

Encore des percussions : observations sur /tigi/ et /adab/

Daniel SÁNCHEZ MUÑOZ

Docteur de l'université de Granada (Espagne)

Introduction

Les instruments à percussion semblent avoir été très populaires en Mésopotamie dans l'Antiquité. En effet, l'iconographie¹ de la région entre la fin du IV^e millénaire et les derniers siècles avant notre ère montre différentes percussions jouées dans de multiples contextes (scènes populaires, banquets, etc.) Ces instruments sont, de plus, présents dans plusieurs textes cunéiformes en sumérien et akkadien, généralement écrits sur des tablettes en argile, et on possède désormais de nombreuses études philologiques à propos de leurs occurrences². Néanmoins, on ne peut presque jamais établir de liens certains entre les représentations et ces occurrences³, de sorte que l'identification des mots suméro-akkadiens désignant des percussions est encore un sujet controversé.

Ainsi, Shehata nuance l'identification de balaĝ / *balaggu(m)*⁴ proposée par Gabbay comme une grande lyre au III^e millénaire, et puis par la suite comme un type de tambour⁵. À son tour, Watson et Wyatt firent de même avec l'identification par Mirelman du terme a₂-la₂ / *alû(m)* comme un grand tambour⁶. Pourtant, l'exemple le plus frappant provient d'une étude récente de Michałowski à propos des mots sumériens /tigi/ et /adab/⁷. D'après la recherche traditionnelle, ils feraient allusion à deux percussions utilisées pour accompagner des chants

1 Voir Rašīd, 1984 pour un catalogue iconographique complet.

2 Shehata, 2006 ; Gabbay, 2010 ; Mirelman, 2010a et b ; Mirelman, 2014 ; Rendu Loisel, 2015 ; et Gabbay, 2018.

3 L'exception est li-li-is3 / *lilissu* à cause de la représentation d'une timbale avec ^dLILIZ (« timbale *lilissu* divinisée») dans la tablette séleucide TCL 6, 47 (Mirelman, 2010a, p. 50).

4 Les signes cunéiformes et mots suméro-akkadiens sont écrits selon les conventions de l'*Altorientalischen Forschungen* (<https://www.degruyter.com/view/journals/aof/aof-overview.xml> ; consulté le 07/09/2020). Pour le sumérien, on suit le système de translittération d'Attinger et Sallaberger (voir aBZL, p. ix-xi pour description).

5 Shehata, 2017, p. 73-44 contre Gabbay, 2014a, p. 93-102 et Gabbay, 2014b.

6 Watson et Wyatt, 2019, p. 37-38 contre Mirelman, 2014.

7 Michałowski, 2019.

homonymes⁸. D'après ce sumérologue et musicien contemporain, ils désigneraient les deux hymnes et les musiciens entonnant ces chants, mais pas les instruments.

L'étude de Michałowski a été mûrement réfléchie⁹ et elle se base sur quelques textes peu commentés par les chercheurs en musique mésopotamienne, comme ceux de la moitié du III^e millénaire¹⁰. L'identification de /tigi/ comme un musicien a aussi du sens d'après d'autres textes du I^{er} millénaire¹¹, et le catalogue des hymnes /tigi/ et /adab/ s'est récemment élargi¹². Finalement, les témoignages permettant d'identifier ces termes comme des instruments au I^{er} millénaire sont trop peu nombreux¹³. Toutefois, on ne peut nier complètement le fait que /tigi/ et /adab/ puissent désigner des instruments.

Grâce à l'étymologie, Farmer proposa déjà des connexions entre /adab/ et les mots *duff* (arabe) et *tôp* (hébreu)¹⁴, de sorte que /adab/ serait un mot sumérien d'origine sémitique désignant un tambour. Malheureusement, /adab/ ne correspond à aucun des trois types d'emprunts sémitiques en sumérien distingués par la recherche¹⁵. Toutefois, il ne s'agit pas

- 8 Hartmann, 1960, p. 86, 197 ; Wilcke, 1976, p. 257 ; Krispijn, 1990, p. 2-3 ; Kilmer, 2003-2005, p. 368 ; Volk, 2006, p. 8 ; Shehata, 2009, p. 251-252 ; Krispijn, 2010, p. 127 ; Gabbay, 2014a, p. 86 ; Shehata, 2014, p. 106-107. On trouve également des identifications comme instruments à cordes (Krispijn, 1990, p. 3-4 ; Krispijn, 2010, p. 125-129, 147 et Gabbay, 2014a, p. 103 n. 186). Gabbay, 2014a, p. 103 n. 186 est basé sur les divisions des hymnes /tigi/ et /adab/ sa-gid₂-da (« mode / corde tendue ») et sa-ġar-ra (« mode / corde établie ») (Krispijn, 1990, p. 14-16 ; Krispijn, 2002, p. 467, 472 et Shehata, 2009, p. 254-256). Toutefois, ces divisions sa-gid₂-da et sa-ġar-ra sont aussi présentes dans les hymnes za-am-za-am (Shehata, 2009, p. 259), terme désignant aussi une percussion comme on le verra après. Elles feraient donc référence au mode musical de ces hymnes.
- 9 Michałowski, 2010a, p. 206 n. 18 annonçait déjà cette étude, mais Michałowski, 2010b, p. 119 ; Michałowski, 2013, p. 17 et Michałowski, 2017, p. 223 mentionnent encore des /tigi/ et /adab/ en tant qu'instruments.
- 10 Michałowski 2019, p. 456, 468-471.
- 11 Voir le texte administratif médio-babylonien TMH NF 5, 44, rev. ii 10 (à propos d'un musicien *tigû* du dieu Marduk) et l'extrait lexical néo-assyrien Lu₂ Court, 1, 205 (où tigi est comparé avec *āšipu* « sorcier »). Les dates et abréviations pour citer les textes cunéiformes suivent les conventions de CDLI (voir bibliographie ; voir concrètement les sections de CDLI « Adopted periodisation in CDLI » et « Abbreviations for Assyriology »). D'autres textes absents de cette base de données sont cités avec une référence entre parenthèses pour leur édition.
- 12 Voir Shehata, 2019, p. 165, Gadotti et Kleinerman, 2020, p. 120-126 et Peterson, 2020, p. 135-138.
- 13 Mais pas à cause des arguments de Michałowski 2019, p. 455, car on trouve encore des /tigi/ au I^{er} millénaire. En plus des textes à la note 11 de cet article, voir d'autres extraits où le sens de ce mot est plus ambigu : les extraits lexicaux *Erimhuš*, vi, Segment ii, 4 et K 260+, rev. 2, et le manuscrit néo-babylonien de la Tablette V de la Version Standard de l'*Épopée de Gilgameš*, T.1447, f. i 25 (al-Rawi et George, 2014, p. 76). En tout cas, il est vrai que /tigi/ et /adab/ n'apparaissent pas encore sur Ur₅-ra = *hubullu*, XI, texte commenté par Mur-gu₄ = *imrû* = *ballu* (désormais Mur-gu₄) où l'on trouve ^{urudu}tigi (« /tigi/ en cuivre ») et ^{urudu}a-da-pa₃ (« /adab/ en cuivre »). De plus, quelques termes mentionnés avec ces mots dans Mur-gu₄ (p.ex. ^{urudu}ba-zil-la-tu₂, de sens inconnu) ne sont d'ailleurs pas connus.
- 14 Farmer, 1929, p. xiv suivi ensuite par Doubleday, 2013, p. 113.
- 15 Voir Jagersma, 2010, p. 4 pour ces emprunts.

de l'unique proposition étymologique pour /adab/ comme instrument. Ainsi, Krispijn propose qu'il soit une sorte de cymbales¹⁶, ce que Michałowski commentait sans le contester¹⁷.

Le cas de /tigi/ est plus certain, et il n'est qu'indirectement commenté par Michałowski¹⁸. Sauf dans les cas de graphies erronées¹⁹ et syllabiques (ti-ge²⁰ et ti-ge²¹), ce terme est toujours écrit avec le signe BALAG en combinaison avec d'autres signes :

- tigi(BALAG.LUL)²², mot-à-mot « le balağ du musicien-nar(LUL) ».
- tigi₂(LUL.BALAG)²³, mot-à-mot « le musicien-nar du balağ ».
- tigi_x(E₂/KID.BALAG)²⁴ (mot-à-mot « maison (?) du balağ ») et sa variante tigi_x(E₂.BALAG)^{ge4} ou tigi_x(E₂.BALAG)-ge²⁵.
- tigi_y(LUL.E₂.BALAG)²⁶ (« musicien-nar de la maison (?) du balağ »), récemment lu nar tigi_x (« musicien-nar du tigi_x ») d'après les textes administratifs du III^e millénaire (mais probablement pas l'Extrait 8 de cet article provenant du II^e millénaire)²⁷, une lecture intéressante mais pas définitive en tout cas²⁸.

Le mot balağ désigne un instrument (une grande lyre au III^e millénaire et un tambour à partir du II^e millénaire)²⁹ et une lamentation, si bien que ce dernier sens n'est attesté qu'à

16 Krispijn, 2010, p. 144 (avec explication en p. 150).

17 Michałowski, 2019, p. 455.

18 Michałowski, 2019, p. 468-471, sur les graphies pour /tigi/ mais sans aucune réflexion sur la présence de BALAG (dont la lecture balağ est définie par Michałowski, 2019, p. 453 comme un mot générique pour des instruments musicaux) dans l'identification de /tigi/.

19 Le tigi₂(NAR.TIN.LIŠ) de CUSAS 43, 55, f. 6.

20 Voir Extrait 5.

21 *Nanna N*, 22-27 et *Sulgi T*, 31. Les *ti-ge*₍₄₎(-na) du III^e millénaire commentés par Michałowski, 2019, p. 471 n'auraient malheureusement aucun caractère musical (Sövegjártó, 2011, p. 55). En tout cas, pour des possibles allusions dans les textes d'Ebla à /tigi/ en tant que musicien et instrument, voir Tonietti, 2018, p. 19.

22 Sur *Našše A*, 40, B3 (*siglum* d'Attinger, 2019, p. 82).

23 Voir Extraits 4, 6, 7.

24 Voir Klein, 1981, p. 120 pour cette lecture et Section 3.1 pour des exemples avec tigi_x(E₂.BALAG). Pour ceux avec KID.BALAG, voir Klein et Sefati, 2013, p. 90 n. 51.

25 PDT 1, 545, f. 15. Sallaberger, 1993, p. 142 n. 668 accepte tigi_x-ge₄ et tigi_x^{ge4}, mais la première lecture (ge₄ comme complément phonétique) est peut-être la plus préférable (P. Attinger, *privatim*).

