds). *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Universidad de Alcalá, (2018), on hi ha tot un capítol dedicat a les dones i la música en el Pròxim Orient antic (pp.89-116).

²⁰ Podem considerar que la moderna arqueomusicologia sorgeix a finals dels anys 1970, quan comencen a aparèixer congressos regulars, conferències i projectes d'investigació. La metodologia actual és molt complexa i requereix continus enfocaments interdisciplinaris, (García Benito i Jiménez Pasalodos, 2011).

²¹ <http://www.archeo.ens.fr/spip.php?article55&lang=fr>

través de la seva reconstrucció i proves experimentals. Un exemple el tenim en l'arpa —es tracta d'una arpa-vaixell— reconstruïda sota les indicacions de Richard David Barnett (1909-1986), d'acord amb les restes trobades a la tomba de la regna Puabi al cementiri d'Ur (British Museum, 121198,b).²²

1.3. Consideracions metodològiques

La metodologia de treball d'aquest projecte és qualitativa. La tècnica de recerca per a la recollida d'informació consistirà, doncs, en l'anàlisi de documents.

En efecte, amb la finalitat de copsar la importància i la penetració de la música en la vida social i cultural del Pròxim Orient antic, recolzarem les nostres investigacions en una sèrie de fonts primàries (textuals, iconogràfiques i arqueològiques) sense oblidar les altres fonts secundàries, procedents de diferents autors que han fet interessants aportacions sobre la matèria en els darrers anys.

Els annexos, els classificarem en dos apartats amb la finalitat d'organitzar-los separatament en funció del seu contingut:

- Annex I – Imatges
- Annex II – Textos

Per raons de comoditat, la referència a aquests annexos es farà segons els acrònims següents: IM (imatges) i TE (textos).

Respecte al sistema de transliteració del sumeri i l'accadi, seguint les convencions en ús, els termes accadis estaran citats en *cursiva*, mentre que els termes sumeris es mantindran transliterats en escriptura llatina en versaletes. Quan el terme emprat sigui en plural, una s serà afegida a la fi. Per exemple: NARS.

2. SITUACIÓ DE LA MÚSICA A L'ANTIGUITAT

A partir del Renaixement la moda de l'humanisme afavoreix el redescobriments de la música grecoromana. Es copien i recopien els dissenys dels instruments musicals i tornen a llegir els teòrics de la música grega. Tanmateix, la curiositat general per la música de l'Egipte faraònic no arribarà fins a l'expedició de Bonaparte, en el moment que la història de la música es converteix en una disciplina per ella mateixa. El segle XIX marca el naixement de l'arqueologia musical i fa recular fins a 3000 anys els orígens de la música. Pel que fa a l'antic Orient, el redescobriments de la música el podem situar a mitjans del segle XIX, un cop van ser redescoberts els relleus que decoraven els palaus dels reis assiris de Nínive, Kalkhu o Dur Xarrukin, i van passar a ser admirats al Louvre o al British Museum, on es va poder veure que mostraven un nombre important de músics que acompanyaven les processons, els rituals i les batalles o que animaven les festes després de la guerra.²³ Aquests relleus, datats a la primera meitat del I mil·lenni aC, mostraven una extraordinària precisió pel que fa a la factura i el gest dels músics. Això va permetre a Car Engel (1883-1944) presentar aquests instruments al seu llibre *The Music of the Most Ancient Nations*, el 1864.²⁴

²² Vegeu annex IM-2.

²³ THOMAS i ZIEGLER, 2018:44-45.

²⁴ Vegeu annex IM-6.

Tanmateix, caldria esperar fins a presenciar les primeres excavacions significatives a l'antiga ciutat d'Ur,²⁵ amb les grans troballes d'un Cementiri Reial (c. 2500 aC) com les espectaculars lres que s'hi van descobrir, així com per a l'edició de textos cuneïformes amb notacions o indicacions musicals.

En apropar-nos a la música antiga ens trobem amb una sèrie de problemes per a identificar les línies de la seva evolució, ja que la història del Pròxim Orient s'estén sobre uns 5000 anys i afecta un vast territori que va des del golf Pèrsic fins a l'Àsia Menor. Un gran nombre de pobles i civilitzacions han viscut i han deixat la seva petjada en la vida cultural. Aquest vast territori ens ha deixat documents, tant escrits com visuals, relatius a la música des del IV mil·lenni aC. Diferents instruments de música els coneixem per primera vegada, no només per les representacions figurades, sinó també pels vestigis d'aquests instruments trobats en els jaciments arqueològics. Entre aquests darrers, el més cèlebre, l'esmentat del Cementiri Reial d'Ur, és la font més important.

Hi ha motlles de terracota i relleus de pedra que il·lustren l'ús d'instruments musicals, però trobem uns petits objectes d'uns dos o tres centímetres d'alçada que ens proporcionen la més rica informació sobre aquest tema. En efecte, el tipus de segell utilitzat a Mesopotàmia i en els altres països del Pròxim Orient durant uns tres mil·lennis, a partir del 3400 aC aproximadament, era un petit cilindre fet en pedra o en diversos materials com el lapislàtzuli, que duïen una decoració incisa que apareixia en relleu quan el cilindre es desenrotllava sobre un segell o document d'argila que després s'enduria en eixugar-se.²⁶ Aquests segells-cilindre²⁷ eren emprats per marcar o garantir la inviolabilitat de possessions ja fossin de l'organització, de la persona a la qual pertanyien, o per autenticar un document, com podria ser un contracte sobre una tauleta cuneïforme.

La primera 'música' consistiria sens dubte a aplaudir²⁸ i seguir el ritme amb els peus tot ballant i cantant; també es podia colpejar un objecte amb una pedra o un tros de fusta, o colpejar un tros de fusta amb un altre. Les claquetes²⁹ prengueren una forma corbada, com podem veure en la impressió d'un segell cilindre trobat a Čoġā Mīš³⁰ (Iran), datat c. 3100 aC.³¹

Hi ha una representació de dones picant de mans. Es tracta d'un fragment d'estela que pertany, amb molts altres, a una estela que el sobirà de Lagaš, Gudea (s. XXII aC) va

²⁵ Dirigides per Leonard Wooley (1880-1960) entre el 1922 i el 1934, en nom del British Museum (en associació amb la Universitat de Filadèlfia).

²⁶ Vegeu Annex IM-9.

²⁷ En efecte, a més de les tauletes d'argila, hi ha més de 50.000 segells gravats dispersos en col·leccions arreu del món, dels quals només un 10% han estat catalogats i encara molts menys traduïts.

²⁸ Un conjunt d'esteles de l'època neosumèria —segona dinastia de Lagaix, 2140-2110 aC— representa cerimònies religioses que, presumiblement, són rituals de fundació i de consagració de santuaris. Un fragment d'una d'aquestes esteles, mostra dues dones i una d'elles alça les dues mans i fa el gest d'aplaudir per marcar el ritme de la música. Encara que tenen la boca tancada, no s'exclou que s'acompanyessin amb el cant, ja que també algunes figures de cantants es representen amb la boca closa. Vegeu annex IM-5.

²⁹ Es tracta d'un terme que al·ludeix a un tipus d'idiòfon compost per dos o més pals, planxes, tubs o recipients que són entrecocats. *Klappern*, és el terme amb el qual designa la historiografia alemanya (igualmente l'anglès *clappers* i el francès *claquoirs*), als instruments corbats o amb forma de bumerang representat en segells-cilindre i altres peces arqueològiques pròxim-orientals datades sobretot en el tercer mil·lenni aC. Corresponen als objectes d'aspecte similar o estilitzats en forma de mans i avantbraços, realitzats en ivori o fusta, que s'han trobat en jaciments arqueològics d'Egipte i Síria. (PRUZSINSZKY, 2018a:100)

³⁰ Čoġā Mīš és el lloc prehistòric i protohistòric més gran (c. 17 ha) a l'àrea sota els contraforts de Zagros entre Dezfūl i Šūštar. Va ser excavat per l'Institut Oriental de la Universitat de Chicago durant onze temporades entre 1961 i 1978, sota la direcció de P. P. Delougaz (d. 1975) i Helene J. Kantor; en la quarta fins a la desena temporada, la Universitat de Califòrnia a Los Angeles va ser copatrocinatora de l'excavació. Čoġā Mīš va estar ocupada contínuament, excepte per un o dos descansos presumiblement curts, des d'aproximadament el final del VI mil·lenni fins al final del IV mil·lenni aC, i ha d'haver exercit un paper clau en el desenvolupament cultural i social de la regió.

³¹ Vegeu annex IM-4.

fer erigir a Giršu (Tello, Iraq), per commemorar cerimònies religioses acompanyant la construcció de temples. Segons un fragment que es conserva a Istanbul, aquestes dues dones haurien pogut formar part d'un grup més nombrós, una mena de petit seguici que marcava el ritme de la cerimònia picant de mans, però la seva boca està tancada, elles no cantaven.³²

2.1. La música i la mitologia: l'origen diví del músic

La informació aportada per la mitologia és transcendental per poder comprendre el pensament musical arcaic, de fet, a totes les cultures antigues, els déus tenen una relació molt estreta amb la música. A Mesopotàmia, el mite sumeri del III mil·lenni, anomenat "Enki i Ninmah"³³, explica la creació del músic. En efecte, el demiürg sumeri ENKI (*Ea* en accadi) conegut per haver estat el creador de l'home, creà el músic del rei i transmeté als homes l'art de l'encanteri. Així, com a benefactor de la humanitat que ha creat, ENKI transfereix als homes els coneixements fonamentals de la civilització, entre els quals figuren els instruments musicals.

En els textos, ENKI és literalment descrit com el "déu d'orelles grans",³⁴ és a dir, el déu de la "comprensió", tant en la saviesa com en la música, ja que estaria en l'origen dels mateixos músics. Després de crear a l'home d'argila i aigua, amb la deessa Ninmah, sota l'efecte de la beguda, es lliuren a un concurs de creació: éssers nous mal formats, discapacitats, incloent-hi "un cec, incapaç de veure", però cadascun rep un destí favorable. Així, ENKI introdueix al cec en l'art de cantar³⁵ al servei del rei, la qual cosa recorda la importància de la ceguesa, almenys simbòlica, en les professions de la música³⁶ —com també és el cas a Egipte—, així com la proximitat dels músics amb el rei i el món de la cort i alhora el vincle tan proper dels músics amb el déu ENKI:

"El segundo hombre que ella [Ninmah] fabricó era ciego, *incapaz de ver*. ¡Pero Enki, a este hombre ciego, incapaz de ver, le otorgó, como destino, el arte del canto: Él lo convirtió en el gran maestro del UŠUMGAL³⁷ ante el rey!"³⁸

En efecte, ENKI decretà el destí d'aquell home cec assignant-li les arts musicals. De manera similar, un passatge de l'himne de Šulgi (*Šulgi E*, l. 249 i ss.) afirma:

« Que le chanteur réclame la présence d'un scribe et qu'il lui fasse voir (ses hymnes) : que l'homme de la sagesse et de l'intelligence de Nissaba³⁹ (= le scribe) les lui lise à voix haute sur la tablette de lapis-lazuli ! Puisse-t-il faire resplendir mes chants comme l'argent dans sa gangué ! »⁴⁰

Alguns investigadors d'aquest passatge van concloure que els músics eren analfabets, però uns altres van entendre que els músics no podien llegir un text per la seva

³² Vegeu annex IM-5.

³³ Vegeu annex IM-3.

³⁴ A la civilització mesopotàmica, el savi és aquell que té grans orelles per a escoltar els consells de saviesa que li dona el seu pare o el seu mestre, (CHARPIN, 2017:114).

³⁵ Ni l'idioma sumeri ni l'accadi tenen una paraula que puguem traduir en "música" com a tal i el concepte d'"harmonia" s'oposa al "caos", com ho exemplifica la lluita de Marduk contra Tiamat en el *Poema de la Creació*, enlloc sembla ser explícit. El terme usat per a "música" era "l'art de cantar", *narûtu* en accadi o NAM.NAR en sumeri. Per parlar de la música com a fenomen de so, s'utilitza el mateix terme que per a "soroll", per exemple la paraula *habûru* en accadi o MUMUM (escrit MU₇-MU₇) en sumeri, (ZIEGLER, 2012:30).

³⁶ Al contrari d'Egipte, on els músics amb ceguera estan àmpliament documentats, pocs textos cuneïformes fan menció de músics cecs, això fa suposar que la major part dels músics a Mesopotàmia no tenien ceguera.

³⁷ UŠUMGAL és el nom d'una fantàstica serp gegant, un "dragó"; en aquest cas (ús força rar dins la literatura sumèria) serveix, aparentment, d'epítet admiratiu pel rei dels déus, (Bottéro i Kramer, 2004:207).

³⁸ Bottéro i Kramer, 2004:207. Tanmateix, Ziegler, (2017b:32) per comptes de l'art del cant ho tradueix com l'art de la música: "[...] Il lui attribua l'art de la musique et l'installa sur une place d'honneur devant le roi en tant que grand musicien". Vegeu annex TE-2.

³⁹ Nissaba era la deessa de l'escriptura i dels cereals.

⁴⁰ ZIEGLER, 2006c:39.

ceguesa. De fet, un text datat del regne d'Ammi-ditana (segle XVII aC) fa menció d'una dona cega. Es tracta d'un contracte paleobabilònic de Kiš (MCS 2 39, 4) que regula els detalls de la formació, probablement de l'àmbit privat: "Me trajeron a la ciega Šinūnūtum para que aprendiese música".⁴¹

ENKI era el déu, patró dels músics i, més àmpliament, de tots els especialistes l'ofici dels quals requeria un coneixement tècnic especial, ja fossin escribes o artesans. La veneració dels músics per aquest déu era forta: la seva onomàstica demostra el vincle especial que els unia a ell, o al seu temple principal: Abzu, situat a la ciutat d'Èridu, al límit sud de la baixa Mesopotàmia. Hi ha el poema *Enki en Nippur*⁴² on parla d'ENKI que es construeix un palau a Èridu i, a la segona estrofa, després de l'edificació del palau arriba el descans d'ENKI, és aquí quan arriba la música per a ENKI i en el seu sant habitacle sonen diferents instruments.⁴³ La finalitat d'aquest poema és narrar la història d'aquest edifici des dels seus orígens fins a la seva ratificació i la seva consagració oficial per part d'ENLIL,⁴⁴ el sobirà dels déus, a Nippur.⁴⁵

Donat que el temple, els rituals i l'estructura litúrgica obeïen a un manament superior, els músics i cantants van tenir un paper determinant, fins al punt de ser considerats els transmissors de l'alè diví, els mediadors celestes, el llaç entre el visible i l'invisible. Posseïen un do: fer audible la dimensió de la vida i la mort.⁴⁶

Va ser tant el respecte tingut cap a alguns músics que, segons escrivia Curt Sachs (1947:63), en temps dels assiris només els músics eren exceptuats de les grans matances infligides pels enemics, i que el rei Ezequies de Judá (c. 700 a. de C.) va evitar la destrucció del regne gràcies a haver ofert al rei assiri Sennàquerib forts summes de diners i nombrosos músics.

Igual que la música erudita, aquesta tradició mesopotàmica es va estendre a altres parts de l'Orient, com a Ugarit, per exemple. Allí trobem a ENKI al costat del déu Kothar-wa-Khasis, déu de les arts i també presumpte inventor de la música.

Eren els déus els qui donaven un concepte o noció de realitat als actes humans car tenien missions concretes d'ajuda, de socors puntuals i favors. A ells se'ls gratificava pels canvis estacionals i per les collites: festes, celebracions palatines, oficis expiatoris, jocs, tot es feia en companyia i honor divins. Bottéro i Kramer⁴⁷ examinen aquesta relació entre el Cel i la Terra, una relació unificadora de la música i l'home en un mateix destí.⁴⁸

2.2. La notació musical al Pròxim Orient antic

Tot i que coneixem dels grecs les seves tres escales i els graus del to, la difícil transcripció de les poques melodies gregues arribades fins a nosaltres demostra que,

⁴¹ PRUZSINSZKY, 2018a:98.

⁴² El primer fragment d'aquest curt poema (129 versos) va ser publicat en 1924. Amb posterioritat s'han pogut recuperar, gràcies a una sèrie de restes, més de 40 peces paleobabilòniques, procedents en la seva majoria de Nippur, que ens ajuden a conèixer el contingut del text en el seu conjunt. Kramer (1972:62) va donar una primera aproximació a aquest text, si bé la primera traducció, quasi completa, la oferí A. Falkenstein a *Sumer* VII, 2 (1951). L'edició més recent i actualitzada està en tesi (inèdita) de la Universiy of Pennsylvania de A.A. AL-FOUADI, (1969) *Enki's Journey to Nippur: the Journeys of the Gods*, (Bottéro, 2004:157 i ss).

⁴³ Vegeu annex TE-1.

⁴⁴ ENLIL "Senyor del Vent". Va ser el rei del Diluvi i el senyor dels Destins, esdevenint, en detriment d'AN ("Cel", déu titular del panteó sumeri, venerat especialment a Uruk), la suprema autoritat del panteó sumeri. La seva principal ciutat de culte va ser Nippur.

⁴⁵ BOTTÉRO i KRAMER, 2004:161.

⁴⁶ ANDRÉS, 2008:173.

⁴⁷ BOTTÉRO, Jean i KRAMER, Samuel Noah, (2004). *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*.

⁴⁸ ANDRÉS, 2008:173

fins a la famosa invenció del monjo benedictí italià Guido de Arezzo (991/992 – c. 1050), els sistemes de notació no van trobar solució real a la memorització d'oïda. Cert que els sistemes d'Orient no van ser més clars que els grecs, però són anteriors, sistemàtics i demostren que els lletrats van trobar la solució al problema fonamental: dividir l'octava en distints graus i desenvolupar un sistema de notació que permetés 'llegir' una melodia.

El primer tanteig el trobem en el descobriment i l'edició de diversos textos que revelaven el vocabulari tècnic utilitzat pels músics antics i les instruccions per afinar un instrument per tal de poder passar d'un mode musical a un altre. Alguns d'aquests textos es van conèixer molt aviat, altres no van ser publicats o estudiats fins els anys seixanta o setanta. Uns quants d'aquests textos van donar lloc a interpretacions errònies, com el KAR 4: es creia que contenia signes de notació musical, quan en realitat era una llista lèxica. Aquesta interpretació errònia encara es defensava en el llibre de Francis Galpin *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors the Babylonians and Assyrians*, de 1937, reeditada sense corregir l'any 1955, per bé que en aquell moment la investigació ja havia progressat molt.⁴⁹ Els grans avenços van ser resultat de la cooperació entre una musicòloga belga, Marcelle Duchesne-Guillemin, i una assiriòloga nord-americana, a partir dels anys seixanta.

En efecte, en 1960, l'assiriòloga Anne Kilmer publicà⁵⁰ la transliteració i traducció de l'estranya tauleta (CBS 10996)⁵¹ que contenia llistes de números per realitzar operacions matemàtiques. Segons Richard Dumbrell,⁵² aquesta tauleta, de procedència no declarada, podria provenir de Nippur, i es trobava guardada en el Museu de la Universitat de Pennsilvània, a Filadèlfia, des de feia 75 anys, i pel tipus d'escriptura s'havia pensat que seria del període cassita, c.1500 aC. Kilmer va interpretar que les llistes de números estaven relacionats amb el mot SA en sumeri i *pitnu* en accadi, el qual pot significar corda.⁵³ També contenia altres mots relacionats amb la música com *embūbu* (un tipus de flauta) i *šēru* (el tipus principal d'una cançó). La relació entre les cordes i la progressió dels números van suggerir a la musicòloga M. Duchesne-Guillemin⁵⁴ que es tractava de la notació d'una escala heptatònica. La seva proposta suposava avançar els inicis de la notació musical més de 1.000 anys, amb la qual cosa sorgí certa controvèrsia.

Però una altra tauleta de Berlín (KAR 158 també anomenada VAT 10101) semblava confirmar-ho, tot i que la prova definitiva va arribar en 1968, quan l'assiriòleg O.R. Gurney i el musicòleg D. Wulstan van unir els seus esforços en la publicació d'un altre document inèdit d'Ur, datat en c. 1800 aC i conservat en el British Museum. En efecte, l'any 1968, Edmond Sollberg, del Departament d'antiguitat d'Orient del British Museum, va descobrir en una col·lecció de tauletes d'Ur no publicades, un fragment d'un tractat musical d'època paleobabilònica, la tauleta U.7/80 (publicada a UET VII, 74)⁵⁵ que va ser estudiat per Gutney i Wulstan. Aquesta tauleta és particularment important per comprendre el sistema tonal mesopotami ja que dona instruccions pràctiques per afinar una lira o una arpa de nou cordes en set escales diatòniques diferents. La terminologia emprada i les indicacions d'acord mostren clarament que el sistema tonal mesopotami es basa en la pràctica. La significació precisa ve donada pel context com ho testimonien les instruccions d'acord d'aquesta tauleta.

⁴⁹ Thomas i Ziegler, 2018:46.

⁵⁰ KILMER, 1960:273-308.

⁵¹ Vegeu annex IM-7

⁵² DUMBRILL, 2005:37.

⁵³ KILMER,1971:132

⁵⁴ Duchesne-Guillemin, 1963:3-17.

⁵⁵ Vegeu annex IM-8

Els termes trobats a Pennsilvània i Berlín designaven set modes o escales diatòniques, cadascuna formada per cinc tons i dos semitons, capaços de construir una successió fixa de notes com a base a una melodia. L'escala bàsica era la de C o de do major, similar a la nostra, amb els semitons entre les notes tercera-quarta i sèptima-octava. Els estudiosos van reconèixer també un mètode per modificar l'acord d'una lira, passant d'una gamma heptatònica a una altra, alterant mitjançant sostingut o bemoll una nota del tríton, segons una successió idèntica a la que ara utilitzem: si, mi, la, re, sol do, fa baixant i fa, do, sol, re, la mi, si pujant. Poc després, l'any 1970, l'assiriòleg alemany H. Kümmel demostraria com es feia l'afinació d'una arpa, alternant quartes descendents i cinquenes ascendents, una afinació que en la música grega posterior rebria el nom de pitagòrica.

El darrer descobriment seria el de la notació. En 1970, Hans Gustav Güterbock (1908-2000) va reconèixer en una de les vint-i-nou tauletes d'Ugarit —una important ciutat comercial del segle XIV aC— escrites en hurrita, en cuneïforme babilònic, datades c. 1400 aC, una forma lleugerament hurrititzada dels termes musicals trobats en el text de Pennsilvània. La tauleta millor conservada inclou el que s'ha anomenat l'*Himne núm. 6* [núm. 229]. Aquesta és l'oració expiatòria d'una dona anònima esperant un embaràs. La peculiaritat d'aquests textos és la seva divisió en tres parts: en la primera, trobem les paraules de la cançó, en la segona, les indicacions d'interpretació i, finalment, en el colofó s'indica el mode en què estava compost —*nīd qabli*, l'escala C o Do major⁵⁶—, el nom del compositor i el de l'escriba.

En la secció d'indicacions de la interpretació, trobem els mateixos noms de les cadenes dobles que en el text UET VII, 74 o en el text matemàtic CBS 10996. Cada denominació de cadena doble va seguida d'un nombre. Aquestes indicacions per tocar, bastant comparables a una tablatura⁵⁷, són tema de molta discussió per part dels estudiosos. En general, s'accepta que aquestes xifres indiquen el nombre de vegades que s'ha de tocar cada corda doble. Una altra dificultat és harmonitzar el text de la cançó amb l'acompanyament.⁵⁸

Com diu Córdoba (2016:52), en substància, H. Güterbock, deduí trobar-se davant una "partitura" d'argila. En 1984, rere els intents d'interpretació independents de D. Wulstan i A. Kilmer, E. Duchesne-Guillemin va proposar un altre, aparentment confirmat per comparació amb antigues melodies monòdiques de l'Església cristiano-caldea, compostes de la mateixa forma. I, tot i que encara hi ha moltes controvèrsies, cal seguir investigant, sense descartar la realitat d'un nou descobriment inesperat. És evident però, que la decisió de posar la música per escrit, ens dona senyal de la importància de la música i del seu elevat coneixement que es tenia.

Fins i tot si els fonaments del sistema tonal mesopotàmic ara estan ben desxifrats, encara queden moltes preguntes, per exemple, el significat de certes paraules accàdies o certes combinacions numèriques. A més, es pot suposar que el sistema heptatònic i diatònic no va ser l'únic conegut a Mesopotàmia.

⁵⁶ És la que correspon a la que en la teoria occidental moderna s'anomena escala lídia (de Do a do).

⁵⁷ La tablatura és una forma de notació musical que indica a l'interpret on ha de posar els dits i no pas les notes que ha d'interpretar, tal com succeeix en la notació musical habitual al pentagrama.

⁵⁸ SHEHATA, 2017:44.

3. PART PRÀCTICA DE LA MÚSICA AL PRÒXIM ORIENT

La música neix alhora en la natura i en els instruments, ja que té la seva gènesi tant en l'aire com en la matèria. Els instruments, de fet, conserven un fort component lligat a la naturalesa i, sens dubte, els seus materials de construcció, les seves formes i la seva sonoritat obeeixen a un perquè.

En efecte, els materials per a la construcció d'instruments musicals no signifiquen, des del punt de vista simbòlic, un aspecte menor. A tall d'exemple podem dir que es coneixen cultes del budisme tântric en els quals són comunes les petites trompetes fetes de túbies humanes. El tambor *damaru*,⁵⁹ caracteritzat pels seus dos cossos, s'elaborava antigament, en la seva més elevada significació mística, amb cranis de nens. El bambú i el lotus han gaudit d'un important simbolisme en la construcció de flautes. I és que amb prou feines es troba una cultura que no dipositi en la música o en els seus instruments un pes o raó cabdals. La música neix en els instruments perquè aquesta té la seva gènesi en la matèria i l'aire i, alguns instruments, conserven un fort component lligat a la naturalesa⁶⁰ i, sens dubte, els materials de construcció, les seves formes, la sonoritat, obeeixen a un perquè.⁶¹

A Mesopotàmia, els exemples més paradigmàtics, són les lires zoomòrfiques procedents de les excavacions de Sir Leonard Woolley de finals dels anys 1920, a l'anomenat Cementiri Reial d'Ur, del III mil·lenni aC. La iconografia només representa les lires-toro,⁶² però els instruments existents mostren que també hi havia vaques, vedells i cérvols⁶³ que les guarnien. Woolley ja va percebre aquesta peculiaritat i arribà a la conclusió que els quatre animals representaven els quatre registres de l'àmbit musical: baix, tenor, alt i soprano.⁶⁴ Marcetteau ofereix una interpretació alternativa basada en el simbolisme estètic,⁶⁵ tot considerant el toro, el cérvol, la vaca i el vedell com a un grup. Aquesta autora considera que simbòlicament representarien els vincles profunds i necessaris entre la música i el temps, ja que equivaldrien a una unitat sense fissures el propòsit de la qual seria la personificació de la metàfora en el cicle de la música a través de les seves etapes successives en el temps: el seu naixement, el seu desenvolupament i la seva fi.

El cap de toro més ornamentada del Cementiri Real d'Ur és de la Gran Lira,⁶⁶ que es troba en la Tomba del Rei. Estava feta de làmina d'or sobre un nucli de fusta i tenia ulls de petxina i lapislázuli. El lapislázuli també es va emprar per a les puntes de les banyes, els flocs en el front i per a la barba. És interessant, encara que probablement coincident, que les puntes de lapislázuli d'aquestes banyes recordin les banyes de lapislázuli del Toro del Cel de l'Epopèia de Gilgamesh:

“Ištar va reunir les meretrices, les cortesanes i les prostitutes,
va establir el dol sobre l'espatlla del Brau Celeste.

⁵⁹ És un tambor en forma de rellotge de sorra, atribuït a la deessa *Siva*, i els seus dos plans triangulars fan referència a un procés de naixement i mort: on el triangle místic coincideix, comença la Creació; on les seves línies es distancien, la vida entra en descomposició.

⁶⁰ Segons els grecs la lira (del llatí *lyra*, i aquest del grec *λύρα*) la va construir el déu Hermes (fill de Zeus) amb la closca d'una tortuga y unes canyes i, efectivament, en els seus inicis la caixa de la *lyra* estava feta a partir d'una closca de tortuga (*testudo*, *chelus* o *chelonna*), amb tot el simbolisme que comporta el naixement de la música d'un animal mort. Així ho expressa el mite d'Hermes al qual l'Himne homèric atorga la invenció de la lira: “Ciertamente serás una protección contra el maleficio que causa grandes males, mientras vivas; cuando mueras, entonces, cantarás maravillosamente” [*Himnos homéricos a Hermes*: 38-39].

⁶¹ ANDRÉS, 2008:126.

⁶² Vegeu IM-10, IM-41 i IM-42.

⁶³ Vegeu IM-11.

⁶⁴ WOOLLEY, 1934:249-261.

⁶⁵ MARCETTEAU, 2009:67-72.

⁶⁶ Vegeu annex IM-57.

Gilgameš va cridar tots els experts i els ferrers,
els experts van lloar el gruix de les seves banyes.
El pes de cadascuna d'elles era de trenta mines de lapislàtzuli,
llur revestiment pesava dues mines,
totes dues podien encabir sis càrregues d'oli, (El poema de Gilgameš, VI, 158-164)⁶⁷

En tot cas, la connexió entre la música sumèria i els animals és innegable.⁶⁸ És probable que els animals proporcionessin algunes matèries primeres per a la construcció d'instruments musicals. Més tard, els textos neo-assiris descriuen la matança d'un toro negre per fer un tambor amb la seva pell i, es conjectura, que els instruments de corda es fessin amb algun tipus de tripa d'animal.⁶⁹ Cheng⁷⁰ considera que els cossos físics dels animals van ser sacrificats per donar veu a l'expressió emocional. Posterior al Dinàstic Antic, Gudea de Lagaš, c. 2100 aC., va donar als seus instruments noms com "Dragó de la Terra" i va descriure el so d'un instrument com a un toro.⁷¹ Tanmateix, el toro és la figura animal més representada a la iconografia mesopotàmica. La seva associació amb el culte⁷² i la música està ben testimoniada. Marcetteau⁷³ considera que el toro, com a símbol, encarna la seva pròpia força, juntament amb les forces salvatges i poderoses de la natura:⁷⁴ poder ferotge, incontrolable i impredecible. El toro-lira havia adquirit un propòsit diví: esdevingué una eina mística el so de la qual era màgic, similar al rugir del toro,⁷⁵ permetia als mortals comunicar-se amb els déus, quan el tocaven musicalment. En tot cas, considerem que els instruments són els fils conductors de la música, pertanyen doncs, a la materialitat de l'acció musical.

3.1. Els músics

Al Pròxim Orient antic els músics i cantors NAR (*nāru*), són presents en els sacrificis, combats, banquets, cerimònies funeràries, etc. Ells segueixen o dirigeixen les commemoracions triomfants de les guerres, les processons i animen les funcions. Atuell, plaques, segells-cilindre, relleus, inscripcions i textos es fan ressò de les seves figures. És a dir, els trobem arreu.

En efecte, una varietat de músics estan diferentment representats: homes i dones, humans i animals. La música podia ser executada per un grup d'instrumentistes, però també per solistes, les dues situacions estan àmpliament documentades. Al corpus de textos de Mari sobresurt el cap de música, *nargallum*, títol que deriva del sumeri NARGAL, "gran músic".⁷⁶ Un exemple ben conegut és Ur-Nanše, músic que era el veritable cap de música (NAR-MAḪ) del rei presargònic Iblul-Il. Ur-Nanše havia consagrat dues estatuetses inscrites a Ninni-ZAZA⁷⁷. Una d'aquestes està molt ben conservada,⁷⁷ i

⁶⁷ Traducció de Lluís Feliu Mateu i Adelina Millet Albà (2007:108).

⁶⁸ És interessant veure el tercer registre de la part frontal de la Gran Lira del Cementiri Reial d'Ur. Vegeu annex IM-57.

⁶⁹ Pels textos neo-assiris sobre la matança ritual i el curtir de la pell dels toros per a fer tambors veure H. HARTMANN, "Ritualtexte als Quellen für die Kultmusik der neuassyrischen Zeit." A: AARBURG and CAHN, (eds.), *Frankfurter musikhistorische Studien*, pp. 9–24.

⁷⁰ CHENG, 2009:178.

⁷¹ EDZARD, D. O. (1997). *Gudea and His Dynasty*. (The Royal Inscriptions of Mesopotamia, Early Periods, vol. 3/1. Toronto: University of Toronto Press), Cylinder A (E3/1.1.7.CylA p. 73), línies VI 24–25: GIŠ.GÙ-DI MU-TUKU NÍG AD-GI₄-GI₄-NI UR-SAG NÍG-BA-E KI ÁG-RA.

⁷² El toro apareix principalment durant les processons, els sacrificis religiosos i el culte —tant pel que fa als textos cuneïformes com a la iconografia.

⁷³ MARCETTEAU, 2009:67.

⁷⁴ Això podria deure's a una forta connexió dinàmica entre el so impressionant d'una tempesta i la filera de cascos dels toros.

⁷⁵ MARCETTEAU, 2009:67: "El so de la lira s'assembla a un 'toro bramant'". Cilindre A de Gudea, col. XXVIII, l. 17.

⁷⁶ Els texts de Mari de les èpoques de Yasmah-Addu i de Zimrî-Lîm permeten establir que a cada cort reial hi havia un sol cap de música (ZIEGLER, 2007:7).

