Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

2012 Mgr. Marie Ondříčková

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra blízkovýchodních studií

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Blízkovýchodní studia

Hudba starověkého Blízkého východu

Bakalářská práce

Mgr. Marie Ondříčková

Vedoucí práce:
Mgr. Veronika Sobotková Ph.D.
Katedra blízkovýchodních studií
Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně pod vedením Mgr. Veroniky Sobotkové Ph.D. a použila jen uvedené zdroje a literaturu.

Plzeň, duben 2012 ……

Ráda bych poděkovala Mgr. Veronice Sobotkové Ph.D. za odborné vedení bakalářské práce.

Obsah:

1. Úvod 2
2. RANÉ POČÁTKY 4
3. HUDBA VE STAROVĚKÉM BLÍZKÉM VÝCHODĚ 7
3.1 Význam hudby ve starověkém Blízkém východě 9
3.1.1 Hudba v životě panovníků 9
3.1.2 Poezie a hudba 11
3.2 Hudební nástroje starověkého Blízkého východu 12
3.2.1 Analýza hudebních nástrojů 13
3.2.1.1 Rytmické nástroje 13
3.2.1.2 Dechové nástroje 18
3.2.1.3 Strunné nástroje 22
3.3 Hudební systémy 28
3.3.1 Mezopotámie 29
3.3.2 Egypt 33
3.3.3 Izrael – Palestina 35
3.3.4 Asýrie 37
3.3.4.1 Kulturní význam asyrské hudby 38
3.4 Ugaritská píseň 40
3.4.1 Wulstanova teorie 42
3.4.2 Duchesne – Gilleminova teorie 43
3.4.3 Teorie prof. Kilmerové 43
3.4.4 Analýza nejstarší písně 44
3.5 Reliéfy s hudebníky při nenáboženských příležitostech
3.6 Starověká hudba a současnost 48
4. ZÁVĚR 49
5. SEZNAM LITERATURY 51
6. RESUMÉ 54
7. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY 55
8. SEZNAM PŘÍLOH NA CD 75

1. ÚVOD

Zamyslíme-li se nad hudbou a nad tím, co znamenala pro každého člověka jakéhokoli postavení – krále, či jinak vysoce postaveného úředníka nebo obyčejného člověka, dospějeme k závěru, že vždy emočně obohacovala. Ač navenek silný a slabostmi nezmítaný panovník, přece se mohlo jeho nitro zachvět, při zvucích působivé melodie, byť se o tom, můžeme jen dohadovat. Jako příklad můžeme uvést krále Saula, od kterého prý odcházel Zlý duch, když se zaposlouchal do hry svého soka Davida.

I když hlavní náplní tohoto spisu bude hudba starověká, pro pochopení je nutné, vysvětlit taktéž nejranější počátky hudby vůbec, a tudíž neopomineme také ve stručnosti hudbu prehistorickou.

Jak název napovídá, pokusíme se pochopit charakter hudby na Blízkém východě, která patřila mezi umění, které prostupovalo životem tehdejší pospolitosti. Při rozboru hudby výše uvedené oblasti, využijeme dochované nálezy a texty klínopisných tabulek, které nám alespoň trochu poodhalí tonalitu a charakter hudebních nástrojů starověkého Blízkého východu. Zmínka bude o Syropalestině, Mezopotámii – tj. Sumer, Babylonii, Asýrii, o zemi Churritů, a nelze opominout ani starověký Egypt.

Zde nám velmi pomohou nálezy z hrobu v Uru, který objevil Sir Leonard Wooley. Zvláště proslulé jsou harfy a lyry, které díky provedené rekonstrukci popíšeme. Našly se zde tabulky, díky nimž se dozvídáme o hudebních systémech v Mezopotámii. Zaměříme se na tabulky **UET VII 126, CBS 10996, UET VII 74**, z nichž některá uvádí názvy strun, další odkrývá názvy intervalů a jedna z nich prozrazuje jména stupnic.

Zmíníme se také o tabulkách, které byly nalezeny ve městě na severu Sýrie Ras – as Šamra. V letech 1400 př. n. l. se zde rozkládalo město Ugarit a okolo 30 částí těchto tabulek nám poskytuje různé útržkovité hudební melodie. Popíšeme si jednu z nejzachovalejších

tabulek. Na ní se nachází tzv. Ugaritská píseň, která je považována za nejstarší píseň na světě a pokusíme se ji rozebrat jednak z hlediska tonálního (tj. muzikálního), jednak z hlediska kulturního, náboženského a společenského.

Nutno podotknout, že výklady tabulek jsou stále zastřeny tajemstvím a i když rekonstrukce, jimiž se budeme zabývat, jsou velmi zdařilé a velmi zajímavé, pořád se jedná o dohady a hypotézy, které i mezi odborníky vyvolávají značné polemiky. Zvláště pokud se jedná o způsoby ladění strunných nástrojů a názvy jednotlivých strun.

K hudbě samozřejmě patří také hudební nástroje, na které lidé hráli již v dávné minulosti. I když zpěv se považuje za nejstarší projev hudby, jde ruku v ruce s vývojem hudebních nástrojů. A pak lze jen nástroje rozdělit dle způsobu použití a hraní.

Bez povšimnutí nezůstanou ani propracovanější formy těchto nástrojů z pozdějších období a z jiných objevů. Samozřejmě nebude řeč pouze o strunných nástrojích ale i nástrojích dechových i rytmických.

Bylo by však hrubou chybou, pokud bychom nerozebrali příležitosti, při kterých hudba byla poslouchána, samozřejmě s náležitými zobrazeními, jež událost dokumentovala. Tato povětšinou schematická zobrazení si můžeme prohlédnout i v obrazových přílohách. Zde můžeme trochu popustit uzdu fantazii a vytvořit příběhy, které budou sice smyšlené, ale jen natolik, nakolik nám dovolí námi vybraná socha či reliéf.

V této práci se zmíníme o některých umělcích, kteří použili překladů starověkých hymnů, aby je zhudebnili a to i za pomocí zrekonstruovaných strunných nástrojů. Dva z umělců, které zde uvedeme, se nechali inspirovat písní z Ugaritu. Jeden z nich komponoval skladby na motivy egyptské kultury i starého Izraele. Ale počkejme si na onu kapitolu, která nám prozradí více. Bude možné si dokonce některé skladby poslechnout.

Na závěr se zamyslíme nad hudbou a její dopad na člověka, žijícího ve starověku a budeme se snažit pochopit, jak jeho myšlení, cítění i konání ovlivnila.

2. RANÉ POČÁTKY

Hudba je stará jako lidstvo samo. S rozvojem lidské civilizace se rozvíjí kromě jiných neméně významných oblastí lidské činnosti také vnímání lidských zvuků a také tyto zvuky rovněž reprodukovat, či vylepšovat až do podoby hudby, jakou známe dnes. *„Vzácně se všichni badatelé shodují v názoru, že první hudební projev byl zpěv. Zpěvní projev byl pravděpodobně intonačně vágní, nositelem zodpovědné vazby hudebních útvarů byla především témbrová, sonická složka, jako ilustrace tohoto typu hudebního myšlení. Velice záhy se ale patrně zpěv začíná doprovázet, zpočátku nejspíš rytmizací, podupáváním, tleskáním a údery na části vlastního těla. Vzápětí se určitě objevují i hudební nástroje – předměty úmyslně vybrané, eventuálně speciálně vyrobené k produkování organizovaného zvuku, použitelného při hudebních aktivitách.“*[1]

Předpokládejme, že lidé v dávných časech registrovali různé zvuky, jakými bylo např. kvílení meluzíny, rachot hromů či řev umírajícího zvířete. A protože přisuzovali předmětům nadpřirozené vlastnosti, tak ve zvucích nejrůznějšího charakteru spatřovali promluvy bohů. A protože chtěli se svými bohy hovořit, zvuky cíleně vytvářeli (ťukotem o kámen či dřevo, drnknutím na strunu, pískotem z trubice apod.)[2] Je velmi zajímavé,

[1] <www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml>
[2] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 35

že některé z archeologických nálezů vypovídají o tom, že již lovci mamutů hrály na flétny z kostí zvířat a stupnice zněly stejně jako ty současné.[3]

„Hudební nástroje mají za sebou úctyhodně dlouhý vývoj. Většina z nás zná z hudby především vysoce rozvinuté hudební nástroje. V některých kulturách, zejména u přírodních národů, ale i v naší civilizaci existují dosud ovšem i samostatné nástrojové archetypy – nejjednodušší pravzory hudebních nástrojů i nástrojových tříd, které dosud fungují v hudebním kontextu, nebo alespoň jako hračky. I ten nejrozvinutější hudební nástroj lze sledovat až do jeho archetypální podoby, byť jen hypoteticky, neboť dotyčný archetyp z hudební praxe zmizel (např. hudební luk).“ [4]

I když se zaměřujeme na hudbu Blízkého východu, nelze pominout nejstarší nálezy hudebních nástrojů vůbec a zasadit je tak do kontextu výše uvedené oblasti. Důležitý je i způsob získávání informací o hudbě z doby natolik vzdálené, protože čtenáři určitě vyvstane v hlavě otázka, odkud, že bereme tu odvahu tvrdit, že tomu tak skutečně bylo.

Mnohokrát badatelé hledali spojitosti mezi některými dnešními společnostmi – námi považované za tzv. nerozvinuté, se společnostmi v pravěku. A kladli si otázku: je možné vidět paralely i v oblasti hudebních nástrojů, či v hudebním myšlení? Berou-li se v úvahu zbytky pravěkých hudebních nástrojů a nástroje archaicky žijících přírodních národů současnosti, pak je možné se k této hypotéze přiklonit. Je však třeba doplnit, že tento byť logický argument, nelze brát jako průkazný materiál.[5]

Nejstarší hudební nástroje se rozdělují na pět fází, přičemž čtvrtá a pátá fáze přecházejí z prehistorie do historie.

---

[3] MAREK; Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*; Praha; Eminent; 2000; s. 17
[4] <www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml>
[5] <www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml>

1. fáze – Paleolit – (……do 35000 př. n. l.) – v tomto období se uplatňovaly různé tlučky, hrálo se na různé části lidského těla, využívaly se škrabky, chřestidla, mluvící trubice, píšťalky, které byly nalezeny v Austrálii.

2. fáze – Mezolit – (35000 – 10000 př. n. l.) – k výše uvedeným přicházejí nově blánové a štěrbinové bubny, trubky a flétny – jedná se o nástroje, na které s oblibou hráli Indiáni v Americe

3. fáze – Neolit – (10000 - 4000 př. n. l.) – nám přinesl chordofony, hudební luk, harfy, citery, lamelofony a tyhle instrumenty byly odhaleny v subsaharské Africe, Asii, Oceánii.

4. fáze – Rané civilizace – (4000 -1000 př. n. l.) – nám zanechaly mnoho tehdejších vymožeností z mnoha oblastí. A z toho plyne i přehršle rozvinutých hudebních nástrojů – mezi něž patří šalmaje, kovové, ideofony, lithofony – nástroje z kamene, chordofony drnkací s hmatníkem. Nacházíme zde hudbu kultivovanou, a také dokonce první teoretické hudební záznamy (v Mezopotámii, v Egyptě, ve Středomoří, v Indii, v Číně).

5. fáze – Rozvinuté civilizace (antika) – (1000 – 313 př. n. l.) – rozvoj hudby zaznamenává mnoho inovací zejména v hudebních nástrojích, které jsou neustále vylepšovány, po stránce technické, což samozřejmě má vliv na kvalitu zvuku. Vznikly smyčcové chordofony, dudy, ale také klávesové nástroje s klávesovou mechanikou. Hudební teorie je již na vysoké úrovni, a proto vznikají také hudební instituce. Již je také předmětem výzkumu obor, zvaný akustika.[6]

Výše uvedené informace se týkají nálezů prehistorických hudebních nástrojů obecně na celém světě, a nyní se přesuneme do oblasti Blízkého východu, odkud již z doby kamenné máme nálezy, které

[6] <www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml>

jasně dosvědčují, že se jedná o nástroje, vykazující vysokou míru zvukové kvality. Jedná se o rytmické nástroje, jenž byly objeveny v Izraeli a více o nich v kapitole o hudebních nástrojích z Natifienské kultury.

Za zmínku stojí i flétny z kostí mající náustky z šedého vápence, které byly nalezeny v oblasti **Tell Arpachiya**.[7]Jedná se o období pozdní fáze neolitu.

3. HUDBA STAROVĚKÉHO BLÍZKÉHO VÝCHODU

Již staří Sumerové spatřovali v hudbě cosi nadpřirozeného a úctyhodného, a z tohoto důvodu ji bylo slyšet, dle názoru pana Vlastimila Marka, pouze v chrámech k posvátným účelům. Badatelé starého Sumeru tento názor částečně potvrzují, nicméně později dokládají také oslavnými hymnami na krále. Hudbou si lidé získávali přízeň svých bohů, protože věřili v sílu jejího účinku, jakožto jednoho z prostředků komunikace s nimi. Hrálo se na flétny, lyry a o něco později na posvátné bubny.[8] Modlitbami se oslovovali bohové, jimi se prosilo o pomoc, modlitbami jim lidé vyjadřovali hlubokou úctu. A to vše za doprovodu posvátné hudby.

„Množství reliéfů zobrazuje různá hudební a taneční vystoupení a archeologové při vykopávkách, především v hrobkách urozených lidí, narazili na krásné harfy a lyry, jaké objevil například Sir Leonard Wooley. To však nebyly jediné nástroje, na které se hrálo. Mnoho dochovaných soch zobrazuje také flétny, cimbály a bubínky. Flétny se vyráběly z kostí, dřeva či kovu. Lyry a harfy existovaly v mnoha různých podobách, z nichž ty nejpropracovanější mívaly rezonanční korpusy a výztuže ze dřeva

[7] CHARVÁT; Petr: *The iconography of pristine statehood*; Praha; Karlova univerzita; 2005; s. 51
[8] MAREK; Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*; Praha; Eminent; 2000; s. 12

vykládané perletí a lapisem lazuli, vytvářející různé výjevy či abstraktní obrazce.“ [9]

Za dob krále Šalomouna byl zbudován chrám v Jeruzalémě, což bylo místo, kam se přinášely zvířecí oběti, aby bylo dosaženo odpuštění a milosti. Jednalo se o bohoslužebný židovský rituál, kde hudba tvořila součást této liturgie – Bible nám zde říká, že to byla hudba vokální i instrumentální (nevel, kinor, šofar). V roce 586 př. n. l. Šalomounův chrám byl vypleněn babylónským králem Nabukadnesarem II. a Židé se dostali pod jeho nadvládu. Po té, co vznikly synagogy, se přesunuly židovské liturgie na místo zbořeného chrámu. Neprováděly se již zvířecí oběti, ale byly nahrazeny modlitbami, zpěvy žalmů, čtením a studiem Tóry a dobrými skutky a to do doby, než byl postaven II. chrám v Jeruzalémě. Ten byl dokončen v roce 518 př. n. l. a liturgie se prováděly, jak v chrámě, tak i v synagógách. Ani II. chrám v Jeruzalémě nezůstal natrvalo, protože v roce 70. př. n. l. byl znovu vypleněn, tentokrát již nebyl nikdy znovuobnoven. Jako výraz hlubokého zármutku se zakázala veškerá instrumentální hudba a zachovaly se pouze jen jednoduché staré zpěvy, které se po nějaké době rozvinuly do složitějších forem a to po rytmické či modální stránce. Z talmudických dob se zachovala tradice dvou předzpěváků, kdy jeden je vrchní předzpěvák a druhý pomocný předzpěvák, který předzpěvoval jednodušší části obřadu. Těmto předzpěvákům se říkalo **chazan** a později se nazýval **kantor**.[10]

Tak jako v mnoha jiných oblastech docházelo k vzájemnému obohacování mezi národy blízkého východu, tudíž tomu nebylo ani jinak v oblasti hudby. Máme na mysli vliv Egypťanů, Palestinců, Féničanů, Babyloňanů i Asyřanů.

---

[9] GILL; Anton: *Brána bohů – Vzestup a pád Babylonu*; Praha; Ottovo nakladatelství; 2010; s. 122

[10] FOUSKOVÁ; Veronika.: *Poslední nositelé předválečných židovských liturgických melodií na Moravě;* s. 45; <www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium2010/sbornikfp10_06.pdf>

3.1. Význam hudby

3.1.1. Hudba v životě panovníků

Hudba byla natolik ceněna, že taktéž někteří panovníci sami hudbu komponovali, či produkovali formou hry na různé hudební nástroje, případně zpívali. Jako příklad uveďme krále Šulgiho, jenž v jednom z nalezených hymnů vyjadřuje, co všechno hra na hudební nástroje znamená a uvádí zde mnoho nástrojů, které ovládal. A čím vším se výše zmíněný panovník chlubil? Chlubil se svým zpěvem nazvaný ***ti-gi*** a ***adab***.

*75-101 „Protože jsem milovník a vyznavač nadšenec zpěvu, jsem schopen přednést **tigi**, **adab** a velkolepě skvěle **malgatum** uspořádání. Při upevňování strun velkých louten, vím, jak naladit výše a naladit níže. Jsem jedinečný adept, abych hrál perfektně na sedm nástrojů,**balbale** na flétnu,… jejich rozdílné struny….**sa-eš** instrument.“*[11]

Vysvětlíme si, co ***tigi*** a ***adab*** znamená.***Tigi*** je forma hymnu, která se skládá ze dvou částí. První část se dělí na ***sa-gí-du*** **-** a poeticky vypráví o výstavbě Ekuru – Enlilova chrámu ve svatém městě Nippur a na ***sa-ga-ru* –** a ta obsahuje požehnání a slova chvály za učiněné skutky. Druhá část se liší od první tím, že podrobně líčí blíže určené události. Tvořila ji strofa, která začínala buď slovem případně celá věta, která se opakovala a po každé repetici se připojila nová chvála.[12] Můžeme citovat ještě z dalších Šulgiho hymnů, v nichž opěvuje své hudební umění.