26 Lecture d'après Sallaberger, 1993, p. 142 n. 668.

27 Huber Vulliet, 2020, p. 36, 48, 86, 135, 138, 332, 420.

28 Elle justifierait l'existence de nar-sa (« musicien-nar des instruments à cordes ») dans les textes d'Ur III comme opposé à nar tigi_x, qui jouerait aussi des instruments à cordes mais focalisé sur le tigi_x (Gabbay, 2014b, p. 134 n. 8). Toutefois, nar-sa n'est opposé qu'à tigi₂ (RTC, 399, f. iii 24 et 31). L'unique preuve pour nar tigi_x est le lu₂ tigi_x-me du texte sargonique STTI 1, 158, rev. 6. La formule lu₂ + un instrument pour désigner des instrumentistes est connue par d'autres textes de l'époque (p. ex. lu₂ za-na-ru₁₂, « joueur de la lyre *kinnārum* », dans OSP 2, 133, rev. 12). Toutefois, le texte lexical sargonique HSS 10, 222, f. v 5 possède lu₂nar. On lirait donc lu₂tigi_x-me (« musiciens tigi_x », avec lu₂ comme déterminatif) et tigi_y au lieu de nar tigi_x.

29 On retiendra encore l'identification de Gabbay, 2014a, p. 93-102 et Gabbay, 2014b pour balağ / *balaggu(m)*, car il prend en compte une variante importante supplémentaire par rapport à Shehata, 2017, p. 73-44 : la chronologie. D'autres mots musicaux suméro-akkadiens ont certes changé /

partir du II^e millénaire³⁰. En tant que dérivé de balaĝ, /tigi/³¹ doit donc désigner aussi un autre instrument (peut-être une lyre au III^e millénaire, puis un tambour ensuite d'après la transformation du balaĝ) en plus d'un chant³².

Mais les étymologies ne suffisent pas pour identifier les mots musicaux suméro-akkadiens comme Michałowski l'écrivait³³. On montrera ici que /tigi/ et /adab/ auraient encore le sens d'instrument musical dans quelques extraits du III^e et II^e millénaires sans écarter les autres identifications proposées par Michałowski. Pour le prouver, on prêtera attention dans cette étude philologique à la grammaire et au contexte des extraits étudiés. La chronologie sera un autre aspect important dans cette étude (contrairement à l'approche plus synchronique de Michałowski) pour déterminer la durée de ce sens de /tigi/ et /adab/ comme instruments. Rien de ce qui suit ne sera définitif, à la lumière de l'évolution de la recherche sur les percussions mésopotamiennes déjà suggérée, ou à la lumière de la parution de nouveaux textes comprenant /tigi/ et /adab/. En tout cas, dans ce volume sur les percussions antiques³⁴, on espère montrer, au moins, un exemple des difficultés actuelles de l'étude de leur terminologie.

1. Textes avec /adab/

1.1. À propos de quelques musiciens du roi URU.KA-gena

On se concentre tout d'abord sur un premier extrait d'un texte administratif de Ĝirsu (moderne Tellō) rapportant la répartition mensuelle d'orge pour quelques travailleurs au sein du règne d'Urukagena, dernier souverain de la I^{re} Dynastie de Lagas (env. 2350)³⁵:

nuancé leur signification à cause de l'évolution chronologique ou la variation géographique. Voir Sánchez Muñoz, 2019, p. 18-20 (considérations générales) et p. 38-237 (évolution des mots *nam-nar* et *nārūtu(m)* signifiant, entre autres, « musique »).

30 Pour balaĝ comme lamentation au II^e millénaire, voir les colophons d'A uru2-ĝu10 im-me (version paléo-babylonienne ; Cohen, 1988, p. 648) et Balaĝ d'Innana (Kramer, 1987, p. 77) et *Catalogue BI de Sippar*, A 2 et 5.

31 Aussi bien Lieberman, 1977, p. 503-504 qu'Attinger, 1993, p. 730 n. 2127 ont proposé de lire /tige/ ou /tege/, mais les témoignages actuels ne sont pas encore suffisants pour changer le /tigi/ (P. Attinger, *privatim*).

32 Krispijn, 2010, p. 126, 147 ; Gabbay, 2014a, p. 102-103 et P. Attinger, *privatim*.

33 Michałowski, 2010a, p. 226 et Michałowski, 2019, p. 455.

34 Merci à A. Saura-Ziegelmeier pour avoir accueilli cette étude et corrigé le français. Tout comme lui, P. Attinger, J. S. Colburn, U. Gabbay, F. Huber Vulliet, Th. J. H. Krispijn, A.-C. Rendu Loisel, W. Sallaberger, N. Veldhuis et N. Ziegler m'ont offert des précieuses remarques sur différents aspects. Qu'ils trouvent tous l'expression de ma reconnaissance. Je suis, en tout cas, l'unique responsable des possibles erreurs et omissions contenues dans cet article.

35 Pour les répartitions d'autres mois, voir FAOS 15/1, 9, rev. iii 1-6 ; FAOS 15/2, 119, rev. ii 13 – iii 3 ; FAOS 15/2, 14, rev. ii 8-13 et FAOS 15/2, 15, rev. iii 3-8.

Extrait 1. MVN 3, 2³⁶

Rev.

Colonne v

4	0.1.2 Ur- ⁴ Innana
5	ma ₂ -lah ₅
6	0.2.0 Lugal-ušur ₃ -ra-nu ₂
7	a-da-ba
8	0.1.2 Ur- ⁴ Eš ₃ -ir-nun
9	nar-me
10	0.1.0 Lugal-edin-ne ₂
11	gala
4	48 sila ₃ ³⁷ d'orge (pour) Ur-Innana,
5	le navigateur ³⁸ .
6	72 sila ₃ d'orge (pour) Lugal-ušura-nu,
7	celui de l'a-da-ab.
8	48 sila ₃ d'orge (pour) Ur-Eš ^c ir ^c nun.
9	Ils sont des musiciens.
10	36 sila ₃ d'orge pour Lugal-edine,
11	le lamentateur.

Ici, un a-da-ba est considéré comme un musicien (nar). Le /a/ final plaide *a priori* pour un mot d'origine akkadienne emprunté en sumérien. Toutefois, d'après les graphies postérieures de /adab/ (a-dab₆, a-da-ab et a-dab₂³⁹), a-da-ba serait un substantif au génitif (avec le marqueur {ak}). Dans le cas contraire, on devrait trouver a-da-ba dans d'autres cas que celui du génitif⁴⁰. Dans cet extrait et ses parallèles, le *nomen regens* de /adab/ serait absent, peut-être du fait de l'abréviation de la chaîne complète dans un contexte administratif. Ainsi, a-da-ba désignerait « celui de l'a-da-ab »⁴¹, où a-da-ab serait un chant ou un instrument. La première

36 Édition d'après CDLI P222185.

37 1 sila₃ = env. 1 litre.

38 L'idée de Michałowski, 2019, p. 456 de ma₂-lah₅ comme graphie particulière de muš-lah₄ (« charmeur de serpents ») a du sens d'après les liaisons entre les muš-lah₄ et les nar au III^e millénaire (Gelb, 1976, p. 53 ; D'Agostino, 2012, p. 92 ; Pruzsinszky, 2013, p. 40 et Pruzsinszky, 2018b, p. 48-49). Toutefois, le ma₂-lah₅, a-da-ba et gala sont des « hommes » (nita-me) dans les textes de Lugalanda, roi précédant Urukagina (RA 71, 102, rev. iv 13 – v 3 ; VS 25, 71, rev. iv 2-12 et VS 25, 11, rev. iii 17-iv 8). Les rapports entre musiciens et navigateurs seraient donc extramusicaux.

39 Cette dernière exclusivement sur le colophon d'*Ur-Ninurta D*.

40 L'unique occurrence de /adab/ au génitif se trouve dans CUSAS 43, 55, f. 6 : asila₃ tigi₂¹(NAR.TIN.LIS) a-da-ba « les cris de joie des hymnes tigi₂ et a-da-ab » (édition originelle).

41 Déjà suggéré par PSD A/I, p. 54 (« “Perhaps the one of the *adab*” »). D'après J. S. Colburn (*privatim*)

option a déjà été considérée⁴², mais la deuxième pourrait être plus certaine d'après un texte où Ur-Ešimūn (dont la profession est inconnue dans cet Extrait 1) est considéré un « joueur du tambourin ub₅ pur » (lu₂ ub₅ ku₃-ga)⁴³. On pourrait avoir donc deux percussionnistes dans cet Extrait 1.

1.2. Le mot a-dab₆ dans les Cylindres de Gudea

On étudie maintenant un extrait des *Cylindres de Gudea*, texte sur la construction à Ĝirsu (cité mentionnée à la Section 2.1) du temple Eninnu pour le dieu Nin-Ĝirsu à l'époque du gouverneur (ensi₂) Gudea (env. ^{xxii} siècle av. n. è.). Cet extrait décrit concrètement une partie des rituels de fabrication de la première brique de ce temple :

Extrait 2. Cylindres de Gudea⁴⁴

Cylindre A. Colonne xviii

- | | |
|----|---|
| 17 | bešeĝ u ₃ -šub-ka a sa-ga i ₃ -AK |
| 18 | ensi ₂ -ra a-dab ₆ se-em a ₂ -la ₂ mu-na-du ₁₂ -a'm ₃ ' |
| 17 | Il (= Gudea) jeta de l'eau bonne dans le cadre de la brique |
| 18 | tandis que les a-dab ₆ , se-em et a ₂ -la ₂ retentirent pour le gouverneur (= Gudea). |

Le terme a-dab₆ a été compris de différentes manières jusqu'ici. Voici trois d'entre elles :

- Comme une lecture erronée. Le signe URUDU (= dab₆) devrait être lu urudu (« cuivre ») et fonctionnerait comme déterminatif de se-em (= ^{urudu}se-em), instrument musical donc fait en cuivre. À son tour, A (= a) a été interprété comme le mot sumérien a (« eau »)⁴⁵, une prolongation du datif {ra} sur ensi₂ (= ensi₂-ra-a)⁴⁶, ou un signe redondant ({A})⁴⁷. Dans les deux derniers cas, la phrase dirait que les se-em et a₂-la₂ retentirent pour le gouverneur sans allusion à a-dab₆.
- Comme un chant accompagné par les se-em et a₂-la₂⁴⁸. On traduirait donc « tandis que les cymbales se-em et le grand tambour a₂-la₂ jouèrent un chant a-dab₆ pour le gouverneur ».

le mot *tigû(m)* pour un musicien pourrait être, tout comme ce a-da-ba, un adjectif de relation (la *nisba* arabe), c'est-à-dire « celui de l'instrument *tigû(m)* ».