⁷⁷ Està exposada al National Museum de Damasc. Vegeu Annex IM-12.

mostra un músic amb uns trets i un bust efeminat,⁷⁸ probablement un castrat,⁷⁹ assegut damunt un coixí de palla. Els braços estan parcialment trencats i aparentment sostenint un arpa, si s'ha de jutjar per la posició dels seus braços i restes d'artefactes adjunts.⁸⁰

Els *nargallum* organitzaven als músics o músiques en grups i els ensenyaven junts. Aquests grups s'anomenaven *šitrum*, terme que podríem traduir per orquestra o conjunts. Les dones que participaven en aquests grups se les designava com *šitrêtum*.⁸¹ El nombre de participants d'aquestes orquestres és molt variat. Probablement, un cas excepcional de grup de músics, és la 'gran orquestra' que va organitzar el rei de Malgium pel temple d'Ulmaššitum, reunint 200 músiques tocant la lira-*tigi*.⁸²

« J'ai véritablement installé dans le temple deux cents joueuses de la lyre-*tigi*, un grand orchestre, une musique (*hubûrum*)⁸³ noble qui convient à sa grande divinité ! »⁸⁴

Tanmateix, si les 200 músiques representen un cas extrem, els textos de Mari ens aporten testimoni de grups d'entre set i trenta persones. Els septes estan testimoniats per dues cartes.⁸⁵ Išū-ibbišū parla de tretze i quinze dones que pertanyen a una "gran orquestra de palau".⁸⁶ Un text menciona 23 dones que pertanyen a una orquestra.⁸⁷ Zimrî-Lîm havia proposat que una trentena de músiques deportades des de Ašlakkâ entressin al seu harem i fossin instruïdes par Warad-ilîšū per tal de formar un "conjunt subareen".⁸⁸

Amb referència a Ebla, molt poques categories d'intèrprets musicals es mencionen en els textos.⁸⁹ L'únic músic que és àmpliament mencionat en els arxius d'Ebla és NAR, "músic cantant", però també trobem ballarins (*ne-di*), acròbates (*hub* o *hub-ki*) així com especialistes de diversos instruments de música, com la flauta, l'arpa o el corn.⁹⁰ També està documentada la presència d'un grup de 19-20 NAR (dones), si bé, no hi ha dones testimoniades per altres categories de músics. Fins i tot si el seu grup és numèricament coherent en comparació amb el NAR (masculí),⁹¹ a diferència d'aquest que es menciona regularment al llarg de tot el període dels Arxius, la NAR (femenina)

⁷⁸ Per aquesta raó, A. Parrot el va identificar amb una música. Per a la interpretació femenina veure la bibliografia *apud* J. Boese, *Mél. Beran*, p. 35 n. 46, veure també K. McCaffrey, *CRRAI* 47, pp. 380-381. Aviat però, els filòlegs, particularment S. Kramer i E. Sollberger, van argumentar que el nom Ur- Nanše no podia pertànyer sinó a un home. Veure Sollberger, 1969:95.

⁷⁹ ZIEGLER, 2007:8.

⁸⁰ Es tracta de les restes d'un altre bust, acèfal, molt fragmentat i mutilat del mateix personatge que es representa amb una part de l'instrument. (BENOIT, 2011:249; SPYCKET, 1972:156; PARROT, 1967:89-96 i pl. XLV-XLVI; COLLON, 2013:23).

⁸¹ FM IV 37:1.

⁸² La inscripció de Takil-ilissu de Malgium (R. Kutscher i C. Wilcke, *ZA* 68, pp. 05-126 = RIME 4.11.2.2, (pp. 672-674) ha estat reinterpretada de forma molt interessant pel CAD Š/2 146b s.v. *šitrum*. (ZIEGLER, 2007:13).

⁸³ Soroll.

⁸⁴ ZIEGLER, 2007:13.

⁸⁵ N° 12 [ARM X 137]: 10 i ARM XIII 22 (=LAPO 16 262):42

⁸⁶ N° 50 [M.1°3868]:9-11. El text no especifica clarament si aquestes 15 i 13 dones formaven la totalitat de l'orquestra, o bé si elles eren part d'orquestres més importants. Ziegler (2007:14) és més favorable a aquesta darrera hipòtesi.

⁸⁷ FM IV 37: 1.

⁸⁸ ARM X 126 (=LAPO 18 1166), Ziegler, 2007:14.

⁸⁹ Els Arxius d'Ebla, no solament representen històricament els primers documents escrits provinents de la regió sirio-palestina, sinó que, amb els seus aproximadament 17.000 nombres d'inventari, representen un ampli espectre de tipologies de textos, i també són el primer grup de textos escrits en una llengua semítica a l'àrea sirio-mesopotàmica abans del període de l'Imperi Accadi (és a dir, abans del segle XIII aC). A més —en relació directa amb l'assumpte que ens ocupa—, cal ressenyar el fet que els Arxius d'Ebla, encara que cobreixen un lapse de temps bastant curt (un total d'aproximadament 40 anys, cap al final del segle), són els documents més antics en el Pròxim Orient antic i faciliten una quantitat important i variada de dades sobre diferents aspectes relacionats amb la pràctica musical i les categories de persones directament relacionades amb aquesta, (Tonietti, 2018:10).

⁹⁰ BIGA, 2006:25.

⁹¹ Lluny però, de la gran quantitat i freqüent menció de NAR-Mí de l'antiga Mari Babilònica.

rara vegada es menciona, i només per un període curt.⁹² A més, a diferència dels seus col·legues masculins, la NAR femenina, mai se l'anomena pel seu nom, fet que, segons reflexiona Tonietti⁹³ podria dependre de les diferents tipologies dels textos on apareixen. Tanmateix, en els textos administratius de *šakkanakku*,⁹⁴ també es menciona a les músiques. Si bé —si més no, amb els documents que tenim fins ara—, succeeix en contextos completament diferents i amb diferents funcions que els dels seus companys masculins.⁹⁵

Els textos del Pròxim Orient antic ens han transmès diverses designacions per a les dones músiques. Un terme general, que inclou a les cantores, és l'accadi *nārtu* o *nu'ārtu*, derivat del sumeri NAR. A l'harem de Mari es distingia entre les músiques “superiors” o “caps de música” (dones) MUNUS-NAR-GAL i les “inferiors” o aprenentes MUNUS-NAR-TUR. La designació *nargallutu*, “cantora/música superior” o “cap de la música” (dona) apareixen igualment entre el personal del palau d'Asarhadon (680-669 aC).⁹⁶

Als músics joves se'ls denomina NAR-TUR-MEŠ (en accadi *nāru šeḥru* o *ḥallatuššu*, literalment “músic que seu sobre la seva cuixa”) així com MUNUS-NAR-TUR-(TUR) o MUNUS-NAR-ti *šaḥirti*. Juntament amb els derivats de NAR, per a designar a les vocalistes o cantores s'empra de tant en tant el terme *zammertu*, derivat de *zamāru*, “cantar”.⁹⁷ Tot i ser un terme més específic, no es pot descartar que, a l'època neo-assíria, *nuāru* i *zammāru* fossin emprats com a sinònims.⁹⁸ Altres denominacions amb les quals se citen als músics es dirigeixen al seu nivell de formació: *samallûm*, “cantor(a) jove” i *aštalûm / aštalitum* (NAR-TUR, MUNUS-NAR-TUR-TUR), terme usat, tal vegada, pels músics i músiques que encara no eren totalment autònoms però que es trobaven en un estadi avançat de la seva formació.⁹⁹

Diferents fonts ens informen de com era la formació dels músics: intensiva i especialitzada i general a un temps.¹⁰⁰ A l'Himne de Nanaya de Sargon II (SAA 3 4: 5'-9') es pondera als músics (^{lu2}NAR-MEŠ) com *palkû*, “amples (d'oïda i coneixement)”, “versats”:

La primera de los dioses [= *Ištar*, descrita con anterioridad en el texto], cuyo juego es batalla, que precede a los “siete compañeros”: versados músicos se inclinan ante ella —los del arpa, del arpa pequeña y del *kan-zabu* [instrument de percussió], los de la flauta, la flauta de madera y las flautas largas—. ¹⁰¹

També les noies pertanyents al temple podien rebre formació musical. Tenim constància a cert corpus epistolar meso-babilònic vinculat a Šumu-libši, un metge de Nippur la correspondència del qual versa principalment sobre diferents símptomes de malalties (febre, tos, etc.). A la carta BE 17 31, datada en el segle XIV aC, el metge informa el seu senyor Enlil-kidinnī, el *šandabakku* (un alt càrrec administratiu) de Nippur, sobre l'estat de salut de certes cantores i cantors joves:

⁹² TONIETTI, 2008:20.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Šakkanakku* és un títol vigent a la dinastia accàdia (2340-2200 aC) i fins al III mil·lenni a Mari. És l'equivalent a “governador”, però el col·lapse de la dinastia accàdia el 2200 aC provocarà una independència total d'aquests alts personatges el llinatge dels quals es coneix com la “dinastia *šakkanakku*”. Tres d'aquests *šakkanakku* els coneixem per estàtues amb inscripcions, (Benoit 2011:90).

⁹⁵ TONIETTI, 2008:21.

⁹⁶ PRUZSINSZKY, 2018a:93.

⁹⁷ AMBOS, 2008:499-500.

⁹⁸ GROß, 2014:224.

⁹⁹ ZIEGLER, 2007:15-20.

¹⁰⁰ PRUZSINSZKY, 2018a: 97.

¹⁰¹ PRUZSINSZKY, 2018a: 98. Vegeu TE-3.

Los cantores y cantores y la casa de mi señor están bien. La enfermedad *lipittu* ha afectado a Eṭiru, (però) la hija de Kurû y la hija de Aḥûni están bien, su salud es buena. Si mi señor lo ordena, pueden salir y ponerse (de nuevo) con la instrucción (...).¹⁰²

A Mari, la correspondència dels músics emfatitza la gran formació que el palau proporcionava a les músiques, potencials concubines del rei. Els caps de música semblen haver estat els mestres absoluts dels músics/músiques. I, fins ara, totes les músiques que coneixem provenen del món de l'harem, i les músiques de l'harem poden identificar-se clarament com a "pertanyents al servei del cap de la música".¹⁰³ La seva instrucció podia encarregar-se a músics o músiques del palau de major edat (*mušāḥiz(t)um*) o a homes, potser eunucs.¹⁰⁴ En la carta FM 9 39 Warad-ilišu, el cap de la música, assegura al seu senyor Zimrī-Lîm:

Durante todo mi tiempo, desde por la mañana hasta la cena, (las músicas) hacen su trabajo en mi presencia. Para cada mujer está disponible un preceptor.¹⁰⁵

Aquesta intensa instrucció tenia lloc en el *mummum*, el conservatori sota la responsabilitat del *nargallum*, o cap de la música, que no només decidia en quins conjunts musicals devien formar-se aquestes dones, sinó que també quins eren els instruments que devien dominar i quins preceptors (*mušāḥizum*) les havien de guiar. Un altre centre de formació era el *bīt tegētīm* o la "casa de les tocadors de *tigī*", del qual sabem que acollia a quaranta dones. La carta FM 9 15 informa que Rīšiya, cap de la música a l'època del rei Yaḥdun-Lîm, tenia sota la seva responsabilitat seixanta músiques —i juntament amb elles, músics barons, preceptors de música amb els seus alumnes, músics d'orquestra, bufons (*aluzinnū*) i cantors de lamentacions (*kalū*).¹⁰⁶

Els repertoris musicals s'enriquien amb l'intercanvi de músics entre els diferents centres o el trasllat de músics per tal de formar-se amb preceptors estrangers. A Mari interessava sobretot les tradicions musicals amorrees i les subarees, és a dir, hurrites.¹⁰⁷ En efecte, a partir dels textos cuneïformes del III mil·lenni aC, coneixem la mobilitat dels músics i els intercanvis entre els diferents centres del nord de Mesopotàmia¹⁰⁸ —especialment a través dels textos d'Ebla i Mari—, així com del sud de Mesopotàmia a través dels arxius d'Ur III.¹⁰⁹ D'altra banda, la descoberta d'instruments i escenes musicals representades en les troballes arqueològiques, contribueixen a defensar la teoria dels intercanvis culturals, és a dir, les conseqüències de la difusió de les pràctiques musicals d'aquests moviments. En efecte, és a les corts reials on es trobaven els llocs de la diversitat cultural. Amb la finalitat de mostrar el seu poder i glòria en la moda exòtica i/o prestigiosa, els reis i la seva família reial es lliuraven a la companyia de músics ben educats i talentosos. La música i instruments

¹⁰² PRUZSINSZKY, 2018a: 99.

¹⁰³ ZIEGLER, 2007:10. El document més clar és la carta nº 31 [A.3683] que tracta de les racions de llana del palau. Segons aquest document, les músiques al servei de Rīšiya haurien reclamat un increment substancial de les seves assignacions. Aquest text estableix explícitament el lligam entre les músiques i el seu habitatge dins el palau.

¹⁰⁴ ZIEGLER, 2010:121.

¹⁰⁵ PRUZSINSZKY, 2018a:98.

¹⁰⁶ PRUZSINSZKY, 2018a:98-99.

¹⁰⁷ Aquest tipus de música va ser molt popular a Síria i al Llevant.

¹⁰⁸ Per veure el tema de les mobilitats dels músics al nord de Mesopotàmia veure a Ziegler (2007) sobre Mari; sobre Ebla veure Tonietti (2018), Purzsinszky (2011) i Michalowski (2010b) on fa una interessant aportació centrada en la mobilitat musical basada en observacions sobre l'ús de noms d'instruments musicals.

¹⁰⁹ El període Ur III ofereix abundants materials sobre cantants i músics: desenes de milers de documents provenen de diversos centres en el sud de Mesopotàmia que daten de finals del 3r mil·lenni aC. S'han trobat documents administratius en els arxius estatals d'Ur i Puzriš-Dagan / Drehem, en els arxius provincials dels governadors d'Umma i Lagaš, així com en els arxius privats i dels temples de Nippur. Tots aquests ofereixen abundant informació sobre NARS de diferent estatus social durant un període d'aproximadament 50 a 60 anys. Els textos tracten principalment de la distribució de racions als dependents del palau o dels temples. De particular importància són els cantants designats com a NAR, que reben regals del rei, un privilegi, que demostra la seva reputació i que tan honradament van ser tractats, (PRUZSINSZKY, 2011:33).

contemporanis d'Àsia occidental són exemples vius de les diverses i entremesclades tradicions que s'han fusionat durant els segles passats.¹¹⁰

Cal recordar que, l'intercanvi matrimonial, per la seva pròpia naturalesa, és un poderós canal d'aculturació. En general la influència de les esposes estrangeres en l'educació dels seus fills, en el clima cultural de la cort, en la introducció de divinitats foranes, en les mateixes decisions del rei, devia ser molt gran. I és que, a més de les princeses i missatgers, circulaven alguns especialistes, sol·licitats expressament d'un rei a un altre, concedits amb un toc d'orgull i preocupació, sent un poderós medi de difusió de les tècniques entre les diferents corts. Circulaven en diverses direccions no només músics, sinó escultors i artesans especialitzats de moltes classes.¹¹¹

També hi ha inscripcions reials del primer mil·lenni que evidencien l'intercanvi de músics, així com de tradicions musicals. Durant la seva tercera campanya a l'oest, Sennàquerib (704-681 aC) va sotmetre a Ezequiel, rei de Judà, i a més del seu botí d'objectes preciosos i cortesanies, volia que els cantants masculins i femenins els portessin a Nínive.¹¹² Assurbanipal informa que van deportar a cantants elamites. Estan representats en baixos relleus en el seu palau. Després d'haver-hi assetjat Gambulu¹¹³, a Elam, Assurbanipal va descriure el seu retorn vencedor en aquests termes:

“Yo (Assurbanipal) conquisté Šapībēl, su fortaleza, que se encuentra entre ríos. De esa ciudad saqué vivos a Dunanu y a sus hermanos. Saqué a su mujer, a sus hijos, a sus hijas, a las mujeres de su harén, a los músicos y las músicas, y los sumé al botín (...) Con los despojos de Elam y el botín de Gambulu (...), con músicos que interpretaban música (*itti nārē ēpiš ningūtī*), entré en Nínive con alborozo.¹¹⁴

Alguns monarques, fent ostentació de poder i glòria, es vanaven del seu talent de músics, com podem coneixem a través dels himnes reials. En efecte, Šulgi, el segon governant de la III Dinastia d'Ur, s'autoelogia en aquests termes:

I, Šulgi, king of Urim, have also devoted myself to the art of music. Nothing is too complicated for me; I know the full extent of the *tigi* and the *adab*, the perfection of the art of music. When I fix the frets on the lute, which enraptures my heart, I never damage its neck; I have devised rules for raising and lowering its intervals. On the *gu-uš* lyre I know the melodious tuning. I am familiar with the *sa-eš* and with drumming on its musical soundbox. I can take in my hands the *miritum*, which I know the finger technique of the *algar* and *sabitum*, royal creations. In the same way I can produce sounds from the *urzababutum*, the *harḥar*, the *zanaru*, the *ur-gula* and the *dim-lu-magura*. Even if they bring to me, as one might to a skilled musician, a musical instrument that I have not heard before, when I strike it up I make its true sound known; I am able to handle it just like something that has been in my hands before. Tuning, stringing, unstringing and fastening are not beyond my skills. I do not make the reed pipe sound like a rustic pipe, and on my own initiative I can wail a *šumunša* or make a lament as well as anyone who does it regularly.¹¹⁵

Els músics més prestigiosos van ser els cantants reials NAR-LUGAL. Els “Textos dels Emisaris” de Ĝirsu ens proporcionen informació sobre els bens que certes persones van rebre. Dos dels cantants reials coneguts, *Urmeš* i *Lulum*, van rebre pa quan venien de Susa, viatjaven amb el SUGAL₇ —oficial de la cort UND LU₂-KAŠ₄— emisari.¹¹⁶ Tanmateix, no sabem el motiu específic del viatge. Atès que alguns temples a Susa van ser construïts per Šulgi, i alguns textos d'emisaris diuen que l'estàtua dels reis, les

¹¹⁰ PRUZINSZKY, 2011:31.

¹¹¹ LIVERANI, 1995:374.

¹¹² Per a més testimonis de músics com a part de botins reials veure Teppo, 2005:66-67.

¹¹³ Estat arameu situat a la Baixa Mesopotàmia, a l'est de Nippur.

¹¹⁴ PRUZINSZKY, 2018a: 106.

¹¹⁵ Passatge de l'*Himne B de Šulgi*, ETCSL 2.4.2.02: 154-174. Vegeu TE-4.

¹¹⁶ Berens 91: 19 (00/6) i MVN 5, 248: 10 (00/7/1).

ofrenes dels reis i els animals van ser portats a ciutats de l'est, Pruzsinszky¹¹⁷ considera que es pot suposar que els músics també van viatjar a Susa per a la seva actuació en les cerimònies.

També els NAR-GALS, “cantants sènior” es trobaven entre els individus d’alt rang — generalment associats als temples— que viatjaven.¹¹⁸ A la cort de Mari, sabem que els músics es podien desplaçar d’una cort a una altra, més fàcilment que el personal palatí d’altres categories, com ara els artesans. Ziegler¹¹⁹ considera que aquests eren enviats pels reis. A vegades els músics acompanyaven als sobirans en els seus viatges. Quan el músic es desplaçava per ordre reial, les despeses eren finançades per l’administració central.

A més de l’exercici de la música, era tasca dels músics la fabricació d’instruments musicals. A la ciutat d’Isin de principis del II mil·lenni aC, vinculat al palau, hi havia l’anomenat “arxiu del cuir” el qual registra meticulosament els materials necessaris per a la fabricació i reparació d’instruments, com ara: cuir, cordes de budell, llana, betum i canyes i, els destina a les “cases” de músics i músiques, E₂ NAR-(MUNUS).¹²⁰

La gran importància de la música i els músics en els rituals sirians està molt ben documentada iconogràficament a través d’una estela d’Ebla¹²¹ datada a l’època paleosiriana, II mil·lenni aC. Es tracta d’una estela dedicada a Ištar, la més gran divinitat femenina del món semític. Les quatre cares duen relleus on s’alternen subjectes mítics i culturals. A la cara A, a sota del registre que representa la gran deessa descansant a l’esquena d’un toro, dos registres conformen escenes culturals, una amb una representació de músics que toquen el corn que envolten una taula d’ofrenes i una altra amb figures de músics, on dos estan tocant un tambor gran i al seu costat un altre músic amb una claqueta¹²² que, aparentment, acompanyen o participen en l’escena de culte que es mostra en tota l’estela. A sobre, quatre sacerdots envolten una taula d’ofrenes.¹²³

Fins ara hem parlat dels músics —i de la seva organització— d’alt nivell, situats a les corts o als temples, però el nostre repte és identificar músics de diferents posicions socials en text i imatge. Malauradament, hi ha una falta de superposició entre els textos i les imatges que dificulta la nostra identificació de músics pobres amb l’evidència visual.¹²⁴ Quan se cerquen músics menys privilegiats, generalment es fa referència a les antigues plaques d’argila del Pròxim Orient.¹²⁵ A diferència dels segells-cilindre, les plaques votives o els relleus assiris del I mil·lenni aC que ens mostren als músics d’alt estatus als banquetes, cerimònies rituals o desfilades militars, aquestes plaques d’argila acostumen a presentar les imatges d’un o dos músics que toquen instruments i que, sovint, es mostren juntament amb animals. De fet els

¹¹⁷ PRUZSINSZKY, 2011:33.

¹¹⁸ PRUZSINSZKY, 2011:35.

¹¹⁹ ZIEGLE, 2007:27.

¹²⁰ PRUZSINSZKY, 2018a:99.

¹²¹ Vegeu IM-13.

¹²² § nota 29

¹²³ BIGA, 2006:30-31; KRISPIJN, 2011:56.

¹²⁴ La publicació d’una conferència interdisciplinària sobre la posició social dels músics al món antic (*Le Statut du musicien dans la Méditerranée Ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome*) editat per Sibylle Emerit el 2013, amb aportacions de Collon, Pruzsinszky, Niegler i Shehata sobre el Pròxim Orient antic és una útil contribució sobre aquest tema.

¹²⁵ Atès que les plaques d’argila es van trobar en grans quantitats en barris d’habitatges, sembla obvi que han estat una forma d’art molt popular i comparativament assequible.

animals es mostraven, amb freqüència, en contextos musicals del Pròxim Orient antic, fos amb músics o, tocant ells mateixos, els instruments musicals.¹²⁶

Però a Mesopotàmia, la pedra i els metalls eren materials rars i costosos, mentre que l'argila era abundant i a l'abast de tots. S'emprava per modelar una multitud d'objectes utilitaris, però també figuretes humanes o d'animals. Al final del III mil·lenni, petits relleus d'argila revelen l'existència d'un art popular ple de frescor i vigor, del qual la placa de l'arpista és un dels millors exemples. I és en aquesta època quan l'aparició del motlle va permetre la fabricació en massa de petits relleus d'argila que es van descobrir en grans quantitats en la majoria dels llocs arqueològics de Mesopotàmia. Probablement eren tallers units als temples que produïen a baix preu aquests petits plats que podien comparar-se amb les "imatges piadoses" del nostre temps. Els fidels els van adquirir per dipositar-los com a ofrena en els santuaris o per portar-los a casa. Havien de col·locar-los en altars domèstics. També podrien ser col·locats en enterraments per acompanyar als morts.

Al voltant de 2000-1800 aC, a Mesopotàmia, les figuretes modelades en sèrie a mà van començar a ser reemplaçades per plaques estampades en un motlle per obtenir múltiples còpies. Aquests relleus reproduïen amb gran naturalitat i, de vegades, els temes més diversos: divinitats, portadors d'ofrenes, representacions de dones nues o parelles entrelaçades, sens dubte relacionades amb ritus de fertilitat, animals, acrobates o, amb músics.¹²⁷

El llaüt, donada la seva accessible portabilitat, afavorí el seu ús per part dels pastors.¹²⁸ Moltes d'aquestes plaques podrien ser, plausiblement, de músics itinerants que anaven d'un festival a un altre, sovint acompanyats de micos,¹²⁹ alguns dels quals es mostren tocant la flauta. L'anomenat "nan garrell" toca el llaüt en aquests tipus de festivals, però també està representat en segells i terracotes com si toquessin el llaüt amb les cames doblegades tal vegada ballant. Molts d'aquests músics itinerants es representaven nus. Això probablement indica que els festivals estaven relacionats amb cultes de fertilitat i és possible que les terracotes es venguessin en aquestes ocasions. També podrien haver esdevinut esports organitzats en aquestes situacions, com els combats de boxa acompanyats per tambors, i les exhibicions de ball i acrobàcies acompanyades de músics.¹³⁰

3.2. Els instruments

Al parlar dels instruments del Pròxim Orient antic un dels principals problemes, encara no resolt, consisteix a trobar el lligam entre els instruments coneguts per la iconografia o la seva descoberta arqueològica i els nombrosos termes que figuren en els textos.¹³¹ Sovint és possible determinar la naturalesa de l'instrument —si és un instrument de vent, de cordes o de percussió— basant-se en els signes cuneïformes anomenats determinatius, o d'altres ressenyes sobre els materials utilitzats. Però, donat que les fons escrites permeten diferents interpretacions, aquestes identificacions queden, en alguns casos, incertes. Alhora, cal remarcar que tenim molts més termes que

¹²⁶ Per exemple el treball d'incrustació a la lira d'Ur que mostra els músics animals actuant com a éssers humans a l'inframón (imaginant el món a l'inrevés) és ben conegut: https://www.penn.museum/sites/iraq/?page_id=58

¹²⁷ Vegeu annex IM-14.

¹²⁸ Vegeu annex IM-18.

¹²⁹ Vegeu annex IM-19.

¹³⁰ COLLON, 2013:21.

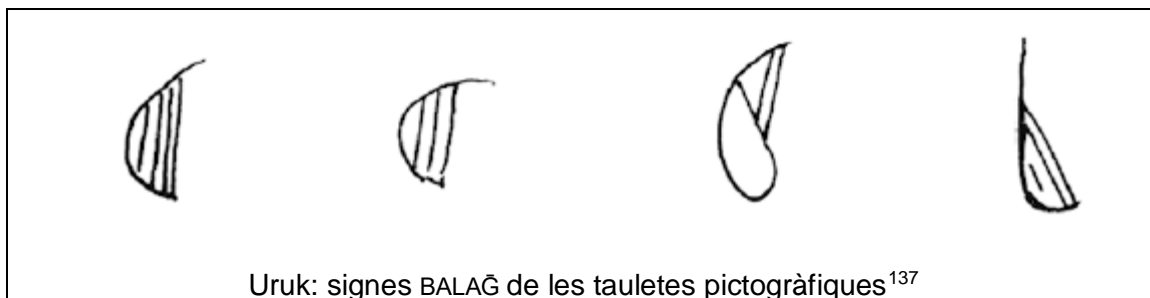
¹³¹ La documentació escrita està constituïda sobretot pels textos literaris: poemes, himnes o mites, i pels textos econòmics que mencionen la fabricació o l'entrega d'instruments. Cal afegir les rares ressenyes disseminades dels annals dels reis assiris.

representacions d'instruments. Per tant, no és sorprenent veure que alguns noms es limiten a un temps o una regió geogràfica, sinó a un tipus de text.¹³²

Pietr Michalowski¹³³ reflexiona sobre els problemes de la taxonomia que associem al concepte modern occidental de la música i que és difícil de rastrejar en les antigues cultures de Mesopotàmia:

“There is no word that can be glossed as ‘music’ in either the Sumerian or Akkadian language, and the one lexical item that comes close, NAMNAR = *narūtu*, refers to the practical knowledge of playing, singing, and performing, and does not denote the abstract notion of ‘music.’ But there are indications that the semantic range of this term may have been much broader, in certain times at least. In the Ur III period, for example, the category NAR, that is the lexeme that we usually translate as ‘singer,’ or ‘musician,’ also included other entertainers such as jesters and snake handlers (Gelb 1976).”¹³⁴

El vocabulari més extens d'articles sobre aquest tema pertanyen als instruments musicals, tema que ha estat ben cobert pels filòlegs.¹³⁵ Per tant, sabem molts noms d'instruments però sovint no podem identificar amb precisió els elements que expressen. Així, la història dels primers noms d'instruments de Mesopotàmia és difícil de recuperar a partir de la limitada informació disponible actualment. Els primers textos cuneïformes —les tauletes del IV mil·lenni d'Uruk— semblen incloure solament un signe que designi un instrument musical.¹³⁶



En efecte, la forma primitiva del signe cuneïforme BALAG denota, clarament un arpa o una lira¹³⁸ —com es pot veure en aquesta imatge— i fins i tot s'ha suposat que la paraula és una onomatopeia pel so produït. Alguns investigadors van pensar que es podria identificar el BALAG amb les lires de cap de toro exhumades al cementiri reial d'Uruk i conegudes gràcies a les representacions iconogràfiques, totes datades al III mil·lenni. Malgrat això, la identificació de l'instrument designat per aquest terme a diverses èpoques encara és tema de debat.

Indicis més recents però, suggereixen que a partir del II mil·lenni aC, el BALAG era un tambor. Sembla que un gran timbal, el *lilissu*, va anar substituint progressivament l'instrument de corda utilitzat originàriament per acompanyar les oracions BALAG,¹³⁹ de

¹³² SHEHATA, 2006a:17.

¹³³ MICHALOWSKI, 2010b:118.

¹³⁴ GELB, 1976.

¹³⁵ Des de Henrike Hartmann (1960) a Theo Krispijn (1990), Niek Veldhuis (1997-99), i més recentment per Richard Dumbrill (2005) i Dahlia Shehata (2006), amb contribucions per molts altres.

¹³⁶ Vegeu annex IM-20.

¹³⁷ SPYCKET, 1972:161.

¹³⁸ Per descomptat, hem d'anar amb compte de projectar distincions organològiques modernes sobre percepcions antigues; la diferència morfològica entre "lira" i "arpa", tal com la defineixen von Hornbostel i Sachs (von Hornbostel, E. M. and C. Sachs, 1914. "Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch." *Zeitschrift für Ethnologie* 46.4–5:553–590), pot haver estat menys significativa que les funcions d'execució.

¹³⁹ BALAG són composicions que consisteixen en c. 100 fins a 2000 línies. Es divideixen en seccions litúrgiques conegudes com a KIRUGÛS. En contrast amb el 1r mil·lenni, quan existien versions estandarditzades dels BALAG, en

manera que també s'hauria donat aquest mateix nom a l'instrument.¹⁴⁰ Gabbay¹⁴¹ reflexiona sobre les repercussions teològiques que aquest canvi d'instrument va tenir.¹⁴² El BALAĠ original —un instrument de corda: arpa o lira— era considerat ell mateix un déu, un conseller de la divinitat més poderosa que habitava al temple. El BALAĠ ajudava a aquesta divinitat a estar amb pau amb la humanitat. La seva funció mitològica es concretava en el moment de culte, ja que aquest instrument es tocava davant l'estàtua divina.

El timbal *lilissu* va ser considerat també una divinitat, igual que l'instrument de corda BALAĠ que havia reemplaçat. Hi ha textos al I mil·lenni aC que inclouen instruccions per al ritual de transformar aquest tambor en un déu. En primer lloc, calia dur un toro absolutament negre al taller del temple, on es practicava un ritual anomenat “rentat de boca” que servia per purificar i fins i tot per divinitzar objectes i animals. Després d'això, el sacerdot encarregat de la cerimònia xiuxiuejava encanteris a l'orella de l'animal, entre els quals incloïa el següent vers: “Que la seva dolça veu [la del toro] pugui ser l'ofrena per al déu Bel!”. Tot seguit se sacrificava el toro i el seu cor es cremava davant del tambor de bronze *lilissu*. L'animal era escorxat i la seva pell era tibada damunt el tambor.¹⁴³ Finalment, el tambor *lilissu* també se sotmetia a un “rentat de boca” que consagrava el seu estat diví. Un cop era considerat digne de participar en l'adoració, rebia ofrenes. Com considera Gabbay¹⁴⁴ que la funció teològica de l'instrument, el seu lloc en la litúrgia, va seguir conservant la seva coherència: servia per pacificar un gran déu furiós, fos a través de consells divins o fent ressonar el batec del cor diví.

Allò que és segur és que, les tres famílies d'instruments: corda, percussió i vent, van ser utilitzades simultàniament pels mesopotamis i els elamites, com ho proven les escenes representades en els segells-cilindres. La més antiga (fi del IV mil·lenni) ha estat reconstruïda a partir dels fragments trobats a Čoġā Mīš.¹⁴⁵ Aquests músics semblen acompanyar un banquet. És el prototip d'escenes de menjar rituals o de banquets, tan sovint representades a l'època pre-sargònica i, especialment, c. 2600-2500 aC a Sumer i particularment a les tombes reials d'Ur.

Les arpes estarien presents des d'almenys la fi del IV mil·lenni, d'acord amb algunes imatges, però resulten difícils d'interpretar fins a l'inici del III mil·lenni. Encara que inicialment eren arquejades, a principis del II mil·lenni van evolucionar cap a models angulars, com anirem veient. Es tractava d'un instrument de l'elit, com la lira, que podia haver estat subjecte de subhasta de materials preciosos, en especial per la decoració amb incrustacions, que tanmateix no tenia impacte acústic. En el III mil·lenni, tant a Sumèria com a Elam i fins i tot a Failaka, al golf Pèrsic, les lires estaven adornades amb toros i eren, aparentment, portàtils, amb la qual cosa el músic podia tocar-les de peu dret o bé assegut, però les lires grans havien d'estar repenjades a terra. S'ha comprovat que les lires van aparèixer més tard al Llevant i al món hitita, on van rebre el nom de “fusta d'Inanna”, deessa mesopotàmica. Les lires orientals també

l'Antiga Babilònia els BALAĠ encara no estaven estandarditzats ni tenien un ordre canònic. Els elements importants d'aquestes composicions són lletanies, en les quals s'invoca a una deïtat i s'apliquen escenaris de destrucció, (Löhnert, 2008:425).

¹⁴⁰ La complexitat que comporta donar el mateix nom BALAĠ inicialment a un instrument de corda i posteriorment a un de percussió ens condueix a trobar textos on s'associa clarament a un instrument de corda i en altres a un timbal, la qual cosa ha fomentat la discussió dels especialistes sobre el terme BALAĠ.

¹⁴¹ GABBAY, 2017:46.

¹⁴² En aquest context, els textos cuneïformes escrits en llengua sumèria i accàdia permeten rastrejar un canvi en l'ús dels instruments.

¹⁴³ Tenim una interessant tauleta cuneïforme d'època selèucida que consigna un ritual de sacerdot d'encanteris amb el dibuix del toro i el tambor *lilissu*. Vegeu IM-15.

¹⁴⁴ GABBAY, 2017:47.