*154-174 „Ja, král Urimu, jsem se také věnoval hudebnímu umění. Nic z toho, není pro mě problém. Vím, že plný rozsah **tigi** a **adabu** – představuje dokonalost hudebního umění. Když upevňuji pražce loutny (když ladím), jež okouzluje mé srdce, nikdy nepoškodím její kolíčky (na utahování strun). Vymyslel jsem zvyšování a snižování intervalů (modulaci intervalů). Na **gu-uš** lyru umím zapreludovat melodii. Jsem*

[11] <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.02>
[12] HUROWITZ; Victor; (Avigdor): *I have built you an exalted house*; London; JSOT Press; s. 57

obeznámen s ***sa-eš*** *a bubnováním na hudební ozvučné skříňce. Umím vzít do svých rukou* ***miritum****, které…Znám prstoklad* ***algaru*** *a* ***sabitum****, královská tvorba. Stejným způsobem jsem schopen vytvořit zvuky na* ***urzababitum****,* ***harhar****,* ***zanaru****,* ***ur-gulu****,****dim-lu-maguru****. I když mi nosí, jak se dává schopným hudebníkům, hudební nástroj, který jsem před tím neslyšel, pokud na něj zahraji, vytvořím opravdový zvuk. Jsem schopen to zvládnout, stejně jako cokoli, co jsem nikdy před tím neměl ve svých rukou (nedržel). Ladění, natahování strun, rozvazování a upevňování není nad mé schopnosti. Nehraji na rákosovou píšťalu, aby zněla jako nějaká venkovská píšťala, a z mé vlastní iniciativy umím lkát na* ***šumunšu*** *nebo naříkat stejně tak jako kdokoli, kdo tuto činnost koná pravidelně.“*[13]

Tvrdil, že nástroj ***šu-kár*** uklidňuje rozzlobené srdce, vede k zamyšlení a je zapotřebí určitého úsilí, aby jeho zručnost neochabovala. Nástroj ***zá-mí***, který má tři struny, chápe jako součást hudebního řemesla. ***Sabítum*** – nástroj sloužící pro královské obřady. [14]

270 – 280 „Nejsem žádný pošetilec, pokud jde o znalosti získané z doby počátků lidstva, když jsem objevil ***tigi*** *a* ***zamzam*** *z dob minulých, z dob starověkých časů, nikdy jsem neprohlásil, že jsou lháři, nikdy jsem jim nepopíral (nesnižoval) jejich obsahovou hodnotu (kvalitu). Zachoval jsem tyto starobylosti, nikdy je neponechal v zapomnění.* ***Tigi*** *a* ***zamzam*** *všude zněly. Znovuobnovil jsem veškeré poznání z minula a měl* ***šir-gida*** *písně brilantně provedeny v mém vlastním milém domě. Nikdy by se nevyužily. Přidal jsem je k pěveckému repertoáru, tím jsem nastavil srdce zemi do ohně a plamene.“*[15]

Stejně jako se nechal opěvovat Shulgi, chvalozpěvy neopominuly ani krále Gudeu – panovníka z Lagaše, který vládl v letech 2143 – 2124

[13] <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.02#>
[14] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 318
[15] <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.02#>

př. n. l. a dokládá nám to jeho socha nalezena při vykopávkách na Tellu a na fragmentu sochy jsou vytesány chvalozpěvy na jeho četné úspěchy a tedy i úspěchy hudební.[16]

3.1.2. Poezie a hudba

Z výše uvedených příkladů vidíme, jak se panovníci nechali uctívat, chválit, velebit, jak potřebovali slávu. A to se také bez hudby neobešlo. Získávali tak pocit nadřazenosti vůči lidu, jemuž vládli.[17] A tak vzniklo mnoho velkolepých skladeb, mnoho hymnů. Tyto hymny byly vysoce rytmické a jako veškeré umění babylonsko-sumerské kultury dokonale symetrické. A tudíž můžeme předpokládat, že hudba se pokoušela napodobovat určitou formu rané poezie*. „Je totiž skoro jisté, že poezie byla zpívaná, nebo alespoň doprovázená hudbou. Zdá se však, že rytmus poezie se v rámci volných pravidel přizpůsoboval rytmu hudby, podobně jako v moderní hudbě činí rap, jistě však zpěvněji… Takovéto písemné zachycení poezie, které odpovídá i původnímu zachycení ostatní semitské poezie, (hebrejskou nevyjímaje – až moderní edice graficky upravují poetické oddíly), ze všeho nejvíc připomíná náš současný grafický záznam hudby.*[18]

Významnou roli hrála právě hudba instrumentální, která zněla vždy na konci veršů. Při opakování koncových frází se naopak používalo písňového schématu, které mělo vyjádřit náladu.[19] Ony skladby se zaznamenávaly již určitou formou notového zápisu, který se nám zachoval jen v minimální míře. Dr. Sachs ve svém článku poukazuje na klínopisnou destičku, jejímž autorem je neznámý kněz z Ašuru a tato destička pochází z roku 800 př. n. l. Na této destičce jsou tři sloupce textu. Sloupec uprostřed zaznamenává legendu O stvoření světa a jeho

[16]GILL; Anton: *Brána bohů – Vzestup a pád Babylonu*; Praha; Ottovo nakladatelství; 2010; s. 50
[17] BOTTÉRO; Jean: *Nejstarší náboženství Mezopotámie*; Praha; Academica; 1998; s. 169
[18] STEHLÍK; Ondřej: *Ugaritské náboženské texty*; Praha; Vyšehrad; 2003; s. 45
[19] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; New York; Greenwood Press; 1954; s. 14

text je ve dvou jazycích v sumerštině a v semitském nářečí[20], pravý sloupec je zakončen slovy „*Tajemství pro zasvěcené",* a v levém sloupci jsou slova, nemající žádný význam. Zrodila se tedy myšlenka, že tyto nesrozumitelné slabiky jsou hudebním zápisem. Citujme tyto slabiky"

„me, me, kur, kur

A, a, a, a

Ku, ku, lu, lu

Más, más, más…."[21]*me* znamená pentatonika neboli pět tónů***, kur*** = ligatura dvou not[22]

3.2. Hudební nástroje

I když instrumenty starověku lze podobně jako dnes rozdělit na rytmické, dechové a strunné, nutno zdůraznit, že tehdejší nástroje se klasifikují odlišným způsobem. Je již prokázáno, že například strunné nástroje úzce souvisely s perkasy (rytmickými nástroji). Pro pochopení uveďme příklad – samostatná rezonující deska nepředstavuje žádný nástroj až do chvíle, než se na ní upevní struny. Deska rezonuje tehdy, pokud do strun udeříme hůlkou či rukou. Nálezy z Uruku a Džemdet - Nasru nám dokazují, že rané společnosti využívaly nástroje jak strunné, tak rytmické. Tyto domněnky potvrzuje i drtivá většina asyrské hudební terminologie. Analyzujme determinanty **GIŠ = dřevo**, **KUŠ = kůže**, které se vyskytly u některých nástrojů. Například – **giš.a.lá, kuš.a.lá, giš.balag**, **a kuš.balag**. Pokud se u názvů **alá** a **balag** nevyskytují determinanty, pak se jedná o nástroje strunné nebo rytmické. S výše uvedenými determinantami by se jednalo o nástroje rytmické a strunné zároveň. Kůže a dřevo, případně jiný materiál, se totiž vždy využívaly k výrobě rytmických nástrojů. Máme nástroje **giš.zámí**, ale nikoli **kuš.zámí**,

[20] SACHS; Curt: *The rise of music in the Ancient world*; New York; Dover Publication; 1971; s. 85
[21] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; New York; Greenwood Press; 1954; s. 14
[22] Ligatura – spojení dvou nebo několika not stejné výšky tzn. noty spojené na stejné řádce, obloučkem

giš.gú.dé, ale ne **kiš. gú.de**. **Zámí** a **gud** - nástroje strunné. **Gi** – determinant pro flétny, **URUDU** – nástroje rytmické s měděnou infrastrukturou.[23]

O hudebních nástrojích se také dovídáme z bible, kde na mnoha místech najdeme výzvy ke chvále Hospodina Boha nejvyššího a to v žalmech, v knihách Mojžíšových, u proroků, případně i na jiných místech. Citujme si některá: Např. v knize Genesis 4:21 se píše: „ *Jeho bratr se jmenoval Júbal, ten se stal praotcem všech hrajících na citaru a flétnu….* 1. Samuelova 10:5 ….. *Až tam vejdeš do města, narazíš na hlouček proroků sestupujících z posvátného návrší, před nimi harfa, buben, píšťala a citara, a oni budou v prorockém vytržení.“*[24]

3.2.1. Analýza hudebních nástrojů

Nyní se zaměříme na hudební nástroje po stránce tonální – vysvětlíme si přesný popis, jak se na ně hrálo, způsob ladění, případně tvoření tónů. Nástroje si rozdělíme dle historického vývoje se zaměřením na oblast Blízkého východu.

3.2.1.1 Rytmické nástroje

Než vykreslíme typy nástrojů rytmické povahy, zamyslíme se nad otázkou, odkud se rytmus vzal a jak lidé přišli na to, že se mají rytmicky pohybovat či rytmus cítit? Ačkoliv odpověď na tuto otázku se nezdá být jednoduchá, při troše přemýšlení by se to dalo odhadnout. Původ rytmu se ukazuje již v prenatálním období. Jedinec již v matčině lůně vnímá tep srdečního rytmu, který je spjat s emocemi. Pokud matka zakouší strach z nebezpečí, tlukot srdce je silný a rychlost tepové frekvence je vysoká. A naopak. Je-li matka v klidu, srdce bije pomaleji a při spánku srdce tepe tak, že z vnějšku není téměř slyšet. Tento tlukot si člověk podvědomě

[23] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 178
[24] Bible Gen 4:21, 1 S 10:5; s. 25, s. 242

pamatuje až do dospělosti, a s vnímáním vlastního tepu, zavedl rytmická představení také do každodenního života.

Také v současné době je v obecném povědomí, že oblíbená hudba je spojena s tepem srdce. Pokud rytmus srdce se shoduje s danou skladbou či písní, úspěch u posluchače je zajištěn. A naopak. Bohužel nemůžeme vždy tvrdit, že se jedná o skladby propracované či kvalitní, jen se jedná o skladby líbivé a to se někdy nerovná kvalitě.

Ideofony

Nejstarší rytmické nástroje jsou úzce spjaty s tancem, který patřil do každodenního života. Tanec sloužil k vyjádření různých dějů, v nichž lze vidět rané formy dramatu. Jednalo se o nástroje, u nichž se tón tvořil rozechvěním celého těla nástroje nebo jeho části (různá chřestidla, ozvučná dřívka, zvony, kastaněty příp. jiná drobná rytmus a zvuk tvořící nástroje). Bubnováním se také zaháněli zlí duchové, nebo se jimi určoval rytmus vojákům jdoucí do bitvy.

V oblasti Kebara a Hayonim na hoře Karmel, bylo objeveno mnoho hrobů. V těchto hrobech se nalezlo mnoho uměleckých miniatur, šperků, jejichž zdobení sestávalo ze zubů, svalů, kostí a čelistí. Tyto dvojité přívěsky či řetízky, byly dvojité, aby mohly chrastit. Hans Hickmann je považoval za audiovisuální objekty nebo idiofonické šperky nebo taneční ozdoby. Jedná se o předměty Natifianské kultury. Popišme si jeden typický předmět[25] – ženská pánevní kost zdobena liščím chrupem. Pochází z doby 11000 – 9000 př. n. l. **(viz př. 1)**. Mezi další z ozdoby patří kostní přívěšek, zvaný též ***„kastaněty“*** (**viz př. 2**) Určitá žena významnějšího postavení se nechala pohřbít v konkrétní pozici, což představovalo určitý symbolický význam a s ní již výše zmíněné šperky, přívěsky mající čistý, transparentní zvuk.[26]

[25] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Eerdmans; 2002; s. 51
[26] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Eerdmans; 2002; s. 52

Další archaické perkuse z let 2800 př. n. l. jsou ***klapačky*** – nalezeny v Uru a v Egyptě, zobrazené na reliéfech z období Nové říše. Nejzajímavějším z podobných nástrojů je však chrastítko zvané ***sistrum*** – nástroj má tvar písmene U, v jehož ohybu bylo držadlo. Uprostřed dvě tyčky, na nichž byly kovové plíšky, které chrastily a vytvářely tak rytmický zvuk.[27]Název ***sistrum*** je odvozen od řeckého slova ***seiein*** což znamená chrastit, nebo třást. Toto vzniklo ze slovní hříčky ***sesheshet (sššt)*** a to proto, že připomíná šustění papyru. Ono chřestidlo pochází již od Staré říše, ale používalo se ještě v období římském i dále pak v době křesťanské a ještě i dnes se občas využívá v liturgii koptských křesťanů. Hráčům na sistrum se říkalo ***ihywt.*** Hra na tento nástroj se týkala vysoce postavených žen. Každá žena nesla 2 typy nástrojů - v levé ruce nástroj tvaru svatyně, zatímco pravá ruka nesla sistrum tvaru smyčky s hlavou bohyně Hathor.[28] To z důvodu, že hra na sistrum je spjata s rituálem nazvaný ***„Škubání papyru pro Hathor.“*** V Egyptě existovaly dva typy těchto chrastidel. Sistra doprovázela i písně uveďme např. část písně pro Amon-Rea: „*O Amone – Re, pane trůnů dvou zemí, žij navěky*[29] **(viz př. 4)**

Tyto nástroje se vyskytovaly i na území Palestiny - Izraele. Kostní sistrum **(viz př. 3)** bylo nalezeno v Betelu v Kanaánu o délce 37 cm a stejný instrument nám dokumentuje nález ze Sinaje z El- Kádim, kde se vyskytuje alespoň deset takovýchto reliéfů. Jedná se o místo, kde se střetly dvě kultury a to egyptská a kanaánská. Tyto nástroje zvané sistrum mají již vypracovanější podobu oproti nástrojům výše uvedeným. Díky střetu kultur zde nacházíme také kult bohyně Hathor, při jejímž uctívání sistrum hrálo ústřední roli.**(viz př. 5**) Kanaánská sistra byla

[27] MAREG; Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*; Praha; Eminent; 2000; s. 14
[28] TEETER; E.; JOHNSON; H.; J.: *The life of Meresamun a temple singer in Ancient Egypt;* Chicago; The Oriental Institute; s. 30; <http://oi.uchicago.edu/pdf/oimp29.pdf>
[29] TEETER; E.; JOHNSON; H.; J.: *The life of Meresamun a temple singer in Ancient Egypt;* Chicago; The Oriental Institute; s. 32; <http://oi.uchicago.edu/pdf/oimp29.pdf>

kostěná, hrubá, nedokonale opracovaná oproti klapačkám, mistrně vyřezávaných, pocházejících z Egypta.[30]

Bubny

Spíše než termín buben, bychom mohli použít název membránofon, neboť se jedná o nástroj, potažený kůží – membránou. Rozechvěním této membrány se utvoří zvuk hůlkou nebo rukou.

Na přelomu 4. a 3. tisíciletí př. n. l. se našla jakási terrakota v Gilatu. Jejím nálezcem byl David Alon, který ji objevil v roce 1975. Jedná se o sošku ženy, která drží v jedné ruce nádobu nad hlavou a v levé ruce předmět, který vyvolal mnoho spekulací. Někteří badatelé považovali tento předmět za džbán, jiní za mísu či jiný předmět z domácnosti. David Frankel na základě nálezu jedné figuríny z rámovým bubnem z Pyrenejského poloostrova z doby bronzové, se domníval, že tato žena z Gilatu drží, nikoli nádobu, ale také buben. Podobnou paralelu vidí také s nálezem Zjizveného muže z jižního Íránu pocházejícího ze stejného období archeolog Nadel. Zjistil, že steatitová figurína drží malý válcovitý buben pod svojí levou rukou. Stala se asi zajatcem a musí vzdát čest svým pánům hrou na tento nástroj.[31]Tyto paralely se mohou přiblížit k tezi, že i figurína s Gilatu drží buben. **(viz př. 6).** Pro tuto domněnku hovoří i skutečnost, že daný předmět má tvar přesýpacích hodin a stejný tvar má také buben často používaný na Blízkém východě, na který se hraje dosud a jenž se zde označuje názvem ***darabukka*** a pochází z 3. tisíciletí př. n. l. Při hlubším zkoumání vývoje tohoto nástroje zjistíme, že pochází ze starověké Palestiny, Izraele. Také se dá předpokládat, že hra na tento nástroj je spjat s uctíváním mizejícího boha Dumuziho. „ *Je všeobecně potvrzeno, že krev, jako magický element života a znovuzrození hraje obrovskou roli v pochopení bubnů, a bubny byly*

[30] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/ Palestina;* Cambridge; Eerdmans; 2002; s. 88-90
[31] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/ Palestina Cambridge;* Eerdmans; 2002; s. 57

součástí sumerské mytologie".[32] Pro tuto myšlenku hovoří již výše zmíněná figurína, která nese na hlavě nádobu s mlékem. Také má zvýrazněné pohlavní orgány a je potřená červenými pruhy. Tyto znaky symbolizují: mléko v nádobě a akcent na pohlavní orgány jako – symbol plodnosti a úrodnosti a červené pruhy jako krev. A to, že bubny hrají v sumerské mytologii výraznou roli lze připomenout také **Inaninou písní bubnů.**[33]

Písemné prameny nám poskytují alespoň 12 označení pro bubny. Pro zajímavost vyjmenujme si je: ***lilís, mesi, su gu galli, ub, a-lal, balag, balag-du, balag-lul, dub, ub-tur, ub-zabar,a-da-pa***. Termínů je sice dost, leč některé mají totožné významy. Například ***ub*** se překládá stejně jako ***lilis***, jeho akkadským ekvivalentem je slovo ***uppu***,[34]***mesi*** jako ***a-da-pa. Dub*** má stejný ideogram s ***balagem***, a tak dva různé názvy označují jeden a tentýž předmět. A místo 12 označení tu máme již 9. A zaměříme-li se na kombinované názvy, které vyjadřují odlišnosti jednotlivých bubnů – tvary, velikosti, opět se nám počet názvů pro bubny sníží. Ale zaměřme se na pojmy – ***a-lal, balag, balag-di***.[35]

Pojem ***balag*** pochází ze slovesa ***bal***, které překládáme jako tlouci či bíti. Jeho akkadským ekvivalentem je slovo ***ballagu***. Jeho dalším význam je potěšení či radost z hluku nebo jako skučení či kvílení. Dříve se nesprávně interpretoval jako lyra[36] a tato domněnka vyvstala z toho důvodu, že balag doprovázel hlasy zpěváků a žalmistů[37] Na tento typ bubnu se hrálo v chrámu boha Ea a Enkiho a byl pojímán jako svatý instrument. Pochází z 3. tisíciletí př. n. l. Jedná se o nástroj, jenž měl

[32]BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/ Palestina Cambridge*; Eerdmans; 2002; s. 58
[33] BRAUN; Joachim: Music in Ancient Israel/ Palestina Cambridge; Eerdmans; 2002; s. 58
[34] GALPIN; W.; Francis: *The Music Of The Sumerians And Their Immediate Successors The Babylonians And Assyrians*; Milton Keynes UK; 1937; s. 2
[35] SACHS; Kurt: *The history of musical instruments;* New York; Dover Publication; 2006; s. 73
[36] SACHS; Kurt: *The history of musical instruments*,New York, Dover Publication; 2006; s. 75
[37] GALPIN; W.; Francis: *The Music Of The Sumerians And Their Immediate Successors The Babylonians And Assyrians*; Milton Keynes UK; 1937; s. 3

pravděpodobně tvar přesýpacích hodin, hráč jej držel horizontálně a bubnoval na něj oběma rukama bez použití bubnovací hůlky.

