

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

2014

Bc. et Mgr. Marie Ondříčková

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra blízkovýchodních studií

Studijní program Mezinárodní teritoriální studia

Studijní obor Blízkovýchodní studia

**Strunné nástroje ve starověkém Blízkém
východě**

**Diplomová práce
Bc. et Mgr. Marie Ondříčková**

Vedoucí práce:

Mgr. Veronika Sobotková, Ph.D.

Katedra blízkovýchodních studií

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2014

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

Plzeň, duben 2014

.....

Ráda bych poděkovala Mgr. Veronice Sobotkové, Ph.D. za odborné vedení diplomové práce, panu Prof. Richardovi Dumbrillovi za mnoho poskytnutých relevantních zdrojů, Mgr. Janě Staňkové za jazykovou korekci a svému manželovi Jiřímu Ondříčkovi za emocionální i finanční podporu.

Obsah:

1. Úvod	2
2. PREHISTORICKÉ STRUNNÉ NÁSTROJE	3
2.1 Původ struny	3
3. STAROVĚKÉ STRUNNÉ NÁSTROJE	4
3.1 Harfa	5
3.2 Dlouhokrký nástroj loutnového typu	12
3.3 Lyra	16
3.4 Nálezy profesora Wooleyho	21
4. SUMERSKÉ A BABYLONSKÉ TONÁLNÍ SYSTÉMY	25
4.1 Tabulka UET VII 74	26
4.2 Tabulka UET VII 126	28
4.3 Tabulka CBS 10996	30
4.4 YBC 11381	32
4.5 CBS 1766	33
4.6 BM 65217 + 66616	34
4.7 MS 5105 z Schoyen sbírky	35
4.8 Hodnocení hudebních tabulek s názory některých odborníků	36
5. STAROVĚKÉ STRUNNÉ NÁSTROJE JAKO SOUČÁST HUDEBNÍCH TĚLES	38
5.1 Nálezy dokládající hudební orchestry	39
6. HUDBA NAPŘÍČ HRANICEMI BLÍZKÉHO VÝCHODU	42
7. STRUNNÉ NÁSTROJE V LITERÁRNÍCH TRADICÍCH	46
7.1 Mezopotámie	46
7.2 Egypt	49
7.3 Izrael	51
8. VÝROBA HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ	53
9. TEORETICKÁ REKONSTRUKCE ASYRSKÉ HARFY	55
10. ZÁVĚR	59
11. PŘEHLED POUŽITÝCH ZDROJŮ	63
11.1 Literatura a odborné články	63
11.2 Internetové zdroje	65
12. RESUMÉ	70
13. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	72

1. ÚVOD

Strunné nástroje jsou v dnešní době celkem běžná záležitost. Jsou dostupné v téměř každém obchodě s hudebninami a jinými nástroji. V médiích jsou při vnímavém poslechu slyšet v každé písni. Nejedna z nás, ať již na jakékoli úrovni, hrál při praskotu táborového ohně a vůni vuřtů na kytaru, aniž by se zamýšlel nad původem nástroje. Přesto i zdánlivě obyčejný nástroj, jakým je právě kytara či housle a jim podobný se strunami zkonstruovaný nástroj se těší neobyčejně zajímavé historii, která má počátky již v pravěku.

A právě této historii budeme věnovat, co největší pozornost, a budeme se snažit zjistit a popsat, jak v minulosti strunné nástroje vypadaly, jak zněly a pokusíme se vysvětlit, jak se dařilo jejich hráčům tyto nástroje ladit. Strunné nástroje tudíž budou předmětem této práce. Přesněji řečeno strunné nástroje na Blízkém východě. Snaha bude mapovat tyto nástroje již od pravěku a vyhledáme původ struny jako takové, pochopitelně podložené důkazy. Zde vyjdeme z předpokladu, že strunné nástroje vzešly z luku, jehož tětíva se při výstřelu šípu zachvěla a vydala zvuk, což zřejmě lahodilo sluchu onoho lovce, který usiloval jeho prostřednictvím o kořist prchající před zabijáckým nástrojem a zajistil si tak obživu.

Po prehistorii následuje období starověku a tam máme více dokladů. V rámci klasifikace jednotlivých strunných hudebních nástrojů uvedeme příklady třech typů nástrojů z jednotlivých období. Těmito nástroji budou harfa, dlouhokrký typ loutny a lyra. Využijeme doklady hmotné, zejména výtvarná zobrazení hudebníků. Také se zaměříme na analýzu přímo nalezených strunných nástrojů - zde popíšeme výkopové práce prof. Woolleyho, které se týkají rekonstrukce lyry i nástroje typu harfa - lyra, které objevil na pohřebišti v Uru. Přestože hlavní záběr strunných nástrojů se bude týkat oblasti Mezopotámie, neopomineme rozebrat tento druh nástrojů také v jiných oblastech Blízkého východu v Egyptě, Syropalestině a území s nimi souvisejícími.

Dalším důležitým tématem budou klínopisné tabulky, ze kterých se dozvíme něco o babylonském způsobu ladění. Využijeme tedy proto tabulky ze Sipparu BM 652117 + 66166, CBS 10996, UET VII 126, UET VII 74 - jeden z nejdůležitějších textů - bez něj nelze pochopit další texty. Překlady se zabývala prof. Kilmerová, M. Duchesne - Guilleminová, W. Stauder, D. Wulstan, H. Kummel. R. L. Crocker, Gurney, Krispijn, Dumbrill a další. Hudebních tabulek popíšeme o něco více, s těmi se však seznámíme až ve vlastní práci.

Různé oslavy náboženské a světské obohacovaly život v palácích i chrámech a hudba byla jejich nedílnou součástí. Dokladem nám budou výtvarná zobrazení nejrůznějšího charakteru - pečetě, pečetní válečky, případně různé druhy nádob. Mezi jedno z nejstarších vyobrazení s hudebníky patří pravděpodobně pečetní váleček na jílovitých dveřích z Choga - Miš v JZ Íránu. Stáří tohoto otisku se odhaduje od roku 3100 př. n. l.¹ Spolu s dalšími výtvarnými zobrazeními s hudebníky bude popisovat některá z následujících kapitol.

Neméně zajímavé budou ukázky a rozборы hymnů, z nichž se přímo dočítáme o nástrojích, jakými jsou lyra, harfa či loutna. Dozvíme se něco o tom, že i literární texty dokládají existenci popisovaných instrumentů.

Práce také nabídne informace o výrobě nástrojů. Tady nám pomohou dopisy z Mari. Ty poskytují záznamy o tom, kdo tyto nástroje vyráběl a jaký materiál byl k tomu zapotřebí. A dokonce se pokusíme popsat jednoduchou rekonstrukci asyrské harfy, při které využijeme jednoho ze známých reliéfů.

2. PREHISTORICKÉ STRUNNÉ NÁSTROJE

2. 1. Původ struny

Původ struny lze shlédnout již od dob z pravěku. Za nejjednodušší nástroj se považuje luk, jehož tělivo rezonovala při lovu zvířete či v boji s protivníkem. Doklady z lovicích scén máme již z období 7500 - 5700 př. n. l. z jižní Anatólie z oblasti Catalhöyük, některé by mohly být z období ještě staršího.² Nejstarší luk jako takový nám dokládá nástěnná malba z výše zmíněné oblasti (viz příloha č. 1)³. Po opakovaném rozeznění struny luku se tento nástroj chápal jako hudební luk, jehož struna byla připevněná na obou koncích ohnuté tyče.⁴ Když se luk nepoužíval, někoho napadlo přivázat k luku dýni. Tato dýně fungovala podobně jako předchůdce ozvučné skříňky. Stáří tohoto luku se odhaduje do roku 6000 př. n. l.⁵ Takto nově vzniklý nástroj se nazýval ban.tur.