¹⁴⁵ Vegeu annex IM-4.

haurien tingut com a reflex en el món grec la cítara, suposadament inventada pel llegendari Cínires, rei xipriota d'origen fenici, i de la qual trobem empremtes a l'Àsia Menor.¹⁴⁶

A la iconografia trobem un tipus d'arpa molt peculiar de 4 cordes que és agafada per una figura asseguda en el registre superior d'una placa perforada d'alabastre de Susa (c. 2650-2550 aC), en presència de dos ballarins i una altra figura asseguda. L'arpa està ben arquejada, però en la seva part inferior està equipada amb una caixa de so oblonga o cilíndrica de la qual surten les cordes. Aquest arpa està molt propera del signe primitiu de BALAĜ a Ur de les tauletes pictogràfiques.¹⁴⁷ També hi ha una altra arpa que ens apropa a la forma arquejada de l'arpa primitiva. La podem observar al *kudurru* del rei Meli Šipak (1186-1172 aC) d'època casita i, es fa difícil de dir si la música la tocava vertical o horitzontalment.¹⁴⁸

La tomba de la regna a Ur contenia una arpa molt mal conservada, que va ser reconstruïda per Woolley, el qual la convertí en un instrument híbrid meitat arpa, meitat lira.¹⁴⁹ W. Stauder va considerar que en realitat el que hi havia era una lira i una arpa que calia desdoblir i va proposar les reconstruccions que finalment, sota la direcció de Barnett, va fer el laboratori del British Museum.¹⁵⁰ L'instrumentista —home o dona— la podia tocar assegut o bé dempeus, segons la grandària i, en aquest darrer cas, una corretja en l'espatlla per mantenir la lira.¹⁵¹ Gràcies a la glíptica coneixem que la lira arquejada i la lira-toro es tocaven també a Susa.¹⁵²

Però allò que testimonien els vestigis d'instruments descoberts a les tombes anomenades 'royals' d'Ur¹⁵³ és l'existència d'una música molt sofisticada. Es tracta de tres arpes i almenys nou lires. Existeixen nombrosos segells-cilindre que ens indiquen que aquests instruments eren fàcilment transportables —portàtils—, les lires, sovint, tenien onze cordes i es tocaven en posició vertical, mentre, que posteriorment, arpes i lires van ser, la majoria de les vegades, tocades en posició horitzontal.

Hi ha molt poques representacions que mostrin una lira doble de toro. Una d'elles la veiem en "l'estela de la música", c. 2140-2110 aC, trobada a Tello.¹⁵⁴ Reutilitzada com a llosa de paviment del palau arameu de Tello (antiga Giršu), aquesta estela, presenta encara dos registres, però les restes de peus a la part de dalt demostren l'existència, originàriament, d'un tercer nivell, com a mínim. El més ben conservat és una processó de quatre homes d'alçada decreixent, cosa que sens dubte reflecteix el seu ordre jeràrquic. A la dreta, el rei, més alt que els altres, duu una corda i una estaca. El seu successor immediat podria ser el príncep hereu, Ur-Ningirsu II, si es tracta en efecte del sobirà Gudea, mentre que els altres dos serien simples oficiants que porten l'un, la mà aixecada com a signe d'oració i l'altre un cabrit per sacrificar. En el registre inferior, un músic toca una gran lira d'onze cordes decorada amb una figura de toro, mentre que, davant seu, un altre home amb les mans juntes sembla que canta, considerant la seva posició, comparable a la d'altres imatges de suposats cantants. Imberbes i amb els cranis afaitats, tots participen en una cerimònia religiosa relacionada,

¹⁴⁶ THOMAS i ZIEGLER, 2018: 47.

¹⁴⁷ Vegeu annex IM-16.

¹⁴⁸ Vegeu annex IM-34.

¹⁴⁹ Woolley, 1934: pl. 109. Vegeu annex IM-17.

¹⁵⁰ Vegeu annex IM-2.

¹⁵¹ Vegeu annex IM-10.

¹⁵² P. Amiet, *La glyptique susienne* (Mémoires de la Délégation archéologique française en Iran XLIII, 1972), n° 1443 i 1446.

¹⁵³ La ciutat d'Ur va ser excavada sota la direcció de Sir Leonard Woolley entre 1922 i 1934. L'excavació del Cementiri Reial, revelà entorn de 1800 sepultures, de les quals algunes amb molta riquesa, estan datades c. 2600 aC.

¹⁵⁴ Vegeu annex IM-56.

probablement, amb la construcció d'un temple, a la vista de les eines del sobirà.¹⁵⁵ S'adrecen a divinitats perdudes. Sabem que la fabricació de la lira del déu Ningirsu, patró de la ciutat, es va considerar prou important per prestar el seu nom al tercer any del regnat de Gudea: “any en què es va fer la lira [anomenada] *Ushumgal-kalama* “el drac de la terra de Sumèria”. L'esperit d'aquesta lira deïficada s'apareix en un somni a Gudea per revelar-li els plànols del temple de Ningirsu, del qual ella és la “lira estimada”, amb l'ajuda d'una altra lira anomenada *Lugaligihush*, la “consellera” del déu dels humors canviants, per tal de:

“calmar i aplacar el fetge [seu de l'ànima i les emocions], eixugar les llàgrimes dels ulls que ploren, deslliurar de dolor el cor sofrent i empènyer molt lluny la tristesa del cor del déu que s'eleva com les onades del mar, s'escampa com l'Eufrates i se submergeix com un diluvi pestuós”¹⁵⁶

Així, la seva música calma l'esperit per ajudar-lo a prendre decisions sàvies. Servidora divina, la lira *Ushumgal-kalama* tenia també el deure de dirigir els altres instruments musicals quan el déu arribés a la seva nova residència en el moment de la consagració del temple, que tal vegada és el que es pot veure en aquesta estela. Finalment, tenia un espai dedicat al temple, el nom del qual evoca, sembla, el so que produïa, que s'acostava al del toro, l'animal del déu Ningirsu: “La peça de la lira era un toro esbufegant sorollosament”.¹⁵⁷ La caixa de so quadrada té una part posterior arrodonida i una part frontal en angle pla decorada amb un cap de toro, mentre que la part frontal plana elevada proporciona una base per un (segon) toro que té, simplement, una funció decorativa. Aquesta estela il·lustraria doncs, els ritus de fundació, realitzat al so de la lira, del temple construït pel Príncep de Gudea (c. 2100 aC) a la seva capital de Tello (antiga Giršu), per a Ningiršu, gran Déu de l'estat de Lagaš, a la terra de Sumer. L'estela se situa en la tradició neosumèrica que afavoreix la representació del rei que realitza accions pietoses, a diferència de les obres del període anterior, centrades en les gestes de guerra dels reis d'Accad.

També tenim dues imatges similars que es representen en dos segells procedents de l'illa de Failaka (Dilmun) que daten del darrer segle del III mil·lenni aC. En ambdós casos, la lira consisteix en una caixa de so zoomorfa en forma d'un animal dempeus i amb banyes que té al damunt un segon animal també dempeus però lleugerament més petit.¹⁵⁸ La lira d'un dels segells té quatre cordes, mentre que l'altra en té tres.

Les lires i, més rarament, les arpes, es van continuar representant en les terracotes i els relleus dels segles posteriors. Les formes variaren i els instruments, quasi portàtils, eren sovint tocats en posició horitzontal actuant amb altres instruments. A Beni Hasan, Egipte, trobem en una pintura mural d'una tomba, un tributari llevantí que toca una lira,¹⁵⁹ però no és fins a partir del 1500 aC, a l'època de la XVIII Dinastia egípcia, que les arpes i lires van ser finalment adoptades sota la influència levantina, representades no només a les pintures murals, sinó també pels vestigis d'instruments. La lira pintada damunt un sarcòfag d'Hagia Triada, Creta, mostra com va ser adoptada i adaptada en el món grec sobre aquesta mateixa època —és l'instrument que coneixem sota el nom de cítara.¹⁶⁰

¹⁵⁵ Els ritus de fundació amb música van tenir una llarga posterioritat, tal com ho demostra també el llibre bíblic de Nehemies, XII, 27, en la dedicatòria de les muralles de Jerusalem, (THOMAS, 2018:98).

¹⁵⁶ Cilindre B, X, 16-20. Traducció THOMAS, 2018:98.

¹⁵⁷ Cilindre A, XXVIII, 17. Traducció THOMAS, 2018:98.

¹⁵⁸ Vegeu annex IM-58.

¹⁵⁹ Vegeu annex IM-27.

¹⁶⁰ COLLON, 2006:13.

A l'Anatòlia central es va trobar un vas cerimonial per beure en forma de puny decorat amb una processó de músics. L'atuell és de plata. Els objectes hitites supervivents en metalls preciosos són molt rars. Evidentment, aquesta copa es va usar per a rituals relacionats amb el déu del temps, Tarhuna, que apareix sostenint un toro en el fris al voltant del vorell. El donant, anomenat en la copa, va ser "El Gran Rei Tudhalias", a qui se li mostren els principals sacerdots i uns músics tocant l'arpa, d'una ciutat sobre una muntanya, personificada com a una figura humana coberta de fulles. La forma del puny probablement vol evocar un jeroglífic hitita que significa "força", i la copa pot haver estat presentada al déu perquè li donés força al donant reial quan hagués begut el contingut.¹⁶¹

Els segells-cilindre d'època accàdia (2350-2200 aC) mostren que no hi ha ruptura en la tradició dels instruments, tot i l'arribada dels Semites al poder, car la lira-toro sumèria, l'arpa arquejada, acompanyen les escenes en honor a les divinitats, ritmades per un sistre o per dues claquetes corbades, únics instruments de percussió aleshores representats. La lira portàtil de quatre cordes es tocava verticalment.¹⁶²

El llaüt, més simple que l'arpa, va aparèixer al final del III mil·lenni, segon alguns amb els nòmades. Tocat amb el plectre, aquest instrument de dues o tres cordes es troba per tot l'Orient. Originàriament amb un coll llarg, el model de mànec curt va aparèixer a final del II mil·lenni aC.¹⁶³ Els primers testimonis iconogràfics del llaüt els tenim en dos segells-cilindre que estan actualment al British Museum —aquest instrument no s'ha identificat en el Cementiri Reial d'Ur. El primer segell (BM 89096) du el nom del cantant UR-UR que està representat assegut sobre els seus talons i a sota de la inscripció que dona el seu nom i toca un llaüt de dues cordes davant d'*Ea*. El segon segell (BM 28806) on apareix el mateix déu, el músic tocant el llaüt està assegut damunt un tamboret i l'instrument sembla tenir, com a mínim, tres cordes.¹⁶⁴ Allò que cal remarcar és que es tracta dels testimonis més antics d'un instrument, utilitzat principalment al II mil·lenni aC. El nom del llaüt sembla haver estat GISH *gù-di* (fusta/pal que parla/fa soroll). La paraula *gù-di*, transmesa al llarg dels segles fins als àrabs, hauria esdevingut *al-oud* que és l'origen de les paraules europees llaüt/luth/laute/lute, etc.¹⁶⁵ D'altra banda, el llaüt, pel seu caràcter fàcilment portàtil, esdevenia un instrument que igualment tocaven els pastors¹⁶⁶ i els soldats.

Des del III mil·lenni aC es coneixen sistres, claquetes¹⁶⁷ i tambors des de l'altiplà iranià fins a Anatòlia a través de Mesopotàmia i el Llevant, així com címbals de mida petita¹⁶⁸ i panderetes. En unes tombes a Horoztepe van trobar-se sistres,¹⁶⁹ amb petits discos que xocaven entre si, adornats amb ocells o cérvols, reflexos d'una simbologia religiosa. També trobem grans tambors que es colpejaven lateralment¹⁷⁰, així com d'altres que es tocaven estant dempeus,¹⁷¹ des de dalt, i panderetes¹⁷² i, finalment, diversos sonalls i raspadors més o menys rudimentaris, en terracota o os, i, fins i tot, algunes campanetes de metall.¹⁷³ Des de l'inici del III mil·lenni, hi ha imatges que

¹⁶¹ Vegeu annex IM-53.

¹⁶² SPICKET, 1972:174.

¹⁶³ THOMAS i ZIEGLER, 2018:47.

¹⁶⁴ Vegeu aquests dos segells-cilindre a l'annex IM-21.

¹⁶⁵ COLLON, 2006:13-14.

¹⁶⁶ Vegeu annex IM-18.

¹⁶⁷ Musée du Louvre, Sb 14668 a-b, i Sb 6560.

¹⁶⁸ Vegeu annex IM-61.

¹⁶⁹ Vegeu annex IM-33.

¹⁷⁰ Vegeu annex IM-22 i IM-23.

¹⁷¹ Vegeu annex IM-25.

¹⁷² Musée du Louvre, AO 29010.

¹⁷³ Musée du Louvre, Inv. N III 3119; AO 16939 i AO 24687.

semblen representar corns a Čoḡā Mīš,¹⁷⁴ Bismaya o Khafaja, i després a Mari. A Ugarit, un fragment de banya¹⁷⁵ és molt similar a un exemplar més complet trobat en unes restes a Uluburun. Més endavant, es va descobrir a Persèpolis una trompeta llarga, mentre que, més a l'oest, el xofar encara s'utilitza en la litúrgia jueva des de temps antics. A la vora de l'altiplà iranià, unes trompetetes de començament del II mil·lenni¹⁷⁶ s'han interpretat com a instruments de reclam per a les caceres, cosa que és encara més probable en el cas d'un xiulet d'argila en forma d'ocell,¹⁷⁷ de Susa. Finalment, present des del IV mil·lenni a Tepe Gaura, la flauta sembla considerada menys noble —tot i les precioses flautes de plata trobades al Cementiri Reial d'Ur—,¹⁷⁸ per estar vinculades als pastors, com en la història del descens d'Ištar als inferns, o relacionada amb els micos.¹⁷⁹ Documentat potser per primera vegada a Ugarit en la segona meitat del II mil·lenni, l'aulos doble estava molt més estès a l'Àsia Menor i a Xipre, on es tocava, com a Grècia, amb una corretja a l'entorn de la boca per tal de facilitar el buf.¹⁸⁰ Tot de monuments commemoratius confirmen també l'existència de les flautes de Pan.¹⁸¹ No obstant això, molts instruments continuen sent relativament enigmàtics¹⁸² a la vista d'algunes figures de les quals no sabem interpretar exactament l'instrument musical.¹⁸³

Immensos tambors figuren en les escenes de culte del III mil·lenni i especialment una mica abans del 2000 aC. L'alçada d'aquests tambors és quasi la d'un home¹⁸⁴ el qual colpeja la seva superfície amb la mà o amb un pal, el diàmetre devia ser, com a mínim, 1'40 m. Aquests tambors es mantenen en posició vertical, alguna vegada amb un petit personatge ballant al damunt.¹⁸⁵ En algun cas, seria una espècie de marc de bronze o fusta amb la pell en un o en els dos costats i, en aquest cas, seria un timpanon,¹⁸⁶ o l'instrument era fet totalment de bronze, és a dir una mena de gong? Si fos així, és sorprenent que no s'hagi trobat cap rastre en les excavacions arqueològiques.¹⁸⁷ Els fragments d'esteles de Gudea trobats a Tello mostren els elements de quatre d'aquests tympanons,¹⁸⁸ que s'han trobat igualment a l'estela d'Ur-Nammu,¹⁸⁹ primer rei de la III Dinastia d'Ur. Aquests instruments tan voluminosos només podien estar reservats per a circumstàncies particularment solemnes i especialment relacionats amb el culte.

Spycket¹⁹⁰ ens recorda que ja l'any 1937, F. W. Galpin,¹⁹¹ havia proposat identificar el gran tympanon amb l'instrument ALA (en accadi *alû*) i que aquesta hipòtesi podria estar confirmada pels textos. La visió de Galpin ha estat seguida per Sachs,¹⁹² Hartmann;¹⁹³ Spycket;¹⁹⁴ Marcuse;¹⁹⁵ Picken;¹⁹⁶ Shehata;¹⁹⁷ Gabbay¹⁹⁸ i Ziegler,¹⁹⁹ tanmateix, no és

¹⁷⁴ Vegeu annex IM-4.

¹⁷⁵ Musée du Louvre, AO 14797.

¹⁷⁶ Musée du Louvre, AO 13880; AO 31562 i AO 315, i AO 32242.

¹⁷⁷ Musée du Louvre, Inv. E 1035.

¹⁷⁸ Vegeu annex IM-29.

¹⁷⁹ Musée du Louvre AO 16932. Vegeu annex IM-59.

¹⁸⁰ Vegeu annex IM-60.

¹⁸¹ Musée du Louvre, AO 1531.

¹⁸² THOMAS i ZIEGLER, 2018:47.

¹⁸³ Musée du Louvre, Sb 6574 i Sb 7824.

¹⁸⁴ Vegeu annex IM-22.

¹⁸⁵ Vegeu annex IM-23.

¹⁸⁶ SPYCKET, 1972:180, ens recorda que el terme tympanon donà naixement a l'italià *timpano* i als nostres actuals timbals.

¹⁸⁷ SPYCKET, 1972:178-179; COLLON, 2006:8-9.

¹⁸⁸ Musée du Louvre, AO 4577 i AO 4580.

¹⁸⁹ Vegeu annex IM-35.

¹⁹⁰ SPICKET, 1972:179.

¹⁹¹ GALPIN, 1937:6.

¹⁹² SACHS, 1940:74 i ss.

¹⁹³ HARTMANN, 1960:79-82.

¹⁹⁴ SPYCKET, 1972:179-180.

fins a darrerament que Mirelman²⁰⁰ ha fet una gran aportació confirmant aquesta identificació amb un examen molt més detallat de les fonts per confirmar que l'instrument *alû* és, juntament amb el *lilissu*, uns dels pocs instruments identificables de forma segura a l'antiga Mesopotàmia.

A Síria, concretament a Ebla i a Karquemiš, al II mil·lenni es va utilitzar un instrument de la mateixa naturalesa però, més petit, sense recolzar-ho en el sòl i se subjectava per una corretja penjada a l'esquena.²⁰¹ Nombroses figuretes d'una dona nua mesopotàmica de principis del II mil·lenni, tenen entre les dues mans una pandereta²⁰² i, des d'aquesta època d'ara endavant, s'utilitza un gran tambor de peu, en forma de calze,²⁰³ és a dir una mena de timbal.

El llaüt format per una caixa ovalada o rodona, prolongat per un coll més o menys allargat, no sembla que tingués més de tres cordes. El músic sosté amb la seva mà esquerra el final del mànec mentre que, amb la mà dreta, pinça les cordes amb una pua, la caixa se sosté amb el colze dret. És un instrument essencialment masculí, que el músic toca dempeus o assegut, nu o vestit. A Susa, nombroses terracotes el representen des del front, ja sigui amb una capa llarga i pentinat amb una tiara ovoide, probablement pertanyent a una casta de sacerdots, o amb les cames descobertes, amb un aspecte més caricaturesc.²⁰⁴

De l'època casita tenim un interessant segell-cilindre d'un funcionari del rei Kurigalzu II (1351-1327 aC) trobat a Susa, on es mostra a dos músics barbuts amb un vestit llarg, un d'ells toca el llaüt de coll llarg i l'altre una petita lira vertical portàtil, amb muntants rectes, que sosté verticalment.²⁰⁵

Desconeixem si hi havia d'altres instruments de cordes a més de les arpes, lires i llaüts. L'existència d'altres instruments es pot suposar per la varietat de termes atestats, però també per la iconografia, ja que no sempre és fàcil d'interpretar.

Els instruments de vent més antics són flautes i canyes d'os, argila o fusta. Tot i que, a través de la iconografia, aquests instruments estan rarament representats —al contrari que els instruments de corda— trobem varietats ben diferents, com les canyes, les flautes, les doble-flautes les trompetes i els corns. Aquests instruments de vent són relativament fàcils d'identificar a través dels textos, ja que estan marcats pels signes determinatius per a canya (*gi*) o el corn (*si*). Els instruments de canya, a la mitologia són atribuïts al déu dels pastors i de la vegetació Dumuzi. Eren considerats com a instruments de lamentació que servien per a l'adoració d'aquest déu durant la seva estada a l'inframón.²⁰⁶ Els corns i les trompetes servien per a donar el senyal: s'empraven dins el temple per l'inici de les grans festes, a l'exèrcit o pels grans treballs.

Els instruments de vent tubulars sense els filtres podrien ser canyes, xiulets o flautes. Recents exàmens dels fragments dels tubs de plata que Woolley va trobar en la tomba

¹⁹⁵ MARCUSE, 1975:131.

¹⁹⁶ PICKEN, 1975:103.

¹⁹⁷ SHEHATA, 2006b:369.

¹⁹⁸ GABBAY, 2007: 59.

¹⁹⁹ ZIEGLER 2007:74.

²⁰⁰ MIRELMAN, 2014:148-171.

²⁰¹ Vegeu annex IM-25.

²⁰² Vegeu annex IM-24.

²⁰³ Com ja hem vist, encara s'utilitzava en època selèucida, segons la tauleta cuneïforme de l'annex IM-15.

²⁰⁴ Vegeu annex IM-26.

²⁰⁵ Vegeu annex IM-28.

²⁰⁶ SHEHATA, 2006a:19.

PG 333 en Ur suggereixen que eren instruments de canya d'algun tipus.²⁰⁷ Amb els fragments retorçats d'aquestes flautes —peces que estaven emmagatzemades en el Museu de la Universitat de Filadèlfia—, J. P. Robertson va poder reconstruir dos instruments originals amb quatre forats;²⁰⁸ solament no s'ha trobat la boca de les flautes. La flauta reconstituïda amb una boca de canya bisellada produeix sons suaus. Les il·lustracions antigues mostren que aquestes flautes solen tocar-se en parelles.²⁰⁹ Molts investigadors havien intentat reconstruir els tubs de plata d'Ur al llarg dels anys Galpin (1937), Sachs (1943), Rimmer (1969) i Collinson (1975), però es van veure obstaculitzats per diversos problemes d'identificació dels segments i la confusió que envolta els tubs i segments subsegüents trobats en dates posteriors. Bo Lawergren va realitzar un estudi exhaustiu en 1998-2000 del treball anterior i va examinar els artefactes de primera mà, així com les diverses fotografies històriques.²¹⁰ La seva exhaustiva anàlisi va conduir la reconstrucció de Robertson.

Clarament hi va haver variacions entre els aeròfons, tot i les dificultats per distingir visualment cada grup. L'*Himne de Nanaya de Sargon II* diu:

Skilled musicians are seated before her, players of the lyre, the small harp, the clapper, the flute, the oboe, the long (pipes).²¹¹

Els instruments tubulars estan representats en molts llocs, en els marfils d'estil assiri a Assíria i al nord de Síria, al palau de Nimrud i en els relleus del palau d'Assurbanipal, a Karquemiš, etc. Ja siguin de tub únic com els de doble tub més comuns, l'instrument se sosté quasi horitzontalment amb les dues mans. És possible que s'hagin tocat com a instrument solista, però els exemples d'un músic amb instrument tubular no acompanyat són fragments incomplets d'escenes més grans, en conseqüència no són concloents. Habitualment es tocaven juntament amb arpes, lires, llaüts i tambors.²¹²

En efecte, procedent de Karquemiš hi ha un ortostat, c. 900-700 aC, on es representen a dos músics amb vestit llarg i cinturó ample; un toca un saz²¹³ amb borles en el mànec, mentre que l'altre toca la flauta doble. La tercera figura petita sosté amb les mans unes castanyoles (?). La figura de la dreta, a diferència de les altres porta faldilla curta. Balla amb les puntes dels dits de les seves mans sobre el cap.²¹⁴

En un pyxis d'ivori procedent de Kalhu (Nimrud), del període Neo-assiri hi ha un fris continu de decoració tallada. Està molt cremat, però mostra a una processó de músics en un jardí tocant la flauta de doble tub, el tambor i la lira. Homes i dones porten vestits a franges amb un cinturó i estan pentinats en un estil fenici. A la part inferior hi ha una inscripció escrita en Semític de l'Oest.²¹⁵

Els sonalls simples es van estendre per tot el Pròxim Orient antic des del Neolític. Alguns tenen la forma d'animals, uns altres més simples, rodons o ovoides, s'han descobert en diferents llocs. Alguns sonalls rodons també tenen una nansa per aguantar l'instrument.²¹⁶ En aquest grup, els sistres²¹⁷ són excepcionals, perquè es tocaven per acompanyar instruments de corda. Entre els idiòfons, els platerets estan

²⁰⁷ WOOLLEY, 1934:258-259; LAWERGREN, 2000:123.

²⁰⁸ Vegeu annex IM-29.

²⁰⁹ SHEHATA, 2006a:19.

²¹⁰ LAWERGREN, 2000:121-132.

²¹¹ SAA 03 004 7'-9'. Vegeu annex TE-5.

²¹² CHENG, 2001:35.

²¹³ El Saz o *bağlama* és un instrument de corda, descendent de l'antiga pandora de tipus llaüt amb el coll llarg.

²¹⁴ Vegeu annex IM-31.

²¹⁵ Vegeu annex IM-30.

²¹⁶ Vegeu annex IM-32.

²¹⁷ Vegeu annex IM-33.

testificats des dels orígens; es tocaven amb freqüència per acompanyar als tambors gegants. Les campanes del I mil·lenni²¹⁸ poden haver servit sobretot en rituals màgics.²¹⁹

Els principals materials emprats per la fabricació dels instruments són la fusta, la canya, l'argila, metall diversos, cordes, tendons, pell o os d'origen animal, així com el betum per acoblar les peces o per omplir les cavitats. Pedres diverses com el lapislàtzuli i també les petxines servien per a la decoració.²²⁰

Tanmateix, no podem oblidar que, després de tot, els instruments no es van tocar sols: sempre són els éssers humans amb un lloc especial en la seva societat els qui estan darrere d'ells.

4. ÀMBITS I AMBIENTS DE LA MÚSICA

Els àmbits on podem trobar els músics poden ser militars, religiosos, a la cort, banquets, treball, mític, etc. La representació de músics, identificats com a tals pels instruments musicals que toquen o sostenen, ens proporciona l'evidència, no només del desenvolupament dels diferents instruments, sinó també dels àmbits en què els músics actuaven i, fins a cert punt del seu estatus, ja que de l'interpret més modest al músic de palau més prominent, les qualitats artístiques i la posició social dels músics variaven molt. Tanmateix, és important emfatitzar que, possiblement no hi havia distinció entre música secular i religiosa.

4.1. La música en els banquets i festivals

La majoria d'imatges que ens mostren representacions musicals formen part d'un conjunt d'escenes que podem identificar com a banquets o festes, caracteritzades pel consum de menjar elaborat, la beguda i sovint acompanyat de música. Donat que les escenes de banquet acostumen a ser pràctiques reials, la representació dels participants que es reuneixen en llocs especials ens poden aportar traces sobre la jerarquia social, la relació entre les figures i la interacció entre les elits.

El terme “escena de banquet” fa referència la representació d'una escena en la qual una o més figures assegudes es mostren amb una copa a la mà, a vegades en presència de taules carregades de menjar o bevent a través d'un tub d'un atuell més gran. Amb freqüència aquestes persones estan acompanyades de servents que els hi duen objectes relacionats amb la festa. Els comensals poden estar l'un davant de l'altre, en aquest cas, en general són homes i dones. Les escenes de banquet característiques emergeixen en els primers períodes dinàstics i els trobem en els segells-cilindre, plaques votives i incrustacions.

Una de les representacions més antigues que tenim —si no la més antiga— d'un banquet és un segell d'una porta, trobat a Čoġā Mīš (al Sud-oest de l'Iran), datat c. 3100 aC, on ja apareixen les tres famílies d'instruments: corda, percussió i vent, utilitzades simultàniament.²²¹ En la part inferior esquerra hi ha una figura que és probable que sigui un cantant. El següent personatge es mostra sostenint batalls, o un corn o algun altre objecte. Enfront d'ell es troba un percussionista tocant un tambor que té col·locat en el terra al seu davant, amb unes copes a cada costat i tal vegada la

²¹⁸ Vegeu annex IM-62.

²¹⁹ SHEHATA, 2006a:20.

²²⁰ *Ibid.*

²²¹ Vegeu annex IM-4.

representació més antiga coneguda d'un arpista. Un assistent ofereix una petita gerra a una figura asseguda, hi ha un suport per a recipients (?) En el registre superior, entre ells i altres recipients, hi ha un peix. La identitat i el sexe de les figures no estan clars, però qui va encarregar aquest banquet —religiós o secular, institucional o privat— gaudia dels mitjans per poder convocar i contractar, com a mínim, a quatre músics tocant instruments diferents. Podem suposar que els membres d'aquesta “orquestra” devien tenir un cert grau de professionalisme i estatus.²²²

Una important font iconogràfica on es representen els banquets són les plaques votives que trobem des de Susa a l'est, fins a Ebla a l'oest, al període Predinàstic II i principis del III (c. 2700-2550 aC).²²³ Es tracta d'unes plaques quadrades amb una perforació central que seguien un disseny estandarditzat i servien per a commemorar els esdeveniments religiosos, polítics i socials més importants. Les escenes acostumen a estar disposades en tres registres horitzontals. Els protagonistes principals estan asseguts i bevent, homes i dones, i es representen en el registre superior. Aquests objectes eren dedicats als temples per individus. És plausible que aquestes festes es fessin als temples, tanmateix, no ho podem saber amb certesa. La participació musical amb solistes tocant un instrument, apareix, en varies d'aquestes plaques votives.²²⁴

Una placa votiva trobada en el Temple de NINĜURSAG en Susa, que data de c. 2650-2550 aC difereix substancialment de les seves contemporànies mesopotàmiques.²²⁵ Aquesta peça es divideix en dos registres horitzontals, en comptes de tres, com és habitual. L'escena del banquet en la meitat superior, mostra a dues persones, evidentment un home i una dona segons la seva vestimenta, que estan asseguts l'un enfront de l'altre en seients de respatller baix. Dos assistents nus, s'interposen entre ells. La representació de la figura femenina és molt peculiar, ja que sosté un got amb la mà esquerra aixecada, mentre que amb l'altra està polsant les cordes d'un instrument semblant a una arpa de quatre cordes. L'arpa està ben arquejada, però en la seva part inferior està equipada amb una caixa de so oblonga o cilíndrica de la qual surten les cordes. La posició del cap que està mirant cap amunt, en un angle forçat i estrany, conflueix sobre el punt on es lliguen les cordes de l'instrument, mentre de la part alta d'aquesta suposada arpa surt un tub (?) corbat cap amunt. És per això que Kurtz²²⁶ reflexiona sobre si el cap d'aquesta dona, en aquesta situació tan especial, pertany realment a l'instrument o a la dona. Al registre inferior hi ha un home (possiblement nu) que sembla estar apunyalant el cap d'un lleó amb una arma, quan el depredador està atacant a un toro que està agenollat a sota. Estaríem doncs, davant un exemple de les anomenades escenes de concurs que descriuen la lluita entre animals salvatges i domèstics en les quals intervé l'home. Aquestes escenes van adquirir un significat simbòlic i es van convertir en un dels temes principals de l'art mesopotàmic des de finals del IV mil·lenni i sovint les tenim atestades amb banquets. Tanmateix, aquesta placa votiva de Susa, és l'únic exemple que ens proporciona un vincle clar entre el concurs de lluita entre animals i la interpretació musical.²²⁷ De fet, es desconeix si aquestes escenes de concurs estan relacionades d'alguna manera amb els sacrificis d'animals o libacions que es descriuen amb freqüència en els textos, ja que mai es mostren clarament en les imatges.

²²² COLLON, 2013:17.

²²³ Vegeu annex IM-16, IM-36 i IM-37.

²²⁴ KUTZER, 2017:68-69.

²²⁵ Vegeu annex IM-16.

²²⁶ KUTZER, 2018:81.

²²⁷ Ibid.

La placa votiva de Khafajeh²²⁸ es representa, en la franja inferior a l'esquerra, a un músic masculí que toca una arpa arquejada portàtil. Formaria duo amb un cantor també masculí,²²⁹ que està situat enfront i que té els braços creuats sobre el pit. Aquesta placa és l'única en la qual els músics no estan situats en el centre del registre superior entre la parella de comensals amfitriona. Per contra, la parella musical està vinculada a un concurs esportiu. El registre inferior es completa amb una peça que es troba ara al Iraq Museum.²³⁰ Un àrbitre ben afaitat²³¹ situat al centre d'aquest registre, observa a dos homes, ambdós de cabells llargs, que estan involucrats en una competició esportiva, probablement en una lluita o combat de boxa.²³² Aquesta imatge representa l'única evidència d'un instrument de corda interpretat durant un combat esportiu. Més habitual és la representació d'un tambor de bastidor gran, com es veu en el fragment de l'estela Bedreh, c. 2550 aC.²³³ o d'un timbal com podem observar en la placa de Senkereh (Larsa) on es representen a dos boxejadors en un combat de boxa i al seu costat dos músics tocant un timbal.²³⁴

De Khafajeh, a la regió de Dyala, hi ha també un gerro anomenat "Scarlet Ware" pintat en vermell i negre que presenta diverses escenes en diferents panells quadrats. Les imatges mostren la majoria dels temes relacionats amb un banquet.²³⁵ El panell que mostra el carro de quatre rodes tirat per èquids, tripulat, sembla ser la imatge principal, ja que ocupa un quart sencer de la superfície del gerro i és, com a mínim, el doble de gran que els altres quadrats. El carro s'està allunyant de les altres escenes, possiblement anant cap a la batalla.²³⁶ Al carro hi ha dues figures humanes de diferent mida que fan al·lusió a la diferència jeràrquica. Al costat hi ha una altra imatge de dos comensals bevent d'un recipient. L'escena musical està formada per una gran lira-toro que la toca un músic assegut. Sota el cap del toro de la lira hi ha un objecte triangular, probablement un tambor cònic. L'altre músic assegut, té un objecte que podria identificar-se amb un sistrum.