Nyní si vysvětlíme slovo **a-la** akkadsky ***alú*** – slovo se chápe jako natažená ruka a tento typ nástroje tvar jako cimbál (činel) a byl velkých rozměrů. Buben nestál na zemi, ale byl nesen dalším mužem v pořadí zástupu. Zmiňují se o něm i texty z Gudey, jako o řevu bouře a je možné jej vidět na reliéfu z Karchemiše – **(viz př. 7),** dobře je zobrazen také na stéle krále Ur – Nammy z 3. tis. př. n. l. (**viz př. 8**) Hráči na něj hráli hůlkou a tento buben byl velkých rozměrů.

Balag-di – a jedná se o třetí název pro buben a také má akkadský ekvivalent, jímž je slovo ***timbúbú*** nebo **tibbú** a překládáme jej jako kruh, zvonit. Jeden sumerský text nás vede k jedné z královských vnuček, která hrála na buben ***balag-di*** v chrámu měsíčního boha v Uru okolo roku 2400 př. n. l. Žena uctívala nástrojem Měsíc.

A protože bicí nástroje jako ***a-lal*** a ***balag*** oplakávaly zatmění měsíce – citujme z jednoho z akkadských textů, který od Fr. Thureau – Dangina, přeložil Dr. Galpin, a kde se výše zmíněné bubny vyskytovaly. „*Oběť byla provedena a tělo či nádoba bubnu byla položena na jeho místo. Ústa zvířete byla očištěna, to znamená, že i voňavá trubice rákosu, zaklínadlo bylo zašeptáno do jeho uší, který vysvětluje náležitý sumerský řád, že úcta byla prokázána býkovi dle božských zvyků….“*[38]. Text není citován celý, ale jen místo, kde se v rituálu buben vyskytuje.

3.2.1.2 Dechové nástroje

Nejranější podoby dechových nástrojů se tvořily pravděpodobně z ptačích kostí. Tyto předchůdkyně fléten vytvořily ostrý vysoký zvuk. Neméně staré flétny se vyráběly z rákosu a jejich zvuk byl hlubší, protože rákos je měkčí materiál. Ve všech těchto flétnách hlavní tón zněl téměř

[38] SACHS; Kurt: *The history of musical instruments*; New York; Dover Publication; 2006; s. 77

čistě – ostatní zněly slabě, ačkoliv nejranější flétny vytvářely pouze jeden tón.

Nyní si vysvětlíme obecný význam tohoto nástroje a jeho význam. Citujme Curta Sachse, co flétna symbolizovala v dávné historii:

„Flétny, jako kostní škrabky jsou falické. Primitivní člověk, nemohl přehlédnout podobnosti mezi provrtaným nástrojem a penisem. I moderní západní označení penisu se přirovnává k flétně. Rané civilizace, kde převládal mužský prvek, spojuje myšlenky flétny – falos – život – znovuzrození a hrající flétnu s početnými falickými ceremoniemi a s plodností, úrodností obecně.“[39]

Výše zmíněné údaje se týkaly významu fléten obecně na celém světě. Nás však zajímá oblast Blízkého východu. A jako první si uvedeme flétnu z Megidda. Jedná se o flétnu, která již vyluzovala jeden nebo dva tóny a také sloužila jako komunikační prostředek např. ke svolávání (vydávala signály). Délka činila asi 7 -12 cm a průměr 8 – 1,5 cm a měla jeden otvor více či méně uprostřed nástroje. Na rozdíl od dalších novějších typů fléten nenesla žádné známky zdobení, za to byla leštěná. Vydávala velmi pronikavé zvuky. Flétna je zhruba 2000let stará. Považuje se za jednu z nejstarších na Blízkém východě. (**viz př. 9**)[40]

V oblasti staré Mezopotámie byly objeveny trubice stvořené z rákosu. Tomu odpovídají logogramy z III. dynastie urské **gi – gid**, kdy se jedná o sumerský název a ***malílu*** – akkadský název, který se přeložil jako dlouhá třtina. V sumerských hymnech je o nich zmíněno v souvislosti s bohyní Ištarou, která požaduje, aby se hrálo na ***malílu*** z lapisu lazuli a perly. Také jsou dochovány záznamy o tom, kterak král z Lagaše vzpomíná na jednom ze svých nápisů: *„Enlilum, pastýř koz, naplňoval*

[39] SACHS; Kurt: *The history of musical instruments*; New York; Dover; 2006; s. 44
[40] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/ Palestina Cambridge*; Eerdmans; 2002; s. 110 – 111

veliké nádvoří chrámu Eninnu radostnou pohodou."[41] Jedná se o období kolem roku 2600 př. n. l. a dozvídáme se o něm z pečetního válečku z Gudey. Jednalo se o flétnu zvanou ***ti-gi*** nebo ***ti-gu*** a jednalo se o flétnu svislou. Později tento nástroj sloužil jako doprovod k lamentačním rituálům.[42]

Po flétnách z rákosu byly flétny kovové – a to bronzové, stříbrné i zlaté. Popišme si jednu z fléten, kterou objevil prof. Wooley a která pochází z 3. tis. př. n. l. Zajímavé je zmínit se, jak prof. Legrein zjistil, které tóny flétna vyluzuje. Délka této trubice činila 270 mm, ale měla zlomený náustek a její průměr činil 4 mm. V trubici zely čtyři otvory. Nejvzdálenější otvor od náustku byl vzdálen 237 mm, druhý otvor – 218 mm, třetí – 188 mm, čtvrtý – 156 mm. Intervaly mezi jednotlivými otvory na prsty pak vyjádřil v centech a dospěl k následujícím cifrám. 0 – 145 – 401 – 724 – 1200. Čísla příliš mnoho nenapoví, ale on ještě přičetl 20 centů.(Domníval se, že taková byla vzdálenost onoho zlomeného náustku od prvního prstního otvoru.) Z předpokládané délky nástroje se vypočítaly tóny, které se hrály na tuto flétnu. Po odečtení 20 centů získal tato čísla: 0 – 120 – 380 – 700 – 1200. Tato čísla ještě nedávají výslednou stupnici, ale ještě se cifry poopravovaly – ze 120 na 119,44; 380 se mohlo poopravit na 386 centů, což odpovídá velké kvintě, 700 se přizpůsobilo na 702, 1200 centů je rozpětí oktávy. Pokud si čísla převedeme na kmitočty neboli frekvence, získáme poměry 50 : 40 (5/4) a tato čísla vyjadřují poměry mezi Enlilem a Eou. 30 : 20 (3/2) - poměr mezi Sínem a Šamašem. Tudíž prof. Legrain předpokládal, že čísla mezopotámských bohů lze dát do souvislosti s poměry intervalů. A když se opět vrátíme k výše popsané flétně, čísla 0 – 119 – 386 – 702 – 1200 převedeme na tóny – dostaneme stupnici E - F – Gis – B – E.[43] O souvislostech mezi poměry jednotlivých intervalů a číslech mezopotámských bohů blíže

[41] KLÍMA; Josef: *Lidé Mezopotámie;* Praha; Orbis; 1976; s. 307
[42] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*, Connecticcut, Greenwood Press, 1974; s. 16
[43] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*, New York, Trafford; 2005; s. 349

rozvineme v kapitole o hudebních systémech. Je však nejasné, kterak autor dospěl po odečtení 20 centů ke škále 0 – 120 – 380 – 700 – 1200. Předpokládejme, že zaokrouhlováním. A tím pádem také pochopíme čísla 0 – 119 – 386 – 702 – 1200, která se získala rovněž poopravením, tak vznikly hodnoty oněch tónů, neboli již výše zmíněná stupnice. Tyto jemné nuance lze tolerovat, protože nevíme, jak byl dlouhý náustek k flétně. 20 centů je pouhá hypotéza.

Kromě výše zmíněné flétny se v Uru nalezly i dechové nástroje, které se zdají být semitského původu a hrálo se na ně dříve než v Egyptě a to zhruba o více než 1300 let. Tyto nástroje byly bohatě zdobeny barevnými kameny. Pocházejí přibližně z roku 2800 př. n. l.[44] Tyto dvojité flétny, jinými slovy též dvojité hoboje, se nazývaly **halil** a tento název je odvozen od akkadského ***hal-hallatu***[45]

Trubky – další z řady dechových nástrojů. Jedna z tabulek pocházející z chrámu z Eridu se nám zmiňuje o jakémsi hluku, který připomínal řev býka. Tento hluk prý vytvářel nástroj, jenž se označoval jako ***gi-sal*** a měl tvar otevřeného písmene V. O trumpetách se vyjadřuje také nápis Gudey – ***si-im***, což překládáme jako roh a vítr.

Z dopisů krále Mittani egyptskému králi Amenhotepovi III. se dozvídáme o podobném typu trumpety nazvaném ***karan*** a byl pravděpodobně pokrytý zlatem. Lze se jen dohadovat, že se na nástroj hrálo v zemi Mittani, se kterou Egypt po nějaký čas bojoval.[46] Problém spočívá v tom, že za krále Amenhotepa III byl již Egypt s vládcem Mittani smířen; možná se jedná o korespondenci v rámci vzájemné spolupráce, ale bližší údaje Clair C. J. Polin neuvádí.

[44] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*, Connecticcut, Greenwood Press; 1974; s. 17
[45] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*, Connecticcut, Greenwood Press; 1974; s. 17
[46] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*, Connecticcut, Greenwood Press;1974; s. 18

3.2.1.3. Strunné nástroje

Pokud se podíváme na lyry a na harfy, zjistíme rozdíl hned na první pohled, a sice v délce strun. U harf vidíme, že se struny postupně zkracují a u lyr naopak všechny struny zůstávají stejně dlouhé. Výška strun je determinována svojí délkou, z čehož plyne, že čím kratší struny tím je vyšší tón a naopak delší struny vydávají tóny hlubší. Lyry v průběhu staletí zaznamenávaly různá vylepšení a zdokonalení a z dochovaných nálezů můžeme říci, že se na nich prolínaly různé vlivy, egyptské, palestinské, anatolské a možná bychom přišli ještě na další.[47]

Vývojově nejstarším strunným nástrojem je pravděpodobně lyra a my se zmíníme o nálezu z Negevu, pocházejícím ze 4. tis. př. n. l. (**viz př. 10**) Zobrazení nám ukazuje dvě postavy s lyrami. Tyto postavy mají zvýrazněné kyčle a účesy – podobný styl lze vidět v Babylonii, jenže až v 1. pol. 2. tis. př. n. l. Zmíněné postavy jsou nahé tančící ženy držící v rukou hudební nástroj – lyru. Umělec chtěl asi zobrazit celou situaci spíše nežli koncertující osoby. Podobně je takto zobrazena harfistka z Megidda z doby kamenné. Datace tohoto nálezu byla relativně problematická, ale badatelé se domnívají, že se jedná o nález starý kolem r. 4000 př. n. l. I tam je postava vyryta do kamene a opět s nástrojem.(**viz př. 11, 12**)[48] Při rozboru následujících exemplářů uvedených strunných nástrojů se zaměříme opět na nálezy z Uru:

Zlatá lyra – byla objevena ve velmi dobrém stavu. Tvořil ji dřevěný rám, který nesl známky po krátkých nohou, které se prof. Woolley rozhodl neobnovit, ačkoli připouští jejich existenci. Ladící páka nalezena nebyla – hypotézou je, že byla ze dřeva. Ozvučnice (rezonanční deska), kterou zdobily malé svislé barevné proužky, jež se považují za struny. Bylo jich zde 15 – osm bílých a 7 červených.(**viz př. 13)**

[47] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 283
[48] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/ Palestina* Cambridge; Eerdmans; 2002; s. 59, s. 72

Stříbrná lyra – byla hodně poničena a několikrát rekonstruována. Poprvé se rekonstrukce této lyry provedla v červenci 1949 ale, protože materiál, ze kterého se modelovala, byl parafínový vosk a ten se pod vlivem vysokých letních veder roztavil, tak zůstala bez výsledku.(**viz př. 14)**

Další rekonstrukci prováděl prof. Woolley o dva roky později a to z parafínového vosku, a příměsi měděné soli a uhličitanu – a využil tzv. konsolidativní redukce. Tím se dobře zdůraznily veškeré detaily nástroje. Např. stopy strun, kobylka s úchytkami na struny. Původním materiálem bylo dřevo asi nějaký jehličnan. Podobně se ukázala stříbrná býčí hlava – jemné tvarování, detailně propracovaná tvář včetně obočí a kudrliny. Lyra má 11 strun a konce ladících kolíčků jsou chráněné spleteninami konců strun. Struny se volně pohybovaly po kobylce – podobně jako u současných afrických lyr**. (viz př. 15)**

Dalším nástrojem, objevený v hrobě královny Pu-abi, taktéž prof. Leonardem Woolleym se stala harfa – lyra, která přinesla mnoho spekulací. Byla zdobená býčí hlavou, ale neznáme z jakého materiálu – ze zlata? Rohy býka se dosud nenalezly. Našla se ve velmi poškozeném stavu, původní dřevěný materiál dost ztrouchnivělý a vedly se spory o to, jestli se jedná o dvojitý nástroj – harfu kombinovanou s lyrou (asymetrická lyra) nebo o dva samostatné nástroje. Sir Leonardo zastával názor, že se jedná o asymetrickou lyru, která byla hojně používaná a kterou lze spatřit zobrazenou na pečetním válečku. Jedná se o váleček ukazující hráče na onu asymetrickou lyru a pochází z Failaky *(Plate XVI)*. Tento názor naprosto odmítal Canon Galpin a jeho žák Wilhelm Stauder. Ti naopak tvrdili, že se jednalo o dva samostatné nástroje. Gregor shromáždil poznámky Sira Leonarda a velice detailně je rozebral a prohlásil, že

Stauderovi určité důkazy chyběly, tudíž hypotézu našeho slavného objevitele plně podpořil.[49]

S určitými Woolleyho předpoklady lze souhlasit, nicméně proti názoru asymetrické lyry tu stojí sklon býčí hlavy. Úhel ozdoby nalezené lyry se liší oproti úhlu lyry, na kterou hrál muzikant z výše uvedeného pečetního válečku z Failaku.[50] Tento druh lyry se nazývá **bagana** a jedná o jediný druh přežívající lyry sumerského typu.[51] (**viz př. 16**)

Jak už jsme výše uvedli, Sir Leonard Woolley nalezl nástrojů několik a my jsme poukázali na složité rekonstrukce některých z nich a obtížnost dešifrovat, který z názorů badatelů má blíže k pravdě.

Protože se pohybujeme v oblasti celého Blízkého východu, budeme nyní věnovat pozornost egyptským lyrám, které ale nebyly tolik obvyklé jako například v Mezopotámii. Egyptský jazyk ani neměl pro ni vlastní pojmenování. Jak se tedy tento nástroj jmenoval? Na papyrech z doby přibližně okolo roku 1300 př. n. l. bylo napsáno slovo neznámého původu, jimž bylo slovo ***k´nn´r*** – vidíme z nápisu, že chybí samohlásky a je zapsaný pouze jeho kořen. Napadne nás odpověď, že daný výraz by mohl být semitského původu, tudíž by se mohlo jednat o hebrejské slovo ***kinnor*** nebo arabské slovo ***kinnára***. Jenže není ani vyloučeno, že se jedná o slovo pozdější egyptštiny, jímž byla koptština, takže se mohlo jednat i o slovo ***ginnera***.[52] Je vidět, že na nástroj se hrálo o mnoho let později, než tomu bylo v Izraeli a v Sumeru a to proto, že ve starověkém Egyptě se těšila daleko větší oblibě harfa, o které se zmíníme v kapitole o harfách. Ale i tak je důležité uvést, že egyptská lyra byla zasvěcena bohu

[49] BARNETT; R.; D.: *New Facts about Musical Instruments from Ur*, British Institute for Study of Iraq; 1969; s. 98; <http://www.jstor.org/stable/4199874>
[50] BARNETT; R.; D.: *New Facts about Musical Instruments from Ur*, British Institute for Study of Iraq; 1969; s. 98; <http://www.jstor.org/stable/4199874>
[51] Dochoval se proto, že v Etiopii stále zachovávají tradice starověkého typu. **Bagana** má obvykle 10 strun. Protože je bohatě zdobená, používali ji především lidé vysoce postavení. Naproti tomu lidé nižšího postavení hráli na lyru zvanou **kerar** a měla 5 nebo 6 strun. Oba typy lyr jsou laděny pentatonicky
[52] SACHS; Kurt: *The history of musical instruments*,New York; Dover Publication; 2006; s. 102

Thovtovi.[53] Hudebník držel lyru kolmo na svém klíně. Používala se v 18. dynastii a hrály na ní spíše ženy než muži a ladila se pravděpodobně pentatonicky, přestože měla strun více než pět.(**viz př. 17)** měla asymetrický tvar, dále byla nalezena lyra z období kolem r. 1000 př. n. l. již měla podobu pravidelného obdélníku a jednalo se o novější asijský typ lyry.[54]

Harfy

Harfy patří mezi nejstarší strunné nástroje a jejich původ lze spatřit v hudebním luku. Tento luk neměl ještě ozvučnici (ozvučnou skříň) a vytvořil zvuk, který nešel ani zesílit ani zeslabit. Výška tónu se měnila dle toho, jak byla struna silná, dlouhá a napjatá. S pozdějším hudebním vývojem se k hudebnímu luku připojilo rezonanční těleso – **giš.ban (viz př. 18)** Tím byla např. dýňová tykev nebo zvířecí měchýř.[55]Struna byla utažena tak, že chybělo málo k přetržení, ale jen tehdy vydávala překrásný zvuk. Výška strun je determinována svojí délkou, z čehož plyne, že čím kratší struny, tím vyšší je tón a naopak delší struny vydávají tóny hlubší.

O strunných nástrojích respektive nejstarších harfách nám poskytují informace tyto logogramy: sumerské **SA** a akkadské ***pitnu***, které lze přeložit jako střevo – struna. Z toho plyne, že struny nástroje byly spleteny ze střev jednoho druhu zvířete.[56] Nástroj pochází z urucké kultury.(3500 př. n. l. - 3200 př. n. l.)