¹ COLLON, D.: *Playing in concert in the Ancient Near East*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008 (str. 50); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

² <<http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%87atalh%C3%B6y%C3%BCk>>; [on line]; 2013 [citováno 12. 10. 2013].

³ <<http://www.catalhoyuk.com/history.html>>; [on line]; 2013 [citováno 12. 10. 2013].

⁴ WALISCH, H.; OLING, B. : *Encyklopedie hudebních nástrojů*; Čestlice; Rebo ProductionCZ; 2004; ISBN 80-7234-289-4; (str. 121)

⁵ DUMBRILL, R., J.: *The Course of archaeomusicology*; University of London; 2013; osobní konzultace

Další etapa vývoje nastává, když se mění počet strun tohoto nástroje, čili připojovací ozvučná technika dalších strun na konci luku. Z takto vzniklých prvních strunných nástrojů začíná vývojová linie strunných nástrojů, kdy v rámci jedné linie se vyvíjejí harfy, po další linii se formují loutny a samostatnou vývojovou řadu mají také lyry.⁶

Z doby urucké a džemdet nasrské nacházíme piktograf monostrukturální harfy z let 3200 - 3000 př. n. l. Tato harfa měla tři struny. Struny nástroje se splétaly ze střeva, což potvrzuje sumerský logogramem sa a akkadský termín *pitnu*, doslova znamenající střevo - struna. Paleografie nám z doby urucké a džemdetnasrské zanechává však i archaické znaky, jejichž význam se vztahuje ke strunám, ale zároveň i k perkusím neboli rytmickým chrastidlům.

Nejstarším záznamem pro strunný nástroj je tzv. ^{giš}ban.tur a to je sumerský název pro nejstarší klenutou harfu. Ban je sumerský termín, který připomíná luk. Srovnáme-li tento název se slovníkem sumerských slov, výraz pro oblouk jako geometrický tvar je ^{giš}pan, ^{geš}pana. A nemusíme pochybovat, že tento znak byl záměrně určen pro tento typ nástroje. Nicméně klasický sumerský znak pro ten samý nástroj, stejně tak jako jeho starobabylonský protějšek, již nepředstavuje znak pro strunný nástroj, ale nástroj rytmický (viz příloha č. 2).⁷ Akkadská podoba tohoto názvu je *qaštu*⁸ (*tilpānu*)⁹ s přídavným jménem tur, což znamená malý hudební nástroj, pravděpodobně menší než luk.

3. STAROVĚKÉ STRUNNÉ NÁSTROJE

Strunné nástroje si rozdělíme podle toho, jak se vyvíjely. Z výše uvedených informací vyplývá, že nejstarší vývojové linie strunných hudebních nástrojů měly dvě základní vývojové linie: harfy a lyry.¹⁰ Nástroje loutnového typu se vyvinuly pravděpodobně z obloukové harfy dle modelu, který jsme popsali současně s přílohou. Pro přehlednost uvedeme časovou vývojovou osu všech těchto nástrojů, harfou počínaje a lyrami konče.

⁶ GARSSIA, L.: *Le nostre indagini in stile Csi sui computer dell'antichità*; Misteri sapienze perdute, Tutto Scienze; 2009, 21. 10.

⁷ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; ISBN I-4120-5538-5; 2005; (str. 181)

⁸ BRINKMANN, A., J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 13 Q*; Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 1992; (str. 148)

⁹ BIGGS, D. R. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 18 T Part 3*,. Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 2006 (str 416)

¹⁰DUMBRILL, R., J.: *The Course of archaeomusicology*; University of London; 2013; osobní konzultace

3.1. Harfy

Harfy lze charakterizovat jako nástroje monotonálně - polyheteroakordické. Vysvětleme si, co to znamená. Monotonálně znamená, že každá struna může produkovat pouze jeden tón neboli zvuk o určité výšce. Pojem polyheteroakordický znamená, že lze zahrát na harfě více tónů najednou - drknout např. na tři, čtyři, pět strun naráz, čímž vytvoříme jeden akord a takovýchto akordů lze vytvořit mnoho a to jak melodických (postupně hraných) či harmonických (hraných současně).¹¹ Podle CAD se harfa označuje akkadským názvem *balaġġu*. Pojem má více významů, ale pro nás je důležité, že potvrzuje typ nástroje harfa. V sumerštině se vyskytuje například ve spojení „mu balaġ ušumgal.kalam.ma,“ což v překladu znamená „byla vyrobena harfa jménem Ušumgalkamma.“¹²

Harfa má struny, jejichž zvuk je určen jejich délkou, a proto lze říci, že nejvyšší tón se tvoří drknutím na nejkratší strunu a naopak tón nejhlubší je produkován strunou nejdelší. U tohoto typu nástroje je velmi důležitý úhel postavení strun, neboť i to ovlivňuje výšku zvuku.

Vývoj harfy - pro přesnost citujme přímo ze zdroje, který ji takto klasifikuje:

I Oblá monostrukturální

Malá období I - II

Střední období II - III

Velká s podstavcem období I

II Oblá bistrukturální období I

III Oblá horizontální

Typ A období I

Typ B období IV

IV Angulární horizontální období IV - VI

V Angulární vertikální období II - VII

¹¹ DUMBRILL, R., J.: *Organology and philology of an Urukian lute*; ICONEA 2011; (str. 4)

¹² GELB I., J.; LANDSBERGER, B. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 2 B*; Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 2006; (str. 39)

VI Izolované typy období I - VII¹³

Dále si také uvedeme dataci období, do kterých zařazujeme jednotlivé typy harf.

<i>Období I</i>	=	<i>před 3000</i>
<i>Období II</i>	=	<i>3000 - 2334</i>
<i>Období III</i>	=	<i>2334 - 2000</i>
<i>Období IV</i>	=	<i>2000 - 1500</i>
<i>Období V</i>	=	<i>1500 - 1 000</i>
<i>Období VI</i>	=	<i>1000 - 500</i>
<i>Období VII</i>	=	<i>500 a dále¹⁴</i>

Z období I máme k dispozici reliéf harfisty s harfou. Jedná se o kamennou dlažbu z Megidda, kde vidíme postavu, která drží v ruce harfu. Autor datuje tento výjev do období kolem roku 3300 - 3000 př. n. l.¹⁵ Popišme, jak tento obraz vypadal. Vyskytuje se na něm harfa a postava, pravděpodobně žena, která se asi modlí a tančí. Její ruce jsou totiž pozdvižené vzhůru (viz příloha č. 3).¹⁶ Podle Richarda Dumbrilla se jedná o izolovaný typ harfy.¹⁷ Podle Joachima Brauna se jedná o harfu oblou asymetrickou triangulární. Její rezonátor je umístěn horizontálně.¹⁸

Přestože harfy v průběhu staletí byly hojně využívány také na území starověkého Israele/Palestiny zmínky o triangulární harfě zcela vymizely. Jak si vysvětlit tento jev? Jedna z hypotéz tvrdí, že se mohlo jednat o nástroj, který

¹³ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 185)

¹⁴ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 185)

¹⁵ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigen/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 62)

¹⁶ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigen/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 61)

¹⁷ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 221)

¹⁸ BRAUN, J.: *Ancient Israel/Palestine and the New Historiography of Music: Some Unanswered Questions*; ARANE 2008 - VOLUME I, (str. 18); < http://www.academia.edu/243822/ARANE_2009>; [on line]; 2013 [citováno 12. 10.2013].

se používal jenom na některých místech starověkého Israele/Palestiny a mohlo dojít k tomu, že harfa přestala být záležitostí profesionálních hudebních elit, ale stala se nástrojem lidových vrstev.¹⁹ Ačkoliv autor v knize tento typ harfy začleňuje do období let 3300 - 3000 př. n. l., Richard Dumbrell zastává názor, že se jedná o nástroj z doby pozdější, vzhledem k pravděpodobnému počtu strun. Do této doby měly pouze tři struny. Sám však ve své publikaci nástroj řadí do období I. Publikace je staršího data, než výše zmíněná verbální informace. Tudíž stáří daného artefaktu je důležité podrobit dalšímu zkoumání.