42 FAOS 15/2, p. 657.

43 VS 14, 180, f. iv 6-7.

44 Édition d'après Römer, 2010, p. 21.

45 Thureau-Dangin, 1907, p. 109 ; Price, 1927, p. 23 et Jacobsen, 1987, p. 410.

46 Falkenstein, 1949, p. 35, 67, 106 ; Azarpay *et al.*, 1987, p. 209 ; Wilson, 1986, p. 84 et Elli, 2015, p. 444.

47 CAD H, p. 41 ; CAD P, p. 378.

48 Edzard, 1997, p. 80 ; Suter, 2000, p. 193 ; Römer, 2010, p. 58.

- Comme un musicien jouant des se-em et a_2-la_2 ⁴⁹. On traduirait donc « tandis que les musiciens a-dab₆ jouèrent les cymbales se-em et le grand tambour a_2-la_2 pour le gouverneur ».

La première interprétation, la plus ancienne des trois, possède deux avantages : elle explique les mentions de sem et a_2-la_2 sans autres instruments dans les *Cylindres de Gudea*⁵⁰ et l'élaboration du se-em en cuivre d'après les textes d'Ur III (un siècle après Gudea)⁵¹. Toutefois, elle a été rendue obsolète lors de la parution de notre Extrait 3, issu d'une collection d'hymnes aux temples de Sumer originellement compilés à l'époque sargonique (env. un siècle avant de Gudea), mais conservés sur des copies du II^e millénaire. Il appartient concrètement à un hymne pour le temple Ekišnuḡal du dieu lunaire Nanna / Su'en et mentionne un /adab/ en plus d'un se-em (= sem₃) et d'un a_2-la_2 :

Extrait 3. Hymnes aux Temples⁵²

- | | |
|-----|---|
| 106 | e_2 dZuen igi-zu-še ₃ nun a-ga-zu-še ₃ para ₁₀ |
| 107 | ḡešbun-zu a-da-ab unu ₂ gal-zu ku ₃ sem ₃ ^{kuš} a_2-la_2 |
| 106 | Temple de Su'en, devant toi (il y a) un prince, derrière toi, un podium, |
| 107 | dans ta sale à banquets (il y a) des hymnes a-da-ab ⁵³ , dans ta salle à manger, les cymbales sem ₃ et le grand tambour ^{kuš} a_2-la_2 . |

Concernant notre Extrait 2 et sur la première interprétation du mot a-dab₆ dans ce contexte, d'autres exemples d'un datif {ra} écrit comme -ra-a⁵⁴ n'ont pas, pour l'heure, été retrouvés. Cette interprétation du mot a-dab₆ ne semble donc pas adéquate.

Quant à l'identification d'a-dab₆ comme hymne, elle implique grammaticalement qu'a-dab₆ soit l'objet direct de la phrase, tandis que se-em et a_2-la_2 (les agents) aient un marqueur d'ergatif {e} placé après a_2-la_2 . Un nom du genre non-humain avec ce marqueur {e} et l'assimilation du {e} à la voyelle antérieure est possible⁵⁵. Toutefois, les parallèles textuels suggèrent que l'on devrait trouver se-em a_2-la_2 -e et que cette chaîne devrait précéder a-dab₆⁵⁶.

49 Michałowski, 2019, p. 456.

50 *Cylindres de Gudea*, A x x viii 18.

51 YOS 4, 296, rev. 9 ; Nisaba 5/1, 39, f. 1 ; Nisaba 15, 342, f. 4 et RA 57, 96, 18, rev. 12.

52 Édition d'après ETCSL 4.80.1.

53 D'après Michałowski, 2019, p. 457 a-da-ab fait ici référence aux musiciens qui joueraient des sem₃ et ^{kuš} a_2-la_2 . Cela est possible d'après la ligne antérieure, qui établit une opposition entre un « prince » (nun) et un « podium » (para₁₀), c'est-à-dire entre une personne (comme ces musiciens a-da-ab) et un objet (comme les sem₃ et ^{kuš} a_2-la_2). Toutefois, les a-da-ab semblent être indépendants des instruments sem₃ et ^{kuš} a_2-la_2 . Ceci dit, toutes les options pour a -da-ab (comme Michałowski, 2019, p. 457 l'indique) sont possibles d'après l'ambiguïté, de l'extrait : a-da-ab comme hymne a du sens avec les hymnes /adab/ pour Nanna/Su'en (*Gungunum A, Ibbi-Su'en C ; Išmē-Dagān M et Nanna H*). La mention avec sem₃ et ^{kuš} a_2-la_2 plaide aussi pour son identification comme instrument (Krispijn, 1990, p. 4).

54 Falkenstein, 1949, p. 35, 67, 106 et Azarpay *et al.*, 1987, p. 209 montrent déjà qu'ensi₂-ra-a serait un *hapax*. Voir aussi Jagersma, 2010, p. 161-164.

55 Jagersma, 2010, p. 154.

56 Voir *Sulgi D*, 366 : se-em a_2-la_2 -e šeg₁₂ mu-na-ab-ge₄ (ETCSL 2.4.2.04), « les cymbales se-em et le

Par rapport au contenu, le se-em et a₂-la₂ semblent déjà accompagner un autre texte récité (les prières šudu₃) dans les *Cylindres de Gudea*⁵⁷. Néanmoins, le contexte où a-dab₆ est mentionné n'a rien à voir avec la louange des rois et dieux, objet des chants /adab/. Au contraire, il est mentionné au moment de la création de la première brique de l'Eninnu, un moment où la brique (et non le gouverneur) est le vrai centre de l'attention pour tous. Heimpel établit une connexion entre la brique (šeg₁₂) du dieu Enlil dans *Sulgi G* (un /adab/ pour Enlil) et cette scène⁵⁸. Toutefois, dans *Sulgi G*, šeg₁₂ ne serait qu'une métonymie pour décrire l'Ekur (temple d'Enlil à Nippur), et pas une brique individuelle comme dans l'Extrait 2⁵⁹.

Finalement, l'identification du mot a-dab₆ comme terme pour désigner un musicien se basait sur le parallèle avec notre Extrait 3 et son terme a-da-ab⁶⁰, mais on a déjà nuancé les connotations d'a-da-ab dans ce passage. L'identification du mot a-dab₆ comme désignant un musicien répondrait certes à la question de qui jouait des se-em et a₂-la₂, question importante car le se-em (après sem₅ et šem_{3/5}) est utilisé dans d'autres périodes de l'histoire mésopotamienne pour les lamentations, alors que cela ne semble être jamais le cas dans les *Cylindres de Gudea*. Pourtant, excepté les instruments joués par le musicien Ušumgal-kalama⁶¹, les musiciens sont toujours implicitement mentionnés avec leurs instruments musicaux dans les *Cylindres de Gudea*⁶². D'autre part, si a-dab₆ désignait un musicien, il serait l'agent de la phrase et son marqueur d'ergatif {e} serait présent à l'écrit à cause du final consonantique du mot a-dab₆ (donc *a-dab₆-e)⁶³, mais cela ne semble pas être le cas.

On pense donc que la meilleure identification pour a-dab₆ est celle d'un instrument, hypothèse déjà défendue auparavant⁶⁴, car elle prend en compte que les se-em et a₂-la₂ se jouent avec d'autres instruments dans ce texte⁶⁵ et elle est grammaticalement justifiée.

1.3. Encore des instruments /adab/ au II^e millénaire ?

Au début du II^e millénaire, le mot /adab/ ne semble désormais plus désigner qu'un chant de louange. Il y a, toutefois, des extraits ambigus d'après lesquels une identification (secondaire)

grand tambour a₂-la₂ rugirent pour lui ». Ici, a₂-la₂ possède le marqueur d'ergatif {e}. Ce mot et se-em sont donc les agents de la phrase, tandis que l'objet est šeg₁₂ (« cri »). Si *Sulgi D*, 366 est un texte du II^e millénaire, il possède deux graphies typiques du III^e millénaire (l'hymne serait originalement créé lors du règne de Sulgi, un siècle après celui de Gudea) : se-em et šeg₁₂, normalement écrits durant le II^e millénaire comme sem₅ et šeg₁₁. *Sulgi D*, 366 suit aussi *Cylindres de Gudea*, B x ix 1 : 'a₂'-la₂ u₄-dam šeg₁₂ mu-na-ab-ge₄ (Römer, 2010, p. 38), « le grand tambour 'a₂'-la₂, qui était un orage, rugit pour lui ».

57 *Cylindres de Gudea*, A x x viii 18.

58 Azarpay *et al.*, 1987, p. 209.

59 Voir *Sulgi G*, 12 et 61.

60 Michałowski, 2019, p. 456-457.

61 *Cylindres de Gudea*, B x 9-15 (= Extrait 5).

62 Voir Gabbay, 2014a, p. 147 pour une alternative.

63 Jagersma, 2010, p. 155.

64 Averbeck, 1987, p. 405, 652 ; Krispijn, 1990, p. 2 ; ETCSL 2.1.7 ; Gabbay, 2010, p. 24-25 ; Gabbay, 2014a, p. 146-147 et CDLI P431881.

65 *Cylindres de Gudea*, B xv 20.

de ce mot comme instrument demeure possible. Le plus représentatif⁶⁶ provient d'un texte parlant de la mort d'Ur-Namma, premier roi de la III^e Dynastie d'Ur (fin du III^e millénaire) :

Extrait 4. *Ur-Namma A*⁶⁷

187 tigi₂ a-[d]a-ab ge-su₃ za-am-za-am-ĝu₁₀ [i]r₂-ra mu-da-^ran'-ku₄

187 Mes hymnes tigi₂, a-[d]a-ab, ge-su₃ et za-am-za-am se transformèrent en [comp]laintes avec moi !

Ici, a-da-ab (tout comme le mot tigi₂ traité dans la prochaine section) est un hymne du fait de sa transformation en une plainte (ir₂) pour la mort du roi⁶⁸. Toutefois, il est y mentionné avec ge-su₃ et za-am-za-am, et cela pourrait prouver indirectement l'existence d'un instrument appelé a-da-ab dont la fonction serait d'accompagner un hymne homonyme.