Melodika byla založena na pentatonice (Pentatoniku tvoří pět stupňů v oktávě, a skládá se pouze z celých tónů. Harfy z tohoto období měly tři až pět strun.(**viz př. 19**). Tónovou řadu tvořily tóny c – g - c, c – f - c, c – f - g, c – g - a. Stupnice se tvořily podle tvaru a velikosti nástroje a

[53] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; Connecticcut; Greenwood Press; 1974; s. 45
[54]SACHS; Kurt: *The history of musical instruments*; New York; Dover Publication; 2006; s. 101, 102
[55] WALLISH; Heinz; Oling; Bert: *Encyklopedie hudebních nástrojů*; Praha; Rebo Production CZ; 2004; s. 121
[56] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Traford; 2005; s. 179

hráč je ladil dle svého přirozeně daného hudebního sluchu. Harfy pozdějšího období byly hranaté a laděné diatonicky

Rozeberme si několik logogramů, směřujících ke strunným nástrojům. Jedním z těchto logogramů je sumerské slovo **zá.mí**, které bylo převzato od akkadského ***sammu*** , jedná se o název pro harfu, případně jiný strunný hudební nástroj. Dle úvah prof. Kilmerové slovo vycházelo od akkadského ***apsamiku***, sumerského **ÁB.ZÁ.MÍ** - a znamenalo v překladu kráva, **ZÁ.MÍ** – chápala jako slovní hříčku akkadského ***appu*** – nos, čenich, anebo bylo možné přeložit jako konkávní oboustranný tetragon nebo jako lichoběžník. Slovo **zá.mí** se vyskytovalo ve spojení **gán zá.mí = *equel sammim*** – a to znamená rovina plocha. Další neméně důležité spojení **GEŠTU.ZÁ.MÍ = *hasis sammim*** - překládáme jako ucho instrumentu. A konečně spojení **gán geštú.zá.mí** se dává do spojitosti s názvy geometrických tvarů. A tyto geometrické tvary hrály v Babylonii svoji důležitou roli. Prof. Gurney se rovněž logogramy směřujících k významům strunných nástrojů zabýval, a tak dospěl k závěru, že ***hasisi*** znamená ucho nástroje a shoduje se sumerským **GIŠ.KAK. ZÁ.MÍ** – dle prof.Kilmerové – vyjadřuje jakési ucho lyry či inteligence lyry, ale jeho akkadský ekvivalent - dřevěný kolíček. Assyrský slovník jednoznačně udává překlad lyra a ono ucho představuje určité otvory, na které se upínají struny, pokud prasknou. Ale je tu jedna zásadní věc, že lyry nepotřebovaly náhradní otvory pro případně prasklé struny, protože toto se praktikovalo pouze na harfách a tak jsme dospěli ke konečnému překladu slova **zá.mí**, že znamená harfa.

Analýza jednotlivých logogramů je důležitý ukazatel pro existenci nástrojů z uvedených období, a poukazují na ***kuš.zá.mí*** – píše se v nich o dvou dřevěných harfách a dvou černých z kozích kůží tvořených. Mohly být výše uvedené nástroje kožené nebo alespoň některá z jejich částí? Precizní mozaikovité zdobení z lastury, kamene a jiných materiálů

jednoznačně vyvrací tuto hypotézu. Nalepené ozdoby by na kůži při drkání na struny nevydržely.[57]

Loutny

Nejranější loutny pochází z urucké kultury. Jako příklad si uveďme loutnu s visacími třásněmi z Išali – **(viz př. 20)** Loutnu s malým tělem a dlouhým úzkým krkem **(viz př. 21)** a loutnu s cinkajícím řetězem **(viz př. 22**). Všechny pochází z 3. tis. př. n. l.

Původ louten je odvozen z archaického bistrukturálního monochordu obloukové harfy. Loutna vznikla napřimováním tohoto oblouku, ačkoli tento proces probíhal velmi zdlouhavě. Vývojové fáze jsou vyobrazeny v příloze **č. 23**. Proces pravděpodobně probíhal změnou délek utahovaných strun. Na původní oblé harfě byly struny postupně se zkracující, a narovnáváním oblouku se délka strun výrazně prodloužila, ale tak, že všechny struny zůstaly stejně dlouhé.[58] Po dlouhou dobu se tento nástroj používal jako instrument pastýřů, a ještě dnes ho lze vidět v některých zaostalejších částech Afriky.

První loutny se našly v Mezopotámii na plaketách a pečetích kolem r. 2000 př. n. l. Měla velmi malé tělo, dlouhý krk s mnoha pražci a dvě struny připevněné bez kolíčků a hrálo se na ní pomocí trsátka.(**viz př. 24**). Na podobný nástroj se hrálo i v antickém Řecku a Řekové jej nazývali ***pandoura*** a toto slovo bylo nejvíce podobno sumerskému slovu ***pan-tur*** a překládá se jako malý luk. Úctu k loutně měli již Asyřané, lidé z Kappadokie a také již staří Egypťané. Zdá se pravděpodobné, že Asyřané přijali tento nástroj z Kappadokie, neboť tato oblast byla jejím vazalským státem. Nicméně, v asyrských obřadech se nepoužívala, o způsobu hraní se dozvídáme ze zobrazení pastýřů. Takže můžeme

[57] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 181, 182

[58] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 308 – 309

vyslovit domněnku, že se jednalo asi o nástroj lidových vrstev a byl užíván převážně mezi pastevci, aby si zpestřili čas při hlídání stád. Terakota, kde je zobrazen hráč na loutnu, pochází z 1. pol. 16. st. př. n. l., byla nalezena v Izraeli (**viz př. 25**). Jedná se o nález z Tell – Ajjúlu. Soška měří 9,5 cm, tvarem připomíná špalek a nemá zřetelný tvar. Hráč loutnu drží, tak jak se drží např. kytara dnes. Tzn. krk nástroje je držen mírně vzhůru oproti jeho tělu. Na rozdíl od Mezopotámie, kde se na loutnu hrálo horizontálně. Ke změně dochází při migraci z Mezopotámie do Palestiny. Za zmínku také stojí nález terakoty z Danu, jejíž stáří se odhaduje z 15. st. př. n. l. instrument má dlouhý krk tělo obdélníkového tvaru, jenž při rozeznění strun rezonovalo. Oblečení figurky připomínalo oblečení Chetitů nebo neslo známky připomínající oblečení nomádského kmene Šosu z jižního Transjordánska a jedná se asi o kočovníka z Kanaánského období a o lidového muzikanta. Na této terakotě je zajímavé, že postava je v taneční pozici s vyvýšenou nohou – nevýrazná tvář může představovat masku. Tento nález je jedinečný v kombinaci tance, hraní na nástroj a oblečení v masce.(**viz př. 26**)

3.3. Hudební systémy

Zamyslíme-li se nad intonací nebo chceme-li nad melodiemi, tu lidé objevili velice záhy. Byla již součástí obyčejné řeči a snad i ještě dříve v různých výkřicích. Nejjednodušší píseň sloužila jako způsob vyjádření a byla součástí života celých kmenů ve spojitosti s tancem a pantomimou. Impulsivní tleskání, dupání, skákání, jódlování - to vše za účasti barbarských kmenů jako součást jejich válek[59]

Než se budeme zabývat tonálními systémy blízkovýchodního regionu, rozdělíme si ho na historicky důležité oblasti, jimiž je oblast:

[59] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; New York; Greenwood Press; 1974; s. XVII

1. Mezopotámie - Sumer, Babylon a Asýrie
2. Egypt
3. Kanaán - Izrael / Palestina

3.3.1. Mezopotámie

Nejstarší záznamy hudby pocházejí ze Sumeru. Pochází z 3. tisíciletí př. n. l. a jedná se o duchovní hudbu v chrámu boha Ningirsua z Lagaše. Texty nám podávají zprávy o chrámovém sboru, který měl mnoho zpěváků, zpěvaček a hudebníků na různé nástroje a v jejich čela stál zvláštní chrámový vedoucí. Tento vedoucí rozdělil sbor na několik skupin. Lze také předpokládat existenci hudebních škol např. na počest boha Šamaše v Sipparu, bohu Enlilovi v Nippuru a Innaně v Uruku.[60] Po objevech intervalů v souvislosti se změnami během roku, každé roční období mělo svůj speciální interval.[61]

Průlom v babylonské hudební teorii přinesly nálezy tabulek z Uru. Jedná se o fragment, který je označen – **UET VII 74-U. 7/80**.(**viz př. 27**). Na této tabulce je zaznamenáno sedm odlišných diatonických stupnic a přechody z jedné stupnice na druhou, na devítistrunném nástroji. Tento text pochází z 18. st. př. n. l. Již v takto časném období staří Babyloňané znali sedm stupnic a každá z nich byla tvořena pěti tóny a dvěma půltóny jako základ pro melodii.

Tyto modulace působily přemísťování půltónů v oktávě. Babyloňané rozlišovali dva typy ladění. Ladění dolů a ladění nahoru. Na této tabulce jsou dvě oddělené části dvěma znaky zvané **NU-SÚ** Prof. Kilmerová tyto znaky přeložila jako ***nic více***, což lze také chápat jako ***konec této věci, nyní něco jiného.***[62] Ale vrátíme se nyní k oněm stupnicím a napíšeme

[60] SACHS; Curt: *The rise of music in the Ancient world*; New York; Dover Publication; 1971; s. 58, 59
[61] Oktáva (1 : 2) představovala léto, kvarta (3 : 4) – podzim, kvinta (2 : 3) – zima, jaro (1 : 1) – unisono, my bychom dnes řekli prima – O tom se dočítáme z Plutarcha
[62] DUCHESNE-GUILLEMIN; Marcelle: *A hurrian musical score from Ugarit:the discovery of mesopotamian music;* Undena; 1984; s. 11

jejich názvy jak, je rozluštil M. Duchesne -Gillemin – ***išartum, qablitum, niš gabri, nid murub (nid qablim), pitum, embubu, kitmu***. Tónová řada je rozpracovaná v příloze **č. 28** Z uvedené přílohy jsou vidět jak stupnice klesající, tak stupnice stoupající, které oddělují dva sumerské znaky **NU-SÚ.**[63] Dle R. J. Dumbrilla tuto tabulku objevil Sir Leonard Woolley a o čtyřicet let později v roce 1968 svoji hypotézu na onu tabulku vypracoval prof. Gurney. Citujme si část jeho překladu ladění. Tento překlad má dvě kapitoly:

1. *Pokud ladíme harfu do tóniny **išartum**, tritón je umístěn mezi stupni 5 a 2 a tzn., že struna **qablitum** se zvedá o půltón na stupeň 5. Tehdy je harfa naladěna ve stupnici **qablitum.***
2. *Pokud ladíme harfu do tóniny **qablitum**, tritón je umístěn mezi stupni 1 a 5 a tzn., že struna **niš** **GABAR.RI** se zvedá o půltón na stupeň 1 a 8, tehdy harfa bude laděna v tónině **niš** **GABA.RI.**[64]*

Takto bychom mohli v překladu prof. Gurneyho pokračovat a věděli bychom modulace tónin od nejnižšího k nejvyššímu. Jde tedy o ladění postupně se zvyšující. Nyní citujme z kapitoly druhé a dozvíme se něco o ladění klesajícím.

1. *Pokud ladíme harfu do tóniny **išartum**, tritón je umístěn mezi stupni 5 a 2, tzn., že strunu **qablitum** ladíme dolů o půltón na stupeň 2 a 9, potom harfa bude naladěna v tónině **kitmun.***
2. *Pokud ladíme harfu do tóniny **kitmun**, tritón je umístěn mezi stupni 2 a 6, tzn., že strunu **išartum** ladíme dolů o půltón na stupeň 6, potom harfa bude naladěna v tónině **embúbum.**[65]*

Překlad necitujeme celý, pouze jeho části z obou kapitol, kvůli téměř stejnému obsahu; odlišnosti jsou pouze v názvu stupnice (tóniny)[66] a

[63] DUCHESNE-GUILLEMIN; Marcelle: *A hurrian musical score from Ugarit:the discovery of mesopotamian music;* Undena; 1984 s. 11
[64] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 49
[65] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 50

v čísle půltónu, o který se tónina posouvá ať již nahoru nebo směrem dolů.

Jedna z prvních tabulek, která popisuje hudební systémy na Blízkém východě je **UET VII 126 (viz př. 29)** – tato tabulka patří mezi důležité texty, tzv. ***nabnitu*** – jedná se pravděpodobně o kopii z pozdně babylonského období, originál je asi ještě o tisíc let starší. Překlad této tabulky byl proveden v roce 1965 prof. Kilmerovou. Obsah nám odkrývá názvy strun.

Jak jsme se již výše zmínili, hudba byla také spjata s náboženstvím. Božstva staré Mezopotámie měla přiřazena různá čísla. Tak například Bůh An = 60, Enlil = 50, Ea = 40, Sín = 30, Šamaš =20. Mezi jednotlivými bohy panovaly různé poměry. Některé hypotézy směřují k tomu, že poměry mezi bohy jsou výškové poměry intervalů. Takže poměr mezi Anuem a Sínem je 60 : 30, což je poměr 1 : 2 a ten vyjadřuje čistou oktávu. Uveďme si ještě poměr mezi Enlilem a Eou, jež je 50 : 40 což je 5 : 4 vyjadřuje velkou tercii. A podobnými poměry získáme malou tercii, velkou sextu, čistou kvintu atd. Uvedené poznatky spíše souvisí s matematikou, která také byla v Mezopotámii na vysoké úrovni.[67] Zde můžeme uvést příběh o Pythagorovi, který prý studoval v Babyloně na konci 6. st. př. n. l. a jak jsme výše uvedli o vysoké úrovni mezopotámské matematiky a astronomie, je docela možné, že Pythagoras odtud převzal výškové poměry mezi výškou a délkou struny a mezi poměry 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 a mezi intervalovými poměry oktávy kvinty a kvarty.[68] *Můžeme si být jistí, že sumersko-babylonský systém, ať už byl jakýkoliv, měl vědeckou bázi založenou na kosmické teorii a rovněž můžeme předpokládat, podle*

[66] Tónina – tóny určité stupnice (v různém pořadí); stupnice – tónová řada (tóny, jdoucí po sobě)
[67] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*, New York; Trafford; 2005; s. 35
[68] ABRAHAM; Gerald: *Stručné dějiny hudby; Bratislava*; Hudobné centrum; 2003 s. 18

toho, co víme o starých Egypťanech, že na svůj hudební systém, ať už byl jakýkoliv, přišli empiricky.[69]

Nyní si popíšeme některou z tabulek **(UET VII 126)** s devíti linkami, které ale zároveň mohou představovat devět strun, z nichž struna či linka č. 5, která je uprostřed a od které se počítají linky první čtyři před a linky za. Vyjádříme si to pro pochopení čísly: 1 – 2 – 3 – 4 – 5 – 4 - 3 – 2 - 1. To bylo zavedeno pravděpodobně kvůli instrumentalistovi, aby se lépe orientoval při rozeznávání strun.

Vzhledem k tomu, že část tabulky je zlomená, existují tři hypotézy, jak vysvětlit nejasnosti, dány neúplností tohoto textu. Jeden z výkladů si uvedeme. Devět linek či strun představuje panteon mezopotamských bohů, z nichž čtvrtým bohem je Ea, který je patron hudby. To je vyjádřeno výrazem ***abanu.*** Další z termínů si uvedeme ***SIG = qatnu*** a překlad vyjadřuje ***tenký*** - ***méně významný interval*** (těmi byly tercie a sexta). Naopak název ***pismu – interval základní*** příp. ***primární (tam*** patřily intervaly jako je kvarta a kvinta). Sumerské adjektivum pro vyjádření čtvrté struny je ***TUR .***

Proto, tak zní i jedna z hypotéz, že je kladen důraz na čtvrtou strunu, jíž je dáno speciální postavení a to již od starobabylonského období a text uvádí, že tato čtvrtá struna byla doladěna bohem Eou. A ta korekce boha Ea se vytvořila prostřednictvím přirozeně umístěného tritónu, čímž vznikla zvětšená kvarta, která se skládá ze tří celých tónů. (Oproti čisté kvartě, která má dva a půl tónu). A tato úprava se provedla kvůli lépe znějícímu zvuku. Tento tritón představuje triádu nejvyšších mezopotamských bohů. Tato tabulka vytváří pouhé hypotézy, které nikdo zatím ani nevyvrátil ani zcela jednoduše nepotvrdil. Doplníme o informaci, že tabulka pochází z 1. tis. př. n. l. ale jedná se asi také o kopii tabulky o zhruba 1000 let starší.[70]

---

[69] ABRAHAM; Gerald: *Stručné dějiny hudby, Bratislava*; Hudobné centrum; 2003; s. 18

[70] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 30

3.3.2. Egypt

Ačkoliv hudba již existovala v prehistorickém období v Egyptě, dochované důkazy jsou až od období sjednocení Egypta a prvních dynastií tj. v roce 3100 př. n. l. Přesto, že o životě starých Egypťanů víme mnoho, co se hudby týče, není k dispozici příliš mnoho dochovaných nálezů. Ano – z nástěnných maleb či reliéfů vidíme mnoho druhů nástrojů, leč bohužel se nedochoval žádný písemný záznam, a tak těžko poznáme melodiku či skladby této proslulé starobylé říše. Badatelé se domnívají, že nesla prvky africké a orientální.[71] Hudba byla součástí vládnoucích bohatých vrstev při různých slavnostech. Hudebníci měli v egyptské společnosti rozmanité pozice. Hudba byla spjata s egyptskými chrámy, paláci, zemědělstvím, bitvami i pohřbíváním. A není překvapující, že úzce souvisela s bohy Bes a Hathor. Jsou to bozi nejenom hudby, ale taktéž tance, plodnosti, úrodnosti i zrození dětí. A proto byli nedílnou součástí egyptské společnosti i profesionální hudebníci, což byla relativně početná skupina. Jednalo se o tzv. **shemayet** - tato funkce se vztahovala ke konkrétnímu bohu nebo bohyni. Často v této pozici stála žena.