Hi ha un banquet que certament representa un esdeveniment reial amb la regna al centre. Es tracta d'una impressió de segell —probablement un segellat de porta gran— de Mari de c. 2550 aC. La identitat de la figura central de la celebració es coneix, ja que s'indica: "wife of ..., EN of Mari", és a dir la regna; malauradament ambdós noms són il·legibles a causa de la distorsió de la impressió.²³⁷ Entre les diferents escenes de banquet, és l'única que es coneix amb el nom del personatge central.²³⁸ Observem que quasi tots els personatges són dones —hi ha un individu a la dreta del registre superior, separat per les inscripcions. Entre les figures femenines hi ha diferents músiques en el transcurs de l'actuació. El conjunt conté, com a mínim, vuit instruments: dues arpes arquejades grans, una lira portàtil, figures amb claquetes, així com dos personatges picant les mans. Aquesta representació de músiques, suggereix la imatge que promou Ziegler²³⁹ d'orquestra o de conjunt vocal i instrumental *šitrum*.²⁴⁰ En tenir constància per la inscripció, que la ciutat és Mari i, tenint en compte, el gran

²²⁸ Vegeu annex IM-36.

²²⁹ Aquest personatge Kutzer (2017:75) considera que és un cantor que fa parella amb el músic, tanmateix, Rashid (1984:68) interpreta que juntament amb la persona situada al costat amb un bastó, són ambdós, àrbitres de l'activitat esportiva de la dreta, que veiem en la part de la peça actualment a l'Iraq Museum.

²³⁰ Ibid.

²³¹ MIRELMAN, 2014:160 i RASHID, 1984:68

²³² KUTZER, 2017:75.

²³³ Vegeu annex IM-54.

²³⁴ Vegeu annex IM-55.

²³⁵ Vegeu annex IM-38.

²³⁶ KUTZER, 2017:71.

²³⁷ Vegeu annex IM-39.

²³⁸ BEYER, 2007:237–240, no. 4; COLLON, 2013:18-19; MARCETTEAU, 2010: 67-73; KUTZER, 2017:79.

²³⁹ ZIEGLER, 1007:13-15.

²⁴⁰ KUTZER, 2017:79-80.

nombre de músiques femenines que eren membres de l'harem, és possible que, aquest banquet representés un esdeveniment reial a l'harem de Mari, amb la regna com a principal participant.²⁴¹

Poder, l'escena de banquet més famosa, és la del palau nord d'Assurbanipal a Nínive per commemorar la derrota del rei elamita Teumman per Assurbanipal.²⁴² En efecte, la culminació de les seqüències del relleu que representen la derrota del rei elamita, és amb un banquet en els jardins de l'harem on el rei ho celebra amb la seva esposa. L'escena està plena de simbolisme amb objectes que representen les diferents àrees de l'imperi assiri. El relleu de la festa en el jardí és solament una petita part d'una seqüència d'escultures en relleu, que van caure d'un pis superior del palau nord de Nínive i van resultar greument danyades. Els dibuixos realitzats al moment del descobriment mostren que els assistents estaven portant menjar i el jardí estava ple de músics, però solament alguns trossos d'aquests relleus han sobreviscut. No obstant això, en total, l'orquestra en el jardí consistia en almenys sis arpes, una lira, un llaüt, un tambor i set canyes dobles.²⁴³ Aquest és el conjunt més gran de diferents instruments registrats en l'art de l'antiga Mesopotàmia, i els músics són dones i eunucs —presumiblement part del personal de l'harem. El rei es reclinava en un sofà²⁴⁴ i la seva esposa seu al costat del sofà, en un tron de respall alt. Tots dos sostenen carràs de gessamí i també hi ha cremadors d'encens: aquests són necessaris a causa de la pudor del cap en descomposició del rei elamita decapitat, suspès en un arbre a l'esquerra, com a trofeu de la victòria, com es pot veure en el detall de l'escena. En efecte, aquest relleu anomenat "l'escena del jardí", mostra a la reina entronitzada i el rei reclinat que es delecten en la pèrgola entre vinyers, coníferes i palmeres. A l'esquerra podem observar una dona música tocant l'arpa. Al costat del rei hi ha una taula sostenint la seva espasa, arc i carcaix. Els rostres del rei i la reina van ser mutilats el 612 aC pels soldats que van saquejar el palau.

Els banquets es van dur a terme per diverses raons: per impressionar als convidats importants, per guanyar aliances, per negociar la guerra i la pau, per emfatitzar l'hospitalitat, per pagar deutes, per mostrar l'opulència, etc. Van ser components importants de celebracions tals com a coronacions, noces, assoliments cívics o polítics, compromisos o victòries militars, així com actes de culte, la comunicació amb els déus i l'honor dels morts. El significat de l'escena del banquet ha estat objecte de debat acadèmic. El seu paper dins del context sociopolític de les societats al Pròxim Orient antic es pot explicar fins a cert punt a causa del predomini de temples i palaus com a empreses agrícoles. Teologia, mitologia i litúrgia giraven als volts de la relació entre els humans, les plantes domesticades i els animals de granja, és a dir, entre l'agricultura i la vida del poble, i els seus principals festivals eren entorn de la sembra i collita. Van ser realitzats regularment en l'estació corresponent per atreure els déus per un creixement pròsper de plantes, pluja, fertilitat i protecció, o per agrair-los per un alt benefici de productes agrícoles.²⁴⁵

Però els banquets també eren per celebrar altres esdeveniments com per exemple casaments. A Anatòlia tenim una peça molt interessant. Es tracta del vas Inandik²⁴⁶ de quatre nanses de l'antic regne hitita. En aquest vas de culte (c. 1650-1550 aC), es representen d'a baix cap amunt les diferents escenes d'una cerimònia de ritual matrimonial dividida en quatre frisos, que finalitza amb la consumació del matrimoni. Hi

²⁴¹ BEYER, 2007:237–240, no. 4; COLLON, 2013:18; KUTZER, 2017:80.

²⁴² Vegeu annex IM-46 i IM-47.

²⁴³ COLLON, 2013:29.

²⁴⁴ Aquesta és la primera datació d'una representació d'un banquet reclinat.

²⁴⁵ KUTZER, 2017:126.

²⁴⁶ Vegeu annex IM-1.

ha cinc músics que toquen lires portàtils, dos músics que toquen una sola lira gran i sis músics que toquen tambors o platerets —l'escala és massa petita perquè això quedi clar— i dos que toquen el llaüt. En les festes amb músics també podem trobar, com veiem en el vas Inandik, els saltimbanquis-*huppûm*.

En efecte, els *huppûm* pertanyen al món de la música, però actuaven separats dels músics per una espècie d'esperit de cos molt marcat.²⁴⁷ Els diccionaris tradueixen *huppûm* per 'acròbata' o 'dansaire cultual'. Ziegler considera que els *huppûm* exercien danses relativament acrobàtiques durant les festes religioses. Aquesta professió està documentada des del III mil·lenni i practicada fins al món hitita.²⁴⁸ Amb referència al seu reconeixement iconogràfic, tenint en compte la menció dels ganivets i l'observació recurrent que els *huppûm* treballaven en parella o en grup podria, segons Ziegler,²⁴⁹ permetre una identificació dels saltimbanquis amb un parell d'artistes que coneixem gràcies a les plaques d'argila paleo-babilòniques. Concretament podrien ser el parell d'homes de l'anomenada placa de "ballarins amb claquetes",²⁵⁰ que estan mirant-se cara a cara amb unes claquetes i fent un pas de dansa. Amb aquests instruments, podrien executar danses del sabre o altres danses de combats.

D'altra banda, la mateixa autora ens proposa una altra obra com a possible representació també d'una parella de la mateixa professió, és a dir de saltimbanquis-*huppûm*. Es tractaria en aquest cas d'una estatueta de músics del III mil·lenni que es va trobar dins el temple d'Ištar de Mari.²⁵¹ Aquesta peça s'ha interpretat com uns 'clowns' a conseqüència de les seves grotesques faccions i que porten un pentinat recollit i tenen a les seves mans un objecte corbat que Ziegler²⁵² identifica amb unes claquetes. La naturalesa guerrera d'aquesta professió explicaria l'absència de dones. No oblidem el fet que sempre actuaven just després dels lluitadors amb motiu del ritual d' Ištar.

També tenim constància de banquets amb actuacions musicals en trajectes en un bot gran²⁵³ o vaixell. Una placa votiva, d'origen desconegut, mostra una escena de banquet que s'assembla molt a les representacions anteriors. Un arpista masculí està situat enmig del registre superior, entre dos servents que atenen a una dona a l'esquerra i un home a la dreta. El registre del mig mostra dos animals reclinats a cada costat de l'orifici de perforació. En el registre inferior, es pot veure un gran bot. Està dirigit per tres remers masculins a través d'aigües pròsperes plenes de peixos i aus aquàtiques. Una quarta persona està parada entre els homes en el bot i sosté un recipient per beure a la seva mà dreta.

Respecte a la identitat dels dos principals comensals del registre superior, tenint en compte els peixos que hi ha sota els peus del principal comensal, la seva identitat s'ha associat amb ENKI, el déu sumeri de la saviesa i el patró dels músics i artesans.²⁵⁴ La comensal que està a l'esquerra podria tractar-se de la consort divina d'ENKI, NINHURSAG. Tanmateix, la identitat del personatge principal que està en el bot, segueix sent ambigu, tot i la seva semblança a l'home del banquet del registre superior.²⁵⁵

²⁴⁷ ZIEGLER, 2007:261.

²⁴⁸ La seva tradició en Síria es remunta a l'època d'Ebla i són ben coneguts durant el domini hitita.

²⁴⁹ ZIEGLER, 2007:263.

²⁵⁰ Vegeu annex IM-52.

²⁵¹ Vegeu annex IM-63.

²⁵² ZIEGLER, 2007:264.

²⁵³ Vegeu annex IM-64.

²⁵⁴ Per exemple: DUMBRILL, 2005:188.

²⁵⁵ KUTZER, 2017:72.

Els viatges amb vaixell exerceixen un paper important en diferents mites d'ENKI, com ara *Enki's Journey to Nibru* i *Inana and Enki: the transfer of the arts of civilization from Eridu to Uruk*. En el primer cas, el déu està amollant les amarres del seu vaixell, després de carregar-ho amb menjar, begudes i instruments musicals, i es dirigeix a Nippur per assegurar el poder de la "Casa del Mar" —probablement el seu temple en Eridu. ENKI prepara un banquet, sacrifica animals i instal·la un ALA²⁵⁶ i un UB²⁵⁷ per l'assemblea amb els déus. El punt culminant és Enlil elogiant a ENKI en el Temple d'Abzu, especialment com a una casa digna d'encarregar-se de les arts i de l'artesanía de l'home:

"Enki had oxen slaughtered, and had sheep offered there lavishly. Where there were no ALA drums, he installed some in their places; where there were no bronze UB drums, he dispatched some to their places."²⁵⁸

A *Inanna and Enki*, la deessa regressa a Uruk en el seu bot diví, el "Vaixell del Cel", després d'haver rebut el ME de l'ebri ENKI durant la jornada en el Abzu en Eridu. El rei duu a terme una benvinguda festiva que inclou oracions, sacrificis d'animals i entreteniment musical amb TIGI, ŠEM i ALA:

"..... festival the Boat of Heaven. He shall recite great prayers. The king shall slaughter bulls, shall sacrifice sheep. He shall pour beer from a bowl. He shall have the *cem* and *ala* drums sound, and have the sweet-sounding *tigi* instruments play."²⁵⁹

El verb *rašānu*, que no és necessàriament negatiu o evocador de la por, descriu la impressionant potència sonora del tro. Tanmateix, el verb és també emprat per a designar els sons produïts pels instruments musicals de percussió, com cançons o els tambors-*alû*, relacionats amb les festes. *El Poema de Gilgameš* ho descriu així:

"Que [la gent] vegi la teva cara!
[...] el que hi ha, jo ho conec.
Enkidu, vés cap a Uruk-El Corral,
el lloc on els joves se ceneixen faixes,
on [cada] dia [...] se celebren festes,
allà on [resso]nen els tímals²⁶⁰

Seguin amb el mateix poema, veiem com la música dels tambors també està relacionada amb el festival de l'Any Nou:

Tornaré i [celebraré] el festival de l'Any Nou [dos cops l'a]ny,
celebraré el festival de l'Any Nou dos co[ps l'a]ny.
Que es dugui a terme el festival de l'Any Nou, que soni la música,
que ressonin els tímals sense parar [davant Ninsun-La-Bovi]na."²⁶¹

4.2. La música en el context funerari

L'enterrament no era simplement l'acte de dipositar el cos del difunt dins la tomba. S'acompanyava d'un conjunt de gestos dels quals avui només tenim una visió parcial i sobre els quals no podem atribuir un sentit amb certesa. Entrem en el debat d'una distinció entre profà i sagrat on resideix el perill d'una interpretació parcial.²⁶² Les

²⁵⁶ Tambor gran, doble membrana, cilíndric.

²⁵⁷ Tambor cilíndric de marc petit.

²⁵⁸ *Enki's Journey to Nibru*, 93-95, traducció de: al-Fouadi, 1969:74, citat per Kutzer, 2017:72. Vegeu annex TE-8.

²⁵⁹ ETCSL *Inana and Enki*, segment H, 241-246. Vegeu annex TE-9.

²⁶⁰ *El Poema de Gilgameš*, I 224-229. Traducció de Lluís Feliu Mateu i Adelina Millet Albà.

²⁶¹ *El Poema de Gilgameš*, II, 268-271. Traducció de Lluís Feliu Mateu i Adelina Millet Albà.

²⁶² COLLON (2013:20) ens recorda que el lloc de l'escenari del banquet del famós Estendard Reial d'Ur no és clar i demostra quan difusa és la distinció entre els banquets seculars i religiosos.

ofrenes funeràries s'expliquen per la creença en una vida després de la mort. L'antiga actitud mesopotàmica vers la mort està molt ben documentada en diferents fonts. En efecte, va ser compartida i reflectia les creences sobre la naturalesa de l'esperit i la vida futura. En morir l'esperit GIDIM va viatjar a l'inframón, governat per Ereškigal i el seu consort Nergal. Era responsabilitat dels vius proporcionar aliment als morts. L'existència després de la mort depenia d'un enterrament apropiat i dels ritus de dol realitzats correctament.

Aquests rituals, com els del déu Dumuzi, així com les instruccions per a l'expulsió o la propiciació de fantasmes hostils, es descriuen en diversos textos. Els morts necessitaven possessions personals, aliments, provisions per al viatge a l'inframón, així com regals per a les divinitats que residien allí. Moltes composicions literàries com els laments de la ciutat o el Poema de Gilgameš, aborden el significat de la mort i les idees sobre la vida futura.

El text de la composició literària *La mort d'Ur-Namma* (Ur-Namma A) descriu els rituals de dol realitzats en el transcurs dels deu dies després de la mort del governant i menciona els següents instruments musicals:

"My *tigi*, *adab*, flute and *zamzam* songs have been turned into laments because of me. The instruments of the house of music have been propped against the wall. Because I have been made to on a heap of soil (?) instead of my throne whose beauty was endless; because I have been made to lie down in the open, desolate steppe instead of my bed, the sleeping place whose was endless, alas, my wife and my children are in tears and wailing. My people whom I used to command (?) sing like lamentation and dirge singers because of her (?). While I was so treated, foremost Inana, the warlike lady, was not present at my verdict. Enlil had sent her as a messenger to all the foreign lands concerning very important matters."²⁶³

Malauradament, el text és, en aquest punt, fragmentari, amb la qual cosa, la menció dels instruments musicals *tigi*, *adab*, flauta i *zamzam* no pot associar-se clarament amb la resta del text. En tot cas, aquesta composició mostra una existència en l'inframón que sembla ser un reflex gris i ombrívol del món vivent. Per contra, les condicions de vida són similars a les de la terra. La música ha d'haver tingut un significat similar: els músics i els instruments eren els mateixos que durant la vida, i van ser portats a l'inframón després de la mort.²⁶⁴

En efecte, la música és un aspecte particularment destacat dels actes de culte relacionats amb els rituals de la mort. Cants fúnebres, laments i oracions eren una part essencial d'un enterrament escaient i els ritus de dol realitzats correctament, eren necessaris per assegurar que l'esperit GIDIM arribés de forma adequada a l'inframón. La música, en comptes d'actuar en el palau reial o en els temples, ara dirigia les seves melodies cap a les divinitats de l'inframón tot plorant la mort del governant.²⁶⁵

A més de les fonts textuales, gaudim d'unes magnífiques fonts arqueològiques. El Cementiri Reial d'Ur segueix sent el testimoni més important d'actes d'enterrament de culte del III mil·lenni aC. Representen una versió molt més gran que les tombes sumèries ordinàries. Els rics objectes trobats al Cementiri poden haver estat un regal per a les divinitats de l'inframón, tot i que desconeixem si els anteriors sumeris compartien les creences dels seus successors en la qüestió de les ofrenes amb la finalitat d'obtenir la protecció dels déus.²⁶⁶ El descobriment de les restes físiques de diferents instruments musicals —nou lires, dues arpes, un parell de flautes de plata,

²⁶³ Ur-Namma A 187-197. Vegeu annex TE-6.

²⁶⁴ KUTZER, 2017:89.

²⁶⁵ HARTMANN, 1960:283.

²⁶⁶ KUTZER, 2017:89.

claquetes i possiblement címbals— és, de llarg, la font informativa més important que ens proporciona informació sobre la morfologia dels instruments antics. Van ser descoberts per Woolley en quatre fosses comunes i dues tombes individuals (PG 789, 800, 1130, 1151, 1237 i 1332).

Una part significativa dels ritus funeraris mesopotàmics antics es visualitza en les lires zoomorfes, com les trobades al Cementiri Reial d'Ur.²⁶⁷ L'instrument podria identificar-se amb un BALAG²⁶⁸ pertanyent al repertori del sacerdot de la lamentació. El cap del toro barbut situat a la part frontal de la caixa de so, representa al déu del sol Šamaš, el jutge diví que il·lumina totes les coses i l'únic ésser que baixa repetidament a l'inframón i emergeix de nou a l'albada. En efecte, en el panell frontal d'una lira del PG 789,²⁶⁹ es representarien parts significatives dels rituals funeraris. En conjunt, aquestes imatges de la lira mostren el cicle humà del control dels reis sobre la naturalesa, el ritual funerari i l'entrada a l'inframón, tot presidit pel déu Šamaš.²⁷⁰

A la majoria dels casos —especialment en les cambres funeràries més grans— els instruments es van trobar a prop d'esquelets femenins o al llarg de les parets. Així, la interpretació dels instruments durant la cerimònia de l'enterrament, és que va ser realitzada per les dones durant aquest període de temps. A jutjar per les seves joies al cap i també al coll podrien haver tingut un estatus alt.²⁷¹ Tanmateix, els actes de culte celebrats durant la cerimònia de l'enterrament al Cementiri Reial d'Ur romanen obscurs. Es pot suposar que la música s'havia interpretat fins al darrer moment abans de la mort donat que el context de la troballa testimonia que una música que es trobava en el PG 800 tenia les seves mans en el punt on hauria pinçat les cordes originals de la lira.²⁷²

La fosa més gran anomenada "The Great Death Pit" —PG1237— va ser la més espectacular de les tombes reials. Inclou sis homes i 68 dones.²⁷³ Els homes armats van ser trobats prop de l'entrada de la tomba, mentre que la majoria de les dones jeien en files de quatre al llarg del mur sud-oest. Altres sis es van trobar sota un dosel en la seva cantonada sud, i sis prop de tres grans lires que tanquen el mur sud-est, són les anomenades "Lira daurada",²⁷⁴ "Lira platejada"²⁷⁵ i "Lira en forma de bot o lira-vaixell".²⁷⁶ La circumstància de la troballa indica que la música s'havia realitzat durant la cerimònia fúnebre. La meitat de les dones tenien tasses o flascons, la qual cosa suggereix banquet. L'ordenat arranjament dels cossos va convèncer a Woolley²⁷⁷ (1934, 42) que la gent no havia estat assassinada, sinó que havia anat voluntàriament a la seva mort bevent un verí mortal. A partir d'aquí s'han proposat diferents teories amb la finalitat d'intentar aclarir perquè un nombre tan gran de membres de la cort van acompanyar al governant fins a la seva mort. Tanmateix, noves recerques mostren com les tecnologies modernes i les tècniques forenses poden proporcionar informació nova i important quan s'apliquen a les troballes arqueològiques, inclosos els materials que fa molt temps romanen en col·leccions de museus. Aquestes noves idees demostren que els descobriments de les Tombes Reals d'Ur encara tenen molta

²⁶⁷ Vegeu annex IM-41, IM-42 i IM-57.

²⁶⁸ Com a mínim a la segona meitat del III mil·lenni aC.

²⁶⁹ Vegeu annex IM-57.

²⁷⁰ KUTZER, 2017:90.

²⁷¹ HARTMANN, 1960:278.

²⁷² HARTMANN, 1960:284.

²⁷³ Vegeu annex IM-40.

²⁷⁴ Vegeu annex IM-41.

²⁷⁵ Vegeu annex IM-42.

²⁷⁶ Vegeu annex IM-11.

²⁷⁷ WOOLLEY, 1934:42.

recerca a fer i plausiblement amb nous coneixements que revelar, uns 80 anys després dels seus primers moments de fama.²⁷⁸

Probablement eren diferents persones les encarregades d'organitzar els rituals funeraris. Els textos ens han deixat constància de la participació d'enterraments, ploramorts, músics i exorcistes. Un exemple del protocol necessari per a l'enterrament dels morts és visible en el text inscrit en l'estàtua B de Gudea (c. 2120 aC).²⁷⁹ En aquesta estàtua, en la qual apareix Gudea, ENSI de la ciutat de Lagaš, sedent, amb la dedicatòria a Ningiršū a l'esquena i al costat esquerre, s'al·ludeix a la prohibició de l'enterrament als morts durant el període sagrat de construcció del temple Eninnu de Ningiršū:

“1-4) No hoe was used at the city cemetery, no bodies were buried, no cult musician brought his harp, let no lamentation sound, and no wailing woman sang a dirge.”²⁸⁰

En aquest text es menciona en els v.3-4, dos personatges que participen en la cerimònia funerària: el “GALA”²⁸¹ traduït com el “músic cultual”, i la “AMA-ÉR”, la ploramorts.²⁸² Quant a les funcions del GALA el text parla de tocar l'instrument BALAĠ així com a recitar la lamentació.²⁸³ Aquest passatge ofereix un interessant contrast. En efecte, els músics especialistes a recitar les lamentacions i les ploramorts són citats pel seu títol, per contra, quan es tracta de l'enterrament, no es designa amb un títol a aquells que manegen l'aixada amb la qual es podrien haver cavat les tombes. Charpin²⁸⁴ considera que “les lamentateurs-GALA et leurs chefs, les GALA-MAĠ, intervenaient bien dans les rites d'enterrement”.

La lamentació és típica del context funerari²⁸⁵ i podia ser conduïda per veritables professionals, els quals es creu que seguirien una sèrie de textos o patrons, tanmateix Cooper,²⁸⁶ considera que també podria ser conduïda per persones properes al difunt, els laments dels quals podrien ser específics i espontanis. En les tombes reials i de prestigi els ploramorts i els músics exerceixen un paper important durant el funeral i en el curs del dol. El personal contractat per al funeral reial és particularment nombrós i cadascun dels especialistes apareix en els textos econòmics amb el tractament segons la seva funció. Les processions funeràries estaven formades per ploramorts,

²⁷⁸ L'any 2004 es van radiografiar en l'Hospital de la Universitat de Pennsylvania, cranis que estaven emmagatzemats al Penn Museum. Posteriorment, l'abril del 2007, es van sotmetre a tomografies computaritzades, aportant valuosa informació, proporcionant evidència de la causa aparent de la mort de dos assistents reials, així com informació sobre el tractament *postmortem* de les seves restes. < https://www.penn.museum/sites/iraq/?page_id=233 >. Per a informació més detallada, vegeu BAADSGAARD et al., 2011:27-42.

²⁷⁹ Vegeu annex IM-43.

²⁸⁰ EDZARD, 1997:32, citat per BOUSO, 2012:113. Vegeu annex TE-7.

²⁸¹ El GALA conegut com el sacerdot de la lamentació, era un intèrpret d'oracions en *emesal* (dialecte o forma de sumeri) des del III fins al I mil·lenni aC. Aquestes oracions van tenir un important paper en l'antiga religió mesopotàmica. Els gèneres de cançó de les oracions en *emesal* estan estretament associades amb el seu acompanyament musical, que és evident en els noms dels gèneres BALAĠ i *Eršema*. El repertori instrumental de GALA consistia principalment en BALAĠ, LILIS, MEZE, ŠEM i UB, (Kutzer, 2017:51). Aquests instruments s'enumeren junts en el passatge d'una oració de BALAĠ que descriu la interpretació musical del GALA, (Cohen 1988, 37–41, no. 420a).

²⁸² COHEN, (2005:52-58) estudia aquests especialistes en les cerimònies de dol a la baixa Mesopotàmia en el període “Early Dynastic III”.

²⁸³ COOPER, 2006, citat per BOUSO, 2012:99.

²⁸⁴ CHARPIN, 2017: 167-168.

²⁸⁵ La lamentació va proporcionar una manera de combatre el temor a perdre el favor del món diví. Era responsabilitat de les institucions comunals, que actuaven en interès públic, neutralitzar i superar la mala memòria col·lectiva, les incerteses sobre el futur o les condicions negatives que afectaven a tota la societat o a un individu, (LÖNHERT, 2011:403). En definitiva, la lamentació, cercava fer front a la por primordial i l'abandó diví, esdevenint d'aquesta forma, en una interacció directa amb el món diví.

²⁸⁶ COOPER, 1991:24.

cantants, músics i sacerdots i acompanyaven al difunt en un trineu o carro²⁸⁷ fins a la seva tomba.

És difícil identificar un equivalent exacte mesopotàmic dels nostres termes abstractes de “lament” o “lamentació”. Les correspondències més properes són, poder, proporcionades pels termes literaris sumeris ERŠAHUĜA ‘llàgrimes que calmen el cor’ i eršemma ‘llàgrimes [que acompanyen] el tambor’. Aquestes designacions estan testimoniades per a un grup de composicions que comparteixen diferents característiques essencials: llenguatge, contingut, estructura textual i associació amb un funcionari de cultes específic. Aquestes composicions estan estretament associades amb altres grups de text com el BALAĜ (arpa o tambor, com ja hem vist), el ŠU’ILA (mà que s’aixeca, és a dir, el gest d’orar), i el ŠIRNAMŠUB (cançó de conjur). Totes aquestes composicions estaven escrites en Emesal, “llenguatge refinat” que es distingeix del dialecte principal sumeri per fonologia —és a dir, algunes paraules són diferents, però l’estructura gramatical és la mateixa— i, pel fet, que s’utilitza exclusivament en textos literaris.²⁸⁸

La música tenia diferents finalitats segons el context en el qual es desenvolupava. En el context funerari i religiós està clarament identificada amb la recitació dels laments, així com en molts rituals. En el món de la música, però separat dels músics, hi ha els *huppûm*,²⁸⁹ els quals practicaven danses relativament acrobàtiques durant les festes religioses.²⁹⁰ D’acord amb les fonts de Mari, la presència dels *huppûm*²⁹¹ serien molt preuades en les festivitats reials i en algunes ocasions religioses.²⁹²

Tanmateix, en altres contextos religiosos també hi ha participació de la música. Un acte de culte important va tenir lloc en el temple del déu Kura, la divinitat principal de la dinastia d’Ebla, amb motiu del naixement del primer fill de la parella reial. Es van fer sacrificis a Kura en presència d’un sacerdot que havia de recitar una pregària. Aquesta pregària era, segons l’etimologia del terme semític emprat, una lamentació cantada o salmodiada. Dos textos administratius, que daten dels darrers anys de la vida d’Ebla, ens proporcionen nombroses informacions sobre el casament interdinàstic de la princesa eblaïta Tagrish-Damu i el príncep Ultum-HU HU, fill del rei de Nagar (Tell Brak). Els textos mostren que en el seguici que arribà de Nagar per celebrar el casament hi havia vint cantors de Nagar que van alegrar les cerimònies del casament amb la seva música i que van fer actuacions en comú amb els cantors d’Ebla.²⁹³

4.3. La música en el context militar

Les plaques de terracota de principis del II mil·lenni mostren figures amb faldó, probablement soldats, tocant arpes horitzontals.²⁹⁴ Els soldats també van gaudir de l’ús de llaüts, fàcilment transportables, com ho demostren les escenes d’un *kudurru* ‘inacabat’ d’època casita, datat c. 1180 aC on els soldats són acompanyats amb

²⁸⁷ El carro és un vehicle utilitari, militar i, com el trineu, s’utilitzava en contextos cerimonials, simbòlics, com en els funerals en relació a l’estatus social de l’individu al qual transporten.

²⁸⁸ LÖHNERT, 2011:403-404.

²⁸⁹ Nombrosos exemples tendeixen a provar que els *huppûm* encara eren apreciats en el I mil·lenni aC.

²⁹⁰ Un text que ens mostra aquesta activitat de forma precisa és en el ritual d’Eštar, el qual escriu en el moment del banquet a la deessa les representacions destinades a aquesta animació (FM III 2 : iii 19-30), Ziegler, 2007:261.

²⁹¹ També podem identificar els *huppûm* a la iconografia. Vegeu annex IM-52.

²⁹² § 4.1

²⁹³ En recompensa per les seves prestacions musicals, van rebre regals de tèxtils d’Ebla preuats, (BIGA, 2006:27).

²⁹⁴ RASHID 1984, nos. 71-74.

ovelles i cabres i són guiats per una dona amb una pandereta que està acompanyada per un lleó —potser representant a Ištar, la deessa de la guerra.²⁹⁵

En el primer mil·lenni aC, les representacions de soldats, la guerra, les seqüeles de les campanyes militars i la representació dels presoners es van convertir en part de la propaganda assíria i un tema important en les escultures de relleu assiri als segles IX a VII aC. És aquí on trobem més iconografia de músics en un context militar.

Al palau Nord-oest d'Assurnassirpal II de Nimrud hi ha un relleu que mostra a l'exèrcit assiri triomfant, amb els seus estàndards. Al front hi ha una quantitat de soldats assiris que es dediquen a comptar i a apilar els caps de l'enemic, mentre uns músics toquen l'arpa horitzontal i la pandereta, tot celebrant la victòria. A la part superior del relleu hi ha una au rapinyaire que du el cap d'un home a les seves urpes. Hi ha una inscripció cuneïforme.²⁹⁶

Sembla que presoners fets a diferents parts de l'imperi, com per exemple els jueus,²⁹⁷ es van utilitzar per tocar els instruments musicals. Collon²⁹⁸ reflexiona que presumiblement, els soldats gaudien escoltant la música estrangera.

En els relleus procedents del Palau Sud-oest de Nínive²⁹⁹ tenim els que fan referència a unes escenes de la batalla de Til-Tuba (també anomenada batalla del Riu Ulai), 653 aC, en la qual el rei assiri Assurbanipal envaí el regne d'Elam, amb el resultat d'una decisiva victòria assíria i Teumman, el rei elamita, morí en la batalla. D'entre les diferents escenes hi ha una a on es representa als generals assiris que van ser rebuts per bandes d'homes i dones elamites, ballant, cantant i tocant instruments de música.³⁰⁰ Layard³⁰¹ ho descriu així:

“The musicians were accompanied by six women and nine boys and girls of different ages, singing and clapping their hands to the measure. The first were distinguished by various head-dresses. Some wore their hair in long ringlets, some platted or braided, and others confined in a net. One held her hands to her throat, as the Arab and Persian women still do when they make those shrill and vibrating sounds peculiar to the vocal music of the East. The whole scene, indeed, was curiously illustrative of modern Eastern customs. The musicians portrayed in the bas-relief were probably of that class of public performers who appear in Turkey and Egypt at marriages, and on other occasions of rejoicing”.

Un context que certament va jugar un paper important a la vida de les ciutats a Mesopotàmia van ser les processons. Les festives desfilades es duïen a terme amb certa freqüència donada la varietat d'ocasions en què aquestes es feien. La seva naturalesa pública, tenia la finalitat d'atreure, entretenir i crear un ambient inclusiu entre una gran audiència. En general les desfilades tenen sempre com a objectiu impressionar i complaure. Es feien per a commemorar i celebrar motius importants com, per exemple, les campanyes militars, probablement destinades a intimidar. I una ocasió fonamental era la desfilada per a celebrar els triomfs que esdevenien grans i impressionants exhibicions dels governants triomfants, així com dels tresors estrangers i botins de guerra i exhibició dels vençuts.³⁰² Aquestes cerimònies triomfals es feien al so de la trompa i els tambors, tot glorificant al rei.

²⁹⁵ Vegeu annex IM-44.

²⁹⁶ Vegeu annex IM-45.

²⁹⁷ Vegeu annex IM-48.

²⁹⁸ COLLON, 2013:27.

²⁹⁹ Room XXXIII, panels 4-6. British Museum, BM 124802, BM 124801, BM 135122.

³⁰⁰ Vegeu annex IM-49.

³⁰¹ LAYARD, 1853:451-8.

³⁰² KUTZER, 2017:85.

Un exemple que visualitza aquest esdeveniment és l'Estendard d'Ur.³⁰³ Es tracta d'una caixa decorada pels quatre costats amb mosaics incrustats fets de petxina, pedra calcària vermella i lapislàtzuli i encastats amb betum. Un costat mostra una escena de guerra, un exèrcit sumeri amb carros amb rodes i infanteria que carrega a l'enemic, els presoners són portats davant un individu més gran, que està acompanyat per guàrdies i té el seu propi carro esperant darrere d'ell. El revers mostra escenes d'homes que porten animals, peixos, etc., possiblement com a botí o tribut que podria tractar-se de part de la desfilada triomfal i, en la part superior banquet de celebració. És en aquesta banda superior, a dalt a la dreta, on està representada la part musical amb un cantant i un músic tocant una lira. Els panells finals triangulars mostren altres escenes. Aquest artefacte es va trobar aixafat en les excavacions, però d'aleshores ençà, s'ha restaurat i s'han conservat les mostres.