Harfu z nejstaršího období máme také na pečetním válečku z Čoga Miš, jehož stáří se odhaduje na dobu 3300 - 3100 př. n. l. Otisk ukazuje oblou bistrukturální²⁰ harfu.²¹ Mimo ni vidíme na válečku i jiné hudebníky (viz příloha č. 4).²²

Nejstarší doklady s harfou poskytují i piktografy z Uruku z doby okolo 3200 až 3000 př. n. l. (viz příloha č. 5, č. 6).²³ Znak se překládá jako balaĝ, což je sumerský termín. Dle akkadského slovníku lze chápat i jako typ rytmického nástroje, spojíme-li jej s determinantem kuš. Tím získáme termín kuš.balaĝ. Piktografy představují malou oblou monostrukturální harfu.

Toto slovo ale také znamená nářek za doprovodu hudebního nástroje. Tím myslíme piktograf z Fáry.²⁴ Harfy z Fáry z období ranědynastického z doby 2600 př. n. l. se řadí již do období II (viz příloha č. 7).²⁵ Z uvedených znaků ovšem nelze vyčíst či vysledovat počet strun a typ harfy. Proto si vezmeme otisk z Mari, dvě monostrukturální harfy. Pravděpodobně se jedná o nástroj s pěti strunami. Pátá nejdelší struna je dvojnásobně delší než struna první. Proto můžeme předpokládat, že mezi první a pátou strunou je výškový rozdíl jedné oktávy. Není ani důvod pochybovat o tom, že všechny struny měly stejné napětí a byly vyrobeny ze stejného materiálu. Ladila se podle

¹⁹ BRAUN, J.: *Ancient Israel/Palestine and the new historiography of music: some unanswered question*; ARANE 2008 - VOLUME I, (str. 19, 20); < http://www.academia.edu/243822/ARANE_2009>; [on line]; 2013 [citováno 12. 10.2013].

²⁰ Bistrukturální - nástroj byl vyroben ze dvou kusů materiálu; DUMBRILL, R., J.: Osobní konzultace,

²¹ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 196)

²² <<http://www.iranicaonline.org/articles/harp>>; [on line]; 2013 [citováno 26. 12.2013].

²³ KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*; Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, prezentace <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 5. 10.2013].

²⁴ GELB, I., J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 2; Part B; 1998; Chicago; The Oriental Institut; Illinois; U. S. A.* (str. 39)

²⁵ KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*; Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, presentation; <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 5. 10.2013].

pentatonické anhemitonické konstrukce s kvintami či kvartami v rámci jedné oktávy. Harfy tohoto typu chápeme jako obloukové monostrukturální²⁶. Lze použít také označení monoxylické či monumentální. V tomto případě se jedná o nástroj vyrobený z jednoho typu materiálu, konkrétně ze dřeva. Při doladování strun se nepoužívala ladící klika na rozdíl od lyr, kde výškové rozdíly jsou určovány uvolňováním a utahováním strun.²⁷

S rozvojem státních městských útvarů a rozvojem vůbec se rovněž mění charakter strunných nástrojů, v našem případě harfy, protože se mění počet strun. Do roku 3000 př. n. l. lze předpokládat, že harfa měla pouze tři struny a chyběla jí ozvučná skříňka.

Od roku 3000 př. n. l. se počet strun zvyšuje. Jmenujme si specifický druh harfy královny Pu-abi z roku 2500 př. n. l., což spadá do období II. Jedná se o velice působivý nástroj, který ovšem není nikde ikonograficky zachycen. Právem ji lze zařadit do ojedinělých typů strunných nástrojů. Na této harfě bylo upevněno jedenáct strun. Svoji konstrukcí harfa nabývá vysoké umělecké hodnoty. Zlaté kolíčky se používaly na upevnění strun, ale neměly co dočinění s laděním, což už se v jiných obdobích nevidí. Je pravděpodobné, že k ladění harfy se používala dřevěná tyčka podobně, jako tomu bylo u lyr z Uru.²⁸ Tady jsme narazili na problém s identifikací nástroje, protože tvarově se podobá i lyře i harfě. Některé zdroje je označují jako nástroj typu harfo-lyra.²⁹

Jako další příklad můžeme uvést horizontální harfy zobrazené na nádobě z Bismay, oblast v jižní Babylonii, jejichž stáří se odhaduje do let 2900 - 2650 př. n. l. (viz příloha č. 8).³⁰ Na této nádobě vidíme harfeníky, kteří drží harfu ve vodorovné poloze. Velmi se odlišuje od původního hudebního luku, protože její tvar se směrem od hráče rozšiřuje a k němu naopak zužuje a tím vytváří trojúhelníkový tvar. Struny jsou upevněny v místě největšího zúžení a doladují se naopak na opačné straně od hráče. Tomuto ladění dopomáhají také střapce, což je typický prvek horizontálních harf z tohoto období. Nelze opominout, že hráči používají dřevěnou tyčku, která je držena od těla

²⁶ Monostrukturální - nástroj byl vyroben z jednoho kusu materiálu; DUMBRILL, R., J.: Osobní konzultace

²⁷ MARCETTEAU, M.: *A queen's orchestra at the court of Mary; new perspectives on the archaic instrumentarium in the third millennium*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008 (str. 69); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

²⁸ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5 (str. 222, 223)

²⁹ 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>>; [on line]; 2013; [citováno 12. 3. 2014].

³⁰ ARUZ, J. a WALLENFELS, R.: *Art of the Cities*; New York: Metropolitan Museum Art; 2003; ISBN: 0-300-09883-9 (str. 333)

instrumentalisty.³¹ Jedná se tedy o oblou horizontální harfu typu A. Tady se nabízí otázka. Artefakt patří do období II, ale oblá horizontální harfa typu A se řadí až do období III, dle klasifikace Richarda Dumbrilla. Buď tento typ nástroje vznikl dříve, nebo artefakt s instrumentalisty je vývojově mladší. Tuto domněnku ale můžeme vyloučit, protože i jiné zdroje podporují stáří této vázy do roku 2800 př. n. l.³²

Do období II můžeme zařadit také harfisty z Mari, kteří drží v rukou dvě střední oblé bistrukturální harfy. Pokud si obrázek nástrojů dobře prohlédneme, zjistíme, že harfy by mohly odpovídat danému období (viz příloha č. 9).

Harfy období III jsou nástroje, které patří do let 2334 - 2000 př. n. l. Představíme pečetní váleček z JV Íránu, který popisuje kultickou scénu. Hlavním účastníkem je muž s hady a klečící harfista se svým nástrojem u stolu. Nelze opominout dataci pečetního válečku. Pochází z let 2300 - 2100 př. n. l. (viz příloha č. 10).³³ Více než obsah obrazu nás zajímá typ harfy, na kterou instrumentalista preluduje. Tento nástroj je oblá horizontální harfa typu A. Z výjevu ovšem není patrné, zda hráč používal trsátko či nikoli. A srovnáme-li harfu z nádoby z Bismaye, dalo by se říci, že tu máme téměř totožné nástroje, které se ovšem liší v počtu strun, což ale mohlo být způsobeno umělcem, který zmiňovaný pečetní váleček vytvářel. Pozoruhodné na obou artefaktech je, že pochází z dvou navzájem vzdálených lokalit. A liší se dobou vzniku. Možná, že tento typ harfy existoval již v období II.