D'une part, ge-su₃(-) désigne à l'époque un type d'instrument à vent⁶⁹ et un chant accompagné par cet instrument⁷⁰. D'autre part, za-am-za-am est mentionné uniquement comme chant de louange à cause de sa mention avec (des divisions⁷¹) d'autres hymnes⁷², mais il s'agit clairement d'une onomatopée⁷³ que l'on pourrait relier avec le son produit par les grains enfermés dans le réceptacle d'un hochet que l'on agite⁷⁴. Ces instruments sont certes connus à l'époque paléo-babylonienne⁷⁵, normalement réalisés en argile et prenant parfois

66 L'autre exemple est MSL 12, 30 U' + 12, 176 M, r. i' 7', unique allusion à /adab/ dans les textes lexicaux de l'époque et variante pour *Proto-lu*₂, 612a (en effet sa disposition dans la reconstruction de cette liste lexicale ne suit pas la position de /adab/ dans sa tablette originelle). Les lignes r. i' 2'-6' mentionnent des parties des divisions des chants. Toutefois, juste après /adab/, les lignes r. ii 1'-3' mentionnent des instruments musicaux (tels que le luth ^{ges}šu-kara₂).

67 Édition d'après Sánchez Muñoz, 2020, p. 33.

68 Voir *Ibid.*, p. 34-35 pour identification.

69 Textes lexicaux : CUSAS 12, 3.2.1, f. iv 36 ; MSL 7, 177 V2, rev. ii 38 ; MSL 12, 157 A, 243 et MSL 12, 203-11, rev. i 28. Textes littéraires : *Descente d'Innana au Monde Infernal*, 353 ; *Dumuzi-Innana X*, 30 et *Proverbes Sumériens* 2.54 ; aussi la lettre UET 7 73, f. iv 16 avec *ša* GE.SU₃- (« joueur de l'instrument à vent ge-su₃- »).

70 *Išbī-Erra E*, 35 ; *Malédiction d'Agade*, 36 ; *Ur-Namma A*, 187 ; *Sulgi C*, b 80 et *Sulgi E*, 38 et 56.

71 OB Nippur Lu₂, 619 mentionne za-am-za-am avec les chants ma-al-ga-tum, a-ra₍₂₎-hi, bala-bala-e et kuĝ₂-ĝar (lignes 615-618) et les divisions des chants ki-ru-gu₂, ki-šuš₂ et ki-tuku (lignes 620-621a).

72 *Malédiction d'Agade*, 36 (avec les chants tigi₂ et ge-su₃^(*)). *Hiver-Été*, 237 ; *Lamentation sur Uruk*, ki-ru-gu₁₂, 12, 17 ; *Sulgi B*, 273 et 276, *Sulgi E*, 34 et *L'esclave et le vaurien*, 27 (Shehata, 2007, p. 523) (avec les chants tigi₂ et za-am-za-am). *Išmē-Dagān A + V*, A 337 (avec les chants a-ra₍₂₎-hi, bala-bala-e et kuĝ₂-ĝar), *Sulgi E*, 38 et 56 (avec ge-su₃^(*)) et OLZ 90, 25, ii 4-7 (un za-am-za-am pour Enlil).

73 Krispijn, 2010, p. 148 ; Rendu Loisel, 2011, p. 409, 412-413 et Mirelman, 2015, p. 183.

74 Je trouve une similitude entre cette onomatopée et le son produit par des répliques modernes des hochets antiques. Faute de réplique de hochets mésopotamiens et d'enregistrements de leur son, le lecteur peut écouter le son de deux hochets étrusques reconstruits pour l'EMAP (*European Music Archaeology Project*), l'un en terre cuite, l'autre en bronze : <https://youtu.be/a8qk4LPfo0c> et <https://youtu.be/cYvM9Iie8EU> (dernière consultation le 07/09/2020).

75 Voir Rašid, 1984, p. 98-101 et Dumbrill, 2011, p. 8-27 pour un répertoire iconographique.

la forme d'un oiseau. Un lien serait à faire avec l'oiseau homonyme (za-am-za-am^{mušen})⁷⁶ et les allusions néo-assyriennes à za-am-za-am comme instrument musical en cuivre, ce qui laisserait supposer qu'il s'agisse d'un idiophone⁷⁷. Malgré leur possible et occasionnel usage comme des jouets pour les enfants, leur rôle dans le culte semble aussi clair dans la recherche⁷⁸. Le chant de louange za-am-za-am consisterait donc en un chant accompagné par des hochets homonymes, lesquels pourraient être les équivalents du me-zi₂ (« sistre ») normalement utilisés dans les rituels de lamentation. Après tout, le sistre est un type d'hochet plus complexe⁷⁹.

Puisque ge-su₃- et za-am-za-am seraient donc des hymnes accompagnés par des instruments homonymes, a-da-ab pourrait avoir encore désigné un instrument accompagnant un hymne, même si ce sens (au contraire que /tigi/ tel que l'on verra) serait secondaire désormais au II^e millénaire.

2. Textes avec /tigi/

2.1. À propos de /tigi/ dans l'onomastique du III^e millénaire

Dans quelques textes administratifs du III^e millénaire on trouve quelques noms personnels mentionnant tigi_x : Lugal-tigi_x-mete^(TE+ME) (raccourci Lugal-tigi_x ; « Le tigi_x convient au maître ») ; Lugal-tigi_x-ne₂-du₁₀ (« Le maître dont le tigi_x est doux ») ; et Nin-tigi_x-ne₂-du₁₀ (peut-être raccourci Nin-tigi_x) ayant une traduction similaire, mais avec « maîtresse »⁸⁰.

On peut identifier /tigi/ avec un instrument⁸¹ ou un chant⁸², mais la première identification semble préférable à la lumière du nom Nin-balaḡ (« Maîtresse du balaḡ ») aussi trouvé au III^e millénaire⁸³ et pas mentionné par Michałowski. À cette époque, balaḡ ne signifie que « lyre »⁸⁴, et d'après ses liaisons avec le balaḡ, /tigi/ mentionnerait donc une autre lyre.

76 Ur5-ra = *hubullu*, Tablette XVIII, 279 (Salonen, 1973, p. 291).

77 CT 14, pl. 8, f. i 22' et K 4547+, rev. ii 10. Les métaux sont associés avec les percussions dans plusieurs cultures antiques, tel que l'occasionnel sens du latin *aes* (« bronze ») pour se référer aux cymbales et sistres (A. Saura-Ziegelmeyer, *privatim*), ou la famille chinoise *jīn* (金, « métal ») pour les cloches (Picard, 1996, p. 165). Cela semble être aussi le cas en Mésopotamie. Un exemple de la relation du cuivre et les idiophones en Mésopotamie est l'instrument Urudu-Niḡ₂-kala-ga (« Cuivre-Puissant ») bien étudié par Rendu Loisel, 2015.

78 Rašīd, 1984, p. 98 et Zettler, 1987, p. 208.

79 Voir Gabbay, 2014a, p. 144-150 pour une description complète du me-zi₂.

80 Voir Selz, 1995, p. 104 ; Anderson, 2012, p. 148 ; Balke, 2017, p. 270-271, 351-352 et CDLI pour des textes, aussi pour ceux avec le nom personnel Tigi_x(-e/u₂).

81 Selz, 1995, p. 104 et Anderson, 2012, p. 148.

82 Foxvog, 2011, p. 79 et Balke, 2017, p. 270-271, 351-352.

83 Voir CDLI pour une liste des textes. Un texte publié en 2018 ajoute un nouveau nom personnel intéressant pour cette question : le nom Lugal-ku₃-balaḡ (« Le pur maître du balaḡ ») du texte d'Ur III JCSSS 5, 69, f. ii 7.

84 Deux exceptions sont possibles, mais controversées. D'une part, balaḡ-di est traduit comme « celui qui récite des lamentations balaḡ » (Budin, 2018, p. 190 avec bibliographie antérieure) ou « joueur du balaḡ » (Stol 2016, p. 374 et bibliographie antérieure). D'autre part, quelques études évoquent des lamentations balaḡ dans le texte d'Ur III TCTI 1, 893, f. ii 17 (Cavigneaux et al-Rawi, 2000, p. 9 n. 37 ; Gabbay, 2014a, p. 82 n. 4 ; Heimpel, 2015, p. 611). Le texte (gala balaḡ di-de₃ šu ba-ab-

L'usage des lyres dans quelques activités des élites (p. ex. les banquets) pourrait expliquer l'origine de la présence de ces instruments dans l'onomastique de l'époque⁸⁵.

Plus tard, au début du II^e millénaire, un gouverneur d'Inab (probable nom alternatif pour Kazallu, cité proche de Babylone) s'appelait Tigi-sem-ala (écrit Tigi₂-sem₅-^{kuš}a₂-la₂). Son nom était composé par les cymbales sem₅ et le grand tambour ^{kuš}a₂-la₂ en plus du tigi₂⁸⁶ suivant une combinaison instrumentale typique à l'époque⁸⁷. À la lumière de ces mentions, tigi₂ devrait donc être aussi identifié dans ce nom personnel en tant qu'instrument à percussion.

2.2. L'expression si sa₂ avec /tigi/

L'expression si sa₂ (mot-à-mot « rendre droit (sa₂) les cornes (si) ») est traduisible dans un contexte musical par « jouer / exécuter bien quelque chose ». Elle n'est pas mentionnée dans les textes du III^e et II^e millénaire av. n. è. avec d'autres termes musicaux différents de /tigi/, excepté peut-être quelques chants ou instruments musicaux⁸⁸. De cette manière, elle n'est pas utile en elle-même pour une possible identification de /tigi/ comme instrument. Toutefois, /tigi/ avec si sa₂ est normalement mentionné avec d'autres instruments, de sorte qu'il pourrait y avoir aussi ce sens d'instrument musical d'après le contexte. On exemplifie cela avec quelques extraits. Le premier d'entre eux est un nouveau fragment des *Cylindres de Gudea*, texte du III^e millénaire déjà traité ici à la Section 2.2 :

Extrait 5. Cylindres de Gudea⁸⁹

Cylindre B. Colonne x

9	ti-ge ₄ niĝ ₂ dug ₃ -ge si sa ₂ -a-da
10	kisal E ₂ -ninnu ħul ₂ -a si-a-da
11	al-ġar mi-ri ₂ -tum niĝ ₂ E ₂ -du ₁₀ -ga

ti) devrait être toutefois traduit « le lamentateur accepta cela (= 20 sila₃ de bière et 30 de pain) pour jouer du balaĝ », d'après le contexte et la grammaire (Huber Vulliet 2020, p. 376).

85 Anderson 2012, p. 148.

86 *Mariage de Ġardu*, 11.