La música en el context militar de les diferents civilitzacions antigues³⁰⁴ té diferents funcions en els diversos àmbits en els quals es desenvolupa, i es posa en tot moment al servei de les necessitats tècniques o tàctiques de l'exèrcit. Tanmateix, la música en les tropes també s'emprava amb finalitats morals i artístiques, per a mantenir el coratge dels soldats, per ajudar-los en les marxes, de la mateixa manera que els delectava i divertia. Així, en els moments de l'atac, si es tracta de llançar-se a l'enfrontament, si cal oblidar les pors i girar-se contra l'enemic, plausiblement la música sonaria fortament i vigorosament. En efecte, la música acompanya el canvi d'estat de l'exèrcit passiu a l'exèrcit conqueridor i ajuda a la transmissió de les ordres del cap que les comanda. Les ordres sonores guiarien els moviments de les tropes, les diferents crides serien conegudes per tots. No dubtem de la rellevància de la música en el camp de batalla, com ho mostra la presència de músics juntament amb l'exèrcit en molts relleus, tal com hem anat veient. En definitiva, el volum sonor de la música ofereix diferents possibilitats de les quals es podien beneficiar circumstancialment alguns estratèges militars.

En la llista lexical KA₂-GAL *abullu*, una secció està dedicada al terme sumeri *gu₃* "veu" i als crits humans d'una certa potència. Es parla del crit "ample" (*rapšum*), del crit de joia (*rigim hīdūtīm*), però també del crit de guerra (GU₃-MUR AK). Aquest ens remet a l'accadi *qardum*, que designa l'heroisme, la valentia en el combat; s'associa aquí molt clarament amb el crit de guerra a aquell que l'impulsa, al guerrer i al seu coratge, a la seva participació en la batalla. Mostrant l'ardor del combat, el crit de guerra galvanitza a les tropes i desperta temor a l'enemic en les històries i els epítets als himnes. La dimensió sonora de la guerra no es limita tanmateix, a la sola expressió vocal. Els instruments de música són convocats per reforçar el marc acústic del combat. Una tauleta d'època paleo-babilònica trobada a Mari commemora la dedicació d'un timbal a la deessa *Ištar-šarrum*. Es tracta d'una còpia escolar o d'algun esborrany de la inscripció que devia figurar damunt l'instrument. Aquesta inscripció s'aproxima al so de l'instrument de percussió —utilitzat en el transcurs dels rituals en honor a la deessa— de la valentia de la lluita del rei:³⁰⁵

Šamši-Addad, roi fort, roi d'Akkad, le vainqueur de la totalité de ses ennemis, a consacré (cette) timbale de bronze dont la belle sonorité (*ša rigimšu ṭābu*) fait écho à sa vaillance.³⁰⁶

³⁰³ Vegeu annex IM-50.

³⁰⁴ Les tropes de les ciutats gregues tenien també, en el seu rang d'especialistes, els encarregats de la vida musical i de la comunicació.

³⁰⁵ RENDU LOISEL, 2016:136.

³⁰⁶ A.O.39.6, 1.6-14, D. Charpin, MARI 3, p. 44-45, p. 69 i p.74 n° 2, citat par RENDU LOISEL, 2016:136.

Al *Poema de Gilgameš*, el crit del rei d'Uruk és un component essencial de les seves accions ofensives, un element quasi tàctic, ja que té com a objectiu despertar la por d'aquells que l'escolta'n, fins i tot abans no hi hagui una confrontació visual. El seu crit ha d'anunciar al mateix temps el seu poder a Humbaba, el guardià gegant del bosc, però també encoratjar al rei d'Uruk:

[...] et fregaràs (el cos), i no tindràs por [...]
 [...] com un *apillû*³⁰⁷ i canvia [...]
 que [la teva v]eu soni [c]om un timbal,
 [qu]e desaparegui la paràlisi dels teus membres i que fugi la feblesa [dels teus genolls].³⁰⁸

Els címbals de mida petita en aliatge de coure³⁰⁹ estan documentats per tot l'Orient, tant a Elam, com a Mesopotàmia, des del món hitita, fins a l'empori fenici de Cartago. De la mateixa manera que s'han trobat en un context clarament religiós, també n'hi ha que han aparegut en un context militar. Així, a l'època neoassíria, trobem uns relleus que ens mostren soldats³¹⁰ —l'aspecte dels quals podria indicar un origen estranger— que fan repicar els címbals per marcar el ritme de la marxa dels guerrers i l'acció dels combats. D'altres toquen arpes, lires i tamborins, o piquen de mans i potser de peus, segons els textos dels reis assiris que ens descriuen els diversos sons que marcaven el pas del seu exèrcit.

Com molts d'altres exemples trobats especialment a Nimrud, tenim una campaneta,³¹¹ el batall de la qual s'ha perdut, que probablement, serviria per als arreus d'algun cavall.³¹² Participant de la pompa del rei i del seu seguici, aquest guarniment es feia servir durant les cerimònies, però presumiblement també per a la guerra. El so produït per aquestes campanetes i la lluisor del seu metall evoquen la descripció de les sorolloses carrosses divines, com la del déu de la guerra, Ninurta, que inspirava terror. Això recorda que el so també era una manifestació de poder i, per tant, un mitjà de protecció.

A Ebla, per exemple, en un grup de textos que descriu una de les darreres campanyes militars —i poder, vertaderament, la darrera— que enfronta a Ebla contra la ciutat de Mari, hi ha un document que mostra que dins l'armada es trobava un cantant. Biga,³¹³ considera que no és probable considerar aquest músic com un soldat que hi hagués pres part durant la campanya, sembla més versemblant que hi hagués músics que seguissin les expedicions militars per tal de participar en eventuais ritus lligats a la guerra. En aquesta mateixa campanya, un músic de Kiš va rebre a Ebla una plaqueta d'or, un regal molt preuat, per recompensar la seva participació en la campanya, al costat d'altres persones originàries de Kiš i d'altres regnats aliats d'Ebla. En un altre text coneixem que, arran de la campanya militar contra Arugadu, un músic, Ibdu-II, va morir. El palau donà com a present funerari per la seva sepultura, teixits i dos braçalets de bronze i d'or que pessaven 31 sicles (c. 250 gr.).³¹⁴

³⁰⁷ Els traductors Feliu Mateu i Millet Albà indiquen: El terme accadi *apillû* és difícil d'interpretar, i per tant, de traduir. Fa referència a algun tipus de personal de culte. En aquest context, el terme ha estat traduït de diverses maneres pels estudiosos., Hecker 1994 "prostituit": Tournay-Shaffer 1994 "corista": George 1999 i 2003 "dervix"; Forster 2001 "vendedor ambulante(?)"; Sanmartín 2005 "bruixot".

³⁰⁸ El Poema de Gilgameš, IV, 239-242. Traducció de Lluís Feliu Mateu i Adelina Millet Albà.

³⁰⁹ Vegeu annex IM-67.

³¹⁰ Vegeu annex IM-66.

³¹¹ Vegeu annex IM-68.

³¹² Vegeu annex IM-69.

³¹³ BIGA 2006:27.

³¹⁴ Ibid.

4.4. La música en els treballs

Sabem que durant la recol·lecció és cantava en col·lectivitat, el mateix que en la sembra i pràcticament tota acció que comportés una activitat laboral. Els anomenats *alala*, molt estesos, no eren una altra cosa que cançons camperoles i, així, en un ampli plec de poemes i himnes es refereixen el cant de pastors i pagesos. En el seu duel Gilgameš proclama:

Que els joves d'Uruk-el-Corral et plorin,
Els quals contemplaren la nostra batalla, quan matàvem el Brau Celeste.
Que el pagès et plori al davant de [...],
ell és el qui exalta el teu nom amb una bonica cançó de sega³¹⁵ [El Poema de Gilgameš VIII, 21-24].

No només la literatura, sinó també la iconografia recollida en atuells, vasos i plats atesta el cant durant el treball, cosa comuna a la major part de cultures.³¹⁶

Els presoners també van treballar com a esclaus en projectes de construcció real, i un relleu de Sennaquerib (c. 700 aC) mostra als presoners lligats a enormes cables encordats a trineus carregats amb blocs de pedra parcialment tallats en forma de *lamassu*—toros i lleons semidivins amb cap humà, amb un pes de fins a 30 tones. Per fer que tots aquests presoners tiressin al mateix temps, un soldat assiri es va parar sobre el bloc de pedra i va tocar la seva trompeta.³¹⁷ El treball més fi en aquestes escultures es completaven una vegada que arribessin a la seva destinació. S'establien en les portes de les ciutats, palaus i temples en tot l'imperi, com un mitjà de protecció divina i propaganda assíria.³¹⁸

En relació amb la música i l'esforç dels treballadors, Cheng³¹⁹ reflexiona així:

“Work scenes depict the coordinated labor of dozens of men. Music is probably used as a signal to synchronize the efforts of the workers. The instruments used are the trumpet and frame drum.”

Pruzsinszky³²⁰ considera que hi ha moltes proves que testimonien una ocupació parcial de cantants del temple que no està relacionada amb la música, sinó que estarien assignats per l'estat en el temps de les collites treballant en els jardins i al llarg dels canals arrossegant els bots i transportant mercaderies. Així, ens trobaríem amb cantants que treballarien regularment com a treballadors corvees³²¹ en la molinada o en les fàbriques de teixit. Per exemple, en MVN 15, 390 (Šulgi 37/7) un grup de 43 cantants sense nom (ĜURUŠ NAR) deixà Umma per a realitzar treballs obligatoris en un treball a Tummal, probablement el treball de construcció del palau reial en els darrers anys de Šulgi. També un grup de músics del temple de Šara en Umma format per 140 homes i especialment dones amb els seus fills, està testimoniats que estaven treballant de forma regular (?) en la fàbrica de teixits per la qual cosa reben assignacions d'acord amb el seu sexe i edat. Veure, per exemple, Nisaba 11, 33: r. iii 3-10 (Šulgi 36/11) amb una menció explícita als cantants del temple de Šara que tornen del cant/música (NAM-NAR) a la fàbrica de teixits. Les femelles mencionades en aquest text estan registrades en Nisaba 6, 27 (Šulgi 32/5) i MLC 02607 (Amar-Suen

³¹⁵ Literalment “cançó de feina”, N.T. Traducció de Lluís Feliu Mateu i Adelina Millet Albà (2007:120). La traducció de Andrew George (en castellà) diu: “con su dulce cántico” per comptes de: “una bonica cançó de sega” que indiquen en la seva traducció Feliu Mateu i Millet Albà.

³¹⁶ ANDRÉS, 2008:168.

³¹⁷ Vegeu annex IM-51

³¹⁸ COLLON, 2013:27.

³¹⁹ CHENG, 2001:101.

³²⁰ PRUZSINSZKY, 2018:49.

³²¹ Es consideren corvees les prestacions de treball, imposades per l'estat, sense remunerar.

9/3). MVN 20, 81 (Ibbi-Suen 2) denomina dones etiquetades com a “treballadores tèxtils desaparegudes” (GEME₂-UŠ-BAR-ZAH₃-ME) que poden identificar-se com a cantants-músiques del temple de Šara: INANI, NINGISZKIMZI, NINIZIM, NIN-LAMA, NINURRANI, i TABḤARTUM. Com a deducció, Pruzsinszky³²² considera que si bé, la idea que els músics entretenen a la gent que treballa àrduament —com ho indiquen les cançons de treball de la literatura mesopotàmica— és atractiva, tanmateix, suggereix que la majoria dels músics dels temples, com els del temple de Šara, van ser, empleats principalment, com a una força de treball i no pas com a artistes.

4.5. La música en la cort

Per parlar de la música a la cort, el millor exemple que tenim és el del palau de Mari. Descobert ja fa més de 80 anys, ha estat estudiat tant des del punt de vista arqueològic com textual. Les 20.000 tauletes i fragments descobertes en aquest edifici han permès conèixer les designacions antigues de les diferents parts del palau i reconstruir les seves funcions.

Els habitants del palau durant els cinc primers anys del regnat de Zimrî-Lîm els coneixem de forma molt detallada, gràcies a les llistes de racions les quals enumeren els beneficiaris i ens informen de la funció que tenen assignada dins el palau. La quantitat de cada assignació permet fer-se una idea del seu rang jeràrquic de la persona en qüestió. Així, veiem que les esposes secundàries del rei rebien mensualment entre 1 i 2 litres d'oli, com les tres filles petites de Zimrî-Lîm. Algunes princeses podien rebre més. Els servents que efectuaven les tasques més baixes rebien 1/8 de litre. En aquesta llista, les músiques gaudien d'un rang força alt, la major part rebien 1 litre d'oli, algunes més joves ½ litre i algunes alumnes molt joves ¼ litre.³²³

L'aprenentatge de la música era part de l'educació³²⁴ dins el palau. En efecte, la música era un dels temes que s'ensenyaven tant a homes com a dones per perfeccionar la seva educació, amb el coneixement d'escriptura cuneïforme i matemàtiques.

A continuació podem veure un organigrama de músics a l'època paleo-babilònica segons l'exemple de la cort de Mari.³²⁵

- Fons gris: Música estimada com a sàvia, coneixement del sumeri i de diversos instruments.
- Fons salmó: Música estimada com a sàvia, coneixement d'instruments.
- Fons blanc: Activitats musicals apreciades, no sàvies o no encara sàvies.

³²² PRUZSINSZKY, 2018:50.

³²³ ZIEGLER, 2015:199-200.

³²⁴ Val a dir que la dansa no es menciona entre les activitats reials i rara vegada apareix a les fonts escrites. Les representacions de ballarines existeixen en els segells sovint no molt artístics o populars (ZIEGLER, 2013:49).

³²⁵ ZIEGLER, 2013:67.

Cap de música (<i>nargallum</i>)			
Gran lamentador (<i>galamâhum</i>)	Instructor en cap (<i>mušahizum</i>)		Ballarins de culte (<i>huppûm</i>), pallasos (<i>aluzinnum</i>)
Lamentadors (<i>kalûm</i>)	Músics adults (<i>nârum</i>), mestres (<i>mušahizum</i>), cantors (<i>zammerum</i>)	Grans músiques (<i>nârtum</i> o <i>nârtum rabîtum</i>)	
	Panegiristes (<i>muštawûm</i>)		
Joves lamentadors	Músics al final de la formació (<i>aštalûm</i>), joves músics (<i>nârum šehrûm</i>)	Músiques al final de la formació (<i>aštalîtum</i>), joves músiques (<i>nârtum šehertum</i>)	
Músics molt joves (<i>nar tur-tur</i>), aprenents (<i>šamallûm</i>)		Músiques molt joves (<i>munus-nar tur-tur</i>)	

Informació extreta de: ZIEGLER, 2013:67.

El responsable de l'organització de la formació dels alumnes, de l'estoc dels instruments, de l'organització dels músics —masculins i femenins— en orquestres i de l'assignació final dels músics als diferents llocs, és a dir, la persona a càrrec de la qual està tot allò que fa referència a la música i els músics, homes o dones, era el *nargallum*, el Cap de música. Aquest home estava al davant d'una espècie de “ministeri de la música” i tenia sota la seva responsabilitat, directament o indirectament, els músics i músiques del regne.³²⁶

Els homes i les dones podien formar-se en els mateixos graus de perfeccionament musical. Tanmateix, Zeigler³²⁷ considera evident que hi havia també músiques que no gaudien més que de coneixements rudimentaris, qüestió que no conjectura *a priori*, en el cas dels músics. Queda per saber si a les músiques se'ls hi concedia el mateix valor que als músics.

Un text ens podria aportar una resposta negativa, a raó del consell que li dona Samsî-Addu al seu fill Yasmah-Addu:³²⁸

« Tu m'as écrit au sujet du musicien qu'Aplahanda t'a réclamé. Vraiment, tu vas lui en donner sur tes musiciens-*aštalûm* ? Tous tes musiciens-*aštalûm* sont splendides. Parmi ces musiciens-

³²⁶ ZIEGLER, 2015:200.

³²⁷ Ziegler, 2007:48.

³²⁸ ARM I 83 (= LAPO 16 255).

aštalûm il n'y en a pas qu'on pourrait faire sortir. Par ailleurs, en ce qui concerne la musicienne qu'il [t'a réclamée], vois et s'il y a [une femme-...], d[onne-la lui]. »³²⁹

Samsî-Addu no explica perquè és més fàcil de separar-se de la música que d'un dels músics *aštalûm*. Ziegler creu que la diferencia d'apreciació de la vàlua dels músics masculins i femenins era sobretot quantitativa. El palau disposava d'una quantitat més important de músiques que de músics.

Un text administratiu³³⁰ dona algunes indicacions sobre el nombre de músiques situades sota l'autoritat de músics en un moment donat: 94 músiques diverses instruïdes per un mestre i altres 49 instruïdes pel mateix cap de música de Mari. No obstant això, tot indica que les dones enumerades en aquest text eren, de fet, residents del palau real de Mari, situades a certs moments del seu entrenament sota l'autoritat de diversos mestres.

Per tant, podem imaginar que el palau, a l'antic Orient, era un lloc on es podia escoltar tot el dia tocar instruments, aprenent cançons i lletres. De fet, aquest ambient propici per a la formació d'un gust musical i líric explica que no solament els músics van poder perfeccionar-se en aquest art: és probable que totes les dones de cert rang, i amb suficient temps lliure, podria beneficiar-se d'aquest ensenyament. Podem suposar que, en general, les reines i les princeses també tenien una pràctica instrumental més o menys avançada i coneixien cert repertori: la música era part d'una bona educació. El rei de Babilònia, Meli Šipak (1186-1172 aC) va poder dedicar la seva filla a una deessa per fer-la sacerdotessa. Hem observat abans,³³¹ un *kudurru* del Louvre³³² que representa aquesta escena: Meli Šipak presentant a la seva filla, amb una arpa, a la deessa Nanaya asseguda al seu tron, la princesa està representada, sostenint en el seu braç esquerre un arpa, mostrant que estava en condicions de tocar per a la deessa. Apareixen també els símbols de les tres grans divinitats astrals: l'estel representa a Ištar, la lluna creixent a Šîn i el sol a Šamaš.

D'altra banda, les connexions entre les músiques del palau i dels temples podia ser fluida. Les músiques podien ser requerides, en gran nombre, per a servir i acompanyar en el culte com a prestatàries de música per alguns rituals. Coneixem per diverses fonts que això va succeir a Mari,³³³ però també a Malgium³³⁴ en el segle XVIII aC.³³⁵

No podem oblidar que les corts reials eren llocs de creació i producció culturals, que podien exercir una influència més enllà dels murs. Així, pensem que els motius de tenir a palau tal quantitat de músics i músiques podria no ser únicament el desig de complaure als reis, sinó que podem intuir el desig de prestigi o el culte als déus, si bé també hi poden haver altres motius. En efecte, les cartes d'aquest període mostren que les músiques eren esclaves educades, valuoses especialistes, que podien oferir-se a reis o alts funcionaris estrangers. Les músiques no estaven soles en aquest cas, els músics també podien oferir-se com a regals i, és que els mateixos arxius de Mari

³²⁹ ZIEGLER, 2007:48.

³³⁰ FM IV:37.

³³¹ § 3.2

³³² Vegeu annex IM-34.

³³³ A Mari, les tauletes contenen la descripció del ritual fet en honor a una divinitat, probablement *Ištar-Irradan*, involucrant a les músiques juntament amb els lamentadors-*kalûm* i una orquestra. Els cants rituals enumerats en aquest protocol són himnes sumeris ben coneguts. Per aquest ritual, reeditat per FM III, vegeu J.-M. Durand & M. Guichard, « Les rituels de Mari (textes n°2 à n°5) », pp. 19-78. Per a una reconstrucció del ritual, vegeu Ziegler, 2007:55.64.

³³⁴ També, un rei contemporani de Malgium podia dir que instal·là 200 músiques que tocaven la lira per a una celebració a la deessa Ulmašitum. Aquesta orquestra hauria produït un "clamor noble", un "soroll august" (*hubûrum wasmum*). RIME 4.11.2.2: 52-57.

³³⁵ ZIEGLER, 2015:202.

ens mostren que els intercanvis de músics entre les diferents ciutats del Pròxim Orient eren freqüents.³³⁶

4.6. Altres àmbits i ambients de la música

4.6.1. Festes de sembra i collita

Un altre àmbit de les actuacions musicals són les celebracions rituals durant l'acció de sembra i collita. S'executaven regularment durant l'època corresponent per tal d'atreure els déus amb la finalitat d'obtenir un creixement pròsper de plantes, pluja, fertilitat i protecció, és a dir, per aconseguir un alt benefici dels productes agrícoles. En aquestes ocasions, els temples i les corts reials —que eren exercien essencialment com a empreses agrícoles—, oferien sacrificis a les deïtats o compartien la seva collita amb ells a canvi de la seva benevolència.

Únicament un segell-cilindre trobant a Ur, que data de la meitat del III mil·lenni (c. 2450 aC) ens mostra la imatge en els treballs de la sembra.³³⁷ En el registre inferior, hi ha uns homes que estan guiant a uns toros. En la part superior podem observar a una persona asseguda, a la qual li estan oferint un objecte, que podria ser un paquet de gra, per una altra persona. A la dreta es representen dues figures a cada costat d'un gran tambor, el qual sembla està sent colpejat, per aquestes persones, amb les mans planes. Kutzer³³⁸ considera que si aquesta interpretació del segell-cilindre és correcta, estariem parlant de l'única certificació iconogràfica del III mil·lenni aC, que mostra actuacions musicals en el transcurs de les tasques agrícoles.

Aquesta representació iconogràfica la podem comparar amb un fragment de la composició literària *The Debate between Hoe and Plough* esmentat en documents de Nippur i Ur. La personalització de l'aixada descriu una celebració portada a terme pel rei en els camps, en el mes de la sembra, durant el qual es van realitzar sacrificis d'animals i libacions al so dels instruments UB i ALA.

"I am the Plough, fashioned by great strength, assembled by great hands, the mighty registrar of father Enlil. I am mankind's faithful farmer. To perform my festival in the fields in the harvest month, the king slaughters cattle and sacrifices sheep, and he pours beer into a bowl. The king offers the libation. The *ub* and *ala* drums resound."³³⁹

4.6.2. Música per guarir

Segons la tradició mesopotàmica, la humanitat que s'havia tomat massa sorollosa, va ser anihilada una primera vegada pels déus mitjançant el diluvi exterminador. Però si els sons són excessius i descontrolats podien generar desastres, el silenci connotava la mort i les ciutats derruïdes per la guerra en les quals els cants i els crits havien emmudit. Tenint la música i els sons una acció directa sobre el cos i l'ànima, se'ls atribuïen grans poders —com el de guarir els malalts—, especialment als instruments de metall, l'eficàcia dels quals combinava el so i la lluïssor del metall, com en el cas de la famosa campaneta decorada amb figures profilàctiques i el batall de la qual tenia la forma de la llengua d'una serp.³⁴⁰ Campanes com aquesta són esmentades en els rituals i van ser utilitzades amb finalitats màgiques. En aquest cas concret, observem dos personatges amb cap de lleó, així com un home-peix. Aquest darrer forma part del

³³⁶ ZIEGLER, 2015:202-203.

³³⁷ Vegeu annex IM-65.

³³⁸ KUTZER, 2017:83.

³³⁹ ETCSL, *The Debate between Hoe and Plough*, 21-28. Vegeu annex TE-10.

³⁴⁰ Vegeu annex IM-62.

seguici del déu ENKI, mestre dels encantaments i presentat sovint com el salvador dels homes en la mitologia mesopotàmica.

En efecte, donat que els habitants de Mesopotàmia interpretaven les malalties com a càstigs enviats per les divinitats, la medicina antiga havia recorregut a la màgia. La dansa i la música podien aleshores servir en el tractament del pacient. Això succeïa als afores de les ciutats, enmig del camp. Els rituals prescriuen la construcció de barraques en l'estepa, per mantenir allunyades les forces malignes que els exorcistes expulsen del pacient.³⁴¹

Novament és a través dels segells-cilindre que trobem informació iconogràfica, en aquest cas d'un acte medical. Hi ha un segell³⁴² del segle VIII aC, que representa una escena de guariment. El pacient, vestit, està ficat al llit en una barraca feta d'estores de canya; el doctor ho mira. Fora de la barraca, a la dreta, una dona balla amb les mans en alt. Entre els emblemes divins representats s'inclouen un gos, símbol de Gula, deessa de la medicina.

També hi ha un relleu³⁴³ de l'època del rei Teglathalassar III, 744-727 aC, on podem observar dos homes aplaudint i darrere d'ells un personatge que duu una pell de lleó, guarnida amb campanetes. Podria tractar-se d'una cerimònia de purificació.³⁴⁴

4.6.3. La música i les caceres reials

Les caceres de lleons van ser —fins a la recent extinció dels lleons a Mesopotàmia durant la II Guerra Mundial— organitzades regularment pel rei o pel cap d'una comunitat, amb la finalitat de protegir a la seva gent i el seu bestiar. Això ho tenim testimoniats per primera vegada en el V mil·lenni aC, però els reis assiris semblen haver emprat la caça de lleons com a un deure reial sagrat i, alhora, també com a un esport.

En efecte, la fèrtil terra entre el Tigris i l'Eufrates tenia, vagarejant pels boscos, tot un seguit d'animals salvatges, destacant entre ells, el lleó, en conseqüència, era important per la mateixa subsistència de la gent, el control d'aquests animals. És amb aquesta percepció que les caceres reials i, particularment la dels lleons, esdevingueren valuoses per protegir a la seva gent.³⁴⁵ Es permetia als plebeus caçar animals petits, aus silvestres i peixos, però les bèsties més grans estaven reservades a la noblesa. Els seus companys de caça eren els ancestres llargs i àgils dels gossos Saluki, les imatges dels quals adornen la ceràmica que es troba en Susa i data de fa més de 6000 anys. Cacen a la vista de la presa, tot corrent per atrapar-la.

Els textos descriuen les principals expedicions de caça en les quals reis i cortesans viatjaven llargues distàncies i tornaven amb centenars de bèsties i aus que gaudien en grans festes. No obstant això, també van portar animals vius per poblar parcs reals i reserves de caça prop de la seva llar. Amb Assurnasirpal II i amb Assurbanipal, en els segles IX i VII aC respectivament, el final d'una cacera de lleons va ser celebrat pel rei en vessar una libació damunt el cos dels lleons morts amb el so de sacerdots-músics tocant les arpes horitzontals.

Ho podem percebre en uns relleus murals al Palau del Nord de Nínive (room S) — actualment en el British Museum de Londres— on, en un d'ells, concretament en el

³⁴¹ ZIEGLER i CHARPIN, 2006:55.

³⁴² Vegeu annex IM-70.

³⁴³ Vegeu annex IM-71.

³⁴⁴ ZIEGLER i CHARPIN, 2006:55.

³⁴⁵ COLLON, 2013:26.

seu registre inferior veiem uns lleons morts. Un músic sacerdot amb una pua toca una melodia triomfant en una arpa horitzontal de set cordes, hi ha un altre home al seu costat, tal vegada un cantant o un segon arpa. El suport alt és per cremar encens. Una taula o altar davant dels lleons. El mateix rei està vessant una libació —la llegenda ens diu que és vi— sobre els cossos de quatre lleons.³⁴⁶

Uns relleus murals molt similars a aquests els trobem en el Palau Nord-oest de Nimrud (room B) —també en el British Museum de Londres. En aquest cas és el rei Assurnasirpal II qui està a punt de fer la libació damunt un lleó mort, mentre dos músics toquen l'arpa horitzontal.³⁴⁷

5. CONCLUSIONS

Ens hem aproximat a l'estudi de la música en la cultura del Pròxim Orient antic investigant-ne la presència en les diferents pràctiques socials de la vida quotidiana, la reputació dels individus que l'executen, qui l'executa, les pràctiques sectorials entorn de la música; tot plegat per apropar-nos també a certs aspectes culturals, com ara la seva relació amb els tipus d'instruments, o els llocs d'execució. És a dir, ens hem apropiat a aquest treball copsant la percepció sensorial com un acte, no només físic, sinó també cultural. Així, allò que a la nostra cultura és simplement música pot arribar a tenir complexos significats simbòlics en altres societats, o, ben al contrari, una realització concreta que per a les nostres oïdes té una riquesa clarament melòdica pot no ser considerada música en un altre àmbit allunyat del nostre en l'espai i en el temps. Desitjaven doncs, reflexionar sobre la seva funció social i estudiar-ne la presència en la cultura, perquè la música és la vertadera història vivent de l'ésser humà.

En el decurs de la nostra recerca, ens hem adonat que al Pròxim Orient antic, la vida quotidiana dels camps i de les ciutats, com podiem sospitar, adobava amb música les activitats i els esdeveniments: festes, cerimònies, parades militars, rituals, condicions de treball, etc. En efecte, la música al Pròxim Orient antic tenia una valuosa i important funció social i religiosa en tant que entonava totes les cerimònies oficials, tant seculares com religioses. La música honorava als convidats del banquet, componia les cançons sagrades que acompanyaven als diversos actes d'adoració cada dia, o ajudava la recitació d'himnes o laments. Els músics eren professionals que formaven part dels servents del palau o pertanyien al personal sagrat dels temples. Algunes tauletes cuneïformes brinden informació precisa sobre les tècniques musicals, però ens han arribat pocs instruments. No obstant això, com hem pogut copsar, les representacions iconogràfiques són particularment valuoses.

En penetrar en el món de la música del Pròxim Orient antic, hem copsat que, tal com hem reflexionat, alguns instruments eren considerats objectes sagrats, destinats a les divinitats i col·locats dins dels seus temples. Aquests instruments no rebien només noms individuals, sinó també ofrenes i podien ser vistos com a símbols de la divinitat. El so dels seus instruments, sovint els BALAĜ o els *lilissu*, tenien una funció apotropaica. El seu so, a l'interior dels temples o durant les processons, acompanyant les lamentacions servia per allunyar el mal. Inclús en els conjurs quotidians, els instruments s'empraven per allunyar als dimonis portadors de malalties, o d'altres forces negatives. La seva sonoritat era entesa com a la veu de la divinitat que

³⁴⁶ Vegeu annex IM-72.

³⁴⁷ Vegeu annex IM-73.

persegua el mal.³⁴⁸ És aquesta mirada polièdrica sobre els seus instruments i la seva funció com a mitjà de comunicació amb les forces sobrenaturals i, la interpretació del so com a veu divina, que ens permet comprendre millor les cultures musicals del Pròxim Orient antic.

D'altra banda, hem vist com al Pròxim Orient antic els músics i cantors NAR (*nâru*), viatjaren d'una ciutat a l'altre, i ho feien sols o en grups. La mobilitat d'aquests (masculina i femenina), ve donada principalment per criteris econòmics i administratius que Zaccagnini³⁴⁹ va considerar com a *mobilitat redistributiva*. Les pressuposicions d'aquesta mobilitat han de buscar-se en les peculiaritats estructurals de les estructures econòmiques de palau centralitzades i, al mateix temps, espacialment articulades. No hi ha referències a la mobilitat comercial i, a la majoria dels casos, els individus estaven vinculats al palau i —menys freqüentment— als temples. Només hi ha algunes referències a casos individuals que no poden ser clarament associats al palau o al temple. Segons Pruzsinszky³⁵⁰ els arxius d'Ur III, revelen els factors que motivarien aquesta mobilitat:

- Com a acompanyament de les delegacions i com a missatgers de la cort
- Actuació en les cerimònies de culte o festives, probablement associades directament amb activitats musicals, amb la qual cosa, els músics esdevenien els responsables de la tradició musical, religiosa i política
- Pel treball —comunal— als camps, molins i jardins o com a transportistes, probablement no associats amb tasques musicals³⁵¹

Tota l'evidència de l'intercanvi musical —tant de músics/músiques com d'instruments— ens suggereix que algun temps abans del c. 2700 aC hi havia un fort i suficient contacte cultural amb altres pobles per deixar una forta petjada musical que es percep en la pràctica musical a Mesopotàmia.³⁵² Michalowsky reflexionant sobre aquest tema, ens recorda el que diu Colin Renfrew:

'It seems a remarkable circumstance that most of the terminology for musical instruments in Classical Greek is recognizably non-Greek linguistically, and in some cases non-Indo-European.' This includes such basic items as *kithara*, *syrix*, *phorminx*, and *lyra*.³⁵³

Aquesta reflexió ens apropa allò que ja apuntàvem a la introducció d'aquest treball. Sembla que de Grècia a Mesopotàmia i, fins i tot en algun cas, a través de l'Índia, música i instruments musicals van viatjar deixant empremtes en el llenguatge i la cultura i, aquest procediment, aquest *continuum* es remuntaria, en aquestes àrees, a abans de l'escriptura.

Però, quina va ser la influència de la música al Pròxim Orient i quina importància tenia? Pensem que ha quedat clar que la música ha jugat un paper important en molts aspectes de la vida al Pròxim Orient antic. Aquesta podia esdevenir el principal centre d'atenció per exemple, en forma d'actuacions davant d'humans i déus, o en cerimònies funeràries per influir en les emocions. En la majoria dels casos, no obstant això, la

³⁴⁸ SHEHATA, 2006:22.

³⁴⁹ ZACCAGNINI, 1983:247.

³⁵⁰ PRUZSINSZKY, 2011:38.

³⁵¹ Veure els "Messenger Text of the Ur III period" de Sallaberger, W., Das Reich der Dritten Dynastie von Ur, in: ed. Attinger, P., & Wäfler, M., Annäherungen 3, *Orbis Biblicus et Orientalis* 160/3, Freiburg, Schweiz Göttingen (1999) 306-307.

³⁵² Hem vist com Michalowsky (2010b:121) investiga els noms dels instruments testimoniats en textos del III mil·lenni aC els quals revelen un patró fascinant: moltes de les paraules dels instruments musicals de Mesopotàmia estan associades a terres estrangeres, o no estan etimològicament en sumeri, de fet, l'ortografia sil·làbica de la majoria d'aquests suggereixen que són préstecs.

³⁵³ RENFREW, 1998:247.

música és un component de suport de les actuacions, com la dansa i la narració. En efecte, el corpus literari del Pròxim Orient antic està indissolublement lligat a les actuacions musicals, ja que nombroses composicions han estat recitades o cantades davant d'una audiència. Així, la música va funcionar com un mitjà que transmetia continguts i expressions socioculturals en forma d'epopeies, mites, oracions, laments i himnes a través i, més enllà, de tot el Pròxim Orient antic. La seva imbricació en una enorme diversitat de contextos en els quals estava present la música —banquets, grans celebracions, competicions esportives, processons de culte, desfilades festives i cerimònies funeràries— independentment de si van ser petits o grans, sagrats o seculars, inclusivament o exclusivament, ens suggereix la posició preeminent de la qual va gaudir. Creiem que la importància de la música es destaca per la seva capacitat per crear i influir en les opinions dels continguts polítics, culturals i religiosos. La funció indispensable de les actuacions musicals en actes de culte i la seva capacitat per comunicar-se amb l'esfera divina és la prova més clara del seu valor en la societat.