Hudebníci – hráči na harfu a zpěváci měli také svoji královskou domácnost, jež se těšila náležité úctě. O něco níže v sociální sféře stáli hudebníci, tanečníci, baviči, kteří měli za úkol potěšovat faraóna.[72]

Hudba nebyla jen součástí dvora, ale také se využívala při práci otroků, aby rychleji pracovali – zde se jednalo pravděpodobně o hudbu rytmickou. A pak při léčbě nemocných, kteří pluli na kánoích po Nilu, aby naslouchali klidné hudbě, protože nemoc pak měla odejít.[73]

---

[71] <http://www.youtube.com/watch?v=viMbnj_Ei2A&list=FLxfspMXDts-AdQHVJTUrKoQ&index=1&feature=plpp_video>
[72] <http://www.youtube.com/watch?v=viMbnj_Ei2A&list=FLxfspMXDts-AdQHVJTUrKoQ&index=1&feature=plpp_video>
[73] NOSKOVÁ; Veronika: Hudební výchova 1. Ročník; Sociální činnost; s. 7; <http://zameklomnice.cz/pdf/implementace/docs/1_rocnik/SOS/HV/hv_teorie.pdf>

Hudební systémy v Egyptě

Egyptské hudební systémy bylo nutné pochopit, jak již jsme se zmínili, z nástěnných maleb. Toto učinil prof. Hans Hickman, který provedl analýzu cheironomického[74] (**viz př. 30**) systému z několika mastab a na základě této analýzy určil stupnici, která je pentatonická s jedenácti stupni. Tato stupnice se vyjadřovala prostřednictvím gest, kterými vyjadřoval dirigent tóny různé výšky. Existovala dvě základní: jedno gesto představuje tóniku, neboli základní tón stupnice, další gesto ukazuje pátý stupeň stupnice. Tóny mezi, se tvořily prostřednictvím různě nataženého předloktí v různých úhlech, které vystihovaly jejich výšku. Tyto systémy pocházejí již z období Staré říše a přetrvávají v určité míře dodnes v liturgii koptských křesťanů. Využívaly se i v jiných starověkých kulturách.[75]

Ačkoli nemáme jasné záznamy o egyptské hudbě, Joseph Flavius v díle Židovské starožitnosti charakterizuje egyptské harfy jako ***organon trígonon enarmónion***, což znamená, že se jednalo o harfy enharmonické. Ranější stupnice se vytvořila jako vynecháním tónů F a C a skládala se opět z pěti tónů a neobsahovala žádné půltóny. Pozdější enharmonická stupnice spočívala v rozdělení kvarty nebo tetrachordu na velkou tercii dva čtvrttóny, ale v ní nemohla být harfa laděna.[76]

V 15. st. př. n. l. se v Egyptě objevila lyra a má tóny E G A B D s molovými terciemi. Analogie z řeckých lyr a současných lyr z Núbie a Etiopie. Ladilo se dle sluchu od prostředního tónu nástroje, protože tento tón odpovídá tónu lidského hlasu a ladí se podle kvinty. Existuje také domněnka, že se neuplatňuje princip kvintového kruhu, ale princip opakování stoupajících kvint a klesajících kvart.[77]

---

[74] Cheironomie je nauka o mimických pohybech rukou
[75] <http://www.rakkav.com/biblemusic/pages/chironomy.htm>
[76] SACHS; Curt: *The history of musical instruments*; New York; Dover Publication; 2006; s. 95
[77] SACHS; Curt: *The rise of music in the Ancien world*; New York; Dover Publication; 1971; s. 72

Jinak tomu bylo u fléten – jejich stupnice závisely na vzdálenosti jednotlivých otvorů na prsty a na délce nástroje. Délka se udávala v palcích a ve stopách. Vezmeme si jako příklad flétnu ze Střední říše z let 2000př. n. l. – délka jedné flétny činila 95 cm, délka druhé flétny činila 90 cm. Flétna o 95 cm měla poměry mezi jednotlivými otvory 15 : 13, 13 : 11, 11 : 10 nebo vyjádřeno v centech 248 – 289 – 165. Druhá z těchto fléten – měla tyto poměry: 12 : 10, 10 : 9, 9 : 8 nebo v centech 316 – 182 - 204. Tato kratší flétna byla správně rozdělena do podoby pentatonického pentachordu. Jedná se ovšem jen o hypotézu.[78]

3.3.3. Izrael – Palestina

Bereme-li v potaz hudbu starověkého Izraele či chceme-li Palestiny, nelze pominout hudbu, o které se zmiňuje Bible, a sice Davidovy žalmy. Jako zdroj, ze kterého budeme čerpat, jsou výzkumy Suzanne Haik-Vantury. Haik-Vantura[79] se pokoušela rekonstruovat melodie a způsoby ladění nástrojů, které se používaly za dob krále Davida. Jednalo se o nástroje ***kinnor*** a ***nevel*** **(viz př. 31)** a pokoušela se dokázat používání kvartového a kvintového kruhu. Věřila, že David již užíval samostatné noty, intervaly a rozložené akordy, jako doprovod ke zpěvu. Neméně důležité je, jakým způsobem rekonstruovala melodické linky. S. Haik-Vantura pracovala s jednou až třemi notami a slabikami jednotlivých žalmů. Jednu z těchto not umístila nad slabiku. Ona nota jemně zvýraznila slabiku slova. Při této rekonstrukci zjistila, že ne každá slabika přijme onu notu a ne každá slabika přijme melodii noty. Nástroje jako kinnor či nevel účinek melodie mohly jen podpořit a tak zahrát „*sladký tón*“.

Jako základní tón předpokládala tón E a tak odvodila prosodickou a žalmickou melodii. Prosodická melodie: C D E (F) G A B C, žalmická melodie Dis (E) Fis G A B C. Kinnor a nevel byl laděn dle prosodické

[78] SACHS; Curt: *The rise of music in the Ancient world*; New York; Dover Publication; 1971; s. 72,73
[79] <http://www.rakkav.com/biblemusic/pages/chironomy.htm>

linky.[80] Výše uvedená badatelka rovněž je zastánce názoru, že stejně tak jako v Egyptě i ve starověkém Izraeli se používalo chironomie. Vychází z biblického textu knihy 1.Paralipomenon 25:2,3,6, kde Asaf, Heman a Jedúta byli ***al yede ha-Melekh,*** což přeložíme jako ***podle ruky krále***. Případně ***al yad ´asaf. (podle ruky Asafa)*** Pokud se však hlouběji zamyslíme, zda tyto výrazy vskutku vyjadřovaly kynutí ruky ve smyslu ukazování not, jako tomu bylo v Egyptě, pak lze o tomto trochu pochybovat vzhledem k tomu, že se tyto výrazy v hebrejských textech vyskytovaly velmi často. Můžeme se domnívat, že Asaf skutečně hudební soubor vedl, ale již není jasné, jakým způsobem vlastně dirigoval a zda se vůbec jednalo o dirigování. Ale na základě analogie s dnešními symfonickými orchestry či pěveckými soubory lze usoudit, že bez srozumitelné komunikace vedoucího a instrumentalisty by hudební kvalita byla notně ohrožena, či laicky řečeno *„nedalo by se to vůbec poslouchat.“* A jak tato komunikace měla vypadat? Opět pohlédneme na současná hudební tělesa, kde se dirigent a hráči dorozumívají prostřednictvím dirigentských gest. A vrátíme-li se opět k hypotéze S. Haik – Vantury, lze s ní do určité míry souhlasit.

Z žalmických textů lze ale vypozorovat, že se hrálo na spoustu strunných nástrojů, jako byly např. **alamot** a **sheminit.** Společně dohromady mají 22 strun a jejich označení vytváří následující tónovou řadu:

Alamot: A B C´ D´ E´ F´ G´ A´ B´ C´´ D´´ E´´

Sheminit: e f g a b C D E F G

Možná můžeme najít kontinuitu mezi 22 písmeny hebrejské abecedy a znaky označující melodickou linku***. Kinnor al – hashsheminit*** měl deset párů strun a každý pár měl tónovou vzdálenost o jedné oktávě. Toto zdvojení mělo zajistit lepší znělost nástroje. ***Nevel al - alamot*** byl

[80] <http://www.rakkav.com/biblemusic/pages/chironomy.htm>

nástroj, který měl pravděpodobně altový rozsah a jeho zvuk působil měkčeji. Výše uvedené schéma, nám ukazuje souvislou tónovou řadu obou nástrojů.[81]

3.3.4. Asýrie

Přestože o Asýrii se nám dochovalo více o bojových technikách a strategiích nežli o hudbě i tato oblast nezůstala nedotčena. Bohužel, z této oblasti máme dochovány reliéfy různých hudebníků s nástroji v ruce, ale nic z tonality. Ale lze předpokládat, že Asýrie se v mnohém inspirovala z Babylonie, případně jinde a tudíž tomu asi nebylo jinak i v oblasti hudby.

V Asýrii se uplatňovala tzv. ***antifonie***, což znamená, že při zpěvu jednotlivých veršů, nebo jejich částí se střídaly dva sbory. Dle dr. Sachse tato antifonie by mohla být podobná hebrejské náboženské poezii. C. G. Cumming napsal ve svém spisu *Asyrské a hebrejské hymny uctívání: „Použití opakování v asyrských hymnech, jako v případě hebrejských hymnů ukazují antifonální odpovědi mezi kněžími a sborem a sborem a knězem.*[82] Citujme jeden z asyrských hymnů bohu Sínovi:

„Ó pane, kdo je jako ty?

Kdo může být srovnáván s tebou?

Mocná Jedinečnosti, kdo je jako ty?

Kdo může být srovnáván s tebou?“[83]

Je třeba zdůraznit, že vokální složka asyrské hudby byla výraznější než instrumentální. Asyrské hymny byly zpívány podobně jako ostatní semitské chvalozpěvy s antifonálními odpověďmi mezi vedoucími sboru a

[81] <http://www.rakkav.com/biblemusic/pages/chironomy.htm>
[82] SACHS; Curt: *The rise of music in the Ancient world*,New York, Dover Publication; 1971; s. 95
[83] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; New York; Greenwood Press; 1974; s. 89

sborem. Tento typ vokalizace se uplatňoval od Mezopotámie do Středomoří, což silně ovlivnilo i řeckou hudbu.[84]

Z Asýrie se nám dochovalo několik reliéfů či jiných předmětů, které zobrazují hudební umělce. Uveďme si je: Z období krále Ašurnasirpala II.(884 – 859 př. n. l.) se nalezla krabička ze slonovinové kosti, na které jsou ženy – hudebnice z Nimrudu. Je zde vyobrazeno několik žen, z nichž dvě bubnují na rámový buben a hrají na dvojité flétny, za nimi další dvě ženy, hrající na nějaký strunný nástroj. Odborníci se neshodují, zda se jedná o xylofon či citaru.Na reliéfu krále Sinacheriba (pochází z Ninive) je druh nástroje podobný onomu spornému nástroji z výše popsaného nálezu. A popišme jeden z nejvýznamnějších reliéfů, a sice reliéf krále Ašurbanipala, kde se nejedná o asyrské hudebníky, ale o elamské umělce, mající vzdávat čest svému novému panovníkovi. Jedná se o velký soubor, kde vystupují ženy a muži hrající na sedm vertikálních harf a každá měla 12 strun, které visely z horizontálních krků. Jedna žena a jeden muž hrají na dvojité flétny a další žena hrála na buben. Tolik k instrumentalistům, a nyní ještě následuje sbor šesti žen a devíti dětí. Jedna z těchto žen hraje na larynx.[85]

3.3.4.1. Kultovní význam asyrské hudby

Výše jsme se zmínili, že o asyrské hudbě nemáme příliš mnoho informací. Nyní se zaměříme na momenty, kde hudba měla svoje místo, protože byla nedílnou součástí náboženských oslav. Nejvýznamnější z nich byla slavnost **Akítu,** kterou Asyřané přejaly od Babyloňanů. I když zde nebudeme slavnosti Nového roku popisovat do podrobných detailů, pro pochopení našeho tématu si je ve stručnosti připomeneme. Sváteční rituály se prováděly na začátku nového roku v každém městě v měsíci **tašrítu** a **nisanu** (březen, duben) a trvaly po dobu 11 dní. Oslavy se prováděly na počest boha určitého města (Babylón = Marduk). Tento bůh

[84] CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; New York; Greenwood Press; 1974; s. 94
[85] ABRAHAM; Gerald: Stručné dějiny hudby, Bratislava; Hudobné centrum; 2003; s. 17

Marduk do domu Akítu plul na bárce po Eufratu a zpět jel na voze Procesní cestou. Hlavní průvod byl veden přímo králem. Vrcholem oslav byla tzv. **Svatá svatba**, prováděná na vrcholu zikkuratu mezi Mardukem a Sarpanítou. V asyrském v hlavním městě vystupoval při těchto slavnostech bůh Ašur, někdy také Marduk. O slavnostech v Asýrii se dočítáme z fragmentů tabulek **BM 121 206, VAT 13596, K 2724, A 125, A 126**.[86] Ne ze všech tabulek se dočítáme o ceremoniích souvisejících s hudbou, ale o slavnostech Akítu.[87] Mnoho z těchto tabulek je poškozených, a proto se o některých událostech pouze dohadujeme.(**viz př. 32, 33, 34)**

Chrámový personál v Ašuru

V čele chrámu byl ***šangú*** – ten představoval kněze a nejvyšší z nich byl velekněz, což byl samotný vládce Ašuru. Tito kněží se hierarchicky odlišovali, což znamená, že za velekněžem následoval tzv. ***šangú / érib bít (íli) – kněz, šangů rabú – hlavní kněz, šangú šanú –*** zde nám tabulky nesdělují přesný překlad. Mezi další chrámový personál patřil ***mašmašu*** – kněz, zaklínač, zaříkávač, kouzelník.

Dalšími účastníky chrámu byli ***kalú.*** Víme o nich tolik, že často doprovázeli krále a prováděli kult ***eršemu*** a ***taqribtu.*** Jednalo se o recitace a modlitby.[88] Také víme, že se jednalo o nářky, které se prováděly za doprovodu bubnů v jazyce ***eršema.*** Nářky měly obměkčit bohy při přestavbách chrámů jiným bohům, aby se ti původní nerozhněvali. Po té následovali již zmínění zaříkávači a bohové měli být smíření.

---

[86] DRIEL; van; G.: *The cult of Assur;* Assen; Vangorcum; 1969

[87] Z rituální instrukce pro velekněze z novobabylonského období se dozvídáme, že velekněz několikrát v rámci slavností vyzývá zpěváky a hudebníky, aby se předvedli před Mardukem v jeho čele. Cohen; M.: *Cultic calendars*

[88] DRIEL; van; G:*The cult of Assur;* Assen; Vangorcum; 1969; s. 180

Mezi důležité osoby patřili také ***náru*** – což byli pravděpodobně zpěváci, kteří zpívali kultické rituály v Ašuru v akkadském jazyce.[89] I ti se hierarchicky rozdělovali na tzv. ***rab náru*** neboli ***nargallu*** což do našeho jazyka překládáme jako sbormistr nebo vedoucí zpěváků, ti se účastnili lamentačního rituálu; z tabulky **VAT 13596** čteme jeho sumerskou podobu **GALA.MAH** či ***gallmahu.*** Tito zpěváci zpívali v jazyce **EMESAL**[90].Je dobré zmínit, že tímto jazykem zpívaly ženy. Jednalo se o určitou podobu sumerštiny.[91]

Nejisté jsou také pozice ***kurgallu –*** herec, tanečník, hudebník či ***kurgalutu –*** to slovo může znamenat herečka, tanečnice, hudebnice. Je pravděpodobné, že hráli Sestup Inany do podsvětí. Tato pozice ***kurgallu*** či ***kurgalutu*** vzešla prý z Eovy špíny zpoza červeně nalakovaných nehtů.[92] Opět nejvyšší představený byl ***rab kurgallu***

Tyto funkce jsme si popsali proto, abychom poukázali na kultovní význam hudby. Bohužel tabulky nám o zpěvácích, hercích i tanečnících neposkytují více podrobností, jen v podstatě dokazují, že tyto profese existovaly a úzce souvisely s náboženskými rituály.

3.4. Ugaritská píseň

Na Blízkém východě byla taktéž důležitá píseň. A v souvislosti s touto oblastí je doloženo, že i zpěv se považoval za umělecký projev lidského hlasu. Píseň „*patřila u obyvatel Mezopotámie k nejkrásnějším požitkům. Známe svědectví starobabylonského anonymního básníka, který o vyslechnuté písni prohlásil, že je sladší než víno a med. Z Asýrie se dochoval katalog písní, v němž jsou uvedeny jitřní písně, jubilejní písně, zpěvy při hostinách, na oslavu lásky nebo hrdinství, písně*

[89] DRIEL; van; G.:*The cult of Assur;* Assen; Vangorcum; 1969; s. 181
[90] Přednášky Mgr. K. Šaškové Thd.
[91] Přednášky Mgr. K. Šaškové Thd.
[92] Přednášky Mgr. K. Šaškové Thd.

pohřební, bojovné a písně při práci."[93] Příkladem nejstarší písně je milostná píseň a byla zobrazena na jedné z tabulek v Nippuru. Předpokládá se, že písně Blízkého východu byly velmi melodické a tudíž krásné, protože vyjadřovaly vnitřní prožitek toho, kdo ji zpíval, aby tak případně zapomněl na těžké časy, kterých v dobách válek nebylo málo.

Jedním z nejvýznamnějších objevů na poli archeomuzikologie se stala ugaritská píseň. Jedná se o nález v churritském jazyce.(**viz př. 35)** Je to kultovní píseň z Královského archívu města Ugarit z 2. pol. 2. tis. př. n. l. Jsou zde uvedeny také hudební směrnice a poznámky, napsané v akkadštině, které ovšem byly velmi nečitelné, a proto trvalo asi tři roky, než se podařilo vyzkoumat její obsah.

V souvislosti s výše zmíněným Ugaritem je důležité uvést, že v tomto místě se nacházelo mnoho školených hudebníků a zpěváků. Odkud tento poznatek? Odpověď nám poskytne klínopisná tabulka **M5117**, která obsahuje dopis v akkadštině králi Zimril – Límovi z Mari (1774 – 1761 př. n. l.). V něm se píše o delegaci z Hazoru , která dorazí do jeho královské rezidence a mezi mnoha delegáty byli také, tzv. ***lú-nar-mes***, což byli vysoce profesionální zpěváci a instrumentalisté z ***mar-tu*** (západu). Tato pozoruhodná skupina zpěváků a muzikantů v paláci krále Zimril-Líma, získala své hudební vzdělání v Hazoru nebo v Ugaritu, v místech, která byla považována za proslulá centra hudebního vzdělávání. To znamená, že i hudební umění se šířilo oběma směry od východu na západ a od západu na východ. Cyrus H. Gordon spatřuje v ugaritské abecedě a literatuře hudbu, která po staletí nejen že byla součástí lidové tvořivosti, ale patřila k vysoce ceněným disciplínám i v místech jako je Ugarit. [94] Ačkoliv tabulka poukazuje na Hazor i Ugarit, věnujme pozornost spíše Ugaritu, protože odsud pochází nejstarší píseň na světě.

[93] KLÍMA; Josef: *Lidé Mezopotámie; Praha*; Orbis; 1976; s. 306
[94] BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/ Palestina;* Cambridge; Eerdmans; 2002; s. 69

Město Ugarit se nachází na území dnešního syrského města Ras - aš – Šamrá v blízkosti Středozemního moře. Na tomto místě byly objeveny tabulky v churritském jazyce z doby okolo roku 1400 př. n. l. Těchto tabulek bylo asi 29. Většina tabulek je notně poškozena, pouze tabulka označena jako hymnus **H6** je nejzachovalejší a jejím překladem spatřila světlo světa díky prof. Kilmerové píseň, která se dnes považuje za nejstarší na světě. Zápis vede paralelně k nejdelší straně a je rozdělen na tři části. První část se liší od jiných tabulek, ale obecně lze říci, že text se rozšiřuje na přední straně tabulky a skládá se z jednoho odstavce, který končí dvojitou čárou na začátku, na konci.