87 Shehata, 2014, p. 104-106. On lit dans *Iddin-Dagān A*, 79 tigi₂ sem₅ ^{kuš}a₂-la₂-e gu₃ nun mu-ni-ib-be₂ « le tigi₂, les cymbales sem₅ et le grand tambour ^{kuš}a₂-la₂ grondent d'une voix puissante devant elle », la même chaîne du *Mariage de Ġardu*, 11. *Iddin-Dagān A*, 79 est similaire à celle de la *Lamentation sur Sumer et Ur*, 436 (extrait non traité dans Michałowski, 2019) : e₂[?] ku₃-ba 'tigi₂ 'sem₅ ^{zabar} ^{kuš}a₂-la₂-e gu₃ nun nu-mu-ni-ib-'be₂ ' (pour e₂[?], voir Sánchez Muñoz, 2020, p. 38), « Dans sa pure chambre⁹, 'les tigi₂, cymbales en bronze sem₅ et le grand tambour ^{kuš}a₂-la₂ ne grondent plus de voix puissante devant lui ». Dans *Iddin-Dagān A*, 79 et la *Lamentation sur Sumer et Ur*, 436 tigi₂ pourrait donc être une percussion.

88 Deux exceptions sont possibles mais incertaines. D'une part, le nom personnel écrit BALAĜ.SI.DI et normalement lu Balaĝ-si-sa₂ (« lyre balaĝ bien accordée ») du texte administratif d'Ur de l'époque des Dynasties Archaiques I-II (début du 3^e millénaire av. n. è.) UET 2, 3, f. 2 (voir Charvát, 2015, p. 272 et Heimpel, 2015, p. 599 pour lecture et possible contexte musical). D'autre part, le texte littéraire paléo-babylonien *Chant des Bœufs* (= ETCSL 5.5.5), 50 contient gala-bi [...] 'si' im-sa₂-e' [...] (« Son (?) lamentateur exécuta bien [...] »), mais le contexte est fragmentaire.

89 Édition d'après Römer, 2010, p. 33-34.

- 12 ur-saĝ ġeštu?tu₉?-a-ra
 13 dNin-ġir₂-su!-ra E₂-ninnu du₁₀-be₂ ġa₂-ġa₂-da
 14 nar ki aġ₂-a-ne₂ Ušumgal-kalam-ma
 15 en dNin-ġir₂-su-ra me-ne₂-da mu-na-da-dib-e
- 9 Avec le jeu correct du ti-ge₄, objet qui est doux,
 10 Avec le remplissage de la cour de l'Eninnu avec
 de la joie,
 11-13 Avec la bonne installation chez l'Eninnu des al-
 ġar et mi-ri₂-tum, objets de la « Bonne Maison »,
 pour le héros intelligent, pour Nin-Ġirsu,
 14-15 il (= Gudea) transfère son bien-aimé musicien
 Ušumgal-kalama à Nin-Ġirsu avec ses fonctions
 rituelles.

Cet extrait appartient au moment où Gudea a déjà fini la construction du temple Eninnu pour Nin-Ġirsu et transfère à cette divinité quelques travailleurs cultuels pour le bon fonctionnement du temple. Parmi ces travailleurs, on trouve le musicien Ušumgal-kalama, qui semble jouer deux instruments à cordes dont l'un d'eux – le mi-ri₂-tum – est relié avec le balaġ⁹⁰. D'après ce contexte /tigi/ (ici écrit ti-ge₄) devrait être un autre instrument à cordes maîtrisé par Ušumgal-kalama⁹¹.

Au début du II^e millénaire, /tigi/ avec si sa₂ désignerait, toutefois, une percussion d'après sa mention avec d'autres percussions. Un exemple est cet extrait d'*Innana et Enki*, texte mythologique où Innana, maîtresse d'Uruk, visite Enki dans la cité d'Eridu pour obtenir les

90 Identifications d'après Krispijn, 2010, p. 145 et 148.

91 Mais peut-être pas dans les *Cylindres de Gudea* B x viii 22: Ušu'm-g'al-kalam-ma ti-ge₄ mu-gub (Römer, 2010, p. 38), extrait parlant de l'un des rites dans l'Eninnu précédant le banquet final. L'Ušumgal-kalama que l'on trouve ici n'est pas le musicien de notre Extrait 5, mais une lyre balaġ dédiée au dieu Nin-Ġirsu. La traduction de Michałowski, 2019, p. 459 (« He set Ushumgalkalama among the musicians/drummers ») a plus de sens que celle de Gabbay, 2014a, p. 110 (« Ušumgalkalama was placed as (lit.: on) the tigi »). Elle respecte le genre non-humain de ti-ge₄ en tant que groupe de musiciens (voir Jagersma 2010, p. 111 sur l'absence du pluriel {enē} dans les groupes humains) et les valeurs usuels du locatif {a}. Étant Ušumgal-kalama une (grande) lyre, on rappelle que plusieurs musiciens pouvaient jouer en même temps ces lyres (Shehata, 2017, p. 70-72). Les lignes x 9 et x viii 22 se correspondent avec deux contextes assez différents de la narration des *Cylindres de Gudea*. La polysémie de ti-ge₄ ici semble donc possible.

pouvoirs divins-me et les amener à Uruk⁹². Cet extrait (avec des parallèles de l'époque⁹³) appartient à la fin du récit, lorsqu'Innana a apporté les pouvoirs divins-me à Uruk. Le /tigi/ y est mentionné avec les cymbales sem_5 et le grand tambour $\text{kus}_2\text{-la}_2$:

Extrait 6. Innana and Enki⁹⁴

Tablette II. Colonne iv

48 $\text{sem}_5 \text{ kus}_2\text{-la}_2\text{-e } ^\circ\text{šeg}_{11} \text{ } ^\circ\text{ha-ba-[ge}_{45}]$

49 $^\circ\text{tigi}_2 \text{ } ^\circ\text{ni}_{10} \text{ du}_{10}\text{-ge si } ^\circ\text{he}_2 \text{ } ^\circ\text{-em-m[i-ib-sa}_2]$

48 Il (= le roi d'Uruk) fit [retentir] les cymbales sem_5 et le grand tambour $\text{kus}_2\text{-la}_2$.

49 Il fit jouer bien du tigi_2 , objet qui est doux.

Un autre exemple de /tigi/ avec des percussions est ce fragment de l'*Hymne au Temple de Keš* (cité dont la localisation moderne demeure incertaine). Faisant partie de l'ambiance sonore du temple de Keš, on trouve un tigi_2 avec les cymbales sem_5 , le tambour $\text{kus}_2\text{-la}_2$ et le tambour à friction $\text{ġes}^\text{al-ġar-sur}_9$, en plus d'un instrument à vent (le « cor d'aurochs », si am-ma) :

Extrait 7. Hymne au Temple de Keš⁹⁶

115 si am-ma-ke₄ gum₂-ga mi-ni-ib-za

115a $\text{sem}_5 \text{ kus}_2\text{-la}_2\text{-e gu}_3 \text{ nun mi-ni-ib-za}$

116 $\text{ġes}^\text{al-ġar-sur}_9\text{-ra suh}_3\text{-saĥ}_4 \text{ mi-ni-ib-za}$

92 D'après Farber-Flügge, 1973, p. 60 et ETCSL 1.3.1, *Innana et Enki*, Tablette II, la colonne vi 24 aurait un $[\text{ti}]\text{gi}_2 \text{ ku}_3$. Cette ligne appartient à la partie du texte énumérant les pouvoirs divins-me obtenus par Innana, et d'autres instruments y sont aussi mentionnés : la timbale li-li-is_3 (dite aussi « pure », ku_3), le tambourin ub_3 , le sistre me-zi_2 et le grand tambour $\text{kus}_2\text{-la}_2$. Ce $[\text{ti}]\text{gi}_2$ serait donc une autre percussion d'après le contexte et il appartiendrait, tout comme les autres instruments, aux pouvoirs divins-me. La translittération $[\text{ti}]\text{gi}_2$ a été toutefois écartée d'après l'épigraphie par Gabbay, 2014a, p. 91 n. 89 et Michałowski, 2019, p. 457-458, qui restauraient respectivement $[\text{ġes}^\text{?}] \text{ balaġ}^\circ$ et $[\text{urudu}]\text{bala}[\text{ġ}]$. Leurs propositions ont du sens d'après les interactions du balaġ avec le li-li-is_3 au II^e millénaire (Gabbay, 2014a, p. 86, 98-102) et les allusions à $\text{balaġ} \text{ ku}_3$ (« pur tambour balaġ ») dans d'autres textes littéraires paléo-babyloniens (*Iddin-Dagān A*, 41 ; *Našše A*, 41 ; *Sulgi C*, b 90 et *Voyage de Nin-Isina à Nippur*, 42 et 44, ce dernier d'après Wagensohn, 2008, p. 283). Toutefois, d'après les *Hymnes aux Temples*, 7 (Abzu $\text{tigi}_2\text{-zu me-kam}$, « Oh Abzu, tes tigi_2 appartiennent aux pouvoirs divins-me ! »), on devrait maintenir $[\text{ti}]\text{gi}_2$, car il fait référence au temple d'Enki à Eridu, source des pouvoirs divins-me. En tout cas, on devrait avoir d'autres manuscrits conservant cette ligne pour trancher la question.

93 *Sulgi A*, 50-51 et *Nanna N*, 22-27.

94 Édition d'après Farber-Flügge, 1973, p. 52 changée d'après la consultation du RTI de la tablette sur CDLI P269824.

95 L'espace dans la tablette est insuffisant pour avoir deux signes ; ha-ba-ge_4 aurait du sens avec *Sulgi A*, 50-51.

96 Édition d'après Delnero, 2006, p. 2229-2231.

- 116a tigi₂ niġ₂-du₁₀-ge si ħa-ba-ni-ib-sa₂
- 115 Le cor d'aurochs y (= au temple de Keš) fit le bruit gum₂-ga.
- 115a Les cymbales sem₃ et le grand tambour ^{kus}a₂-la₂ y produisirent un bruit puissant.
- 116 On y fait le bruit sub₃-saġ₄ avec le tambour à friction ^{ges}al-ġar-sur₉⁹⁷.
- 116a On y joue bien du tigi₂, objet qui est doux.

On finit avec un exemple représentatif des deux époques ici considérées : un extrait de la *Collection B d'Inscriptions Royales du roi Šū-Su'en* (avant-dernier roi de la III^e Dynastie d'Ur, au dernier siècle du III^e millénaire) mais dont le texte est conservé sur des copies du II^e millénaire :

Extrait 8. Collection B d'Inscriptions Royales du roi Šū-Su'en⁹⁸

Colonne xii

- 7 ^{ges}ge Tum-ma-^ral^{'ki}
- 8 ^dEn-lil₂-la₂-še₃
- 9 ki ša₃ ħul₂-la ^dNin-lil₂-[l]a₂-^rše₃
- 10 ^dEn-lil₂ ^dNin-lil₂-^rda[']
- 11 mu-di₃-ni-^rin[']-u₃
- 12 ^rser₃ ku₃ nam[']-šUB
- 13 mu-na-an-du₁₂
- 14 tigi_y [niġ₂ d]u₁₀-ge
- 15 si mu-na-^rab[']-sa₂
- 7 Vers le bouquet de joncs Tumm^ral[']
- 8 d'Enlil,
- 9 ^rvers['] la source de réjouissance du cœur [d]e Ninlil,
- 10 Enlil ^ren compagnie['] de Ninlil
- 11 il (= Šū-Su'en) (les) fit naviguer.
- 12 ^rDes chansons pures et nam-šUB[']
- 13 il (= Šū-Su'en) chanta pour lui (= Enlil),
- 14 (et) le tigi_y, [objet qui est d]oux,
- 15 On (= des musiciens ?) (le) joue bien pour lui (= Enlil).