6. BIBLIOGRAFIA

- AMBOS, Claus, (2008). Sanger, Sangerin. A. Philologisch. *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Archologie* 11: 499-503.
- ANDRÉS, Ramón, (2008). *El mundo en el oído. El nacimiento de la música en la cultura*. Barcelona: Acanalado (1ª reimpressió 2013).
- AL-FOUADI, Abdul-Hadi, (1969). *Enki's Journey to Nippur: The Journeys of the Gods*. Tesi doctoral inèdita presentada a la University of Pennsylvania.
- BAADSGAARD, Aubrey, MONGE, Janet, COX, Samantha, i ZETTLER, Richard L. (2011). "Human sacrifice and intentional corpse preservation in the Royal Cemetery of Ur". *Antiquity*, Vol. 85, No. 327, pp. 27-42.
- BENOIT, Agnès, (2011). *Les civilisations du Proche-Orient ancien*. Paris: École du Louvre.
- BEYER, Dominique, (2007). « Les sceaux de Mari au III^e millénaire : observations sur la Margueron, O. Rouault, P. Lombard (eds.), *Akh Purattim 1*, série « Ak Purattim —les rives de l'Euphrate », Mémoires d'archéologie et d'histoire régionales interdisciplinaires, Lyon, pp. 231-260.
- BIGA, Maria Giovanna, (2006). "La musique à Ebla". *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pp. 24-31.
- BOTTÉRO, Jean i KRAMER, Samuel Noah, (2004). *Cuando los dioses hacían de hombres. Mitología mesopotámica*. Madrid: Akal.
- BOUSO GARCÍA, Mónica, (2012). Las prácticas funerarias en el Valle del Éufrates durante el tercer milenio y la primera mitad del segundo: estudio intertextual a partir de las evidencias arqueológicas y epigráficas. Tesi doctoral presentada a la Universitat de Barcelona.
- CAUBET, Annie, (2016). "Terracotta figurines of musicians from Mesopotamia and Elam". A: BELLIA, Angela i MARCONI, Clementi (Ed.). *Musicians in Ancient Coroplasty Art. Iconography, Ritual Contexts and Functions*. Pisa-Roma: Istitue Editoriali e Poligrafici Internazionali, pp. 35-43.
- CAZURRA, Anna, (2001). *Introducció a la música: de l'antiguitat als nostres dies*. Barcelona: Quaderns Crema (1ª reimpressió 2007).
- CECCARELLI, Manuel. (2016). *Enki und Ninmah*. Mohr Siebeck Tübingen.

- CHARPIN, Dominique, (2017). *La vie méconnue des Temples Mésopotamiens*. Paris : Collège de France/Les Belles Lettres.
- CHENG, Jack, (2001). *Assyrian Music as Represented and Representations of Assyrian Music*. Tesi presentada a la Harvard University, Cambridge, Massachussets.
- COHEN, Mark E. (1988). *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*. Volume I and II. Potomac (MD): Capital Decisions Limited.
- COHEN, Andrew C. (2005) Death rituals, Ideology, and the development of Early Mesopotamian Kingship. Toward a New Understanding of Iraq's Royal Cemetery of Ur. *Ancient Magic and Divination VII*. Leiden/Boston: Brill/Styx.
- COLLON, Dominique, (2006). "La musique dans l'art mésopotamien". *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pp. 6-14.
- COLLON, Dominique. (2013). "The Social Status of Musicians based on their Depictions in Mesopotamian Art". A: Emerit, Sibylle (Éd.). *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon Maison de l'Orient det de la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Lyon. Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire, Egipte. pp.17-30.
- COOPER, Jerrold S., (1991). "The Fate of Mankind: Death and Afterlife in Ancient Mesopotamia". A: Obayashi, Hiroshi (Ed.) *Death and Afterlife. Perspectives of World Religions*. Westport, Connecticut, London: Praeger, pp. 19-33.
- CÓRDOBA, Joaquín M^a., (2016). "La música". A: Córdoba, Joaquín M^a. *Genio de Oriente. Cuatro mil años de cultura y pensamiento en el Asia Anterior y el Irán*. Madrid: Akal (2ona. edició), pp. 51-52.
- DELOUGAZ, Pinhas Pierre, KANTOR, Helene J., (1972). "New Evidence for the Prehistoric and Protoliterate Cultural Development of Khuzestan". A: *The Memorial Volume of the Vth International Congress of Iranian Art and Archaeology, 11th – 18th April 1968*. I, Teheran, pp. 14-33.
- DUCHESNE-GUILLEMIN, Marcelle, (1963). "Découverte d'une gamme babylonienne", *Revue de Musicologie*, T.49, n° 126, Societé Française de Musicologie, pp. 3-17.
- DUMBRILL, Richard J., (2005). *The Archaeomusicology of the Ancient Near East*. Oxford, Victoria: Trafford Publishing.
- ERMIDORO, Stefania, (2015). *Commensality and Cermimonial Meals in the Neo-Assyrian Period*. Venezia: Edizione Ca'Foscari.
- FALKENSTEIN, Adam, (1951). "Die Eridu-Hymne". *Sumer, a Journal of Archaeology in Iraq*. Vol. VII, No. 2, pp. 119-124.
- *El Poema de Gilgamesh segons els manuscrits en llengua accàdia dels mil·lennis II i I a.C.*, (2007). Traducció de Lluís Feliu Mateu i Adelina Millet Albà. Barcelona: Servei Publicacions UAB/Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GABBAY, Uri, (2007). *The Sumero-Akkadian Prayer "Eršema": A Philological and Religious Analysis*. PhD dissertation. Jerusalem: Hebrew University.
- GABBAY, Uri, (2017). "Chants et instruments du culte, histoire d'un changement". A: Emerit, Sibylle et al. (Dir.). *Musiques! Échos de l'Antiquité*. Lens: Musée du Louvre-Lens/Gand: Snoeck Publishers. pp. 46-47.

- GALPIN, Francis W., (1937). *The Music of the Sumerians and their immediate successors the Babylonians & Assyrians*. Cambridge at the University Press.
- GARCÍA BENITO, Carlos i JIMÉNEZ PASALODOS, Raquel, (2011). "La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical". *Cuadernos de Etnomusicología*, nº 1, pp. 79-108.
- GARCÍA-VENTURA, Agnès i LÓPEZ-BERTRAN, Mireia, (2009). "Embodying musical performances in the ancient Mediterranean". *Archaeomusicological Review of the Ancient Near East 2009*, Vol. I, pp. 39-46.
- GELB, Ignace J., (1976). "Homo Ludens in Early Mesopotamia", *Studia Orientalia* 46, pp. 43-76.
- GROß, Melanie Maria, (2014). *The Structure and Organisation of the Neo-Assyrian Royal Household*. Tesi doctoral presentada a la Universität Wien.
- HARTMANN, Henrike, (1960). *Die Musik der Sumerischen Kultur*. Tesi doctoral presentada a la Goethe Universität de Frankfurt-am-Main.
- JUSTEL, Josué J. i GARCÍA-VENTURA, Agnès, (eds.), (2018). *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- KILMER, Anne Draffkorn, (1960). "Two new lists of key-numbers for mathematical operations", *Orientalia* 29, pp. 273-308.
- KILMER, Anne Draffkorn (1971). "The discovery of an Ancient Mesopotamian theory of music", *Proceedings of the American Philosophical Society*, vol. 115, nº 2, pp. 131-149.
- KRAMER, Samuel Noah, (1972). *Sumerian mythology. A study of Spiritual and Literary Achievement in the Third Millennium BC*. University of Pennsylvania Press.
- KRISPIJN, Theo J. H., (2010). "Musical Ensembles in Ancient Mesopotamia". A: DUMBRILL (ed.). *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008*. Iconea Publications, pp. 125-150.
- KRISPIJN, Theo J. H., (2011). "Music in the Syrian City of Ebla in the Late Third Millennium BC. A: DUMBRILL (ed.). *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2009-2010*. Gorgias Press, Piscataway, pp. 55-61.
- KUTZER, Evelyn E.R., (2017). *The Socio-Cultural Value and Function of Music. On musical instruments and their performances in Mesopotamia of the 3rd millennium BCE from an archaeological, iconographical and philological perspective*. Tesi doctoral presentada a Leiden University.
- LAWERGREN, Bo, (2000). "Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC". A: HICKMANN, E., LAUFS, I. i EICHMANN, R. (eds.). *Studien zur Musikarchäologie II. Musikarchäologie früher Metallzeiten*. Readen, Westfalen: Verlag Marie Leindorf, pp. 121-132.
- LAYARD, Austen H., (1853). *Discoveries in the ruins of Nineveh and Babylon; with travels in Armenia, Kurdistan and the Desert: being the result of a second expedition undertaken for The Trustees of The British Museum*. London: John Murray.
- LIVERANI, Mario, (1995). *El Antiguo Oriente. Historia, sociedad y economía*. Barcelona: Crítica.

- LÖHNERT, Anne, (2008). "Scribes and singers of emesal lamentations in ancient Mesopotamia in the second millennium BCE". A: Cingano, Ettore i Milano, Lucio, (Eds.). *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome and the Near East. Proceedings on the "Avanced Seminar in the Humanities". Venice International University 2004-2005*. Padova: S.A.R.G.O.N. Editrice e Libreria, pp. 421-447.
- MARCETTEAU, Myriam, (2006). "L'approche des musicologues". *Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pp. 4-5.
- MARCETTEAU, Myriam, (2009). "The horn quartet: a study of bull, cow, calf and stag figures on sumerian lyres". *Archaeomusicological Review of the Ancient Near East*, 2009, Vol. I. pp. 67-72.
- MARCETTEAU, Myriam, (2010). "A Queen's Orchestra at the court of Mari: A New Perspective on the Archaic Instrumentarium in the Third Millennium BC", A: R. Dumbrill i I. Finkel (eds), *ICONEA 2008. Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology held at the British Museum December 4, 5 and 6, 2008*. London: Lulu on behalf of ICONEA Publications, pp. 67-75.
- MARCUSE, Sybil, (1975). *A Survey of Musical Instruments*. New York: Harper Collins Publishers.
- MICHALOWSKI, Pietr, (2010a). "Lerning Musich: Schooling, Apprenticeship, and Gender in early Mesopotamia". A: PRUZSINSZKY, R. i SHEHATA, D. (Ed.). *Musiker und Tradierung. Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*. Wiener Offene Orientalistik, 8. Lit Verlag, Wien / Berlin, pp. 199-239.
- MICHALOWSKI, Pietr, (2010b). "Traveler's tales: observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond". A: A: R. Dumbrill i I. Finkel (eds), *ICONEA 2008: Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology held at the British Museum December 4, 5 and 6, 2008*. London: Lulu on behalf of ICONEA Publications, pp. 117-124.
- MICHELS, Ulrich, (1982). *Atlas de Música, 1*. Madrid: Alianza Editorial (17^a reimpressió 2007).
- MIRELMAN, Sam, (2009). "New developments in the social history of music and musicians in ancient Iraq, Syria, and Turkey". A: *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 41, pp. 12-22.
- MIRELMAN, Sam, (2014). "The Ala-Instrument: Its identification and Role". A: GOODNIK WESTINHOLZ, MAUREY i SEROUSSI (Eds.). *Music in Antiquity. The Near East and the Mediterranean*. Berlin: de Gruyter / Jerusalem: Hebrew University, Magnes, pp. 148-171.
- NEPPO, Saana, (2005). *Women and their agency in the Neo-Assyrian Empire*. Tesi doctoral presentada a la University of Helsinki.
- PARROT, André, (1967). *Mission archéologique de Mari. III, Les temples d'Ishtar et de Ninni-Zaza*. Bibliothèque archéologique et historique 86, Paris.
- PICKEN, Laurence Ernest Rowland, (1975). *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press.
- PRUZSINSKY, Regine, (2011). "Singers, Musicians and Their Mobility in Ur III Period Cuneiform Texts". A: DUMBRILL (ed). *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2009-2010*. Gorgias Press, Piscataway, pp. 31-39.

- PRUZSINSKY, Regine, (2013). "The social Positions of NAR-Musicians of the Ur III Period at the End of the IIIrd Millennium BC". A: EMERIT, Sibylle (Éd.). *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon Maison de l'Orient det de la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Lyon. Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire, pp. 31-46.
- PRUZSINSKY, Regine, (2016). "Musicians and Monkeys: Ancient Near Eastern Clay Plaques Displayinb Musicians and their Socio-Cultural Role". A: BELLIA, A. I MARCONI, C. (Eds.). *Musicians in Coroplastic Art, Iconography, Ritual Contexts, and Functions*. Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo 2: Pisa-Roma: pp. 23-34.
- PRUZSINSKY, Regine, (2018a). "Las mujeres y la música en el Próximo Oriente Antiguo". A: JUSTEL, Josué J. i GARCÍA-VENTURA, Agnès (Eds.) *Las mujeres en el Oriente cuneiforme*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, pp. 89-116.
- PRUZSINSKY, Regine, (2018b) ""The Poor Musician" in Ancient Near Eastern Texts and Images". A: GARCÍA-VENTURA, Agnès, TAVOLIERI, Claudia i VERDERAME, Lorenzo (Eds.) *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 39-58.
- RASHID, Subhi Anwar, (1984). *Musikgeschichte in Bildern. Mesopotamien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik (Musikgeschichte des Altertums / Lieferung 2).
- RENDU LOISEL, Anne Caroline, (2016). *Les Chants du monde. Le paysage sonore de l'ancienne Mésopotamie*. Toulouse : Presses universitaires du Midi.
- RENFREW, Colin, (1998). "Word of Minos: the Minoan Contribution to Mycenaean Greek and the Linguistic Geography of the Bronze Age Aegean." *Cambridge Archaeological Journal* 82, pp. 239-264.
- SACHS, Curt, (1940). *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton & Co., Inc.
- SACHS, Curt, (1947). *La música en la Antigüedad*. Traducció de Ernesto Martínez Fernández. Barcelona-Buenos Aires: Labor.
- SHEHATA, Dahlia, (2006a) "Les instruments de musique au Proche-Orient ancien". *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pp. 16-22.
- SHEHATA, Dahlia, (2006b). "Some Observations on the /alġarsur/". A: Kilmer, Anne Draffkorn et al. (ed.). *Studien zur Musikarchäologie 5: Musikarchäologie im Kontext. Archäologische Befunde, historische Zusammenhänge, soziokulturelle Beziehungen. Vorträge des 4. Symposiums der Internationalen Studiengruppe Musikarchäologie im Kloster Michaelstein, 19.-26. September 2004, Rahden/Westf: Marie Leidorf*, pp. 367-378.
- SHEHATA, Dahlia, (2009). *Musiker und ihr vokales Repertoire, Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen.
- SHEHATA, Dahlia, (2013). "Status and Organization of Babylonian Lamentation Priests". A: Emerit, Sibylle (Éd.). *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon Maison de l'Orient det de la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008*, Lyon. Institut Français d'Archéologie Orientale, Le Caire, Egipte. pp. 69-84.

- SHEHATA, Dahlia, (2017). “La théorie musicale mésopotamienne et le système de « notation »”. A: EMERIT, S. et al. (Dir.). *Musiques! Échos de l'Antiquité*. Musée du Louvre-Lens, França. pp. 44-45.
- SHEHATA, Dahlia, (2018). “Singing and Singers in 2nd Millennium Babylonia: A New Look at Selected Texts and Images. A: GARCÍA-VENTURA, Agnès, TAVOLIERI, Claudia i VERDERAME, Lorenzo (Eds.) *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 59-92.
- SOLLBERGER, Edzard, (1969). “Notes brèves : Ur-Nanse de Mari : chanteuse ou chanteur ?”. *RA*. Vol. 63, No. 1, p. 94-96.
- SPYCKET, Agnès, (1972). “La musique instrumentale mésopotamienne”. *Journal des Savants*, 1972, pp. 153-209.
- SPYCKET, Agnès, (1999). “La musique du Proche-Orient ancien”. *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 142, pp. 33-40.
- STOL, Marten. *Women in the Ancient Near East*. Boston/Berlin: De Gruyter.
- THOMAS, Ariane i ZIEGLER, Nele, (2018). “A la recerca de la música de l'antic Orient i els seus instruments”. A: *Músiques a l'antiguitat*. Barcelona: Fundació Bancària “La Caixa” i Viena Edicions, pp. 44-57.
- TONIETTI, Maria Vittoria, (2018). “The First Ancient Near Eastern Written Sources on Musicians’ Activity and Performance: The Ebla Archives—A Glance at the 3rd Millennium BCE Syrian Evidence” A: GARCÍA-VENTURA, Agnès ; TAVOLIERI, Claudia i VERDERAME, Lorenzo (Eds.) *The Study of Musical Performance in Antiquity: Archaeology and Written Sources*. Cambridge Scholars Publishing, pp. 9-38.
- VAN DIJK, Renate Marian, (2011). *The motif of the Bull in the Ancient Near East: an Iconography estudy*. Tesi doctoral presentada a la University of South Africa, Pretoria.
- WOOLLEY, Sir Leonard, (1934). *Ur Excavations II: The Royal Cemetery, a Report on the Predynastic and Sargonid Graves excavated between 1926 and 1931*. London/New-York, Published by the Trustees of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania.
- WOOLLEY, Sir Leonard, (1934). *Ur Excavations Volume II: The Royal Cemetery. Plates*. London/New-York, Published by the Trustees of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania.
- ZACCAGNINI, Carlo, (1983). “Patterns of Mobility among Ancient near Eastern Craftsmen”. *Journal of Near Eastern Studies*, Vol. 42, No. 4 (octubre 1983), pp. 245-264.
- ZETTLER, Richard L. (2011). “Banqueting and Music: An Early Dynastic I Sealing from Nippur.” A: W. Heimpel & G. Frantz-Szabò, (eds.), *Strings and Threads. A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*. Winona Lake: Eisenbrauns, pp. 275-286.
- ZIEGLER, Nele, (2006a). “Introduction”. *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pp. 2-3.
- ZIEGLER, Nele, (2006b). “Les musiciens de la cour de Mari”. *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pp. 32-38.

- ZIEGLER, Nele, (2006c). “Les musiciens aveugles”. *Les Dossiers d’Archéologie*, N° 310, pàg. 39.
- ZIEGLER, Nele, (2007). Les musiciens et la musique d’après les archives de Mari, Florilegium marianum IX. Mémoires de NABU 10, Paris.
- ZIEGLER, Nele, (2010). “Teachers and Students, Coveying Musikcal Knowledge in the Kingdom of Mari”. A: Pruzsinszky, R. I Shehata, D. (Eds.), *Musiker und Tradierung, Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*. Wiener Offene Orientalistik 8, pp. 119-133.
- ZIEGLER, Nele. (2012). “Les rois et les musiciens en Mésopotamie”. A: M. T. Schettino & S. Pittia (Éd.), *Les sons du pouvoir dans les mondes anciens. Actes du colloque international de La Rochelle, 25-27 novembre 2010*. Presses universitaires de Franche-Comté, Besançon, França. pp. 25-45.
- ZIEGLER, Nele, (2013). “Le estatut social des musiciens pa l’époque paléo-babylonienne”. A: Emerit, Sibylle (Éd.). Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne. Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome. Actes de la table ronde internationale tenue à Lyon Maison de l’Orient det de la Méditerranée (université Lumière Lyon 2) les 4 et 5 juillet 2008, Lyon. Institut Français d’Archéologie Orientale, Le Caire, Egipte. pp. 47-68.
- ZIEGLER, Nele, (2015). “Femmes inspiratrices en Mésopotamie : les musiciennes de cour”. *Journal Asiatique* 303.2. pp. 197-204.
- ZIEGLER, Nele, (2017a). “Des reliefs assyriens aux instruments d’Ur”. A: Emerit, Sibylle et al. (Dir.). *Musiques! Échos de l’Antiquité*. Lens: Musée du Louvre-Lens/Gand: Snoeck Publishers. pp. 25-27.
- ZIEGLER, Nele, (2017b). “Savoirs et traditions musicales de l’Orient ancien”. A: Emerit, Sibylle et al. (Dir.). *Musiques! Échos de l’Antiquité*. Lens: Musée du Louvre-Lens/Gand: Snoeck Publishers. pp. 30-43.
- ZIEGLER, Nele i CHARPIN, Dominique, (2006). “La musique pour guérir”. *Les Dossiers d’Archéologie*, N° 310, pàg. 55.

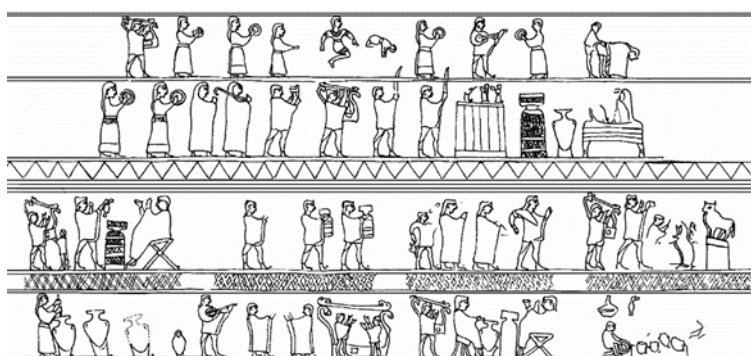
Webs

- La Théorie Sensorielle: Analogy between the Urukean Harp and the Auditory System [en línia] [data de consulta: 31 de juliol de 2018]. Disponible: <https://www.theoriesensorielle.com/analogy-between-the-urukean-harp-and-the-auditory-system/>

7. ANNEXOS

7.1. Annexos d'imatges (IM)

IM-1



El vas Inandik de quatre nanses de l'antic regne hitita. Terracota. c. 1650-1550 aC. Procedència: Inandiktepe (Turquia). Ankara: Museu de les civilitzacions d'Anatòlia.

Dibuix amb la representació completa de la celebració del ritual hitita de casament del famós vas Inandik.

La decoració és en relleu amb figures en blanc i negre sobre un fons de color marró vermellós.

Foto de Mercè Ramírez Sunyer

Font de la imatge: <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6344.6-peripherals-hybrids-cognates>

IM-2



Model del suposat lira-vaixell (121198,b).
Reconstrucció del 1971-1972.
British Museum, 121198,c

Aquesta arpa reconstruïda sota les indicacions de R. D. Barnett, pot ser tocada: la seva sonoritat recorda la d'una guitarra petita.

S'anomena lira-vaixell per la seva caixa de ressonància en forma de vaixell.



Arpa de la Regna
Reconstrucció del 1971-72 (121198)
British Museum, 121198,b

Reconstrucció d'un arpa en forma de vaixell amb 13 cordes; a l'esquerra estan les restes reals de les clavilles d'afinació d'or i la decoració de lapislàtzuli de l'arpa; la forma de l'instrument va ser reconstruïda sobre la base de representacions de l'instrument en segells, i en esbossos realitzats al moment de l'excavació del cementiri d'Ur.

Font de la imatge esquerra:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=447210001&objectId=1469456&partId=1

Font de la imatge dreta:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=29414001&objectId=368338&partId=1

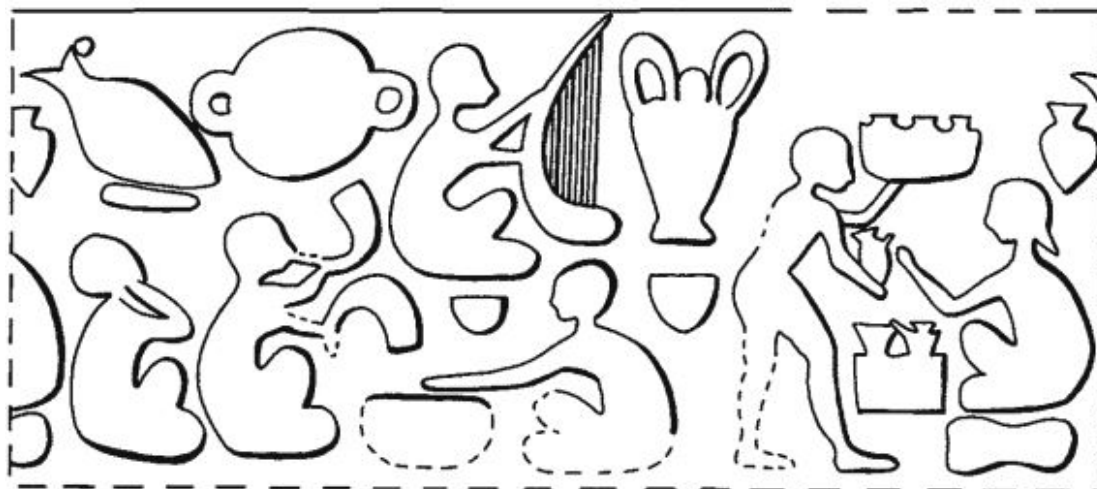
IM-3



“Enki i Ninmah”, mite sumeri de la creació de l'home. Tauleta d'argila. 14 x 10,8 cm, espessor 3,7 cm. Període amorrita, c. 1800 aC. Paris: Musée du Louvre, AO 7036.

Font de la imatge: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_24697_32848_05-525968.jpg_obj.html&flag=true

IM-4



Impressió d'un segell cilindre, trobat a Čogā Mīš (Iran), datat c. 3100 aC. (DELOUGAZ, KANTOR, 1972, pl. Xb i veure p. 32).
És la il·lustració d'un banquet acompanyat de músics

Font de la imatge: <http://bharatkalyan97.blogspot.com/2018/02/indus-script-meluha-hyper-texts-process.html>

IM-5



Relleu: dones
picant de mans.
Calcària. c.
2140-2110 aC.
16 x 21,5 cm.
Paris: Museu del
Louvre, AO
10235

Font de la imatge:
http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_12044_59201_SH005234_01.jpg_obj.html&flag=true

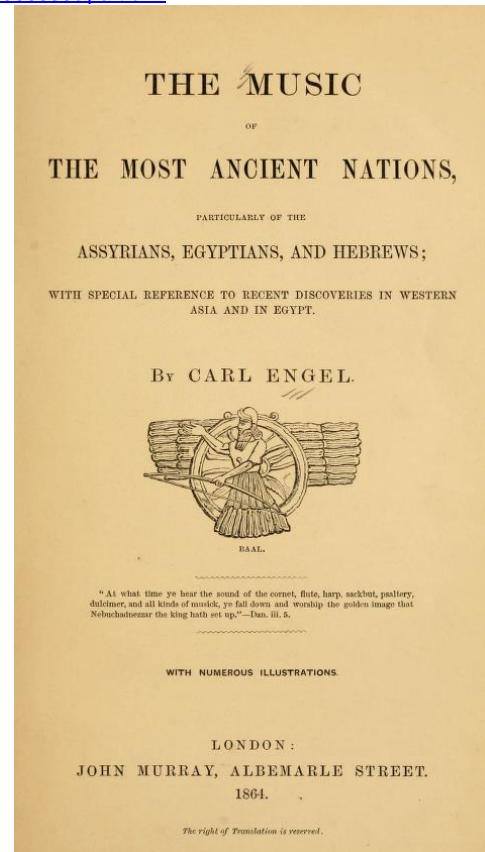
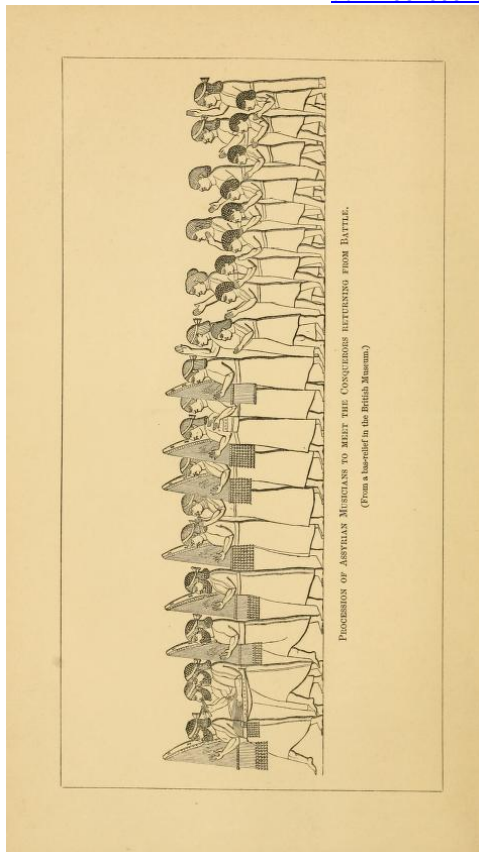
IM-6



Relleu del Palau Sud-oest de Nínive (detall). 660-650 aC. British Museum, 124802,c

Font de la imatge:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=270640001&objectId=366839&partId=1



The Music of the Most Ancient Nations, particularly of the Assyrians, Egyptians, and Hebrews, de Carl Engel. Londres, William Reeves, 1864.

Font de la imatge: <https://archive.org/details/musicofmostancie64enge/page/n5>

IM-7



Tauleta CBS 10996. Procedència Nippur. c.1400-1100 aC. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Philadelphia. (cdli no. P254475)

Font de la imatge: <https://cdli.ucla.edu/dl/photo/P254475.jpg>

Musical Intervals Named on CBS 10996				
Line	String numbers	Musical Interval	Akkadian Name	Translation
11	1 → 5	Fifth	<i>nīš tuḫri¹</i> <i>nīš gabrīm</i>	raising of the counterpart (W); rise of the equivalent (D)
12	7 → 5	Third	<i>šērum</i>	song
13	2 → 6	Fifth	<i>išartum</i>	straight / in proper condition (feminine) (W); normal, erect (D)
14	1 → 6	Sixth	<i>šalšatum</i>	third (feminine)
15	3 → 7	Fifth	<i>embūbum</i>	reed-pipe
16	2 → 7	Sixth	<i>rebūtum</i>	fourth (feminine)
17	4 → 1	Fourth	<i>nīd qablīm</i>	casting down the middle (W); fall of the middle (D)
18	1 → 3	Third	<i>isqum</i>	lot / portion
19	5 → 2	Fourth	<i>qablītum</i>	middle
20	2 → 4	Third	<i>titur qablītum</i>	bridge of the middle
21	6 → 3	Fourth	<i>kitmum</i>	covering / closing (W); closing (D)
22	3 → 5	Third	<i>titur išartum</i>	bridge of the <i>išartum</i>
23	7 → 4	Fourth	<i>pītum</i>	opening
24	4 → 6	Third	<i>serdūm</i>	lament (D)

L'enumeració d'aquests termes en una tauleta catalogada inicialment com a matemàtica del I mil·lenni aC (CBS 10996) va permetre percebre que es tractava d'un sistema cíclic de set tons. Aquesta mateixa terminologia apareix en diferents textos provinents de Babilònia, d'Assíria o de la ciutat d'Ugarit a la costa de Llevant. Això demostra que es tractava d'un sistema musical teòric perfectament establert, utilitzat des del principi del II mil·lenni aC a tot el Pròxim Orient, (Shehata, 2017: 44)

Font de la imatge: <https://sites.google.com/site/432octaves/cuneiform-tablets>

IM-8



Tauleta sumèria cuneïforme UET VII 74, del II mil·lenni descoberta per Leonard Wooley a Ur.

Font de la imatge:

<https://sites.google.com/site/432octaves/cuneiform-tablets>

IM-9



Les tècniques d'imatges tridimensionals permeten que els segells cilíndrics com aquest de lapislàzuli s'examinin amb un detall sense precedents.

Font de la imatge:

http://www.bbc.com/future/story/20181207-how-ai-could-help-us-with-ancient-languages-like-sumerian?utm_medium

IM-10



Estendard d'Ur (detall). c.2500 aC.
 Procedència: Cementiri Reial d'Ur.
 British Museum, BM 121201

És la representació d'un músic tocant una lira-toro i un cantant, que correspon a una part d'una escena de banquet (revers de la peça amb escenes de pau). Es veu molt bé la lira amb la seva caixa de ressonància en forma de toro i les seves 11 cordes. La talla de l'instrument podria correspondre als exemplars trobats a les tombes d'Ur. Darrere del músic hi ha un cantant de cabells llargs i els braços creuats sobre el pit. És l'únic personatge de l'escena que no té el crani afaitat i, per la seva roba i el seu pentinat que recorda al gran músic de Mari, Ur-Nanshe, amb freqüència se l'ha identificat com a una dona.

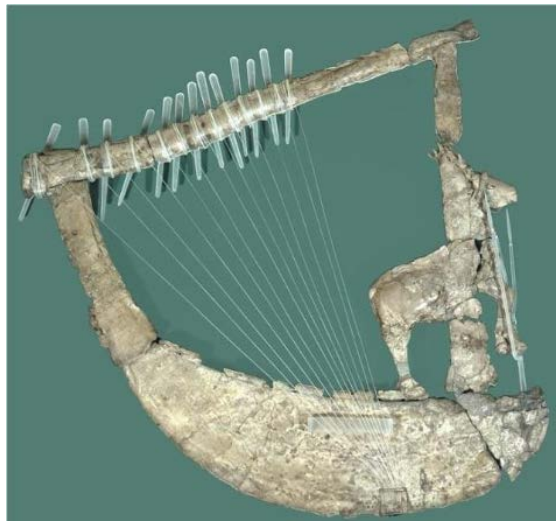
Font de la imatge:
https://ca.wikipedia.org/wiki/Arpes_d%27Ur#/media/File:Ur_lyre.jpg

IM-11



Cérvol platejat que embelleix la lira U.12355 procedent de la tomba PG/1237 del Cementiri Reial d'Ur. Protodinàstic III (Ur I) c. 2550-2400 aC.

Extret de: WOOLLEY, Sir Leonard, (1934). *Ur Excavations Volume II: The Royal Cemetery. Plates*. London/New-York, Published by the Trustees of the British Museum and of the Museum of the University of Pennsylvania. Plate 112.



Reconstrucció defectuosa de la lira-vaixell.
 University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology (3012253 | U.12355)

Font de la imatge:
https://www.penn.museum/collections/object_images.php?irn=154350#image1

IM-12



Vistes frontal i posterior d'una de les estatuetes de Mari del cantant Ur-Nanše. Guix, petxina i apislázuli, betum (ulls).