Nyní přejdeme do období IV a to budeme charakterizovat následujícím způsobem. Použijeme jako příklad terakotu z Ešnuny (viz příloha č. 11).³⁴ Harfa je držena ve vodorovné poloze a na konci strun se nacházejí provazce, či třásně, které sloužily k doladování strun. I u těchto typů harf se používá trsátko. Abychom v terminologii byli přesní, tyto harfy patří mezi oblé horizontální harfy.³⁵ S dalším vývojem však trsátko přestává být využíváno. Důležité je rovněž uvést, že artefakt pochází z roku 2000 př. n. l.

³¹ SACHS, K.: *The history of musical instruments*; New York; Dover Publication; 2006; ISBN 0-486-45265-4 (str. 80)

³² KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*; Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, presentation; <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014]

³³ <http://www.iranicaonline.org/articles/harp>, [on line]; 2013 [citováno 26. 12.2013].

³⁴ Muzeum Louvre; archiv autorky – Paříž; 2011

³⁵ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5 (str. 201)

Další harfa je terakota z Larsy. Z tohoto období máme nejvíce doložených harf. Jedná se o starobabylonské období a lze na terakotě vidět sedícího harfenistu (viz příloha č. 12)³⁶ s angulární vertikální harfou. Nevidíme zde ani žádné náznaky třásní ani používání trsátka, čímž se liší od jejich horizontálních protějšků.³⁷

Z období IV vezmeme reliéf z Beni Hasan hrobku krále Amenemheta z Egypta. Zde jsou vykresleni dva harfeníci. Výjev pochází z 12. dynastie³⁸, která odpovídá období 1994 - 1797 př. n. l. (viz příloha č. 13). Autor knihy nevedl, o jakého Amenemheta se jedná. Nevíme, jestli obraz vznikl za Amenemheta I. II. či IV. S jistotou ale můžeme obraz zařadit do období IV, stejně tak jako reliéf s dvěma harfeníky, který vznikl za vlády faraona Sesostrise I. (viz příloha č. 14).³⁹ Svoji hru na pětistrunnou harfu doprovázejí zpěvem, který je zaznamenán uprostřed reliéfu. Harfa vlevo není příliš zdobená oproti nástroji vpravo. Na vrcholu se skví sokolí hlava. Tento typ harfy se liší od jejích starších předchůdkyň, protože má větší ozvučnou skříňku.⁴⁰ Tyto egyptské harfy mají oblý tvar, stojí na podstavci, ale zdroj neuvádí, zda se jedná o nástroj monostrukturální či bistrukturální. Časově nástroj spadá do období IV, ale charakterem nástroje bychom mohli zařadit, dle klasifikace Richarda Dumbrilla, do harf velkých s podstavcem a zároveň oblých a monostrukturálních.

Ve vývoji jsme pokročili do období V - 1500 - 1000 př. n. l. a období VI – 1000 - 500 př. n. l. Je možné sem zařadit jednak asyrské harfy, a to angulární horizontální a angulární vertikální a pak tu máme typy harf, které se zařazují do tzv. izolovaných, protože nevykazují rysy podobné s dalšími ze stejných údobí. Z dochovaných obrazů sem spadají i harfy oblé.

Je nutné vysvětlit pojem angulární. Jedná se o harfy trojúhelníkového tvaru s ostřeji sevřenými úhly. Angulární harfy mají dutá těla s uzavřenou přední tenkou rezonanční deskou. Ta je vytvořena ze dřeva či kůže. Toto tělo je duté, pouze ho vyplňuje osa v podobě tyče, na které jsou připojené struny. Druhý konec byl tvořen původně lemem, ze kterého se později vyvinulo ladící

³⁶ Archiv autorky; muzeum Louvre – Paříž; 2011

³⁷ DUMBRILL, R.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5 (str. 204)

³⁸ MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0- 7141-0949-5; (str. 35)

³⁹ <http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=183&Itemid=19&lang=en>; [on line]; 2013 [citováno 8. 3.2013]. (obr. 1.15)

⁴⁰ http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=183&Itemid=19&lang=en201 [on line]; 2013 [citováno 8. 3.2013]. (obr. 1.15)

zařízení. Otáčením tohoto lemu docházelo ke změně napětí struny a tudíž ke změně výšky tónu.⁴¹

Vertikální i horizontální harfy vznikají zhruba okolo roku 2000 př. n. l. v Mezopotámii. Tyto harfy se dále šířily a byly velmi oblíbené i v přilehlých oblastech Předního východu. V 15. století př. n. l. se rozšířily do Egypta.⁴² Tento typ harfy máme doložený na sošce, nalezené v Egyptě v hrobu z 19. dynastie. Spadá do roku 1200 př. n. l. Soška drží v ruce angulární harfu a pozorovatel snadno spočítá, že nástroj má šest strun (viz příloha č. 15). Podobná harfa vznikla na konci Nové říše, která je nyní umístěna v muzeu v Louvre, kde lze vidět její zdařilou rekonstrukci. Časově se řadí do let 1069 - 332 př. n. l. K výrobě bylo zapotřebí borovicové dřevo, cedr a barvená kůže. (viz příloha č. 16).⁴³

Abychom neuvědli pouze jediný příklad harf z období V, vybrali jsme zobrazení hudební komory, kde se nacházejí obrazy mnoha hudebních nástrojů (viz příloha č. 17). Do zajímavých reliéfů s hudebníky lze také zařadit obraz, který pochází z 19. dynastie a byl objeven v Sakkáře. Tehdy vládl faraon Pa-Aton-emheb. Harfa, která je tam zobrazena, má oblý tvar a je na ní upevněno osm strun. Na daném reliéfu není jen jeden instrumentalista. Vidíme zde čtyři hudebníky na cestě smrti, kterak zpívají veselou píseň v rámci obětních darů.⁴⁴

Období VI - 1000 - 500 př. n. l. je velice důležité, protože dochází v tomto čase k největšímu rozvoji harf. Z asyrských reliéfů vidíme harfy angulární horizontální a také angulární vertikální. Máme jich dostatečné množství, tak můžeme srovnávat.

Na jednom z těchto reliéfů vidíme dvojici harfistů s angulární horizontální harfou, která pochází z období vlády krále Ašurnasirpala II. Tito instrumentalisté drží v ruce trsátka ve tvaru tyčky. Reliéf byl nalezen v severozápadním paláci Nimrudu. Dobově jej zařazujeme do roku 870 př. n. l. čili do 9. st. př. n. l.⁴⁵ Nástroj má devět strun, na jejichž konci vidíme střapce,

⁴¹ LAWERGREN, B.: *The Rebirth of the Angular*; City University of New York; (str. 27); <http://www.hunter.cuny.edu/physics/faculty/lawergren/repository/files/Angular%20Harps_large.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 13. 10.2013].

⁴² LAWERGREN, B.: *The Rebirth of the Angular*; (str. 27); City University of New York; (str. 27); <http://www.hunter.cuny.edu/physics/faculty/lawergren/repository/files/Angular%20Harps_large.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 19. 10. 2013].

⁴³ Muzeum Louvre; archiv autorky – Paříž; 2013

⁴⁴ <http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=183&Itemid=19&lang=en>; [on line]; 2013 [citováno 6. 3. 2014]. (obr. 1. 16)

⁴⁵ <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=228517&objectId=367026&partId=1> [on line]; 2013 [citováno 27. 2.2014].

kteře dopomáhají zachovat napětí strun. Díky přehlednému zobrazení nástrojů nám tento obraz poslouží jako inspirace pro popis rekonstrukce tohoto druhu harfy v poslední kapitole.