Druhá část se rozšiřuje pod dvojitou čárou a je tvořena z hudebních akkadských termínů s churritskými vlivy. Dá se říci, že první část tvoří text a druhou část tabulky tvoří hudba a rytmus.

Třetí část vede okolo zadního okraje tabulky – a určuje, že to je ….*píseň ve stupnici „x“* a následovala podle kvalifikace a božstev, pro která byl hymnus *zasvěcen*. Jsou zde také uvedená jména churritských hudebních skladatelů. Uveďme si je: ***Tapšichun, Puchiyanna, Urchiya, Ammiya.***

Jak již jsme se výše zmínili, tabulek s churritskými texty, které nám sdělují cosi o hudbě je asi 29, a proto byly nutné provést překlady, kterých bylo více. Existuje Wulstanův překlad, Duchesny-Guilleminův překlad a překlad podle Westa. Nejvěrohodnější z překladů nám poskytla v roce 1963 prof. Kilmerová se svým týmem a jenž trval nemálo času a sice tři roky.

3.4.1. Wulstanova teorie

Wulstan předpokládal, že churritsko-akkadské znaky vyjadřovaly názvy intervalů, které představovaly řadu not, které v zásadě navazovaly;

a ta čísla, která za nimi následovala, určovala výběr oné noty.[95] Oponenti tvrdí, že výše uvedená teorie dává nepřeberné množství kombinací not, z nichž bychom ony noty vybírali. Teorie vznikla v roce 1971 a nebyla nikým potvrzena.

3.4.2. Duchesne – Guilleminova teorie

Tato teorie vznikla v roce 1982. Autor svoji hypotézu založil na tom, že všechny noty intervalů byly hrány a ta čísla sjednocovala melismatické[96] pauzy mezi recitativy.[97] Nicméně tato teorie se chápe jako teorie, která není založena na jediném hmatatelném důkazu a to jak melodického, tak rytmického, a proto neobstála.

3.4.3. Teorie prof. Kilmerové

Prof. Kilmerová provedla překlad nejvýznamnějšího a nejúplnějšího churritského textu, který je dnes archeology označován jako **Hymnus H6.** *„Obsahuje chvalozpěv na churritskou bohyni Nikkal. Tato bohyně byla mytologickou partnerkou významného churritského boha – Osvětlovače nebes a Pána srpu – Jaricha, podle nějž bylo i odvozeno jméno nejstaršího starověkého města Jericha nedaleko Jeruzaléma. V horní části tabulky se nachází text v churritšině o manželce lunárního boha Nikkal. Ale tabulka neobsahuje žádné explicitní vysvětlení, jak se slova vztahují k hudbě uvedené vespod. K dispozici jsou čtyři řádky slov a šest řad hudebních značek. ‚Stačí jen hádat a kombinovat, a to je to, co každý z nás dělá dodnes.‘ Uvedla profesorka asyriologie University of California a kurátorka Lowieho muzea antropologie v Berkeley A. D. Kilmerová, která svojí 1. práci napsala v roce 1972.“*[98] Mnozí odborníci v oblasti historie či muzikologie ztotožňují starověký hudební zápis se 7-stupňovou

[95] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 118
[96] Melismatický = zpěv, nad jehož jedinou slabikou je řada neum (notové značky raného středověku, užívané v gregoriánském chorálu. Nevyjadřovaly rytmus, ale naznačovaly jen stoupání či klesání hlasu a počet tónů na slabiku)
[97] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; s. 121
[98] <http://www.kaduceus.cz/online/poznani/107/jak-znela-staroveka-churritska-hudba.aspx>

diatonickou tónovou řadou (do, re, mi, fa, sol, la, si). Svá tvrzení opírají o poznatky prof. Kilmerové, že počet značek hudební notace odpovídá počtu slabik horního churitského textu.[99]

3.4.4. Analýza nejstarší písně

Výklad se zaměřil hlavně na tabulku H6, neboť byla téměř neporušena a po té pokračuje s výkladem ostatních fragmentů. Kilmerová spolu s některými dalšími badateli předpokládali, že obě části intervalů jsou tam z důvodu, aby se hrály současně, tj. harmonicky, a že daný dvojzvuk se má opakovat. To je jeden z předpokladů, ale jsou i další, a sice, že se jedná o schéma, které má pomoci při hře na strunný nástroj (správný prstoklad na strunách).

Při překladu se zjistilo, že každá čára zahrnuje šest názvů pro intervaly mimo linky číslo 5 – IV, 6 –VI, 10 - VI, ale není vyloučeno, že chybějící názvy existují ve stejné logické posloupnosti, i když v tomto místě je povrch tabulky velmi poškozený. Pro názornost jsme překlad prof. Kilmerové uvedli do tabulky.[100] Nesrozumitelné části jsou označeny několika křížky.

	I	II	III	IV	V	VI
5	*qablite 3*	*irbute 1*	*qablite 3*	*xxxxx*	*titimišarte10*	*uštamari*
6	*titimišarte2*	*zirte 1*	*šachri 1*	*zirte 2*	*irbute 2*	*xxxxx*
7	*umbube*	*šaššate 2*	*irbute 1*	*šaššate2*	*titarqabli 1*	*titimišarte 4*
8	*zirte 1*	*šachri 2*	*Šaššate 4*	*irbute 1*	*natqabli 1*	*šachri 2*
9	*šaššate 4*	*šachri 1*	*šašate 2*	*šachri 1*	*šaššate 2*	*irbute 2*
10	*kitme 2*	*qablite 3*	*kitme 1*	*qablite 3*	*kitme 1*	*xxxxx*

Vysvětlíme si, co tento starověký hudební systém znamená. ***Qablite*** se nachází na první lince a jedná se o interval A – D, což je klesající kvinta a mezi těmito tóny se vyskytují tóny *g-f-e.* ***Uštamari*** -

[99] <http://www.kaduceus.cz/online/poznani/107/jak-znela-staroveka-churritska-hudba.aspx>
[100] DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005, (s. 121)

interval, který se odlišuje od kvinty nebo tercie, ale nelze přesněji konkretizovat, o jaký interval se jedná, protože se v textu vyskytuje, jen jedenkrát.

Překlad ugaritské písně

Uvedu se do hlavní role, pod pravou nohou (božského trůnu)

Očistím se a změním hříšnost?

Hříchy již nejsou skryty a nepotřebují změnit

Cítím se dokonale svatá.

Jednou si mě oblíbilo (božstvo)

Ona mě bude milovat ve svém srdci

Nabídkou, že skryji svůj hřích

Přinesením sezamového oleje mohou pracovat v úžasu z mého zájmu

Neplodná se může změnit na plodnou

Zrna mohou přinést úrodu

Ona, žena bude mít potomstvo od Otce

A ještě další se jí zrodí

3.5. Reliéfy s hudebníky při nenáboženských příležitostech

Jeden z nejvýznamnějších reliéfů, který nám dokazuje, že hudbu lidé poslouchali i při nenáboženských slavnostech je slavná Ašurbanipalova zahradní párty (**viz. př. 36**) z roku 620 př. n. l. Ašurbanipal patřil mezi asyrské krále z dynastie Sargonovců, který vládl v letech 668 – 627 př.n.l.

Údajně se konala v severním paláci v Asýrii, a jak už sám název napovídá, jedná se o slavnost. A slavnosti vždy provázel družný hovor, jídlo, pití a samozřejmě hudba, zpěv a tanec. A důvod daných oslav? Odpověď je jednoduchá. Na počest vítězného boje s elamitským králem Te-Umanem v bitvě u Til-Tuba.

Blíže se podívejme na dvorní hudebníky, kteří přicházejí pozdravit nového krále, jako vítěze. Soubor, který zde vystupuje, je považován za největší instrumentální soubor v Mezopotámii vůbec. Popišme si jej: „*Muži a ženy hrají prsty na sedmi vertikálních harfách s přibližně dvaceti strunami, konce strun visí nyní z horizontálních krků a vypadají roztřepeněji a možná jde o ozdobné střapce než o zakončení strun. Jedna horizontální harfa má však střapci zakončené struny. Jeden muž a jedna žena hrají na dvojité flétny a další hraje na buben. Za instrumentalisty jde ještě další sbor šesti žen, jedna z nich si škrtí larynx, a devět dětí“.*[101]

Hostina se konala v zahradě, proto zahradní oslava. Král zanechal své zbraně na stole a při tom odpočívá na pohovce a jeho královna sedí tváří k němu. Eunuchové a dvorní dámy se radují z královského páru. Královna má korunu, zámek je vyzdoben a na stromech visí hlava nepřátelského krále Te-Umana a dalších zajatců, kteří byli poraženi v bitvě Til-Tuba.[102]

Ačkoli nám by zřejmě asi tolik nechutnalo, pokud by se nám nějaká hlava, byť nepřítele, kymácela při dobrém jídle a pití nad stolem, ale musíme brát v potaz, že tehdejší období bylo bojem o přežití a jakýkoli důkaz, že my jsme ti vítězové, je brán s náležitým respektem a tudíž důvod k radosti a oslavě.

---

[101] ABRAHAM; Gerald: *Stručné dějiny hudby;* Bratislava; Hudobné centrum; 2003; s. 17

[102] CAYGILL; Marjorie: *The British Museum – A – Z Companion to the collections*; London; The trustees of the British Museum; 1999; s. 48

V Asýrii ještě zůstaneme a popíšeme reliéf z Ninive, Jižního paláce, pokoj XLVII (JJ) z novoasyrského období, který vznikl v době vlády krále Sinacheriba. **(viz př. 37**). Na této sádrové zdi vidíme asyrského vojáka a tři hráče na lyru, pravděpodobně se jedná o židovské zajatce. Tento reliéf zachoval také krále v jeho vozu, který přijímá zajatce.[103]

Dalšími zajímavými obrazy jsou reliéfy z Egypta – konkrétně Jižní zeď, která nám zobrazuje hudebníky, kteří sedí na zemi. Jedná se o dva hráče na klarinety, dva flétnisty, dva hráče na harfy a šest zpěváků tzv. cheironomistů a samozřejmě dirigent stojí vzdáleněji vpravo. (**viz př. 38**).[104] Jsou umístěni ve středním registru. Tyto reliéfy jsou z období vlády Niankhkhnuma, který sedí vlevo a Knumhotep (velký bůh) sedící vpravo v horním registru. Reliéfy jsou rozdělené na několik registrů a dolní registr zobrazuje tři sedící tanečníky, kteří jsou doprovázeni na rytmické nástroje dvěma stojícími muži. Tanečníci jsou oblečeni jako dělníci na poli a jedná se o rituál spjatý se zemědělstvím.[105]

Následující reliéf je opět z Egypta a jedná se reliéf z roku 1420 př.n.l. v Thébách. V hrobce písaře a astronoma Nachteje se nalezly malby ve dvou pohřebních kaplích. Tyto malby připomínají kreslený seriál a lze na nich spatřit mnoho témat, pro nás nejzajímavější reliéf s názvem Tři hudebnice: *„hráčku na dvojitou flétnu, loutnistku a harfenistku. Na hlavách mají nádobku s vonnou mastí, která je na výjevech hostin atributem všech účastníků. Každé z hlav propůjčuje její držení a vlající vlasy osobitý výraz. Uprostřed mezi dvěma dívkami v dlouhých přiléhavých šatech je nahá tanečnice opásaná malou bederní rouškou. Podle pevného výtvarného kánonu jsou postavy zobrazeny s rameny frontálního pohledu, hlavou z profilu, ale s okem zepředu, s boky ze tříčtvrtečního pohledu a nohama ze strany. Tanečnice obrací hlavu,*

[103] <http://www.icobase.com/?feed=rss2&tag=chordophones>
[104] <http://www.osirisnet.net/mastabas/niankhkhnoum_khnoumhotep/e_niankhkhnum_khnu>
[105] <http://www.osirisnet.net/mastabas/niankhkhnoum_khnoumhotep/e_niankhkhnum_khnu>

přestože je nakročena dopředu, a tím je zdůrazněna její ohebnost.“[106] (**viz př. 39**)

3.6. Starověká hudba a současnost

Nezůstane bez zajímavosti, že zrekonstruované a do dnešní podoby přepsané churritské hymny, nezůstaly bez povšimnutí některých současných hudebníků. Přestože ony skladby neplní přední příčky hitparád, i tak náš obzor velmi obohatí. Kromě zrekonstruovaných skladeb umělci hrají i na starověké nástroje – jakými jsou harfy a lyry, aby dodaly punc autentičnosti dávnověké skladbě.

Je sice pravda, že tento typ skladeb ocení spíše muzikologové či znalci a odborníci starověkých civilizací nežli široká veřejnost, přesto ji obohatí o nehmotné artefakty.

Kromě churritských hymnů byly také snahy zrekonstruovat hudbu starověkého Egypta a to díky mnoha obrazovým reliéfům, které odkazovaly na muzikálnost tehdejších Egypťanů. Obrazy s touto tematikou se ze starého Egypta vyskytují relativně v hojné míře, ale bohužel žádné dochované a věrohodné notové záznamy. Notace, jak již bylo zmíněno v předchozích kapitolách, se odhadovala prostřednictvím cheironomie – tzn. prostřednictvím gestikulace rukou, kterými se vyjadřovala určitá výška tónů, a tak vznikají hypotetické skladby.

Nyní si uvedeme, některé skladatele, kteří vyvinuli úsilí a stvořili skladby, aby poodhalili zase o něco více roušku starobylého světa ze světa hudby. Nejstarší skladbou je **Hymnus H6**, pojmenovaný též Hymnus o Nikkal a po opětovné rekonstrukci dr. Richarda Dumbrila nahrál na repliku starověké lyry Michael Levy. Mimo jiné využil i nález lyry (asi 3000 př. n. l.) z oblasti starověké Palestiny – a tak vznikla skladba Biblická lyra – Lyra Levitů, Lyra krále Davida. Nepomineme ani jméno

[106] ŠPAČEK; Jiří a kol.: *Dějiny umění*; Praha; Print (z francouzského originálu – *Histoire de l´art* z roku 1995); 1998; s. 22

Maleka Jandaliho, který s Ruskou filharmonií procestoval mnoho míst v Kanadě, aby si lidé mohli poslechnout hudbu ze starověku. Jandaliho projekt se jmenoval Echo Ugaritu a i on využil umě přeloženou klínopisnou tabulku nejstarší písně na světě.

4. ZÁVĚR

Vyhledávání informací o hudbě ve starověku je trochu komplikované, vzhledem k velmi poškozeným dochovaným, jak hmotných, tak písemných pramenů.

Tvrzení, která jsme zde uvedli, vycházejí víceméně z hypotéz a kvalitně provedených rekonstrukcí – jak nástrojů, tak klínopisných tabulek, jež mnohdy, byly v důležitých momentech, značně poškozeny. Nicméně, jedná se o hypotézy, které se opírají o dostatečné množství nálezů, takže se nejedná o historky lidových vypravěčů, ale jedná se o názory, které se vytvořily díky maximálnímu úsilí badatelů, kteří se z minima snažili zodpovědně vytvořit věrohodné teorie.

Téměř s jistotou můžeme potvrdit nálezy z Uru, ze kterých i archeomuzikologové mohou mít radost. Uveďme jako příklad stříbrnou lyru či harfu z Uru. Rovněž můžeme potvrdit Ašurbanipalovu zahradní párty z reliéfu umístěného v Britském národním muzeu, a z nalezených asyrských zpěvníků v knihovně krále Aššurbanipala, lze doložit, že píseň skutečně zpestřovala život lidí.

Snad o ti-gi zpěvu jako rapovém vyjádření můžeme tak trochu zapochybovat, neboť se zde skutečně jedná o dohad – ale nikoli výmysl, protože rytmická recitace za doprovodu bicích nástrojů nás k tomu opravňuje, jak dokládají někteří autoři ugaritských textů. A jsme-li v Ugaritu – hymnus s označením H6, zvaný jako ugaritská píseň lze doložit jako nejlépe dochovaný nejstarší notový zápis. Na základě nálezů

z Uru lze polemizovat o výše zmíněném nejstarším notovém zápisu, protože tu jsou i tabulky UET VII 126 a UET 74 a ty jsou staršího data. Odpověď bude následující: výše zmíněné tabulky rozebírají způsob ladění strunných nástrojů a problematiku intervalů, nejedná se přímo o notový zápis, i když s notací také souvisí.

Je dobře, že hudba se i dnes nadále vyvíjí, a kdo ví, zda tonalita starověkého Blízkého východu nebude inspirací pro dnešní tvůrce hudebních děl. Tvrdí se, že se již v hudbě nedá nic nového objevit, ale třeba i nějaký autor novodobé hudby se nechá inspirovat tonálními systémy z Babylónie, tak jako výše zmíněný Malek Jandali a Michael Levy, kteří dali vzniknout novému žánru. Tak se nechme překvapit, kterak hudba starověku může ještě ožít.