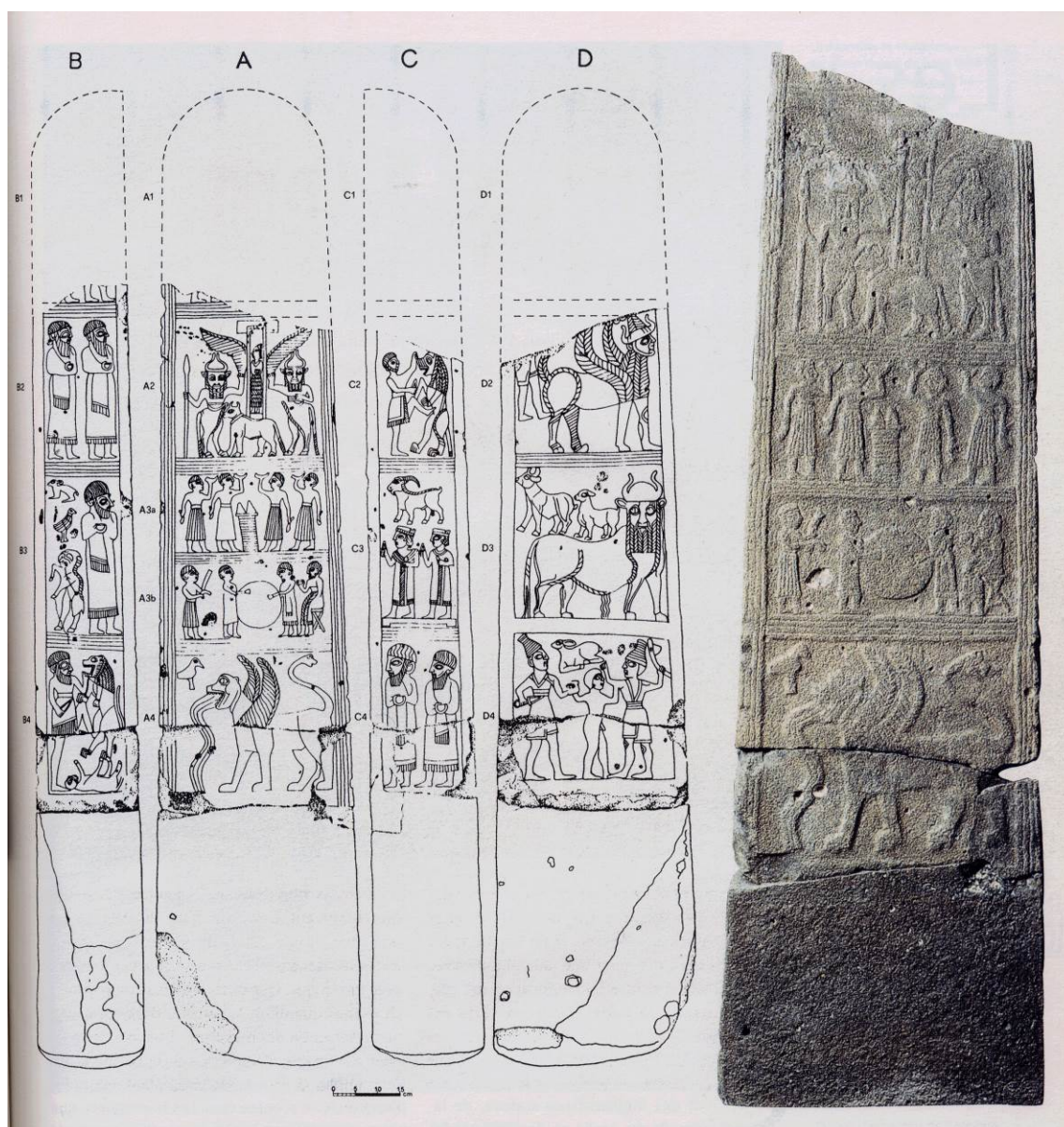
Procedència: Excavacions dirigides per André Perrot (1952) a Mari, temple de Ninni-zaza, sala 13. c. 2500 aC. National Museum, Damascus, M-2365-2416

És efeminat i imberbe, amb cabell llarg i fosc penjant per la seva esquena; usa una faldilla de llana, i es representa assegut amb les cames creuades sobre un coixí de palla, aparentment sostenint un arpa, si s'ha de jutjar per la posició dels seus braços i restes d'artefactes adjunts.

Font de la imatge:

<http://teegeeforwhomever.blogspot.com/2014/04/the-early-bronze-age-part-two-louvre.html>

IM-13



Estela dedicada a la deessa Ištar. Procedència: edifici G3 d'Ebla. 150x42x22 cm.
c. 1800 aC. Musée d'Idlib, Síria

Extret de Biga, M.G., (2006). "La música a Ebla". *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pàg. 31..

IM-14

MÚSICS EN LES PLAQUES DE TERRACOTA DE MESOPOTÀMIA (c. 2000-1800 aC)



Placa amb un arpista. Terracota.
Procedència Ešnunna. Musée du Louvre, AO 12454

Vestit amb una peça llarga i coberta, el músic toca una arpa arquejada i sosté la caixa de so en forma de pot sota el seu braç esquerre. Amb la pua que sosté a la seva mà dreta, toca les cordes de l'instrument totes juntes mentre sosté a la seva mà esquerra les que no han de vibrar.

Aquesta placa amb la figura majestuosa podria haver estat produïda per fer circular la imatge d'un governant pacífic, tocant un instrument per complaure als déus i assegurar la prosperitat del seu poble, (Caubet, 2016:36).

Font de la imatge:

<https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/plaquette-au-harpiste>

Músic nu tocant el llaüt. Mesopotàmia.

Musée du Louvre, AO 12457

El pentinat és inusual, el cap afaitat reté diversos rínxols trenats llargs. Això pot ser una indicació de la joventut, com és l'absència d'una barba, la qual cosa planteja el tema dels músics com a eunucs. L'elegant i esvelt cos no és freqüent al món sumeri, (Caubet, 2016:36)

Font de la imatge:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_24781_63290_98-018700.jpg_obj.html&flag=false



Terracota. Època amorrita. 2005-1595 aC.

6,8 x 8,1 cm. Procedència: Larsa (Iraq)

Musée du Louvre, AO 16924

Placa amb una parella nua dedicada a fer l'amor acrobàtic i ballar, mentre toca una pandereta (la dona) i un llaüt (l'home). Aquestes escenes eròtiques plantegen la qüestió de si estan representant actuacions reals i, en aquest cas, quines poden haver estat les ocasions, públiques o privades, mundanes o religioses o màgiques, (Caubet, 2016:36).

Font de la imatge:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_24786_29166_sh001122j.001.jpg_obj.html&flag=true

IM-15



Tauleta cuneïforme. 539-331 aC. Brusel·les: Musées Royaux d'Art et d'Histoire, O.175

El dibuix de l'instrument està comentat amb la menció "diví *lilissu*", sabem així, que aquest era el nom a finals del I mil·lenni i que, aleshores, la seva fabricació necessitava ritus molt precisos, com és apropiat per a un instrument que juga un paper en l'adoració.

Font de la imatge: <http://www.kmkq-mrah.be/fr/la-grande-m%C3%A9sopotamie-reconstruction-de-son-environnement-et-de-son-histoire>

IM-16



Placa perforada d'alabastre. 30x30 cm. Procedència: Susa c. 2650-2550 aC.
Musée du Louvre, Sb 41.

Font de la imatge:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_12192_28628_sh058043j.001.jpg_obj.html&flag=true

IM-17



Arpa de la Tomba de la regna reconstruïda per Woolley

Extret de: Woolley (1934. *Ur excavations. Volum II. The Royal Cemetery*, plate 109

IM-18



Placa de terracota amb relleu que mostra a un pastor tocant el liläüt. c. 2000-1600 aC. Es creu que la procedència és de Khafajeh a la regió de Diyala. Iraq Museum, IM 9419.

Font de la imatge:
<https://www.pinterest.es/pin/472807660876532220>

IM-19




Disc de terracota. 15 cm de diàmetre. c. 1800 aC. Iraq Museum, Bagdad. IM 32062

Representa unes dansaires nues, dos nans estan asseguts damunt uns petits seients i toquen el llaüt; tres micos acompanyen l'escena.

Font de la imatge:

<https://www.pinterest.es/pin/345792077634716394/>

IM-20

**TAULETES D'ARGILA DEL PERÍODE URUK IV (c. 3350-3200 AC)
AMB EL PICTOGRAMA DE L'ARPA** 



German Archaeological Institut, Berlin,
HD:W 19413,07 - Cdlí no. P003174

Font de la imatge:
<https://cdli.ucla.edu/dl/photo/P003174.jpg>



Vorderasiatisches Museum, Berlin,
VAT 15061 - Cdlí no. P001443

Font de la imatge:
<https://cdli.ucla.edu/dl/photo/P001443.jpg>



Vorderasiatisches Museum, Berlin,
VAT 15350 - Cdlí no. P000887

Font de la imatge:
<https://cdli.ucla.edu/dl/photo/P000887.jpg>



Vorderasiatisches Museum, Berlin,
VAT 15138 - Cdlí no. P001401

Font de la imatge:
<https://cdli.ucla.edu/dl/photo/P001401.jpg>

IM-21



Impressió d'un segell-cilindre accadi. Diorita. 3,8 x 2,4 cm c. 2400-2200 aC. British Museum, BM 89096

El "UR-UR, NAR" barbut, assegut sobre els seus talons, tocant el llaüt de coll llarg. La seva figura és més petita que les divinitats que l'envolten, entre les quals destaca *Ea* assegut amb els seus atributs: un raig d'aigua amb abundants peixos. A la dreta detall del músic i de la inscripció.

Font de la imatge:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=1567749001&objectId=756797&partId=1



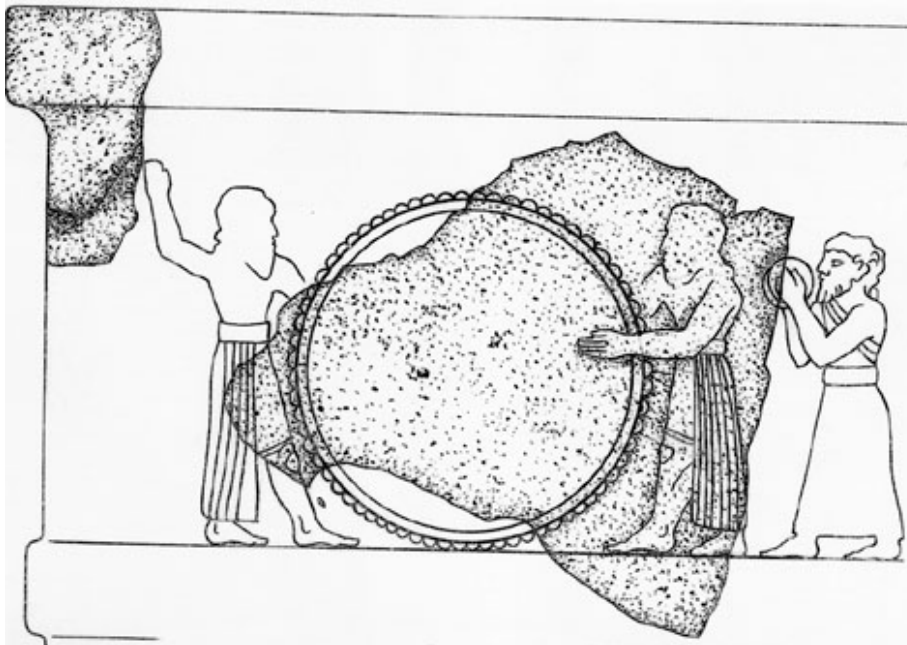
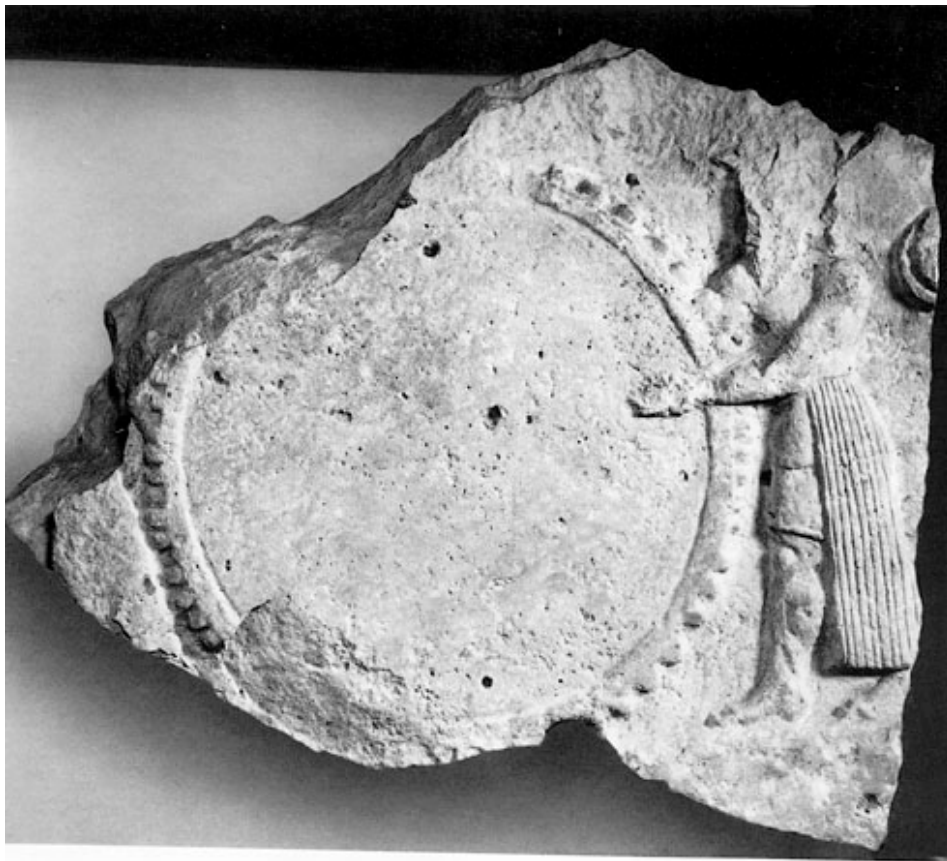
Impressió d'un segell-cilindre accadi. Serpentina negra verdós. c. 2400-2200 aC. British Museum, BM 28806

A diferència del músic barbut del cilindre de dalt que també toca el llaüt de coll larg, aquest està assegut damunt un tamboret. *Ea* assegut també es distingeix pel raig d'aigua.

Font de la imatge:

<https://plus.google.com/photos/116877642952452991104/albums/5981433952805518977/5715715006607532418>

IM-22



A dalt fragment d'estela. Procedència: Giršu (Tello). II Dinastia de Lagaš, regnat de Gudea. c. 2100-2000 aC. Paris: Musée du Louvre, AO 4578. A baix reconstrucció arqueològica.

Font de la imatge: : <http://www.peter-giger.de/fotoxxl/percussion/b-Asia/Iraq01.htm>

IM-23



Escena de culte amb un gran tambor. Fragment d'un recipient de pedra. Procedència: Giršu (Tello). c. 2100-2030 aC. Paris: Musée du Louvre, AO 5682

Dos homes colpegen un tambor gegant, damunt del qual es troba un petit personatge. El gest del braç aixecat implica la necessitat d'una certa força per agitar l'instrument que és pla.

Font de la imatge: <http://www.peter-giger.de/fotoxxl/percussion/b-Asia/Iraq00.htm>

IM-24



Dona nua tocant una pandereta. Terracota. 18 cm. Procedència: Giršu. Principis del II mil·lenni. Musée du Louvre, AO 12205

Font de la imatge : <https://www.louvre-bible.org/index.php/louvre-bible/default/rewrite/oeuvre-122/Joueuse-de-harpe-et-musique-biblique>

IM-25



Ortostat de processons amb figures de músics. Basalt. 900-700 aC. Procedència: Karquemiš. Ankara: Museu de les civilitzacions Anatòliques.

En aquesta banda de l'ortostat veiem a quatre figures de músics: la de l'esquerra toca un corn, mentre que les altres tres toquen els tambors. Totes les figures porten faldilles llargues i són de la mateixa alçada. A l'altra banda d'aquest ortostat (no es veu en aquesta foto) hi ha la deessa KUG-BAU, asseguda a la cadira amb un lleó, i sosté un mirall amb la seva mà dreta, i una magrana amb l'esquerra.

Font d'aquesta imatge: Mercè Ramírez Sunyer

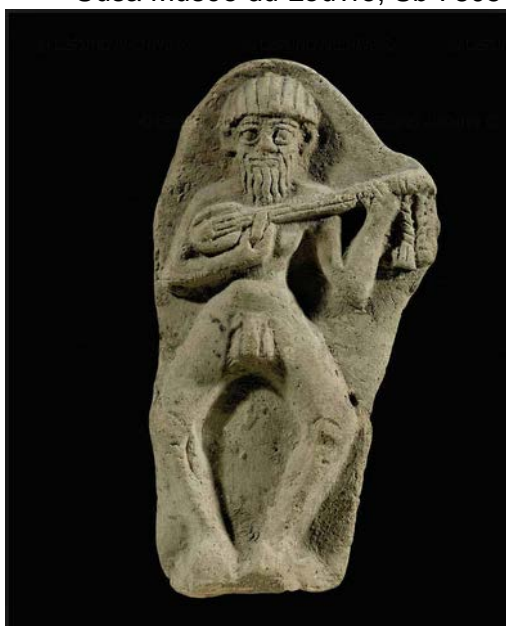
IM-26



Figureta modelada: músic tocant el llaüt.
Terracota. 9,20 x 3,10cm. Procedència:
Susa Musée du Louvre, Sb 7805



Figureta modelada: músic tocant el llaüt.
Terracota. 8,60 x 4,60 cm. Procedència:
Susa Musée du Louvre, Sb 7882



Figureta amb llaüt. Argila. 8,6 x 4,6 cm.
Procedència: Susa. c. 1500-1100 aC.
Musée du Louvre, Sb 6579



Figureta amb llaüt. Argila. Procedència:
Susa Musée du Louvre, Sb 7917

Font de la imatge superior esquerra:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_18030_38018_SH009248.001.jpg_obj.html&flag=true

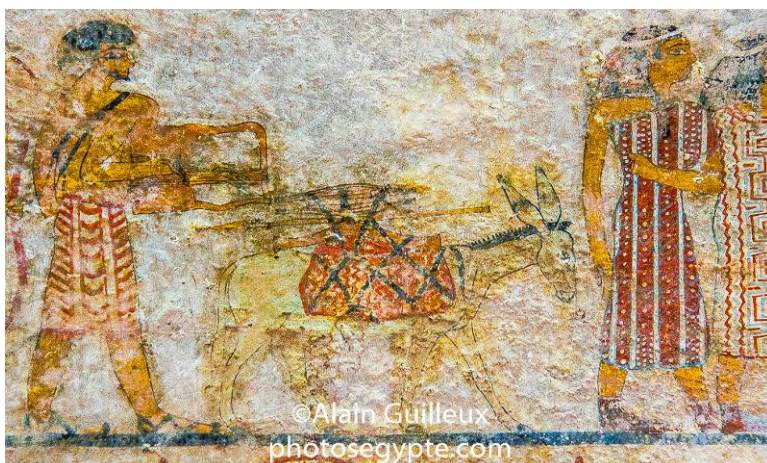
Font de la imatge superior dreta:

http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_18063_66827_10-525949.jpg_obj.html&flag=true

Font de la imatge inferior esquerra: <https://www.pinterest.es/pin/600738037770147272/>

Font de la imatge inferior dreta: http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_18063_66829_10-525955.jpg_obj.html&flag=false

IM-27



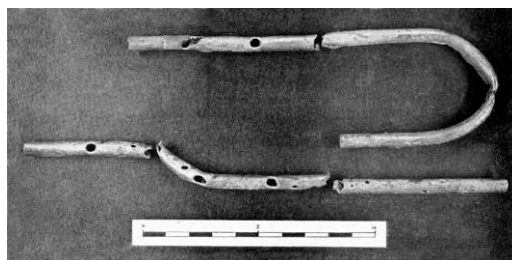
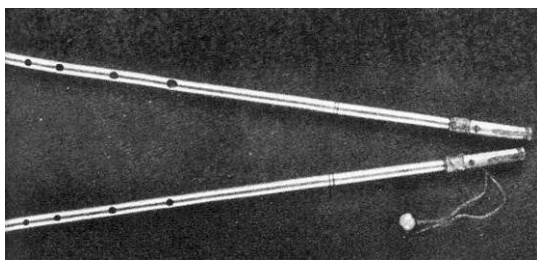
Beni Hasan: pintura d'una tomba de la Dinastia XII egípcia .
L'*asiàtic* Beni Hasan podria estar tocant una varietat del *sabitu* de l'est de Babilònia.
Font de la imatge de l'esquerra: <http://photoegypte.com/galerie-beni-hassan/tombe-khnomhotep.php>
La imatge de la dreta està extreta de Spycket, 1972:189.

IM-28



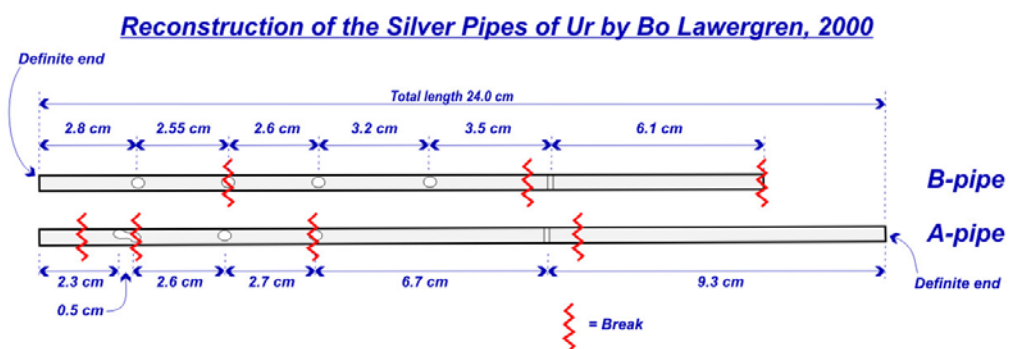
Segell-cilindre d'un funcionari del rei Kurigalzu II (1351-1327 aC). Calcedònia.
Procedència: Susa. Musée du Louvre, AOD 105
Es mostra a dos músics barbuts, un toca el llaüt de coll llarg i l'altre una petita lira portàtil amb muntants rectes que sosté verticalment
Font de la imatge:
http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_25012_38079_SH053281.001.jpg_obj.html&flag=true

IM-29



Esquerra: reconstrucció per J.P. Robertson de les flutes trobades al Cementiri Reial d'Ur

Dreta: fragments originals de les flutes trobades al Cementiri Reial d'Ur PG 333



Dibuix de l'anàlisi que va fer Lawergren per poder reproduir aquesta reconstrucció

Font de totes les imatges: http://flutopedia.com/mesopotamian_flutes.htm

IM-30



Caixa o pyxis d'ivori. 6,7 x 9,5 cm. Període Neo-Assiri. Procedència: Kalhu (Nimrud).
British Museum, BM 118179



La imatge inferior correspon a un dibuix fet per Barnett.

Font de la imatge de dalt:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=282806&partId=1

La imatge de baix extreta de Barnett: 1957/1975. pl. XVI.

IM-31



Ortostat de processons amb figures de músics. Basalt. 900-700 aC.
Procedència: Karquemiš. Ankara: Museu de les civilitzacions Anatòliques.

Font de la imatge: Mercè Ramírez Sunyer

IM-32



Fragment estela Ur-Nammu
Ur. c. 2100-2000 aC
Toronto: Royal Ontario Museum, 950.7.3

Músic amb sonalls rodons

Foto extreta de Shehata, 2006a:20.

IM-33



Sistre. Aliatge de coure.
34,29 x 10,21 cm
Procedència: Terres d'Hatti, Anatòlia central
c. 2300-2000 aC
New York, The Metropolitan Museum of Art, 55.137.2

Font de la imatge:
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/324441>

IM-34



Detall del *kudurrú* del rei Meli Šipak. Època casita, regnat de Meli Šipak II, 1186-1172 aC. 83x4x33. Calcària. Procedència: Peça trobada a Susa (Iran), portada en botí de Sippar, Mesopotàmia. Paris, Museu del Louvre, Sb23

Font de la imatge: <https://i.pinimg.com/originals/6e/05/9c/6e059c797f9323ac0d6509dae50c674a.jpg>

IM-35



Estela de Ur-Nammu. Període Ur III. c. 2100–2000 aC.
University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, B16676.
Imatge extreta de Kutzer, 2017:199.

IM-36

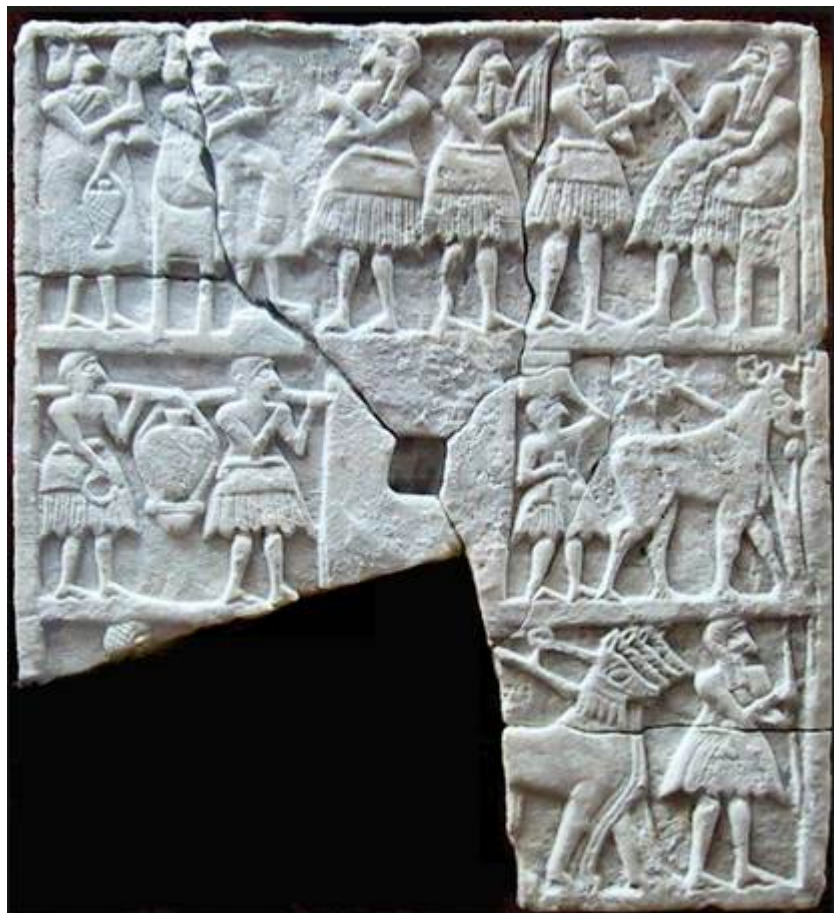


A l'esquerra: placa votiva en pedra calcària. 20 x 20 cm. Procedència: Temple de Sîn a Khafajeh, regió de Diyala. c. 2600-2350 aC. The Oriental Institute of the University of Chicago, A 12417.

A la dreta: Bagdad: Iraq Museum, IM 9012.

Font de la imatge esquerra: https://oi-idb-static.uchicago.edu/multimedia/3692/D.%20017502_A12417_001_Front.1920x1200.jpg
Font de la imatge dreta: extret de KUTZER, 2017:171 No. 35-b

IM-37

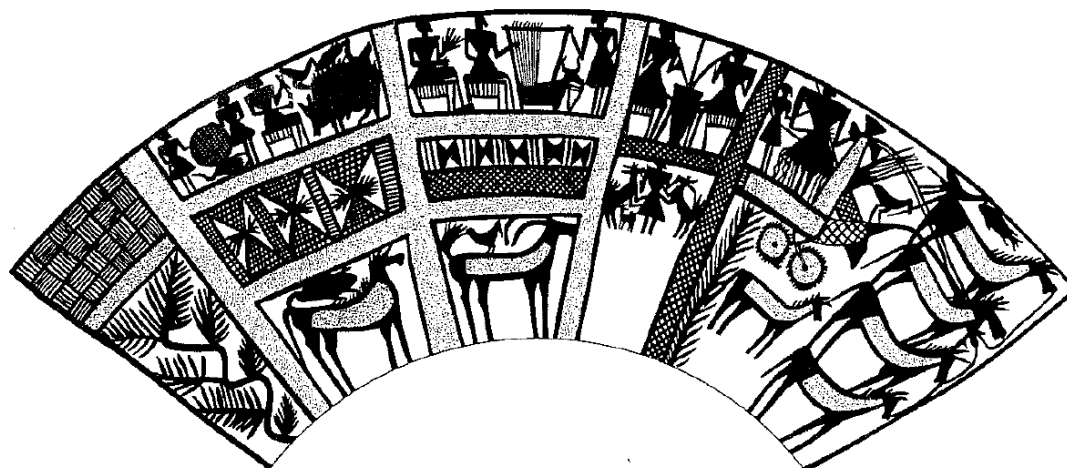


Placa votiva en pedra calcària. Procedència: Temple Oval, estrat I, de Khafajeh.
Període Mesilim, c. 2700–2550 aC. Bagdad: Iraq Museum, IM 14661.

Escena en tres registres. En el registre superior un músic masculí, dempeus, sosté una arpa d'arc de mida mitjana, entre dos servents atenen a un home i a una dona, a la dreta i a l'esquerra, respectivament. El músic està de cara al personatge masculí principal. El registre central, a l'esquerra, mostra a dos servents que duen un recipient gran, mentre que a la dreta es representa a un animal (bòvid?) acompanyat per una figura masculina. El registre inferior hi ha un home amb un bastó i al darrer un carro... (no es veu més per la part trencada).

Font de la imatge: <http://looklex.com/e.o/sumer.htm>

IM-38



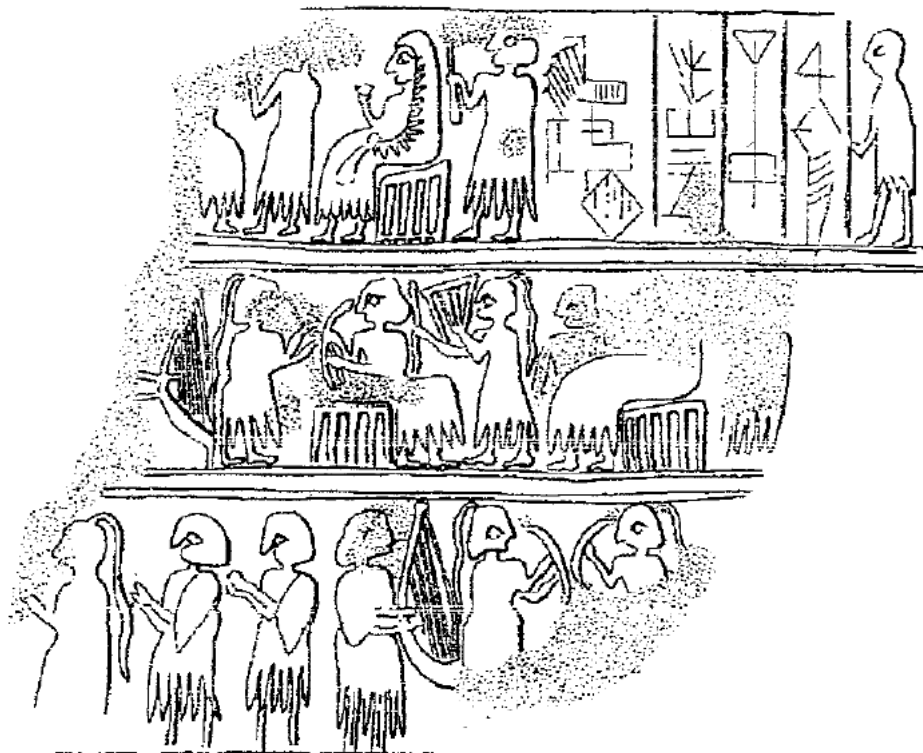
Gerro "Scarlet ware" de ceràmica amb pintura vermella i negra. Procedència: Khafajeh, a la regió de Dyala. 34,29 x 30,48 cm. c. 2700 aC. Londres: British Museum, BM 123293.

Les escenes es divideixen en diferents panells quadrats. A la dreta del dibuix es representa un carro de quatre rodes tirat per èquids. Al carro hi ha dues figures humanes de diferent mida que fan al·lusió a la diferència jeràrquica. Al costat hi ha una altra imatge de dos comensals bevent d'un recipient. L'escena musical està formada per una gran lira-toro que la toca un músic assegut. Sota el cap del toro de la lira hi ha un objecte triangular, probablement un tambor cònic. L'altre músic assegut, té un objecte que podria identificar-se amb un sistrum.

Font de la imatge superior:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?partid=1&assetid=510890001&objectid=368340 - Dibuix inferior extret de Delougaz, 1952 pl. 138.