Nyní se zastavíme u angulárních vertikálních harf, jejichž vývoj vrcholil v 7. století př. n. l. Měly struny nastavené v diatonických řadách po oktávách od strun 15, 22 a 29 a ladily se opět prostřednictvím visících třásní. Harfy byly vybaveny konkávními jednostrannými čtyřúhelníkovými otvory na straně ozvučné skřínky, kvůli výměně strun. Možnost třech oktáv se vyskytuje pouze ve starověku.⁴⁶ Opět nacházíme některé příklady z asyrských reliéfů. Tyto harfy jsou v rukou elamských hudebníků, kteří byli poraženi králem Ašurbanipalem.⁴⁷

Jiný reliéf zachycuje také procesí hudebníků z Elamu, na reliéfu je vertikální angulární harfa a méně zřetelná harfa horizontální (viz příloha č. 18).⁴⁸

Harfy období VII se vyvíjí přibližně od roku 500 př. n. l. Použijeme fragment sochy nalezené v Izraeli během zkoumání Janechem Jamem. Jedná se tady opět o angulární harfu, která spadá přibližně do 2. století př. n. l. (příloha č. 19).⁴⁹ Z období VII se nám dochovaly následující artefakty: Terakota s izolovaným typem harfy ze seleukovského období (viz příloha č. 20), a terakota s harfami angulárními vertikálními (viz příloha č. 21).

3.2. Dlouhokrký nástroj loutnového typu DNLT

Tak jako u výše popisovaných nástrojů také i dlouhokrké nástroje loutnového typu je nutné charakterizovat. Hned v úvodu je nutné zdůraznit, že se nejedná o nástroj podobný renesanční loutně, jak by se mohlo případnému čtenáři zdát.

Loutnový typ nástroje je buď monoheteroakordický či polyheteroakordický a zároveň polytonální. Složitě pojmy si hned vysvětlíme: pokud je loutnový typ nástroje monoheteroakordický, jedná se o nástroj s jednou strunou, na které lze hrát více tónů. Máme-li DNLT s více strunami,

⁴⁶ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN 1-4120-5538-5; (str. 218,219)

⁴⁷ <http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=184&Itemid=20&lang=en>; [on line]; 2013 [citováno 8. 3. 2014]. (obr. 2. 08)

⁴⁸ <http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=184&Itemid=20&lang=en>; [on line]; 2013 [citováno 6. 3. 2014]. (obr. 2. 07)

⁴⁹ <http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=184&Itemid=20&lang=en>; [on line]; 2013 [citováno 19. 10. 2013]. (obr. 2. 10)

jedná se o nástroj polyheteroakordický. Tam je možnost tvořit akordy buď zmačknutím více strun současně, nebo hrát samostatně na jedné struně více tónů.⁵⁰ Kvůli dlouhému názvu budeme nadále používat zkratku DNLT.

Předpokládá se, že nástroj vzniknul postupným napřimováním z vývojově nejstaršího strunného nástroje harfy (viz příloha č. 22). Proces byl pravděpodobně zdoluhavý a poté, co došlo k napřímení oblouku, struny byly upevněny prostřednictvím zařízení, které my dnes můžeme označit jako kobyłka. Ta se dnes používá na současných houslích či kytaře. Slouží k přenosu vibrací strun v ozvučné desce.

Terminologie ukazuje na sumerský termín *gu*, což překládáme jako krk, *gu₂* = znamená pulsovat, se spojením *gu us* = zvedat krk, *mu gu₃-de₂*⁵¹ uvádí sumerský slovník toto slovo jako loutna. *Giš.gù.dé* = *mu.gù.dé* = *i-nu* = strunný hudební nástroj, *Giš i-ni sammê* = dřevěný strunný nástroj, *giš.šum.galam.ma*, *giš.inu*.⁵² Akkadský termín *inu* je velmi specifický. Nezaznamenáváme slovo podobného významu v žádném jiném semitském jazyce. Na druhé straně bychom mohli vyzorovat podobnosti v jazyce sanskrť se slovem *vînâ*, slovo překládáme jako loutnu s pražci a s dlouhým krkem, na kterém je upevněn rezonátor. Je možné ji připodobnit k nejranější podobě nástroje z Mezopotámie.

Důležitý je termín *gù.dí*.⁵³ Znamená strunný nástroj a toto slovo je homofonií slova *rudrí*, které pochází ze sanskrťu. V Indii jej nalézáme pod pojmem *sarod*. Tento nástroj je velice oblíbený u Arabů pod názvem *Hulajs Ibn al-Ahwas*, který je používán v oblasti Samarkand. Z něj se pak vyvinul pojem *šarúdh*. O *šarúdh* se dočítáme z původního pramenu *Kitáb al-musíqí* od perského filosofa a všestranného učenca *Abú Násr Mohammed Ben Tarchan*, který je známý pod jménem *Al-Farábí*. Tento nástroj se velice těžko identifikuje, ale někteří jako například *H. G. Farmer* nástroj chápe jako *arciloutnu* nebo *citeru*.⁵⁴ Vycházíme z madridských a káhirských rukopisů (viz příloha č. 23) tohoto nástroje, ze kterých bylo velmi obtížné vyvodit, jak tento nástroj vypadal. Nejlépe vystihl tvar *šarúdu* *Wendelin Tieffenbrucker*, který jej zrekonstruoval v Padově v roce 1590 (viz příloha č. 24).⁵⁵ Z tohoto tvaru můžeme vyvodit příbuzenství s DNLT, i když krk v tomto případě není tak dlouhý a štíhlý.

⁵⁰ DUMBRILL, R., J.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011; (str. 4)

⁵¹ <<http://psd.museum.upenn.edu/epsd/nepsd-frame.html>>; [on line]; 2013 [citováno 19. 10. 2013].

⁵² GELB a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 7 I and* Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. (str. 151)

⁵³ DUMBRILL, R., J.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011; (str. 5)

⁵⁴ KURFÜRST, P.: *Hudební nástroje*, Praha; Togga; 2002; ISBN 80-902912-1-X;(str. 245)

⁵⁵ KURFÜRST, P.: *Hudební nástroje*, Praha; Togga; 2002; ISBN 80-902912-1-X;(str. 254 – 255)

Slovo se šíří indoevropskou cestou do Španělska v podobě - *rota*, Francie *rotte*, Velštiny - *crwth*, dále se šířilo mezi Araby v semitském prostředí jako *ūd*, ugaritsky *ʿd*, španělsky *laúd*, německy - *laut*, francouzsky - *luth*.⁵⁶ Tento nástroj používali pastýři. Dodnes se na něj hraje v některých odlehlých částech Afriky.⁵⁷

Nejstarší texty s termínem *giš.gù.dé*, v záznamu ze Šulgiho hymnu části B. Citujme: „*Syn hudebníka se zručnou rukou tak učinil kvůli sobě samému. Nástroj giš.di přede mnou dosud nezazněl.*“⁵⁸ Srovnáme-li s Hymnem B podle ETCSL, kde je psáno: „*Když vtisknu pražce loutně, která okouzluje mé srdce, nikdy nepoškodím její krk; také jsem zavedl pravidla na zvyšování a snižování intervalů. Na gu.uš lyře umím doladit melodii.*“⁵⁹ Oba zdroje potvrzují slovo *giš.gù.dé*, jen s nepatrnou nepřesností písmenka.

Nyní přejdeme k chronologickému dělení podle jednotlivých období od období I až po období VII, a platí pro ně stejné časové údaje, jaké jsme již uváděli výše v souvislosti s harfami.

Z období I - DNLT se nám dochoval pečetní váleček BM141632⁶⁰ (viz příloha č. 25), z jižní Mezopotámie, z Uruku. Předpokládá se, že tento kamenný váleček vznikl v roce 3100 př. n. l. Zde je vidět loď a v ní sedí žena, jež hraje na DNLT, zaujímá pozici, ve které se nacházejí hudebníci i v pozdějším akkadském období. Jedná se o nástroj, jehož struny mají délku okolo 50 cm. Není však možné charakterizovat ladící systém a určit počet strun.

Do období II patří nález terakoty, na které se opět nachází obraz loutnisty. Stáří uvedené terakoty se odhaduje kolem roku 3000 př. n. l.