La position de cet extrait dans la narration du texte complet est incertaine à cause des lacunes antérieures et postérieures. Plusieurs identifications pour tigi_y y sont donc possibles. La graphie tigi_y suggère le sens de musicien, car elle est présente dans les textes du III^e

97 On justifie ainsi le locatif {a} (« dans », parfois « avec » selon Attinger, 2014, p. 39 n. 153) sur ^{ges}a-ġar-sur₉.

98 Édition d'après Frayne, 1997, p. 318 modifiée après avoir consulté la copie de Civil, 1967, p. 26 et le modèle RTI de CDLI P227137 du manuscrit.

millénaire avec lesquels cet extrait (provenant du règne de Šū-Su'en) serait relié⁹⁹. De plus, on connaît des musiciens /tigi/ dans les textes du II^e millénaire durant lequel cet extrait semble avoir été écrit¹⁰⁰. Toutefois, la mention de tigi_y avec l'expression niĝ₂-du₁₀ (« objet qui est doux »¹⁰¹) utilisé avec des objets¹⁰², la rend difficile. Le sens de tigi_y comme chant¹⁰³ est possible d'après sa mention avec les « chansons pures » (ser₃ ku₃) et les incantations nam-šUB¹⁰⁴, en plus des hymnes /tigi/ pour Enlil et Ninlil¹⁰⁵ ou la description du mythe d'*Enlil et Sud* comme ser₃ ku₃¹⁰⁶. Pourtant, cela serait quelque chose d'inattendu d'après ce que l'on a dit auparavant¹⁰⁷. C'est pour cela qu'une traduction de tigi_y en tant qu'instrument (comme cela a été traduit par le passé¹⁰⁸) serait encore possible. Après tout, d'après la grammaire, le roi chante pour les dieux, mais d'autres personnes jouent du tigi_y¹⁰⁹. Le texte distinguerait donc deux actions musicales différentes : l'une vocale, l'autre instrumentale.

Finalement, l'usage de si sa₂ avec /tigi/ (un instrument d'après le contexte des extraits décrits) dans les textes du III^e et II^e millénaire expliquerait ce que l'on trouve, plus tard, dans les textes néo-assyriens au début du I^{er} millénaire : si sa₂ y accompagne des mots pour des instruments musicaux¹¹⁰, tels que le tambour balaĝ « de complainte » (ir₂-ra)¹¹¹ et la harpe za₃-mi₂¹¹². Après tout, le traitement de za₃-mi₂ et balaĝ ir₂-ra dans ces textes du I^{er} millénaire

99 Nisaba 15, 957, rev. i 1 ; YOS 15, 119, f. 13 ; BBVO 11, 286, 6N-T 454, f. iii 3' ; BBVO 11, 286, 6N-T 455, rev. ii 1 et BBVO 11, 288, 6N-T 482, f. v 1 en plus du texte sargonique CUSAS 27, 48, f. iii 6.

100 Voir *Proto-lu₂*, 643-643b pour les textes (lexicaux) sumériens. Pour les textes de Mari avec *tigū(m)*, voir Michałowski, 2019, p. 458-459 pour synthèse et bibliographie.

101 Michałowski 2019, p. 460 traduit niĝ₂-du₁₀ comme « les meilleurs » d'après le sens superlatif des bases verbales avec le nominalisateur {a} (Jagersma, 2010, p. 283, 283). Puisque Michałowski, 2020, p. 96 reconnaît le besoin d'approfondir sur cette idée, on suivra encore l'explication de Farber-Flügge, 1973, p. 89-90.

102 Des cadeaux (kadra) et le giron (ur₂) (*Rêve de Dumuzi*, 114-115) ; la vie (nam-til₃) (*Sulgi A*, 94 ; *Sîn-iddinam* E4.2.9.5, 22 ; *Warad-Sîn* 4.2.13.20, 54 et 4.2.13.21, 111) ; la couche (ki-nu₂) (*Lipit-Ištar A*, 102) ; le règne (bala) (*Rīm-Sîn C*, 26) ; le vin (ĝeštin) et la bière (kaš) (*Grain-Mouton*, 64-67) et la sale à banquets (ĝešbun) (*Hiver-Été*, 312).

103 Foxvog, 2011, p. 79 n. 88 et Michałowski, 2019, p. 469.

104 Voir Worthington, 2019, p. 284-288 pour identification.

105 Colophons d'*Ur-Namma B*, *Išmē-Dagān I* (Enlil) et *Šulgi R* (Ninlil).

106 Voir Worthington, 2019, p. 277-278.

107 Le sens de /tigi/ avec ser₃ ku₃ et nam-šUB est plus ambigu dans le *Voyage d'Enki à Nippur*, 122-123. Voir Worthington, 2019, p. 287 pour discussion.

108 Comme Civil, 1967, p. 34 ; Sallaberger, 1993, p. 142 ; Frame 1997, p. 318 et Worthington, 2019, p. 292.

109 Le /b/ de mu-na-ab-sa₂ ne réfère pas à l'objet d'une base verbale imperfective, mais à un agent à la 3^e personne du pluriel d'une base verbale perfective. On aurait sinon si mu-na-ab-sa₂-e (avec {e} pour la 3^e personne du singulier) comme dans *Grain-Mouton*, 99 et 101.

110 LKA 22, f. 14-17 pourrait mentionner si sa₂ avec des chants (Rowton, 1962, p. 254) mais le contexte est incertain.

111 Voir BA 5/5, 25, f. 11'-19' et les parallèles mentionnés sur Gabbay, 2014a, p. 88 n. 67.

112 Dans Mur-gu₂, Recensions A Tablette I, 178 et L Tablette II, 28, za₃-mi₂ si-sa₂ (« harpe za₃-mi₂ bien accordée ») est équivalent du mot *išartu(m)* sur lequel on y reviendra.

continue la tradition du II^e millénaire. D'une part, on trouve déjà des balaĝ ir₂-ra (en plus du similaire balaĝ a-šer₇-ra, « balaĝ des lamentations »¹¹³) au II^e millénaire¹¹⁴. D'autre part, l'idée d'une harpe za₃-mi₂ « bien accordée » (si sa₂) continue l'emphase des textes paléo-babyloniens¹¹⁵ dans l'accord correct de cet instrument, tandis que le mot *išartu(m)*, traduction de za₃-mi₂ si-sa₂, désigne une dyade ou un mode musical que l'on connaît déjà dans les textes de la seconde moitié du II^e millénaire¹¹⁶.

Conclusions

La recherche sur les percussions mésopotamiennes trouve dans la récente publication de Michałowski une étude innovante et inspirante, même si elle écarte l'existence de deux instruments à percussion. Toutefois, étant donné qu'il s'agit d'un domaine de recherche loin d'être clos à cause des difficultés à faire dialoguer les sources textuelles et archéologiques, rien n'est définitif. L'écartement du sens comme instruments de /tigi/ et /adab/ n'y fait pas d'exception et, d'après cette étude, ces mots peuvent encore désigner des percussions dans quelques textes du III^e et II^e millénaire.

Quant à /adab/, cela semble être sa signification principale au III^e millénaire, et les arguments pour défendre la condition de ce mot à cette époque comme un type de musicien ont été nuancés ici. Dans les textes du début du II^e millénaire on trouverait encore /adab/ comme instrument à percussion (peut-être des cymbales d'après l'étymologie de Krispijn commentée dans l'introduction), même si ce sens serait désormais secondaire par rapport au sens de /adab/ comme hymne.

Le sens de /tigi/ comme un instrument musical était déjà clair grâce à ses connexions avec le mot balaĝ, et cela s'est confirmé ici d'après l'analyse des noms personnels et allusions à /tigi/ avec l'expression si sa₂ (« jouer bien ») dans les textes du III^e et II^e millénaire. D'après ces textes, /tigi/ serait (tout comme le balaĝ) un instrument à cordes au III^e millénaire, puis à percussion ensuite. Il est vrai, en tout cas, que /tigi/ semble avoir aussi clairement les sens de

113 Cette similarité est prouvée par UET 6, 108, f. 14', variante d'*Innana B*, 33 qui a balaĝ ir₂-ra au lieu du balaĝ a-šer₇-ra des autres variantes (voir Delnero, 2006, p. 2045). Le bala-ĝa₂-ni-ra du texte TCL 16, 77, rev. 10 (une lamentation paléo-babylonienne pour Enlil) n'est aucune graphie pour *balaĝ a-nir-ra (tel que dans Gabbay, 2014a, p. 92 n. 103), puisqu'on doit lire a-šer₇, d'après a-š^cNIR (= nir / šer₇) dans le texte administratif d'Ur III de Ĝirsu, ASJ 9, 325 1, f. i 23 et ii 6 (Huber Vulliet, 2020, p. 419-420 et bibliographie antérieure).

114 Voir les extraits littéraires *Dumuzi-Innana F*, 37, *Lamentation sur Ur*, 86 et *Proverbes Sumériens* 7.22. De plus, l'extrait lexical *Proto-ka₂-gal*, 371 mentionne une « complainte du tambour balaĝ » (er₂ balaĝ-ĝa₂).

115 D'après l'extrait littéraire sumérien *Sulgi B*, 161, le roi Sulgi connaît le « bon accord » (kam-sa6-ga) du za₃-mi₂. Les tablettes d'Ur UET 6/3, 899 et UET 7, 74 (édités dans Mirelman et Krispijn, 2009, p. 44) détaillent aussi la procédure de l'accord du *sammû(m)* (traduction akkadienne de za₃-mi₂) dans toutes les modes connus dans la théorie musicale mésopotamienne (entre elles, *išartu(m)*).

116 D'après l'extrait médio-babylonien OrNS 29/3, 278-281, f. i 18', *išartum* est le nom de la dyade construite avec les cordes 2 et 6 du za₃-mi₂ / *sammû(m)*, tandis que la tablette médio-assyrienne KAR 158, rev. viii 45' liste 23 chants akkadiens au mode *išartum*.

musicien et de chant de louange dans ces textes, surtout au II^e millénaire. Il est donc possible que /tigi/ ait trois niveaux de hiérarchie sémantique, comme d'autres mots musicaux suméro-akkadiens¹¹⁷ : (1) musiciens, (2) hymnes chantés par ces musiciens, et (3) instruments pour accompagner ces chants.