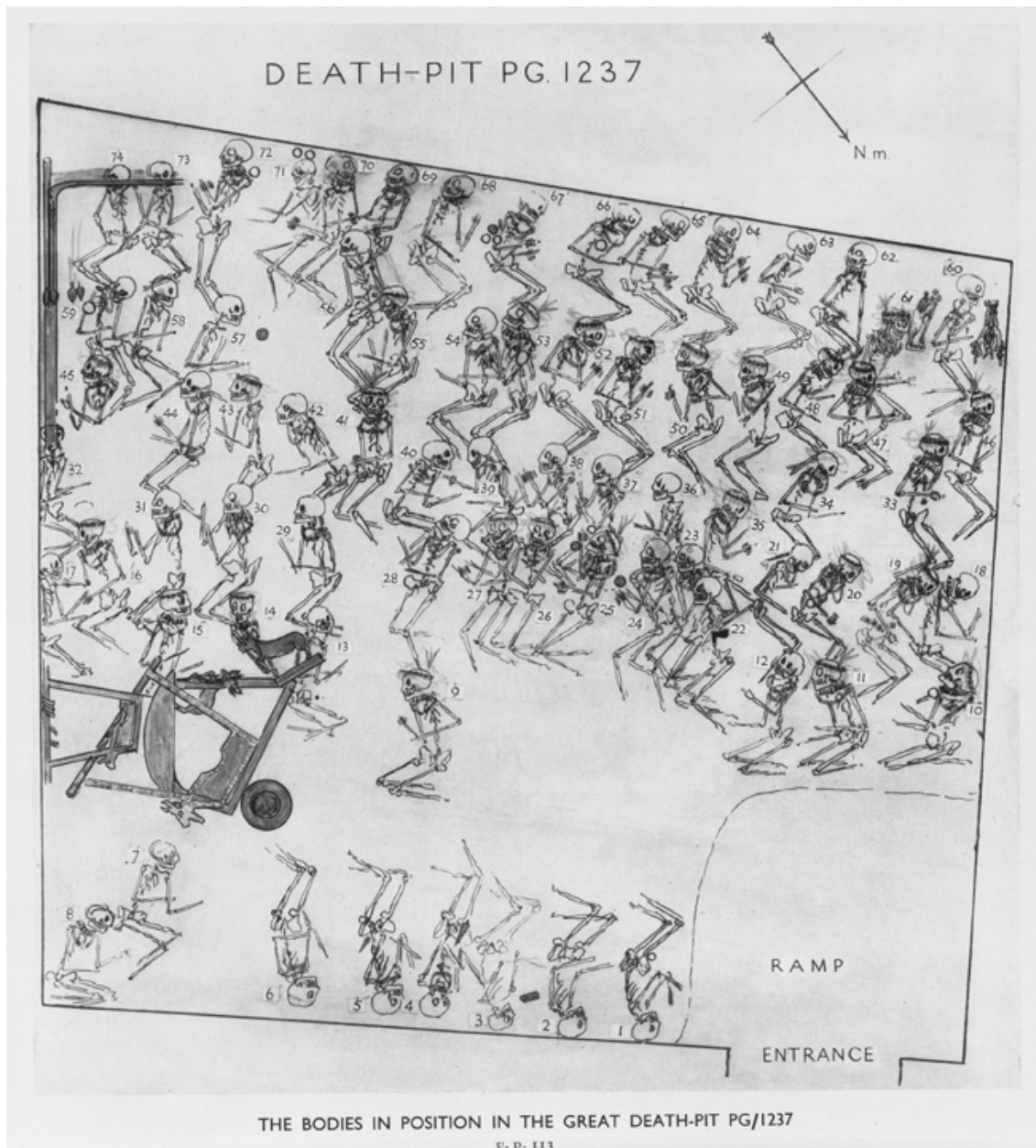
IM-39



Impressió de segell del cilindre antic. Procedència: ciutat de Mari I/II. c. 2550 aC. Probablement va ser el segellat d'una porta gran de Mari, inscrit amb el nom i títol de l'esposa de l'EN de Mari. Entre les diverses escenes de banquet, és l'única que es coneix la identitat del personatge central.

Dibuix extret de Beyer, 2007:237-240, no. 4

IM-40



Cementiri Reial d'Ur. PG 1237. "The Great Death Pit"
Dibuix fet per Woolley on es mostren les tres lires i els cossos al seu voltant
Font de la imatge: https://www.penn.museum/sites/iraq/?page_id=208

IM-41

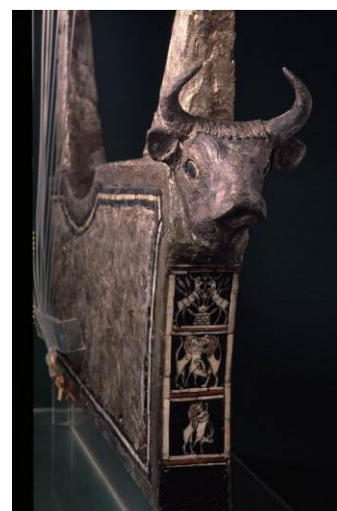


Cementiri Reial d'Ur. PG 1237. "The Great Death Pit". Reconstrucció de la "Lira Daurada".

c. 2550-2400 aC. Iraq Museum, Baghdad, IM 8694

Font de la imatge: <http://www.silverspearinstruments.co.uk/UserFiles/Page%20Main%20Images/LYRE.jpg>

IM-42



detall del front

Cementiri Reial d'Ur. PG 1237. "The Great Death Pit". Reconstrucció de la "Lira Platejada".

c. 2550-2400 aC. British Museum, BM 121199

Font de les imatges:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=510892001&objectId=368337&partId=1

IM-43



Estàtua B de Gudea, Príncep de Lagaš, anomenada “l’arquitecte amb mapa”, dedicada al déu Ningiršu. c. 2120 aC. 93x41x61 cm. Diorita. (a la dreta detall del mapa situat sobre els genolls de l’estàtua). Procedència: excavacions E. de Sarzec (1881). Paris, Musée du Louvre, AO 2



Font de la imatge:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea_statue_d%C3%A9di%C3%A9_au_dieu_Ningirsu_\(Louvre,_AO_2\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gudea_statue_d%C3%A9di%C3%A9_au_dieu_Ningirsu_(Louvre,_AO_2).jpg)

IM-44



Kudurru "inacabat" d'època casita, atribuïda al regnat de Meli-Shipak, 1188-1172 aC. Pedra calcària. Musée du Louvre, Sb 25

La procedència d'aquesta obra és Susa (excavacions de J. de Morgan), a on se l'havien endut com a botí de guerra al segle XII aC. Sota els anells de la serp que s'embolcalla en la part superior estan les deïtats principals del panteó en forma de símbols. A baix, soldats amb llaüt són acompanyats per ovelles i cabres i són guiats per una dona amb una pandereta que està acompanyada per un lleó — potser representant a Ištar, la deessa de la guerra. Les parets i les torres emmarquen el lloc reservat per a una inscripció que mai ha estat gravada. Una serp amb banyes, emblema del déu Marduk, envolta la base.



(detall)

Font de la imatge:
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre-Lens_Kudurru_de_Babylone_Cassita_\(Louvre,_S.XII\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Louvre-Lens_Kudurru_de_Babylone_Cassita_(Louvre,_S.XII).jpg)

Font de la imatge:
<https://www.pinterest.es/pin/472807660876585792>

IM-45



Relleu del palau Nord-oest d'Assurnasirpal II de Nimrud. 865-860 aC. 213,36 x 92,71 cm. Període: Neo-assiri. British Museum, BM 124550, (a baix detall dels músics). Dos soldats assiris sostenen els caps decapitats dels seus enemics davant d'uns músics —dos tocant la lira i un la pandereta—, tot celebrant la seva victòria en el mateix camp de batalla. Font de les imatges: https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=543698001&objectId=367041&partId=1

IM-46



Relleu del palau Nord d'Assurbanipal de Nínive. 645-635 aC. 58,42 x 139,7 cm.
British Museum, BM 124920

A l'esquerra detall del cap penjat de Teumman

Representa "l'Escena del jardí" on es mostra a la reina entronitzada i el rei reclinat que es delecten en la pèrgola entre vinyers, coníferes i palmeres. Hi ha penjat el truculent trofeu de la victòria, que consisteix en el cap de Teumman, rei d'Elam, suspès d'un arbre. A l'esquerra una dona música tocant l'arpa. Al costat del rei hi ha una taula sostenint la seva espasa, arc i carcaix. Els rostres del rei i la reina van ser mutilats el 612 aC pels soldats que van saquejar el palau.

Font de les imatges:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=23700001&objectId=366859&partId=1

IM-47



Relleu del palau Nord d'Assurbanipal de Nínive. 645-635 aC. 170,18 x 53,34 cm.

British Museum, BM 124922 (a la dreta detall dels músics)

"L'escena del jardí" es completa en l'extrem dret amb una sèrie mostrant el jardí d'Assurbanipal. El registre superior s'exhibeixen una sèrie de músics que toquen una lira, una arpa vertical i tubs dobles. Al registre del mig es mostra de nou un parell de músics amb tubs dobles, mentre que a l'inferior s'ensenya un porc senglar entre les canyes.

Font de les imatges:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=390895001&objectId=366865&partId=1

IM-48



Relleu procedent del palau Sud-oest de Nínive de Sennàquerib. 99,6 x 101,6 cm. 700-629 aC.

British Museum, BM 124947

El relleu mostra a un soldat assiri i tres músics de lira, possiblement presoners de Judea, avançant cap a la dreta en un país boscós i muntanyenc.

Font de la imatge:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=437558001&objectId=366884&partId=1

IM-49



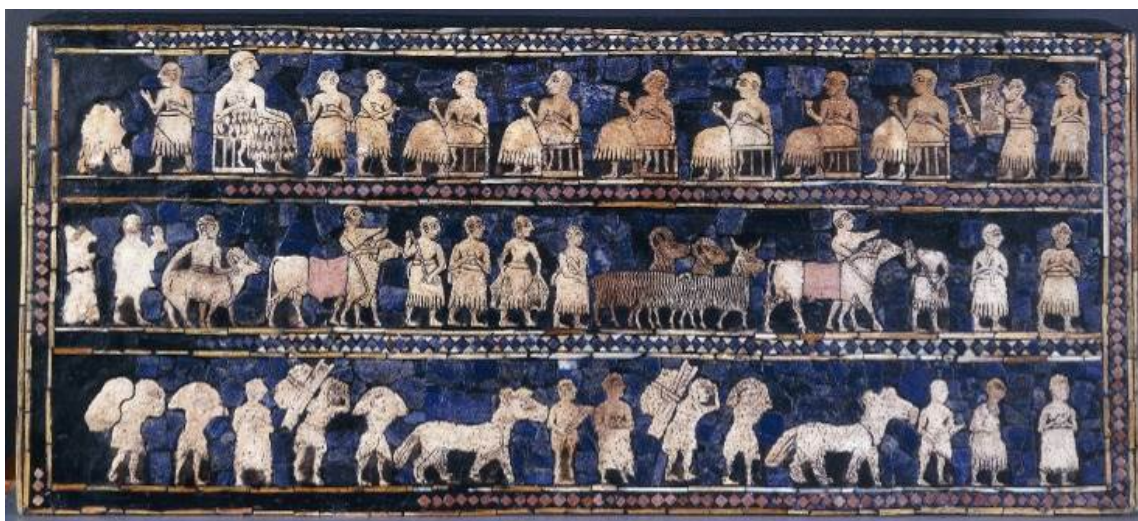
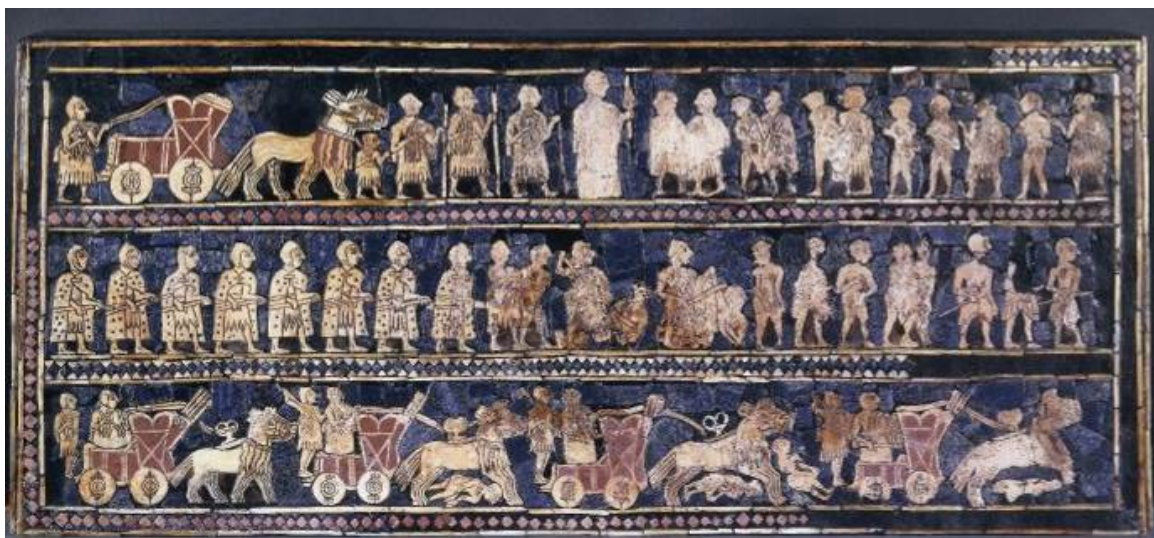
Detalls del relleu neo-assiri del palau sud-occidental de Nínive (660-650 aC). British Museum, BM 124802,c

Representa a músics i músiques elamites de diferents edats i amb diversos instruments, així com a quinze dones i nens batent rítmicament les palmes. Una cantant té la mà a l'alçada de la gola en un gest similar al que es realitza a l'Orient avui en dia.

Font de les imatges:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=270640001&objectId=366839&partId=1#more-views

IM-50



Estendard d'Ur. Procedència: Cementiri reial d'Ur, PG 779. c. 2500 aC. British Museum, BM 121.201

Estendard decorat pels quatre costats amb mosaics crustats fets de petxina, pedra calcària vermella i lapislàtzuli, encastats amb betum.

Detall del músic i el cantant

Font de les imatges:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=12550001&objectId=368264&partId=1

IM-51



King superintending Removal of colossal Bull (Kourvumuk)



Detall dels trompeters assiris

Dibuix d'un relleu assiri del Palau Sud-oest de Sennàquerib de Nínive. Court VI, pannels 63-64. c. 700 aC. British Museum, BM 124820.

La superfície original dels relleus va ser calcinada parcialment durant el saqueig del palau de Sennàquerib. El relleu en dues parts mostra un toro alat pel palau de Sennàquerib deixant la pedrera. El toro, gairebé acabat, ha estat col·locat en un trineu que avança sobre corrons, arrossegat per presoners de guerra. Quatre supervisors, dos amb trompetes, dirigeixen l'operació des de la part superior del colós. A l'esquerra, el rei està parat en un carruatge dibuixat a mà. Alguns homes netegen roques de la pista; uns altres tiren d'una palanca llarga, encaixada en el seu lloc per desplaçar la càrrega quan s'embussa. A baix, els homes usen galledes, units als braços contraposats per elevar l'aigua i desviar un rierol.

Font de la imatge:

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Discoveries_among_the_ruins_of_Nineveh_and_Babylon:_with_travels_in_Arménia,_Kurdistan_and_the_desert_-_being_the_result_of_a_second_expedition_undertaken_for_the_Trustees_of_the_British_museum_\(1859\)_18139045_806.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Discoveries_among_the_ruins_of_Nineveh_and_Babylon:_with_travels_in_Arménia,_Kurdistan_and_the_desert_-_being_the_result_of_a_second_expedition_undertaken_for_the_Trustees_of_the_British_museum_(1859)_18139045_806.jpg)

Les imatges dels relleus que estan al British Museum es poden veure a:

https://britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=32473001&objectId=366777&partId=1

IM-52



Dos ballarins amb claquetes. Terracota. 10,4 x 9,2 cm. Procedència: Eshunna. II mil·lenni aC.

Musée du Louvre, AO 12443

Els dos ballarins es mostren amb barba i amb una mena de barret amb plomes i estan cara a cara amb unes claquetes i a punt de fer un pas de dansa.

Font de la imatge: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dancers_Eshnunna_Louvre_AO12443.jpg

IM-53



(detall)

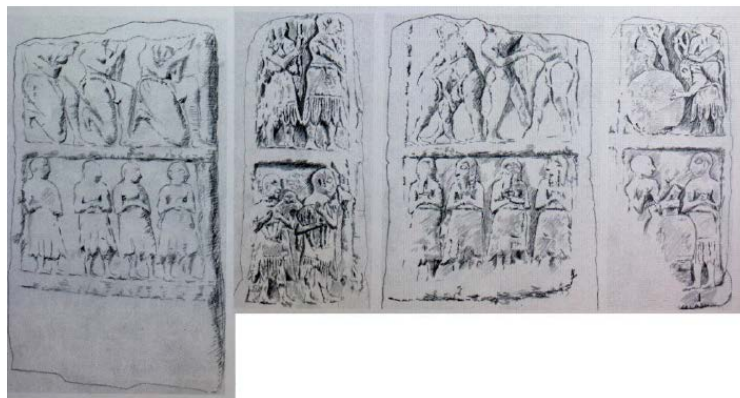


Vas cerimonial per beure en forma de puny decorat amb una processó de músics. Plata. 10x15,5 cm. Regne Nou Hitita, Anatòlia central, Turquia.

Regnat de Tudhalias III, c. 1400-1380 aC.
Boston, Museum of Fine Arts, 2004.2230

Font de la imatge: <https://www.mfa.org/collections/object/drinking-vessel-in-the-shape-of-a-fist-322343>

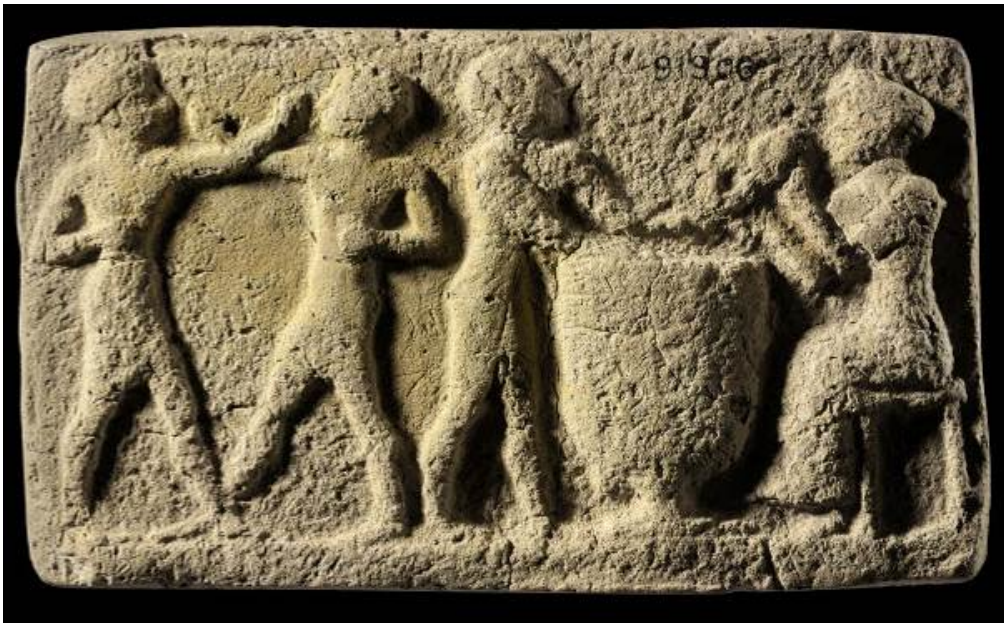
IM-54



Fragment de l'Estela "Bedreh". Marbre. Dinastia Ur I. c. 2550 aC. Bedreh (Iraq)

Imatge extreta de Kutzer, 2017:174.

IM-55



Placa. Antiga Babilònia. Senkereh (Larsa). c. 2000-1750 aC.
British Museum, BM 91906

Font de la imatge:

<https://www.bmimages.com/preview.asp?image=01613360201&itemw=4&itemf=0002&itemstep=1&itemx=2>

IM-56



Estela de la música. Pedra calcària. c. 2140-2110 aC. Altura 125 cm. Procedència:
Tello.

Paris: Musée du Louvre AO 52.

Font de la imatge esquerra: <https://caixaforum.es/barcelona/fichaexposicion?entryld=256794>

Imatge dreta extreta de Kutzer, 2007:195 No. 74-b

IM-57



Reconstrucció del cap de toro i l'instrument de la "Lira del Rei" del Cementiri Reial d'Ur, PG 789. c. 2550-2400 aC. University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, B 17694 B. Imatge inferior: detall del 3r registre de la part frontal.
Font de les dues imatges superiors: https://www.penn.museum/collections/object_images.php?irn=9347#image4
Font de la imatge inferior: https://www.penn.museum/collections/object_images.php?irn=4466

IM-58



Segell procedent de Failaka, Dilmun.
c. 2100-2000 aC.
Imatge extreta de Kutzer; 2017:200 No. 84



Segell procedent de Failaka, Dilmun.
c. 2100-2000 aC.
Imatge extreta de Kutzer; 2017:200 No. 85

IM-59



Entrenador de micos. Terracota. 11,5 x 5,4 x 2 cm. Musée du Louvre, AO 9010

Font de la imatge:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_24793_59318_SH001390_01.jpg_obj.html&flag=true

IM-60



Home tocant l'aulos doble. 600-575 aC. Idàlion, Xipre. Calcària.
Musée du Louvre, AO 22208

Font de la imatge: <https://caixaforum.es/barcelona/fichaexposicion?entryId=256794>

IM-61



Dos címbals de bronze. 9 i 9,5 cm. Procedència Ugarit. Musée du Louvre, AO 11636
a-b.

Imatge extreta de *Les Dossiers d'Archéologie*, N° 310, pàg. 21

IM-62



Campaneta de bronze utilitzada per rituals màgics. Assur. Segles VIII-VII aC.
Vorderasiatisches Museum - Staatliche Museen zu Berlin, VA 2517

Font de la imatge:

http://www.scalarchives.it/web/dettaglio_immagine_adv.asp?numImmagini=157&posizione=15&SC_Luogo=Vorderasiatisches+Museum%2C+Staatliche+Museen+zu+Berlin%2C+Berlin%2C+Germany&prmset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=eng&Sort=9

IM-63



Parella de músics. Alabastre. c. 2500-2400 aC. Procedència: Temple d'Ištar de Mari.
Musée du Louvre, AO 17568

Font de la imatge:

http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=obj_view_obj&objet=cartel_627_74573_RC120024.jpg_obj.html&flag=true

IM-64



Placa votiva perforada amb escenes de banquet. Pedra calcària. 27 x 24 cm.
Procedència: desconeguda. c. 2700 - 2650 aC. Musée du Louvre AO 31015

Font de la imatge esquerra: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/perforated-bas-relief-decorated-banquet-scenes>
Imatge dreta extreta de Kutzer, 2017:173 No. 38

IM-65



Segell-cilindre. Procedència: Ur. c. 2450 aC. Bagdad: Iraq Museum, IM 60313
Imatge extreta de: Rashid 1984, 51, fig. 26

IM-66



Detall dels músics militars que acompanyen els soldats del rei Assurbanipal, relleu mural d'alabastre. Procedència: Palau del Nord de Nínive .c. 668-627 aC. Musée du Louvre, AO 19908.

Font de la imatge: <http://www.peter-giger.de/fotoxxl/percussion/b-Asia/Iraq02.htm>

IM-67



Cimbals. Aliatge de coure. Procedència: Susa. c. 1500-1100 aC.
Musée du Louvre, Sb 12770 a i b
Imatge extreta de Músiques a l'antiguitat, 2018:166 No. 165

IM-68



Campaneta. Bronze. 4,8 x 2,6 cm. Procedència: Khorsabad. Imperi Neoassiri, 717-705 aC.

Musée du Louvre, N III 3119.

Imatge extreta de Músiques a l'antiguitat, 2018:167 No. 166

IM-69



Detall dels arresus dels cavalls que tenen campanetes a dalt del cap i penjant al coll. Relleu mural, Nimrud. Regnat de Teglafalassar III, segle VIII aC. British Museum, BM 118905.

Font de la imatge:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/33/Britishmuseumassyrianreliefhorsemannimrud.jpg>

IM-70



Segell-cilindre que representa una curació. Segle VIII aC.

Imatge extreta de: Ziegler, Nele i Charpin, Dominique, 2006:55

IM-71



Relleu de l'època del rei assiri Teglatfalassar III. 744-727 aC. Procedència: Palau central de Nimrud. Wobum Abbey, col·lecció del Duc de Bedford, Londres.

Font de la imatge:

<http://blog.daum.net/blog/photoImage.do?blogid=03YE1&imgurl=http://cfile224.uf.daum.net/original/154EAB284BC594BA2DF824>

IM-72



Relleu mural (detall) mostrant al rei Assurbanipal en una cacera de lleons. 645-640 aC. Palau del Nord de Nínive. British Museum, BM 124886
En aquest detall del registre inferior veiem al rei fent la libació amb vi damunt els quatre lleons morts i als sacerdots músics tocant una arpa horitzontal de 7 cordes.

Foto de Mercè Ramírez Sunyer

IM-73



Relleu mural mostrant al rei Assurnasirpal II després d'una cacera. Palau Nord-oest de Nimrud. 865-860 aC. British Museum, BM 124535

El rei Assurnasirpal II a punt de vessar la libació damunt el lleó, amb els músics tocant amb l'arpa horitzontal.

Font de la imatge:

https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=228517001&objectId=367026&partId=1

7.2. Annexos de textos (TE)

TE-1

- ¡Eridu, té, cuya sombra se extiende a lo ancho!
 ¡Ob mar encrespado y sin rival!
 55 ¡Río sublime y suntuoso que aterroriza al país!
 ¡Palacio de Engur, gigantesco e indestructible!
 ¡Palacio a la orilla del mar! ¡León en pleno Aps !
 ¡Noble morada de Enki!
 ¡Fuente de (todo) saber para el país entero!
 ¡Tu rumor, similar al de un río durante la crecida,
 60 Compone una música para Enki, el soberano!
 En tu santo habitáculo suenan, con agrado,
 Algar, balag, algarsurra,
  ar ar, sab tum, mir tum, lo llenan de melodías,
 Con el balag de dulce resonancia
 Que refuerza la salmodia (?):
 65 ¡All  se tocan todos estos instrumentos, cada uno a
 su manera!
 ¡All  suena, en solos, el algar sagrado de Enki,
 All  resuenan las siete tigi!
 ¡La orden de Enki es inalterable:
 El fundamento de su palabra es inquebrantable!
 70 ¡Esto era lo que Isimud gritaba en medio del enla-
 drillado,
 Aquello que melodiosamente cantaba en el palacio
 de Engur!
 Cuando termin  –una vez que hubo acabado–
 Cuando Enki acabó de construir  ridu,
 Mole artísticamente rematada,
 Que parece flotar sobre las aguas,
 75 ¡Apoy  su espalda en la orilla, en el cañaveral,
 (Descansando) en su agradable buerto, lleno de
 frutas,

Descanso de
Enki tras la
edificación del
palacio.

Font del text: Bottéro i Kramer (2004:159)

TE-2

62. gi₄-bi jic-nu₁₁ gi₄-gi₄ lu₂ u₆-e am₃-ma-ni-in-dim₂
 63.  en-ki-ke₄ jic-nu₁₁ gi₄-gi₄ lu₂ u₆-e igi [du₈-a-ni-ta]
 64. nam-bi i-ni-in-tar nam-nar mi-ni-in-ba
 65. [X] gal ucumgal-la igi lugal-la-ke₄ am₃-[ma]-ni-in-[gub]

Font del text: ETCSL 1.1.2. 62-65 Enki and Ninmah

<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.1.1.2&display=Crit&charenc=&lineid=c112.62#c112.62>

TE-3

- o i 5' *a-šá-rit-ti* DINGIR-MEŠ *šá me-lul-šá qab-lum*
o i 6' *a-li-kàt maḥ-ri šu-ut se-bet at-ḥe-e*
o i 7' LÚ.NAR-MEŠ *pal-ke-e ma-ḥar-šá kam-su*
o i 8' *šu-ut* GIŠ.ZÀ.MÍ *še-bi-ti u ka-an-za-bi*
o i 9' *šá ma-li-li ši-in-ni-ti u ar-ka-a-[ti]*

Font del text: SAA 3 4: 5'-9' Himne a Nayaya de Sargon II
<http://oracc.museum.upenn.edu/saa0/saa03/pager>

TE-4

154. ^dcul-gi lugal urim₅^{ki}-ma-me-en
155. u₃ nam-nar-ra gu₂-ju₁₀ ha-na-cum₂
156. nij₂ na-me-bi la-ba-da-an-gib-en
157. tigi a-da-ab nam-nar cu du₇-a buru₃ dajal-bi mu-zu
158. jic cu-kar₂-ke₄ cag₄ bi₂-ib-dab₅
159. si ak-de₃ a₂ nu-mu-e-ci-ib-gaz-e-en
160. zi-zi-i cu₂-cu₂-ba jic mu-e-hur-hur
161. jic^cgu₂-uc za-mi₂-a kam-ma sag₉-ga mi-ni-zu
162. jic^csa-ec₅ u₃ cag₄ nam-nar-ra-ka cag₄ du-bu-la mi-ni-zu
163. jic^cmi-ri₂-tum nij₂ e₂ sig₉-ga-ke₄ cu mu-un-gid₂-gid₂-de₃
164. jic^cal-jar jic^csa-bi₂-tum in-dim₂ lugal-la aga cu-si mu-ni-zu
165. jic^cur-za-ba-bi₂-tum jic^char-har jic^cza-na-ru
166. jic^cur-gu-la jic^cdim₃-lu₂-ma₂-gur₈-ra ne-gin₇ gu₃ mi-ni-e₃
167. dumu nar-ra cu tam-tam-ma-gin₇
168. jic-gu₃-di jic la-ba-ra-ab-tuku-a ki-ju₁₀-uc lu₂ mu-ni-ib-DU-[X (X)]
169. u₃-ne-en cag₄-bi ba-zu-zu
170. nij₂ ud-bi-ce₃ cu-ja₂ jal₂-la-gin₇ ba-e-de₃-ja₂-ja₂-de₃-[X]
171. ad pad₃-de₃ gid₂-i tu-lu gen₆-na cu-ja₂ la-ba-ra-e₃
172. gi-di gi sipad-gin₇ nu-um-me
173. cumun-ca₄ mur ca₄-e i-si-ic ja₂-ja₂
174. cag₄ gen₆ saj us₂-bi-gin₇ i₃-zu

Font del text: ETCSL 2.4.2.02 154-174 A praise poem of Šulgi (Šulgi B)
<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=c.2.4.2.02&display=Crit&charenc=&lineid=c24202.154#c24202.154>

TE-5

- o i 7' LÚ.NAR-MEŠ *pal-ke-e ma-ḥar-ša kam-su*
 o i 8' *šu-ut* GIŠ.ZÀ.MÍ *še-bi-ti u ka-an-za-bi*
 o i 9' *ša ma-li-li ši-in-ni-ti u ar-ka-a-[ti]*

Font del text: SAA 03 004 7'-9' Nanaya Himn of Sargon II
<http://oracc.museum.upenn.edu/saa03/pager>

TE-6

- 187 tigi a-/da\ab gi-gid₂ za-am-za-am-ju₁₀ a-/nir⁷\-ra mu-da-an-kur₉
 188^{jac} gu₃-di e₂ /nam-nar\ra-ka zag e₂-jar₈-e i-ni-in-us₂
 189^{jac} gu-za hi-li-bi nu-/mu-til-la\ju₁₀
 190 sahar PU₂ saj-ja₂-/ka\ lu₂ im-/mi\-[X X]-X
 191 /jic-nu₂ ki-nu₂\ TUR-bi nu-mu-un-[til]-/la-ju₁₀\
 192 edin bar sug₄-ga-ka lu₂ im-mi-in-nu₂-u₃-da
 193 me-li-e-a dam-ju₁₀ er₂-ra dumu-ju₁₀ a-nir-ra
 194 lu₂ nij₂ dug₄-ga-ja₂ i-lu balaj di-gin₇ he₂-na-du₁₂-uc
 195 ud ur₅-gin₇ im-ma-ab-ak-a-ju₁₀
 196 saj-kal ^dinana nin me₃-a di-ja₂ nu-mu-un-til₃
 197 ^den-lil₂-le kur-kur-ra inim gal-gal-ce₃ /kij₂-gi₄-a bi₂\-in-gi₄

Font del text: ETC SL Ur-Namma A 187:197 The death of Ur-Namma (a version from Nippur)
<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section2/c2411.htm#lineN1>

TE-7

Col v

- 1 ki-maḥ-iri-ka al nu-ḡar
 2 adda_x (LÚ-šessigxBAD) ki nu-túm
 3 gala-e balaḡ nu-túm ér nu-ta-è
 4 ama-ér-ke₄ ér nu-bí-du₁₁

Font del text: Estàtua B de Gudea Col. V 1-4
 Extret de: Bouso, 2012:113.

TE-8

^den-ki-ke₄ gud im-ma-ab-gaz-e udu im-ma-ab-šar₂-re

^{kuš}a₂-la₂ nu-ĝal₂-la ki-bi-še₃ sa₂ im-dug₄

ub₃ zabar nu-ĝal₂-la ki-bi-še₃ im-mi-in-e₃

Font del text: *Enki's Journey to Nibru*. 93-95. Traducció d'AL-FOUADI, 1969:74
Extret de Kutzer, 2017:72

TE-9

²⁴¹X-ta ma₂ an-na ezen X [...]

²⁴²siskur₂ gal-gal hu-mu-un-[-...-e]

²⁴³lugal-e gud he₂-em-ma-ab-gaz-e /udu\ [he₂-em-ma-ab-car₂-re]

²⁴⁴kac bur-ra he₂-em-/de₂\-[-e]

²⁴⁵cem₃ ^{kuc}a₂-la₂-e ceg₁₁ ha-ba-[gi₄-gi₄]

²⁴⁶tigi nij₂-dug₃-ge si he₂-em-mi-[ib-sa₂-sa₂]

Font del text: ETCSL. *Inana and Enki*, segment H, 241-246
<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section1/c131.htm#lineH224>

TE-10

²¹je₂₆-e ^{jic}apin-e a₂ gal-e dim₂-ma cu gal-e KEC₂-da

²²saj-dun₃ mah a-a ^den-lil₂-la₂-me-en

²³engar zid nam-lu₂-ulu₃-me-en

²⁴ezen-ju₁₀ ^{iti}cu-numun-a a-cag₄-ga ak-da-bi

²⁵lugal-e gud im-ma-ab-gaz-e udu im-ma-ab-car₂-re

²⁶kac bur-ra-am₃ mu-e-de₂

²⁷lugal-e a UR₄-a mu-e-de₆

²⁸^{kuc}ub₃ ^{kuc}a₂-la₂-e ceg₁₁ ci-im-ma-gi₄-gi₄

Font del text: ETCSL, *The debate between the Hoe and the Plough*, 21-28.
<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/section5/c531.htm#line20>