O DNLT vypovídají pečetní válečky, BM 89096⁶¹, BM 28806 (viz příloha č. 26, č. 27)⁶². Jedná se o nálezy datované do období okolo let 2334 - 2000 př. n. l., a proto náleží do období III.⁶³ Porovnáme-li dataci těchto artefaktů s údaji Britského muzea, zjistíme, že se nepatrně liší. Katalog sbírky Britského

⁵⁶DUMBRILL, R., J.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011; (str. 5)

⁵⁷DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN 1-4120-5538-5; (str. 310)

⁵⁸DUMBRILL, R., J.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011 (str. 4)

⁵⁹*A praise poem of Šulgi (Šulgi B): c. 2. 2. 02*; <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi>>; [on line]; 2013 [citováno 3. 8.2013].

⁶⁰<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=141632&view=list>; [on line]; 2013 [citováno 10. 3. 2013]

⁶¹<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=89096&view=list>; [on line]; 2013 [citováno 10. 3.2014]

⁶²DUMBRILL, R.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011; (str. 4)

⁶³DUMBRILL, R.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011; (str. 4)

muzea oba válečky zařazuje do let 2400 př. n. l. - 2200 př. n. l. Nicméně oba zdroje shodně řadí tyto válečky do akkadského období.

Tyto dva pečetní válečky zobrazují pravděpodobně akkadského boha Eu, sumerského Enkiho, vládce Eridu, který je také bohem moudrosti a hudby, neurčité bohy, sedící proti Eovi, služebníky náležitě oblečené a oddělené hudebníky. Ti všichni se účastní rituálu. Zaměříme však pozornost na hudebníka a nápis (z válečku BM 89096), který je nad ním vyrytý. Z nápisu vyplývá, že jde pravděpodobně o hráče na loutnu – muže, Ur-Ur, sumersky lú.nar(LÚ.NAR). Loutnista sleduje pokyny boha Ey. Jeho levá ruka drží krk loutny a pravá je na straně druhé.⁶⁴

Druhý pečetní váleček číslo BM 28806 zobrazuje nástroj, kde tvar ozvučné desky připomíná želvu. Nemá žádné třásně, ale má tři výrůstky, které vypadají na první pohled jako ladící kolíčky. Ovšem takovéto ladící zařízení nemá příliš velkou oporu v ikonografii. Nicméně někteří učenci pro ladící zařízení nacházejí tyto pojmy: giš.dim.KAK.KAK = šišku = dřevěný kolíček⁶⁵

Je zajímavé na základě nalezených terakot pozorovat statut hudebníků, konkrétně loutnistů. V období starobabylonském se řadili k hráčům, kteří hráli více jako pastýři, oproti období akkadskému, kdy tito hudebníci byli součástí privilegované vrstvy a zúčastňovali se chrámových rituálů.⁶⁶

Z období IV pochází terakota z Tell el-Ajjúl. Hráč drží nástroj způsobem, jakým se drží nástroje dnes a změna proběhla v rámci přenosu loutny z Mezopotámie do starověkého Izraele/Palestiny (viz příloha č. 28).⁶⁷

Další terakota je z Danu a pochází asi z 15. st. př. n. l. Jedná se o nástroj s dlouhým krkem a obdélníkovým rezonátorem a projevuje se na něm vliv z kassitského období (viz příloha č. 29). Ovšem DNLT se vyskytuje také v Egyptě. Do této oblasti byl importován prostřednictvím Hyksósů.⁶⁸ Ti vládli v druhém přechodném období. Zahrnuje období vlád 14. až 17. dynastie.

Na loutny se hrálo také v Egyptě a právě kolem roku 2000 př. n. l. se objevují. Byly vyrobeny částečně ze dřeva a částečně z kůže. Měly oválný či

⁶⁴ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 325)

⁶⁵ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 326)

⁶⁶ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 326)

⁶⁷ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigen/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 81)

⁶⁸ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigen/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 81)

hruškovitý tvar těla, oblou ozvučnou skříňku a dlouhý krk. Na loutny se drnkalo malým tenkým kouskem z kovu či kosti, které se nazývalo se stejně jako dnes - trsátko.⁶⁹

Také období V - 1500 - 1000 př. l. n. přináší nálezy s instrumentalisty popisovaného nástroje. Příkladem jsou loutnisté ze Sús, období středního Elamu (viz příloha č. 30).

Zajímavým nálezem z Egypta, z období Nové říše je část loutny. Je to ozvučná skříňka neboli tělo loutny, ale její hrany byly velmi poškozeny. Na jedné straně je možné pozorovat řadu obdélníkových otvorů. Výřezy ve skořápce zprostředkovaly kvalitnější zvuk. Nález je částečně kryt kůží (viz příloha č. 31).⁷⁰

Mezi 10. a 9. stol. př. n. l. vznikly první zápisy o tomto typu nástroji, ale z pečetních válečků a z tabulky MS 5105 máme zprávy o tom, že nástroj loutnového typu existoval již mnohem dříve.

Období VI zahrnuje DNLT zobrazené na kamenném reliéfu z Nimrudu a Karchemiše (viz příloha č. 32).

Období VII DNLT je zajímavé především tím, jaký úhel zaujímal hudebník, pokud na něj vydrnkával svoji skladbu. Zmizely ladící třásně a od 5. st. př. n. l. se začaly používat ladící kolíčky. Nemáme doklady o tom, kolik strun tento typ nástroje měl, ale šíře krku odpovídá asi pro čtyři. Nástroj měl tři pražce. I když jednotlivé komponenty nástroje nejsou vidět, patří do tohoto období. Jedná se o sošku z Lattakie z oblasti Sýrie. Tento typ loutny má čtyři otvory v ozvučné skříňce (viz příloha č. 33).

3.3. Lyry

Lyry patří stejně jako harfy mezi nástroje tzv. monotonálně polyheteroakordické nástroje. Termín byl objasněn výše v souvislosti s harfami na straně 5, proto není nutné jej znovu vysvětlovat.⁷¹

Než začneme s jednotlivými charakteristikami starověkých lyr, je nutné opět citovat jednotlivá vývojová období těchto nástrojů.

⁶⁹ GRAY, C.: *Egyptian Stringed Musical Instruments*; Lifestyl Culture Society; <http://www.ehow.com/info_7808263_egyptian-stringed-musical-instruments.html>; [on line]; 2013 [citováno 10. 3.2014].

⁷⁰ <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=414088&objectId=166676&partId=1>; [on line]; 2013 [citováno 10. 3.2014].

⁷¹ DUMBRILL, R., J.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011; (str. 4)

- I Velká zoomorfní -
- Ia Přenosná zoomorfní období I a II
- II Další přenosné postranní nebo čelní období I a II
- III Lyry období III
- IV Lyry období IV
- V Lyry období V
- VI Lyry období VI
- VII Lyry období VII⁷²

Tak jako u každého typu nástroje i zde si uvedeme akkadský i sumerský ekvivalent tohoto slova. Podle CAD, slovu „lyra“ odpovídá termín *sammû*⁷³, což je akkadské slovo. V sumerštině jej nalézáme v mnoha spojeních jako například *giš.zà.mí kù babbar gar.ra*⁷⁴. Spojení přeložíme jako „lyra vykládaná stříbrem“.

V souvislosti s lyrou se vyskytuje také název *tigû, tegû, te/igîtu*⁷⁵, slovník jej nepřekládá jednoznačně jako „lyra“, ale jako „strunný nástroj“ či „hráč na strunný nástroj“. Slovo má však více překladů, jako například „píseň“. V této souvislosti ve slovníku nacházíme spojení: „*iškarātu 23 zammārū te-ge-e šumera amnu*“⁷⁶ a to znamená: „*Vyslechl jsem čtyři sbírky 23 písní jako tegû v sumerštině*“. Theo Krispijn překládá jako „*lyre song*“ *hymn*⁷⁷ čili „*píseň lyry*“.