Comme on l'a montré, les occurrences pour /tigi/ et /adab/ après le début du II^e millénaire deviennent beaucoup plus rares, de sorte que l'on ne peut pas encore déterminer avec certitude l'évolution dans le temps des phénomènes décrits par ces mots. On doit donc attendre la publication future de nouveaux textes cunéiformes de ces époques contenant ces mots pour résoudre finalement ces questions portant, entre autres, sur les percussions en Mésopotamie pendant l'Antiquité.

Bibliographie

- ABZL = MITTERMAYER, C., 2006, *Altbabylonische Zeichenliste der sumerisch-literarischen Texte*, Academic Press Fribourg et Vandenhoeck & Ruprecht Göttingen, Fribourg-Göttingen.
- AL-RAWI, F. N. H. et GEORGE, A. R., 2014, Back to the Cedar Forest: the Beginning and End of Tablet V of the Standard Babylonian Epic of Gilgames, *JCS*, 66, p. 69-90.
- ANDERSON, J., 2012, *Kingship in the Early Mesopotamian Onomasticon 2800-2200 BCE*, Uppsala Universitet Press, Studia Semitica Upsaliensia 28.
- ATTINGER, P., 1993, *Eléments de linguistique sumérienne. La construction de du₁₁/e/di "dire"*, Presses Académiques de Fribourg et Vandenhoeck & Ruprecht, Fribourg-Göttingen, OBO Sonderband.
- ATTINGER, P., 2014, Iddin-Dagan A, dans N. Koslova, E. Vizirova et G. Zólyomi (éd.), *Studies in Sumerian Language and Literature. Festschrift für Joachim Krecher*, Eisenbrauns, Winona Lake (IN), Babel und Bibel, 8, p. 11-82.
- ATTINGER, P., 2019, Našše A, dans G. Chambon, M. Ghichard et A.-I. Langlois (éd.) (avec la collaboration de Römer et Nele Ziegler), *De l'Argile au Numérique. Mélanges Assyriologiques en l'Honneur de Dominique Charpin*, 2 volumes, Louvain-Paris-Bristol (CT), PIPOAC, 3, p. 79-123.
- AVERBECK, R. E., 1987, *A preliminary study of ritual and structure in the Cylinders of Gudea*, Thèse doctorale, University of Pennsylvania, [En ligne] <<https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI3260966/>> [Consulté le 07/09/2020].
- AZARPAY, G., LAMBERT, W. G., HEIMPEL, W. et KILMER, A. D., 1987, Proportional Guidelines in Ancient Near Eastern Art, *JNES*, 46/3, p. 183-213.
- BALKE, T. E., 2017, *Das altsumerische Onomastikon. Namengebung und Prosopografie nach den Quellen aus Lagas*, Münster, Dubsar, 1.
- BUDIN, S. L., 2018, Jar Handles, Nudity, and the Female, dans S. L. Budin, M. Cifarelli, A. García-Ventura et A. Millet Albà (éd.), *Gender and methodology in the ancient Near East. Approaches from Assyriology and beyond*, Universitat de Barcelona Edicions, BMO 10, p. 179-198.
- CAD = OPPENHEIM, A. L., REINER, E., et al. (éd.), 1956-2010, *The Assyrian Dictionary of the University of Chicago*, 27 Volumes, Chicago (Illinois), University of Chicago Press.

117 Michałowski, 2010b, p. 119 et Michałowski, 2019, p. 452-453.

- CDLI = *CUNEIFORM DIGITAL LIBRARY INITIATIVE*, [En ligne] <<https://cdli.ucla.edu/>> [Consulté le 07/09/2020].
- CAVIGNEAUX, A. et AL-RAWI, F. N. H., 2000, La fin de Gilgameš, Enkidu et les Enfers d'après les manuscrits d'Ur et de meturan (Textes de Tell Haddad VIII), *Iraq*, 62, p. 1-19.
- CIVIL, M., 1967, Šū-Sîn's Historical Inscriptions: Collection B, *JCS*, 21, p. 24-38.
- CHARVÁT, P., 2017, *Signs from Silence. Ur of the First Sumerians*, Charles University Karolinum Press, Prague.
- COHEN, M. E., 1988, *The Canonical Lamentations of Ancient Mesopotamia*, Potomac (MA).
- D'AGOSTINO, F., 2012, Some considerations on u4-da-tuš (bear tamer?) and jugglery in Ur III, *RA*, 106, p. 89-99.
- DELNERO, P., 2006, *Variation in Sumerian Literary Compositions: A Case Study Based on the Decad*, Thèse doctorale, University of Pennsylvania, Pennsylvania (Philadelphia).
- DOUBLEDAY, V., 2013, The Frame Drum in the Middle East. Women, Musical Instruments and Power, dans J. C. Post (éd.), *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*, New York, p. 112-136.
- DUMBRILL, R., 2011, *Idiophones of the Ancient Near East in the Collections of the British Museum*, Piscataway (NJ).
- EDZARD, D. O., 1997, *Gudea and His Dynasty*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, RIME, 3/1.
- ELLI, A., 2015, *La costruzione del Tempio di Ningirsu. I cilindri A e B di Gudea di Lagash*, [En ligne] <https://www.mediterraneoantico.it/wp-content/uploads/2016/06/SpecialeMA_Elli_Gudea_Ningirsu_def.pdf> [Consulté le 07/09/2020].
- ePSD2 = *Electronic Pennsylvania Sumerian Dictionary 2.1*. [En ligne] <<http://oracc.museum.upenn.edu/epsd2/index.html>> [Consulté le 07/09/2020].
- ETCSL = *Electronic Text Corpus of Sumerian Literature*, [En ligne] <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/>> [Consulté le 07/09/2020].
- FALKENSTEIN, A., 1949, *Grammatik der Sprache Gudeas von Lagaš I: Schrift- und Formenlehre*, Pontificum Institutum Biblicum, Rome, AnOr, 28.
- FAOS 15/2 = SELZ, G. J., 1993, *Altsumerische Wirtschaftsurkunden aus amerikanischen Sammlungen*, 2 volumes, Stuttgart, FAOS 15/2.
- FARBER-FLÜGGE, G., 1973, *Der Mythos «Inanna und Enki» unter besonderer Berücksichtigung der Liste der me*, Institut Pontifical Oriental, Rome, StPohl, 10.
- FARMER, H. G., 1929, *A History of Arabian Music to the XIIIth Century*, Londres.
- FOXVOG, D. A., 2011, Aspects of Name-Giving in Presargonic Lagash, dans W. Heimpel et G. Frantz-Szabó (éd.), *Strings and Threads. A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*, Eisenbrauns, Winona Lake (IN), p. 59-97.
- FRAYNE, D., 1997, *Ur III Period (2112-2004 BC)*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo-Londres, RIME 3/2.
- GABBAY, U., 2010, The ancient Mesopotamian sistrum and its references in cuneiform literature: the identification of the šem and meze, dans R. J. Dumbrell et I. L. Finkel (éd.), *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (ICONEA 2008)*, The British Museum, London, December 4-6, 2008, Londres, p. 23-28.
- GABBAY, U., 2014a, *Pacifying the Hearts of the Gods. Sumerian Emesal Prayers of the First Millennium BCE*, Wiesbaden, HES, 1.

- GABBAY, U., 2014b, The Balaĝ Instrument and Its Role in the Cult of Ancient Mesopotamia, dans J. G. Westenholz, Y. Maurey et E. Seroussi (éd.) *Music in antiquity: the Near East and the Mediterranean*, Berlin, SJMRC, 8, p. 129-147.
- GABBAY, U., 2018, Drums, Hearts, Bulls, and Dead Gods: The Theology of the Ancient Mesopotamian Ketteldrum, *JANER*, 18, p. 1-47.
- GADOTTI, A. et KLEINERMAN, A., 2020, Between Tradition and Innovation. Two New Larsa Hymns in a Private Collection, dans J. Baldwin et J. Matuszak (éd.) (avec la collaboration de M. Ceccarelli), *mu-zu an-za₃-se₃ kur-ur₂-se₃ ħe₂-ġal₂*, *Altorientalistische Studien zu Ehren von Konrad Volk*, Münster, Dubsar 17, p. 117-131.
- GELB, I., 1976, Homo Ludens in Early Mesopotamia, *StOr*, 46, p. 43-76.
- HARTMANN, H., 1960, *Die Musik der sumerischen Kultur*, Thèse doctorale, Philosophische Fakultät, Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main.
- HEIMPEL, W., 2015, Balang Gods, dans J. C. Franklin, *Kinyras: The Divine Lire*, Harvard University Press, Washington DC, HS, 70, p. 571-632.
- HUBER VULLIET, F., 2020, *Le personnel culturel à l'époque néo-sumérienne (ca. 2160-2003 av. J.-C.)*, CSIC, Madrid, BPOA, 14.
- JACOBSEN, T., 1987, *The Harps that Once... Sumerian Poetry in Translation*, Yale University Press, New Haven (CT).
- JAGERSMA, A. H., 2010, *A Descriptive Grammar of Sumerian*, Thèse doctorale, Universiteit Leiden, Leyde [En ligne] <<https://openaccess.leidenuniv.nl/bitstream/handle/1887/16107/Binnenwerk-jagersma.pdf>> [Consulté le 24/06/2019].
- KILMER, A. D., 2003-2005, Pauke und Trommel. A. In Mesopotamien, *RIA*, 10, p. 367-371.
- KLEIN, J., 1981, *Three Šulgi Hymns. Sumerian Royal Hymns Glorifying King Šulgi of Ur*, Bar-Ilan University Press, Ramat-Gan.
- KLEIN, J. et SEFATI, Y., 2013, The 'Stars (of) Heaven' and Cuneiform Writing, dans L. Sassmannshausen (éd.), *He Has Opened Nisaba's House of Learning: Studies in Honor of Åke Waldemar Sjöberg on the Occasion of His 89th Birthday on August 1st 2013*, Leyde-Boston, CM, 46, p. 85-102.
- KRAMER, S. N., 1987, By the Rivers of Babylon: a Balag-liturgie of Inanna, *AuOr*, 5/1, p. 71-90.
- KRISPIJN, T. J. H., 1990, Beiträge zur altorientalischen Musikforschung: 1. Šulgi und die Musik, *Akkadica*, 70, p. 1-27.
- KRISPIJN, T. J. H., 2002, Musik im Keilschrift. Beiträge zur altorientalischen Musikforschung 2, dans E. Hickmann, A. D. Kilmer, A. et R. Eichmann (éd.), *Studien zur Musikarchäologie* 3, Rahden, OrA, 10, p. 465-479.
- KRISPIJN, T. J. H., 2010, Musical Ensembles in Ancient Mesopotamia, dans R. J. Dumbrill et I. L. Finkel (éd.), *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (ICONEA 2008), The British Museum, London, December 4-6, 2008*, Londres, p. 125-150.
- LIEBERMAN, S. J., 1977, *The Sumerian Loanwords in Old-Babylonian Akkadian*, Missoula (Montana), HSS 22.