5. Seznam literatury

ABRAHAM; Gerald: *Stručné dějiny hudby;* Bratislava; Hudobné centrum; 2003; ISBN 80-88884-46-2

ARUZ; Joan: *Art of first cities*; The metropolitan Museum of Art; New York; 2003; ISBN: 0-300-09883-9

Bible; Český ekumenický překlad; Praha; ČBS; 1995; ISBN 80-85810-07-7

BOTTÉRO; Jean: *Nejstarší náboženství Mezopotámie*; Praha; Academica, 1998; ISBN 80-200-1348-2

BRAUN; Joachim: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Eerdmans; 2002; ISBN-0-8028-4477-4

CAYGILL; Marjorie: *The British Museum – A – Z Companion to the collections*; London; The trustees of the British Museum; 1999; ISBN-13: 978-0-7141-2143-7; ISBN-10: 0-7141-2143-6

CLAIR; C.; J.; Polin: *Music of the Ancient Near East*; New York; Greenwood Press; 1954, ISBN 0-8371-5796-X

Driel; van; G.: *The cult of Assur;* Assen; Van gorcum; 1969;

DUCHESNE-GUILLEMIN; Marcelle: *A hurrian musical score from Ugarit:the discovery of mesopotamian music;* Undena; 1984; ISSN: 0732-6424; ISBN: 0-89003-158-4

DUMBRILL; Richard; J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5

GALPIN; W.; Francis: *The Music Of The Sumerians And Their Immediate Successors The Babylonians And Assyrians*; Milton Keynes UK; 1937; ISBN-978-1-44378-228-9

GILL; Anton: *Brána bohů – Vzestup a pád Babylonu*; Praha; Ottovo nakladatelství; 2010; ISBN 978-80-7451-020-5

HUROWITZ; Victor; (Avigdor): *I have built you an exalted house*; London; JSOT Press; ISBN-1-85075-282-6

CHARVÁT; Petr: *The iconography of pristine statehood*; Praha; Karlova univerzita; 2005; ISBN 80-246-0964-9

KLÍMA; Josef: *Lidé Mezopotámie;* Praha; Orbis;1976; AA 25, 15 VA 26, 46 601 – 22 - 857

MAREK; Vlastimil: *Tajné dějiny hudby*; Praha; Eminent; 2000; ISBN-80-7281-037-5

RIZZA; Alfredo: *Asyřané a Babyloňané – poklady starobylých civilizací;* Praha*;* Universum; 2007; ISBN 978-80-242-1893-9

SACHS; Curt: *The rise of music in the Ancient world*; New York; Dover Publication; 1971, ISBN–13: 978-0-486-46661-3; ISBN-10: 0-486-46661-2

STEHLÍK; Ondřej: *Ugaritské náboženské texty*; Praha; Vyšehrad; 2003; ISBN-80-7021-587-9

ŠPAČEK; Jiří a kol.: *Dějiny umění*; Praha; Print (z francouzského originálu – *Histoire de l´art* z roku 1995); 1998; ISBN 80-7203-076-0

WALLISH; Heinz; Oling; Bert: *Encyklopedie hudebních nástrojů*; Praha; Rebo Production CZ; 2004; ISBN 80-7234-289-4

Přednášky Mgr. K. Šaškové Thd.; ZČU; 12/2011

Použité internetové zdroje

NOSKOVÁ; Veronika: *Hudební výchova 1. Ročník, Sociální činnost*; SOU a SOŠ SČMSD, Lomnice u Tišnova; Zamek Lomnice; [online]; 2011; [citováno 15.1.2012]; <http://zameklomnice.cz/pdf/implementace/docs/1_rocnik/SOS/HV/hv_teorie.pdf>.

WHEELER; John: *The music of the bible revealed;* Rakkav; [online]; 2010; [citováno 25.11.2011]; <http://www.rakkav.com/biblemusic/index2.htm>.

TEETER; E.; JOHNSON; H.; J.: *The life of Meresamun a temple singer in Ancient Egypt;* Chicago; The Oriental Institut; [online]; 2009; [citováno 10.12.2011]; <http://oi.uchicago.edu/pdf/oimp29.pdf>.

BARNETT; R.; D.: *New Facts about Musical Instruments from Ur*; British Institute for Study of Iraq; [online]; 1968; [citováno 5.1.2012]; <http://www.jstor.org/stable/4199874>.

FOUSKOVÁ; Veronika: *Poslední nositelé předválečných židovských liturgických melodií na Moravě;* Folkove prazdniny*;* [online]; 2010; [citováno 7.1.2012]; <www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium2010/sbornikfp10_06.pdf>.

ADAMS; Liliana Osses, Zwoje; [online]; 2009, [citováno 10.9.2011]; <http://www.zwoje-scrolls.com/zwoje35/text29p.htm>.

Jak zněla starověká hudba; Kaduceus; [online]; 2011; [citováno 16.9.2011]; <http://www.kaduceus.cz/online/poznani/107/jak-znela-staroveka-churritska-hudba.aspx>.

DUMBRILL; Richard; J.: *ICOBASE » Chordophones*; Icobase; [online]; 2010; [citováno 16.11.2011]; <http://www.icobase.com/?feed=rss2&tag=chordophones>.

BENDERITTER; Thierry; *The mastaba of Niankhkhnum and Khnumhotep*; THE OSIRISNET PROJECT; [online]; 2009; [citováno 16.10.2011]; <http://www.osirisnet.net/mastabas/niankhkhnoum_khnoumhotep/e_niankhkhnum_khnumhotep_01.htm>.

A praise poem of Šulgi; The ETCSL project, Faculty of Oriental Studies, University of Oxford; [online]; 2006; [citováno 6.2.2012]; <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi?text=t.2.4.2.02>.

MATOUŠEK; Václav; *Prehistorické nástroje*; Etnomuzikologie; [online]; 2010; [citováno 17.12.2011]; <www.etnomuzikologie.cz/clanky.shtml>.

LEVI; Michael; *The Oldest Written Melody in History c.1400 BC*!!!; Youtube; [online]; 2008; [citováno 1.8.2011]; <http://www.youtube.com/watch?v=viMbnj_Ei2A&list=FLxfspMXDts-AdQHVJTUrKoQ&index=1&feature=plpp_video>.

6. RESUMÉ

I focused on the music of antique Middle East in my bachelor work. I wanted to discover this topic and get as much info as possible from accessible scientific literature as well as Internet sources. Based on them I briefly discussed the development of musical instruments, singing and music in antique times (with an overlap to Stone age) in the region of Middle East. I appointed one of the most significant findings from the city of Ur by prof. Sir Leonardo Woolley, whose discovery helped to reconstruct the rdest string music instruments. I also had to mention the oldest song in the Word, originated from Ugarit.The oldest note record is very interesting, however partly hypothetical.

The analysis of various tonal systems has often been complicated, due to lack of materials or written sources. Yet a few hypothesis could have been made. No one doubts, that music is sigificantly cultic. It is, however, very difficult to prove it scientifically. Sphenographic slabs (from Egypt, Assyria or Israel) are not often completed and thus we miss some important info about music from many centuries ago.

Due to those obstacle I was able to put together graphic and audio documents from ancienit times. A reader thus can imagine concrete music styles and instruments and can even develop this imagination due to experiments to revive ancient compositions.

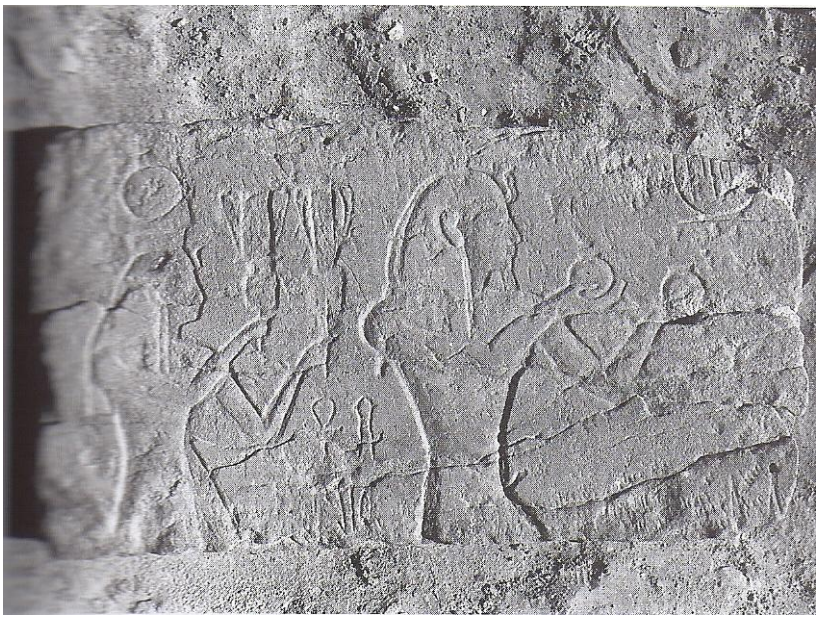
6. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

Příloha č. 1 – řetězový pás z liščích zubů (BRAUN; J.: s. 51)

Příloha č. 2 – kostní přívěsek tzv. kastaněty (BRAUN; J.: s. 52)

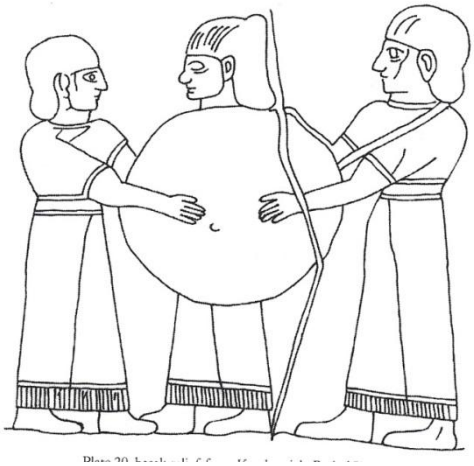
Příloha č. 3 – sistrum (jeho rukojeť) (BRAUN; J.: s. 89)

Příloha č. 4 – egyptské sistrum – (TEETER; E.; JOHNSON; H.; J.: s. 30)

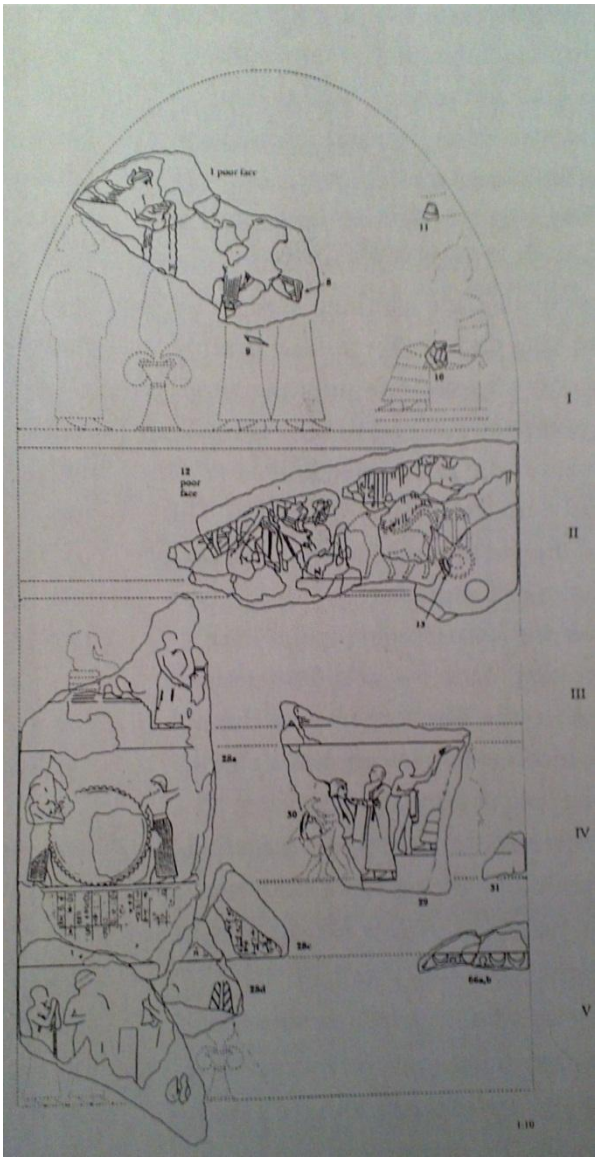


Příloha č. 5 – reliéf hráčů na sistrum (BRAUN; J.: s. 89)

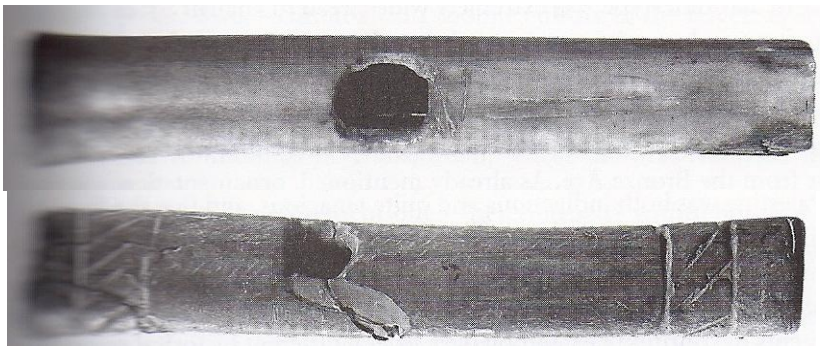
Příloha č. 6 – žena z Gilatu (BRAUN; J.: s. 56)



Příloha č. 7 – reliéf z Karchemiše (DUMBRILL; R.; J.: s. 373)

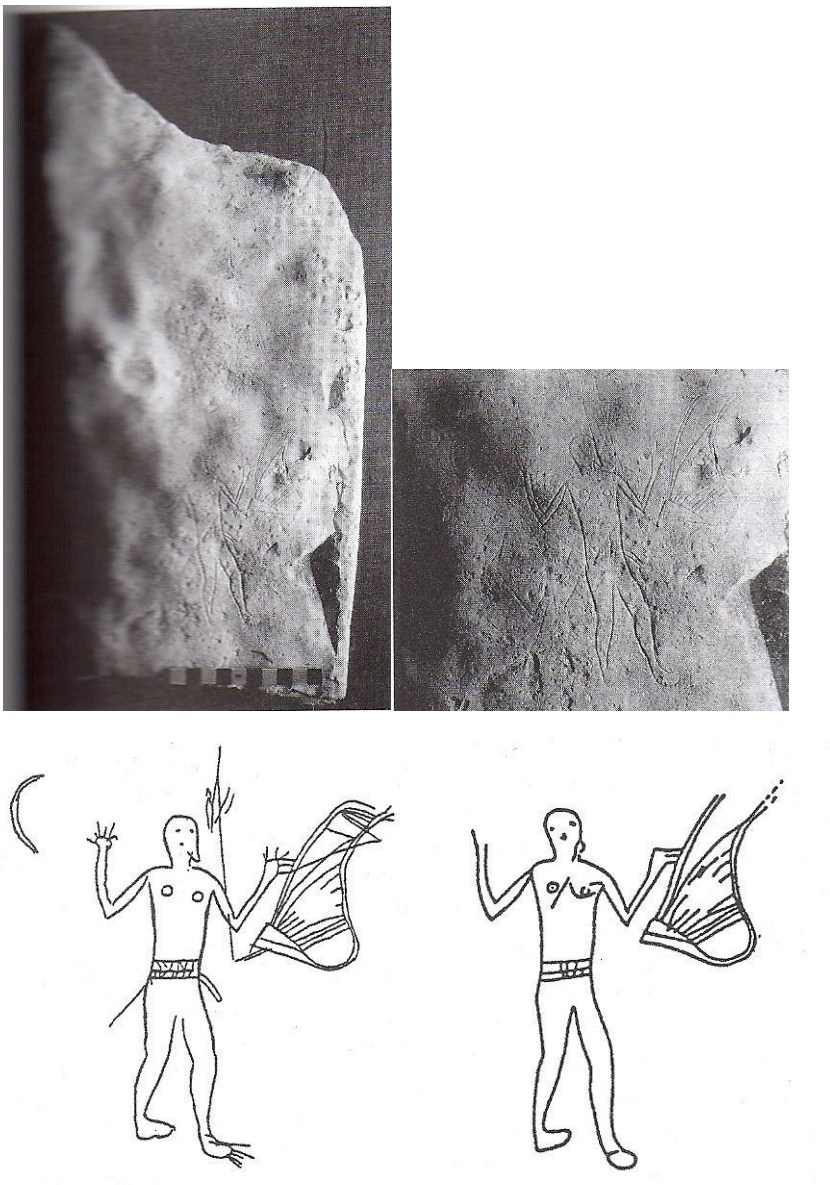


Příloha č. 8 – reliéf krále Ur-Nammy z Ninive (ARUZ; J.;WALLENFELS; R.: s. 445)



Příloha č. 9 – dvoutónové flétny z Meggida (BRAUN; J.: s. 111)

Příloha č. 10 – skalní reliéf z Negevu (BRAUN; J.: s. 73,74)



Příloha č. 11 – harfistka z Meggida (BRAUN; J.: s. 59, 60)

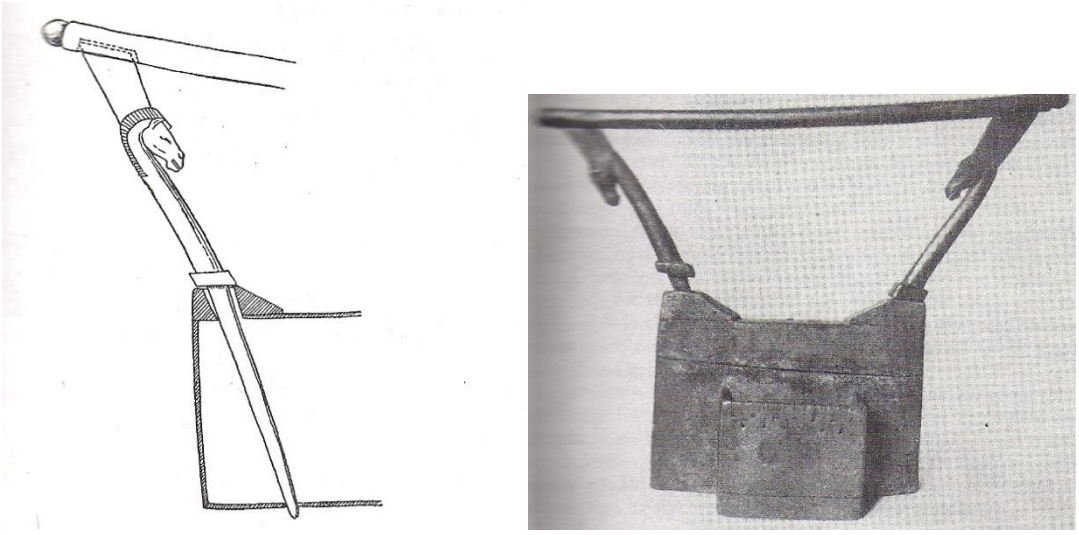
Příloha č. 12 – harfa z Meggida 3000 př. n. l. (VANTOURA – HAIK; S.:The biblical musical instruments)

Příloha č. 13 – Královská lyra s býčí hlavou (2600 – 2350 př. n.l) (ADAMS; Liliana, Osses: s. 5)

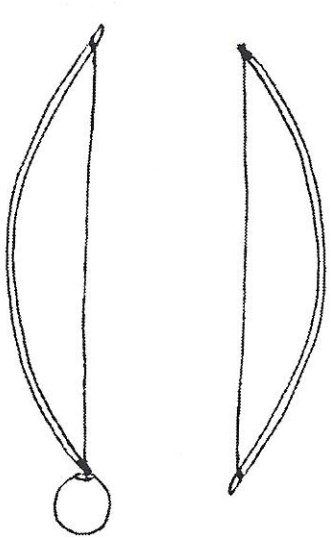
Příloha č. 14 – Stříbrná lyra a harfa z Uru (2600 – 2350 př. n. l.) (ADAMS; Liliana, Osses: s. 6)

Příloha č. 15 – Sir Leonard Woolley a jeho objev (ADAMS; Liliana; Osses: s. 12)

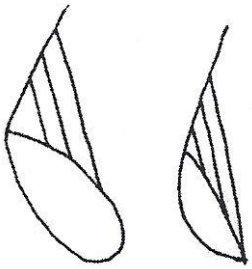
Příloha č. 16 – hráč na lyru z Failaku (BARNETT; R.; D.: s. *plate* XVI)