Také slovo *ḥarḥaru* představuje strunný hudební nástroj, sumersky *giš.ḥar.ḥar*. Proč tyto dva názvy dáváme do souvislosti s lyrou? V této souvislosti se vyskytuje v Hymnu krále Šulgiho. Tuto část budeme citovat.: „*Lyra*

⁷² DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 242)

⁷³ BRINKMEN, A., J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 15 S and Chicago*: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A.2000 (str. 118)

⁷⁴ BRINKMEN, A., J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 15 S and Chicago*: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A.2000 (str. 118)

⁷⁵ BIGGS, D., R. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 18 T and Chicago*: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A.2006 (str. 398)

⁷⁶ BIGGS, D., R. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 18 T and Chicago*: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A.2006 (str. 398)

⁷⁷ KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*; Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, prezentace; <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014].

*Urزابaby, ḫarḫar - lyra a anatolská lyra, loutna - lev 'pilíř vedení', jsem zmocněn vytvořit takovou sílu zvuku jako je síla ohně.*⁷⁸

Nejranější zprávy o lyrách nám poskytují nálezy ze 4. tis. př. n. l. Jedná se o pečetní válečky z Fáry neboli ze Šuruppaku. Váleček zobrazuje jednoduchý obdélníkový, neozdobený strunný nástroj. Abychom si mohli udělat představu, jakou podobu tato lyra měla, můžeme si prohlédnout její obrys v příloze (viz příloha č. 34).

Dalšími doklady jsou pečetní válečky z Failaku z Mezopotámie. Tyto válečky pochází ze 4. - 3. tis. př. n. l. Na tomto válečku lze vyzorovat strunný nástroj lichoběžníkového tvaru (viz příloha č. 35), Nachází se na něm upevňovač strun, příčné břevno a ramena, která jsou téměř rovnoběžná se strunami. Obrázky nástroje na tomto pečetním válečku jsou ovšem jen v hrubých obrysech a také velmi malé.⁷⁹ Na válečku se pravděpodobně nachází zdvojená zvířecí lyra, která má širší ozvučnicovou skříňku. Tato ozvučnice má tvar gazely. Na nástroji se vyskytuje ještě menší gazela a je oporou pro přední část rámu. Lyra má čtyři struny nacházející se v zadní části nástroje. Z obrázku nelze zcela srozumitelně vyčíst, zda má nástroj čtyři struny, nebo tři. Tento nález řadíme do ranědynastického období.

Mezi další lyry z ranědynastického období nacházíme na hliněné pečetě - 8N 186, která byla nalezena v chrámu bohyně Inanny. Stáří válečku je odhadováno na období první čtvrtiny 2. tis. př. n. l. Tento váleček byl objeven dánskou expedicí. Pečeť pochází z chrámu bohyně Inanny v Nippuru. Celkový kontext tohoto zobrazení je hostina za doprovodu hudby (viz příloha č. 36)⁸⁰. Lyru nelze detailně popsat, protože část obrazu je poškozena. Vidíme jen zadní břevno, kterak se tyčí ze zadní části zvířete. Je tam vidět i jeho hlava. Základ nástroje tvoří kráva/býk, dle určité anatomické skutečnosti.⁸¹

Mezi nejdůležitější nálezy lyr patří, jak již jsme v úvodu prozradili, lyry z pohřebiště Uru. U jednoho z těchto unikátních nástrojů, jehož tvar připomíná

⁷⁸ KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*; Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, prezentace; – Shulgi hymn B line 165-169; <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014] – Shulgi hymn B line 165-169

⁷⁹ BARNETT, R., D.: *New Facts about Musical Instruments from Ur*, British Institute for Study of Iraq; 1969; str. 98; <<http://www.jstor.org/stable/4199874>>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014].

⁸⁰ ZETTLER, R., L.: *Banqueting and Music: An Early Dynastic I Sealing from Nippur*; University of Pennsylvania; (str. 277, 278); <http://www.academia.edu/4513650/Banqueting_and_Music_An_Early_Dynastic_I_Sealing_from_Nippur>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014].

⁸¹ ZETTLER, R., L.: *Banqueting and Music An Early Dynastic I Sealing from Nippur*; University of Pennsylvania ;(str. 283);<http://www.academia.edu/4513650/Banqueting_and_Music_An_Early_Dynastic_I_Sealing_from_Nippur>;[on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

tvár lodi, není jasné, zda se jedná o harfu či lyru - zajímavý byl na ní též zoomorfní prvek s jelenem, o kterém ještě více pohovoříme. Tyto nástroje patří do období II. V urském pohřebišti se našlo celkem devět lyr, ale my se zaměříme jen na Velkou lyru s býčí hlavou, která byla označena U.10353 z královského pohřebiště a lyru lodního tvaru s jelenem U.12355.⁸² Vše pochází z doby okolo 3. tis. př. n. l. čili patří do období II. O nálezech profesora Woolleyho se ještě podrobněji rozebereme na konci kapitoly o lyrách.

Dalším příkladem jsou hudebníci s býčí lyrou na vápencové stéle, která pochází z období vlády krále Gudey (viz příloha č. 37). To znamená, že se jedná o velkou zoomorfní lyru s typickým tvarem a dekorativními prvky.

Z období III se nám dochovaly pečetní válečky s přenosnou lyrou. Čtenář si je může v příloze prohlédnout. Jedná se o akkadský pečetní váleček, na kterém je vidět malá přenosná lyra (viz příloha č. 38). Jako další nález téhož období si uvedeme přenosnou asymetrickou lyru z Iščali (viz příloha č. 39).⁸³

Lyry období IV se týkají let 2000 - 1500 př. n. l. Tady nám poslouží jako příklad reliéf z Beni - Hasan z Egypta. Jedná se o reliéf (viz příloha č. 40)⁸⁴, který pochází přibližně z doby 19. st. př. n. l. Je to fragment ze severní zdi, z hrobu krále Khunhotepa II. Tato nástěnná malba zobrazuje muže, ženy i děti. Přicházejí se zbraněmi i s osly. Jeden z těchto nomádů nese širší čtvercovou či hranatou lyru. Joachim Braun předpokládá, že se jedná o procesí z nomádského kmene. Nevylučuje i souvztažnost s Izraelity. Jejich velitel nese kanaanské jméno Abi-shar. Toto století bývá charakterizováno jako kultura nomádských kmenů, do které jsou zahrnuty i jejich hudební aktivity na Sinaji.⁸⁵

⁸² MARCETTEAU, M.: *The horn quartet: a study of bull, cow, calf and stag figures on Sumerian lyres*, Arane, (str. 69, 70); ARANE 2008 – VOLUME I, (str. 19, 20); < http://www.academia.edu/243822/ARANE_2009>; [on line]; 2013 [citováno 12. 10.2013].

⁸³ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 255)

⁸⁴ WILSON, R., F.: *2. Sarah 's Abduction (Genesis 12: 10-20 and 20:1-18)*; <https://www.google.cz/search?q=Reli%C3%A9f+Beni-Hasan,+the+tomb+of+Khumhotep+II&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=EL-6UufkN8jQsgaU74GgDg&ved=0CEEQsAQ&biw=1067&bih=749#facrc=&imgdii=&imgrc=Lok3eGevtYPIvM%3A%3BHN3sr-0XO4Yn4M%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.jesuswalk.com%252Ffabraham%252Fimages%252Fbeni-hasan_semites468X167.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.jesuswalk.com%252Ffabraham%252F2_abduction.htm%3B468%3B157>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

⁸⁵ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigan/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 77, 78,79)

Lyru se pokusíme stručně charakterizovat. Instrumentalista ji drží horizontálním směrem. Nástroj má spíše menší velikost, je symetrický, a také lépe přenosný. Toto držení umožňovalo hru při chůzi a také možnost zpěvu. I když nelze jednoznačně určit, do jakých zemí se tento typ lyry šířil, zda putoval do Mezopotámie, či naopak na západ, lze však s největší pravděpodobností říci, že se jedná o raný typ horizontální lyry z raného 2. tis. př. n. l.⁸⁶

Za zmínku z tohoto období stojí také pečtní váleček vyrobený pravděpodobně z kosti. Tento výjev pochází pravděpodobně z let 1920 - 1740 př. n. l. a archeologové jej řadí do období staroasyrského (viz příloha č. 41). Doklad tohoto typu nástroje je dobré do našeho pojednání zařadit, protože se jedná o neobvyklý tvar lyry. Tato neobvyklost může být dána i výtvarnou fantazií tvůrce pečtního válečku. Důkazy o tom však nemáme.