- MICHAŁOWSKI, P., 2010a, Learning Music: Schooling, Apprenticeship, and Gender in Early Mesopotamia”, dans R. Pruzsinszky et D. Shehata (éd.), *Musiker und Tradierung: Studien zur Rolle von Musikern bei der Verschriftlichung und Tradierung von literarischen Werken*, Berlin-Münster, WOO, 8, p. 199-240.
- MICHAŁOWSKI, P., 2010b, Traveler’s tales: observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond, dans R. J. Dumbrill et I. L. Finkel (éd.), *Proceedings of the International Conference of Near Eastern Archaeomusicology (ICONEA 2008)*, The British Museum, London, December 4-6, 2008, Londres, p. 117-124.
- MICHAŁOWSKI, P., 2013, From the collections of an Old Babylonian Literary Connoisseur, *RA*, 107, p. 15-22.
- MICHAŁOWSKI, P., 2017, Literary Journeys from Babylonia to Assyria: Second Millennium Copies of a Bilingual Poem Concerning Ninurta, dans Ll. Feliu, F. Karahashi et G. Rubio (éd.), *The First Ninety Years: A Sumerian Celebration in Honor of Miguel Civil*, Boston-Berlin, SANER, 12, p. 205-230.
- MICHAŁOWSKI, P., 2019, On some early Mesopotamian percussionists, dans A. Pieńkowska, D. Szelağ et I. Zych (éd.), *Stories told around the fountain. Papers offered to Piotr Bieliński on the occasion of his 70th birthday*, University of Warsaw Press, Varsovie, p. 451-476.
- MICHAŁOWSKI, P., 2020, Sumerian, dans R. Hasselbach-Andee (éd.), *A Companion to Ancient Near Eastern Languages*, Hoboken (NJ), p. 85-105.
- MIRELMAN, S., 2010a, Drum Construction in the *lilissu* Ritual, *NABU*, 2010/2, p. 50-51.
- MIRELMAN, S., 2010b, The Gala Musician Dada and the si-im Instrument, *NABU*, 2010/2, p. 40-41.
- MIRELMAN, S., 2014, The Ala-Instrument: Its Identification and Role, dans J. G. Westenholz, Y. Maurey et E. Seroussi (éd.) *Music in antiquity: the Near East and the Mediterranean*, Berlin, SJMRC, 8, p. 148-171.
- MIRELMAN, S., 2015, Birds, Balağs, and Snakes (K. 4206+), *JCS*, 67, p. 169-186.
- MIRELMAN, S. et KRISPIJN, T. J. H., 2009, The Old Babylonian Tuning Text UET VI/3 899, *Iraq*, 71, p. 43-52.
- PETERSON, J. L., 2020, Sumerian Cultic Songs from Old Babylonian Nippur with a Connection to the Temple Hymns, *JCS*, 72, p. 129-142.
- PICCARD, F., 1996, Du bois dont on ne fait pas les flutes. La classification en huit matériaux des instruments en Chine, *Études Chinoises*, 15/1, p. 159-181.
- PRICE, I. M., 1927, *The great cylinder inscriptions A [and] B of Gudea, copied from the original clay cylinders of the Telloh Collection preserved in the Louvre, autographed, signs listed, tentatively transliterated and translated, with commentary and notes*, Hinrichs, Leipzig.
- PRUZSINSZKY, R., 2013, The Social Positions of NAR-Musicians of the Ur III Period at the End of the IIIrd Millennium BC, dans S. Emerit (éd.), *Le statut du musicien dans la Méditerranée ancienne: Égypte, Mésopotamie, Grèce, Rome: actes de la table ronde internationale tennue à Lyon, Maison de l’Orient et de la Méditerranée, les 4 et 5 juillet 2008*, IFAO, Le Caire, BibEtud 159, p. 31-46.
- PRUZSINSZKY, R., 2018, ‘The Poor Musician’ in Ancient Near Eastern Texts and Images, dans A. García-Ventura, C. Tavorieri et L. Verderame (éd.), *The Study of Musical Performance in Antiquity. Archaeology and Written Sources*, Newcastle upon Tyne, p. 39-58.

- PSD = SJÖBERG, Å. (éd.), 1984-1998, *The Sumerian Dictionary of the University Museum of the University of Pennsylvania*, 4 volumes, Babylonian Section of the University Museum, Philadelphie (PA).
- RAŠID, S. A., 1984, *Mesopotamien*, Leipzig, Musikgeschichte in Bildern, Musik des Altertums II//2.
- RENDU LOISEL, A.-C., 2011, *Bruit et Emotion dans la Littérature Akkadienne*, Thèse doctorale, Université de Genève, [En ligne] <<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00770955/document>> [Consulté le 07/09/2020].
- RENDU LOISEL, A.-C., 2015, The Voice of Mighty Copper in a Mesopotamian Exorcistic Ritual, dans B. Pongratz-Leisten et K. Sonik (éd.), *The Materiality of Divine Agency*, Berlin, SANER 8, p. 211-227.
- RÖMER, W. Ph. H., 2010, *Die Zylinderinschriften von Gudea*, Münster, AOAT 376.
- ROWTON, M. B., 1962, The Use of the Permansive in Classical Babylonian, *JNES*, 21/4, p. 233-303.
- SALLABERGER, W., 1993, *Der kultische Kalender der Ur III-Zeit*, Berlin et New York, UAVA 7/1+2.
- SALONEN, A., 1973, *Vögel und Vogelfang im alten Mesopotamien: eine lexikalische und kulturgeschichtliche Untersuchung*, Suomalainen tiedeakatemia, Helsinki.
- SÁNCHEZ MUÑOZ, D., 2019, *Analysis of two terms related to Music in Ancient Mesopotamia: nam-nar and nārūtu(m)*, Thèse doctorale, Universidad de Granada, [En ligne] <<http://hdl.handle.net/10481/58701>> [Consulté le 07/09/2020]
- SÁNCHEZ MUÑOZ, D., 2020, E₂ nam-nar-ra: A Musical Royal Space in Ancient Mesopotamia, dans A. Bellia (éd.), *Musical and Choral Performance Spaces in the Ancient World*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pise et Rome, *Telestes* 5, p. 31-41.
- SELZ, G. J., 1995, *Untersuchungen zur Götterwelt des altsumerischen Stadtstaates von Lagaš*, Philadelphie, OPSNKF, 13.
- SHEHATA, D., 2006, Some Observations on the /alġarsur/, dans E. Hickmann, A. A. Both et R. Eichmann (éd.), *Music Archaeology in Contexts. Papers from the 4th Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein, 19-26 September 2004*, Rahden, *SzM* 5 = *OrA* 20, p. 367-378.
- SHEHATA, D., 2007, Privates Musizieren in Mesopotamien?, *WZKM*, 97 = *Mél. Hunger*, p. 521-529.
- SHEHATA, D., 2009, *Musiker und ihr vokales Repertoire. Untersuchungen zu Inhalt und Organisation von Musikerberufen und Liedgattungen in altbabylonischer Zeit*, Universitätsverlag Göttingen, Göttingen, GBAO 3.
- SHEHATA, D., 2014, Sounds from the Divine: Religious Musical Instruments in the Ancient Near East, dans J. G. Westenholz, Y. Maurey et E. Seroussi (éd.) *Music in Antiquity: the Near East and the Mediterranean*, Berlin, *SJMRC* 8, p. 102-128.
- SHEHATA, D., 2017, Eine mannshohe Leier im altbabylonischen Ištar-Ritual aus Mari (FM 3, no. 2), *AoF*, 44/1, p. 68-81.
- SHEHATA, D., 2019, Religious Poetry and Musical Performance under King Hammurāpi of Babylon and His Successors, dans R. Eichmann, M. Howell et G. Lawson (éd.), *Music and Politics in the Ancient World. Exploring Identity, Agency, Stability and Change Through the Records of Music Archaeology*, Berlin, *BSAW* 65, p. 159-182.

- SÖVEGJÁRTÓ, Sz., 2011, *Der frühdynastische Ama'ušumgal-Mythos*, Thèse de Master.
- STOL, M., 2016, *Women in the Ancient Near East*, Berlin-New York.
- SUTER, C. E., 2000, *Gudea's Temple Building. The Representation of an Early Mesopotamian Ruler in Text and Image*, Groningen, CM 17.
- THUREAU-DANGIN, F., 1907, *Die sumerischen und akkadischen Königsinschriften*, Leipzig.
- TONIETTI, M. V., 2018, The First Ancient Near Eastern Written Sources on Musician's Activity and Performance: the Ebla Archives – A Glance at the 3rd Millennium BCE Syrian Evidence, dans A. García-Ventura, C. Tavolieri et L. Verderame (éd.), *The Study of Musical Performance in Antiquity. Archaeology and Written Sources*, Newcastle upon Tyne, p. 9-38.
- VOLK, K., 2006, Musikalische Praxis und Theorie im Alten Orient, dans K. Volk, F. Zaminer, C. Floros, R. Harmon, L. Richter et M. Haas (éd.), *Von Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, p. 3-46.
- WAGENSONNER, K., 2008, Nin-Isina(k)s Journey to Nippur: A bilingual divine journey revisited, *WZKM*, 89, p. 277-294.
- WATSON, W. G. E. et WYATT, N., 2019, Stringing it all together, *NABU*, 2019/1, p. 37-40.
- WILCKE, C., 1976, Formale Gesichtspunkte in der sumerischen Literatur, dans S. Lieberman (éd.), *Sumerological Studies in Honor of Thorkild Jacobsen on his seventieth birthday, June 7 1974*, University of Chicago Press, Chicago (IL), AS 20, p. 205-316.
- WILSON, J., 1996, *The Cylinders of Gudea. Transliteration, Translation and Index*, Neukirchen-Vluyn, AOAT 244.
- WORTHINGTON, M., 2019, Of Sumerian Songs and Spells. The Meanings and Uses of ser₃(-)ku₃, *AoF*, 46/2, p. 270-300.
- ZETTLER, R. L., 1987, Sealings as Artifacts of Institutional Administration in Ancient Mesopotamia, *JCS*, 39/2, p. 197-240.