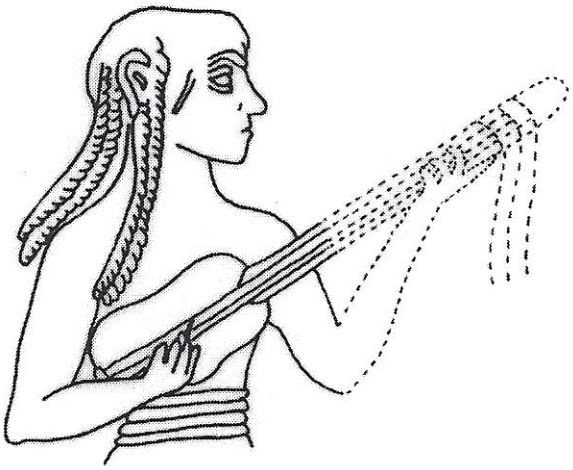
Příloha č. 17 – egyptská lyra (SACHS; C.:s. 101, 97)



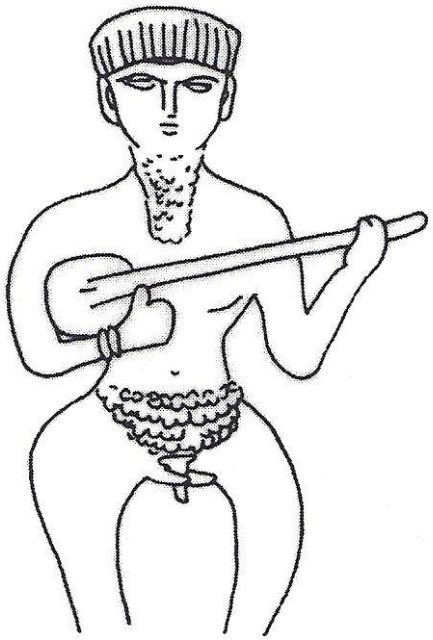
Příloha č. 18 - giš-ban (DUMBRILL; R.; J.: s. 181)



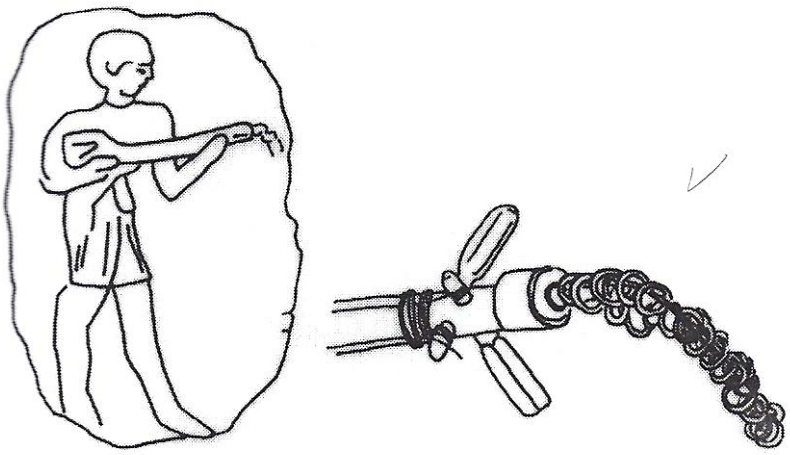
Příloha č. 19 - schéma bistrukturální harfy (DUMBRILL; R.; J.: s. 194)



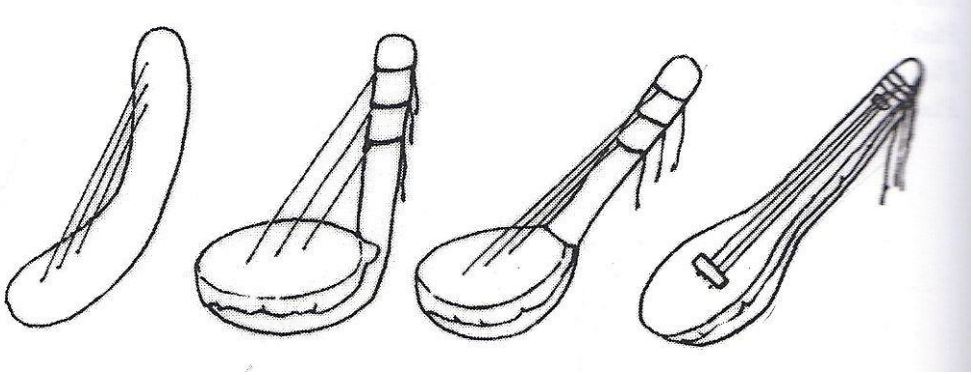
Příloha č. 20 – terakota z Išali (DUMBRILL; R.; J.: s. 327)



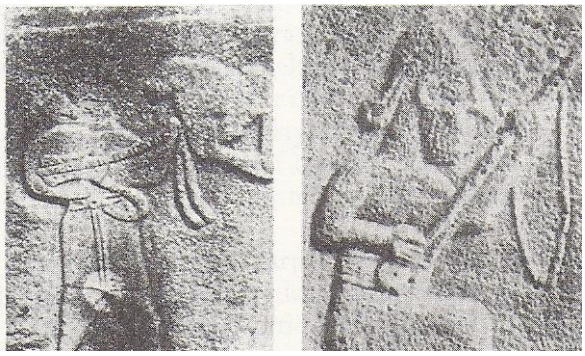
Příloha č. 21 – terakota ze Sús (DUMBRILL; R.; J.: s. 332)



Příloha č. 22 – loutna s cinkátky (DUMBRILL; R.; J.: s. 331)



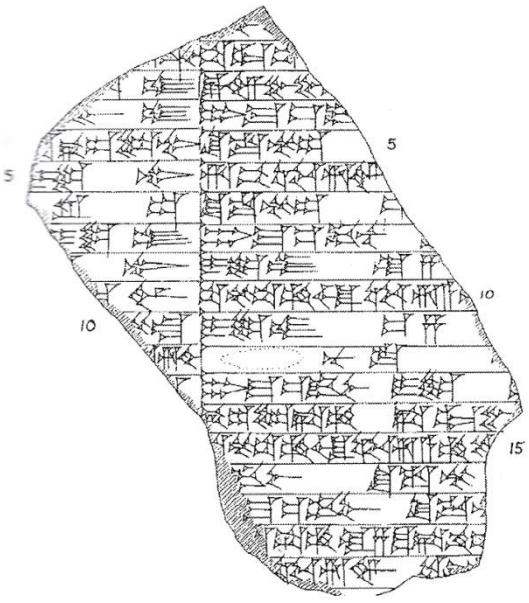
Příloha č. 23 - vývojové fáze loutny (DUMBRILL; R; J.: s. 308)



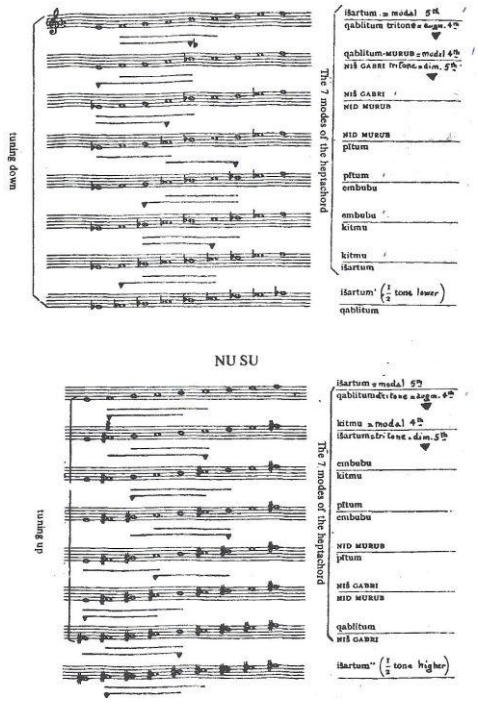
Příloha č. 24 - chettitský loutnista a loutnista z Mitani (SACHS; C.:s. plate IV)

Příloha č. 25 – terakota z Tell – Ajjúlu (BRAUN; J.: s. 81)

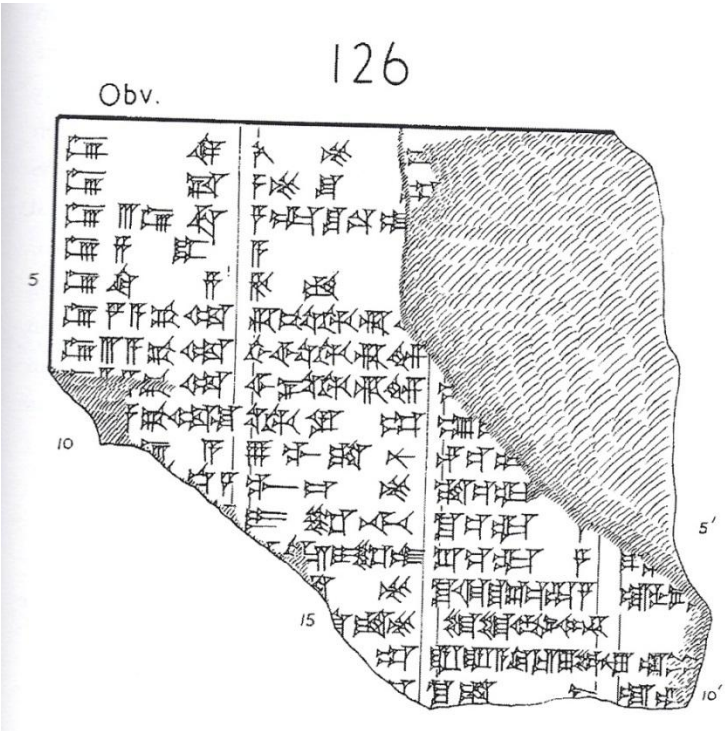
Příloha č. 26 – terakota z Danu (BRAUN; J.: s. 82)



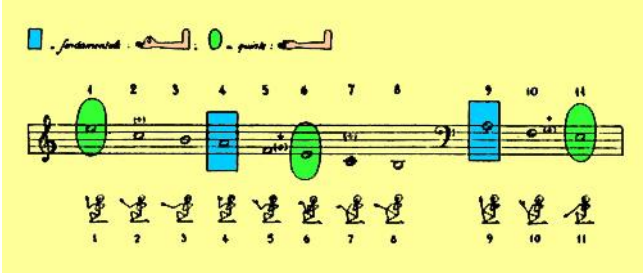
Příloha č. 27 – tabulka z Uru –UET VII 74 – U 7/80 (DUMBRILL; R.; J.:s. 47)



Příloha č. 28 – tónová řada (DUCHESNE–GUILLEMIN; M.:s. 28)



Příloha č. 29 - tabulka z Uru UET VII 126 (Dumbrill,R.:s. 27)

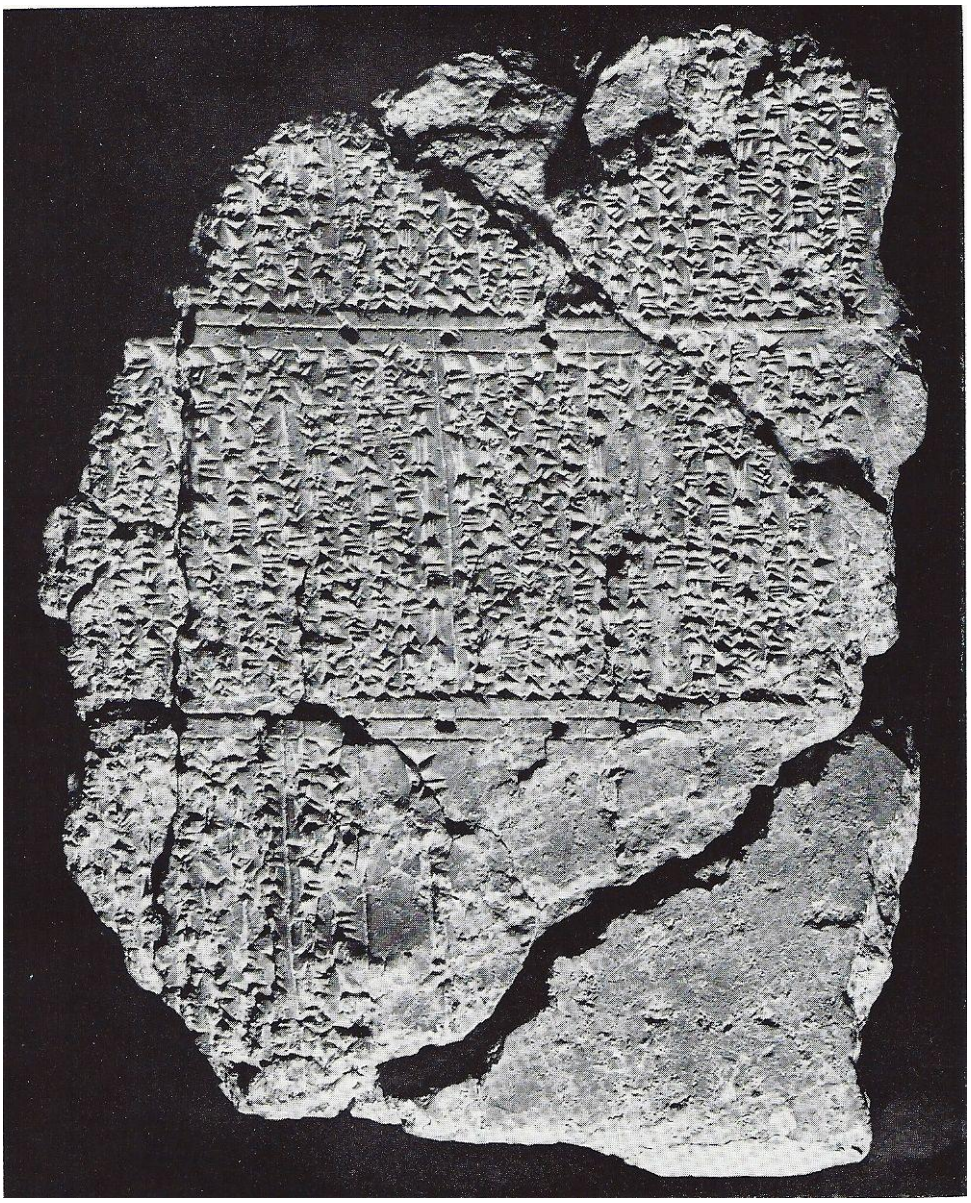


Příloha č. 30 - cheironomie (VANTOURA– HAIK; S.: Chironomy in Ancient world)

Příloha č. 31 kinnor a nevel (VANTOURA–HAIK; S.:The biblical musical instruments)

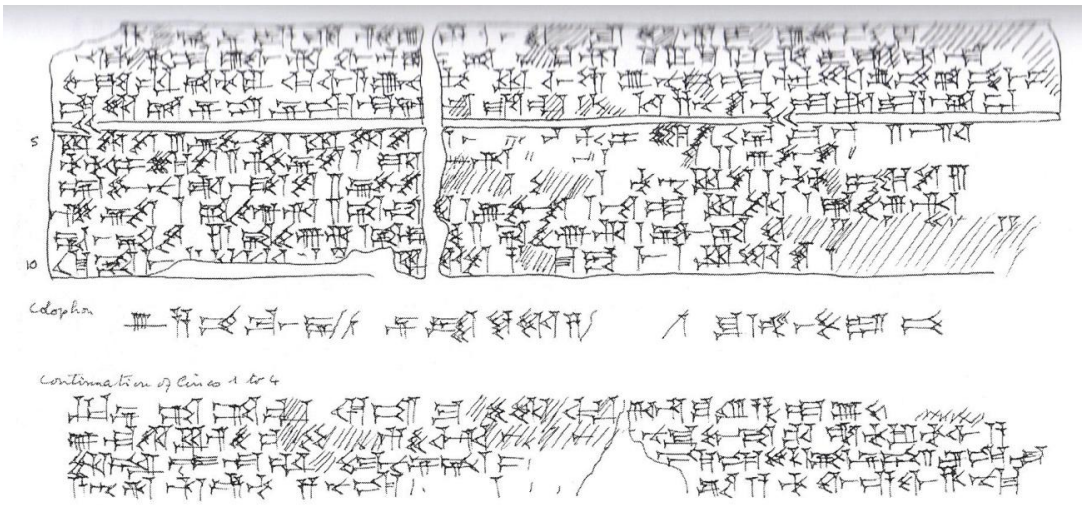
I 121206 rev.

Příloha č. 32 – tabulka BM 121 206 (DRIEL; van; G.: s. 230)



Příloha č. 33 – tabulka A 125 (DRIEL; van; G.: s. 232)

Příloha č. 34 – A 126 (DRIEL; van; G.: s. 233)



Příloha č. 35 churritský hymnus H6 (DUMBRILL; R.:s. 133)

Příloha č. 36 – reliéf krále Ašurbanipala – Zahradní párty (RIZZA; A.: s. 158, 159)

Příloha č. 37 – reliéf krále Sinacheriba z Ninive – ICO30810-4 (DUMBRILL; R.: Chordofony)

Příloha č. 38 – reliéf z období vlády Niankhkhnuma,

Příloha č. 39 – tři hudebnice, Théby, Nachtejův hrob (ŠPAČEK; J. a kol.: s. 22)

8. Seznam příloh na CD

Adresář Foto – uložené přílohy 1 – 38

Adresář Texty – originály následujících textů:

NOSKOVÁ; Veronika: *Hudební výchova 1. Ročník, Sociální činnost*; SOU a SOŠ SČMSD, Lomnice u Tišnova; [online]; 2011; [citováno 15.1.2012]; dostupné také z: <http://zameklomnice.cz/pdf/implementace/docs/1_rocnik/SOS/HV/hv_teorie.pdf>

TEETER; E.; JOHNSON; H.; J.: *The life of Meresamun a temple singer in Ancient Egypt;* Chicago; The Oriental Institut; [online]; 2009; [citováno 10.12.2011]; dostupné také z: <http://oi.uchicago.edu/pdf/oimp29.pdf>

FOUSKOVÁ; Veronika: *Poslední nositelé předválečných židovských liturgických melodií na Moravě;* [online]; 2010; [citováno 7.1.2012]; dostupné také z: <www.folkoveprazdniny.cz/kolokvium2010/sbornikfp10_06.pdf>

Adresář Videa – příklady starověké hudby:

LEVI; Michael;
A Zaluzi to the Gods (Hurrian Hymn 6, copied by Ammurabi) - ANONYMUS (c. 1225 B.C.).flv – skladba na zrekonstruovanou lyru
King David's Harp - Live!.flv – harfa krále Davida
Lyre Improvisation#1 on an Ancient Egyptian Scale....mp4 – improvizace na lyru, inspirace ze starověkého Egypta
The Oldest Written Melody in History c.1400 BC!!!.flv – improvizace na lyru

JANDALI; Malek;
Echoes from Ugarit_ Malek Jandali جندلي مالك.mp4 – nejstarší zápis melodie v historii, piáno a ruský symfonický orchestr