Ze 17. st. př. n. l. se nám dochovala váza z Inandiku, z Anatólie – dnešního Turecka. Stáří této vázy se odhaduje na rok 1650 př. n. l. (viz příloha č. 42).⁸⁷ Na této váze vidíme procesí hudebníků, jež hrají na nejrůznější druhy nástrojů, jako jsou rytmická chrastidla, DNLT a pro nás důležité také lyru, jedná se o velkou asymetrickou lyru, mezi nimi se dochovaly i výjevy z nádoby, které zachycují svatou svatbu.

Období V nám zanechává egyptskou lyru z období Nové říše. Tuto lyru zařazujeme do let 1580 - 1090 př. n. l.⁸⁸ Je vzpřímená, hráč na ní drnká oběma rukama bez trsátka (viz příloha č. 43).⁸⁹

V Egyptě ještě zůstaneme, abychom se seznámili s velkou přenosnou lyrou, která je oblá a asymetrická a tvarově se velmi podobá lyrám z Inandiku a také i lyrám z Meggida. Tyto typy procházejí napříč obdobími IV a V. Je možné si tento typ egyptské lyry prohlédnout v naší obrazové příloze (viz příloha č. 44). Jedná se o nástroj z doby 1450 př. n. l. Na fotografii je rekonstrukce tohoto nástroje.

Lyry z Megida jsme zařadili do období V. Zde uvádíme jako příklad tabulku pocházející z roku 1000 př. n. l.⁹⁰ Byla vyrobená ze slonové

⁸⁶ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigan/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 79)

⁸⁷ KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*, Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, presentace; (str. 33)

⁸⁸ BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigan/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0-8028-4477-4; (str. 76)

⁸⁹ SACHS, K.: *The history of musical instruments*; New York; Dover Publication; 2006; ISBN 0-486-45265-4 (str. 101, 97)

⁹⁰ KRISPIJN, T., J., H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*, Leiden University The Netherlands; Dept. Of Assyriology, presentation;

kosti (viz příloha č. 45).⁹¹ Stručně si ji popíšme. Na pravé části je ceremonie, při které dochází ke zbožšťování prince, možná krále Megida. Dával požehnání vedle okřídleného slunečního disku. Je doprovázen svými zajatci, což byli beduíni Shasu. Na levé části tabulky sedí tentýž princ na cherubínském trůnu s biblickými symboly moci. Po jeho pravici se nachází mísa a do levé ruky přijímá lotosový květ jako výraz milosti od své královny či kněžní. Tuto královnu či kněze doprovázela jednoduše oblečená žena, která hrála na lyru.

Tato lyra je lyrou asymetrickou s devíti strunami, ale počet strun zůstává stále diskutovanou otázkou. Instrumentalistka hraje na nástroj zleva z pohledu pozorovatele, a proto struny nejsou vidět od můstku nad rezonátorem. Je také vidět, že při drnkání nepoužívá trsátko, což někteří badatelé chápou jako zvláštnost a tudíž tu máme nový způsob držení a hraní na lyru.

A dostáváme se do období VI. Sem patří nástroje datované od 1000 - 500 př.n. l. Jako příklad si uvedeme část reliéfu z Karatepe (viz příloha č. 46)⁹², jež bylo kdysi součástí Chetitské říše. Stáří artefaktu patří do roku 850 př. n. l.⁹³

Období VII zaznamenává vývojově nejmladší strunné nástroje typu – lyra a stejně tak jako u předchozích, vývojově starších záznamů si je prohlédneme (viz příloha č. 47). Využili jsme obraz nástroje malé oblé lyry, která byla vyryta na minci. Jedná se o minci pocházející z Palestiny.

3.4. Nálezy profesora Woolleyho

Je všeobecně známo, že v roce 1922 profesor Woolley objevil pohřebiště v Uru v jižní Mezopotámii. Jednalo se o velice rozsáhlé pohřebiště, které pocházelo z poloviny 3. tisíciletí př. n. l. Kromě mnoha cenných nálezů zde objevili i některé druhy hudebních nástrojů a mezi nejznámější patří lyry a harfy.

Nyní si představíme dva nejdůležitější objevené strunné nástroje z tohoto pohřebiště: velkou lyru s býčí hlavou z hrobu PG 789, a harfo-lyru s jelenem z Velké jámy smrti PG 1237 (viz příloha č. 48).

<http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [citováno 24. 12. 2013].

⁹¹< <http://shoepixie.tumblr.com/post/562776419/an-ancient-lyre-player-on-a-bit-of-megiddo-ivory>>; [on line]; 2013 [citováno 25. 12. 2013].

⁹²<http://www.flutopedia.com/mesopotamian_flutes.htm>; [on line]; 2013 [citováno 25. 12. 2013].

⁹³<http://www.flutopedia.com/mesopotamian_flutes.htm>; [on line]; 2013 [citováno 25. 12. 2013].

Velká býčí lyra nebo také královská lyra je nástroj, jejíž stáří se odhaduje do let 2600 - 2400 př. n. l. Někdy se označuje jako „*lapis-beared lyre*“.⁹⁴ Její ozvučná skříňka má obdélníkový tvar. Přední část byla zdobena býčí hlavou. Tato hlava byla vyrobena ze dřeva a byla pokryta zlatem, lapisem lazulim a bitumenem. Po té, co nástroj byl objeven, jeho ozvučnice se rozpadala, stejně jako ostatní části. Leonardo Woolley se pokoušel zachovat býčí hlavu s bradkou a desku pomocí mušelinu a vosku. V roce 1976 Dr. Robert Dyson začal nově konstruovat ozvučnou skříňku, na které se podíleli ještě i další odborníci. Výsledkem nové rekonstrukce vznikl nástroj o 1/3 větší než původní. Ozvučná skříňka byla zanechaná podle Woolleyho plánu.⁹⁵ Protože se jedná o podobný typ nástroje, detaily jako typ zářezů, kde struny byly umístěné, ladící kolíčky se provedly podle stříbrné lyry.

A nyní k býčí hlavě. Ta měla dva obaly. Zlatý, který pokrýval hlavu a stříbrný, který z druhé strany pokrýval vousy. Tento obal byl ohnutý a potrháný. Na této hlavě se našel malý vyřezaný kousek z lapisu. Na přední části panelu se našly zbytky dekorací z bitumenu, ale byly na prach shnilé. Woolley toto zachoval kvůli odlitku z roztaveného vosku, posílil to mušelinem, před vyzdvihnutím ze země. Dále tuto býčí hlavu popisuje jako dekoraci vyrobenou ze dřevěného jádra a zlaté plátky, které se zde našly, byly přitlučeny. Rohy a uši byly k hlavě připevněny dodatečně a také měly zlaté pokrytí. Woolley popisoval následující znovuoživení býčí hlavy tímto způsobem: „... *hlava byla narovnána natolik, jak jen to bylo možné... rohy a uši byly umístěny do jejich správné pozice, jak to určovaly otvory a úhel hran zlata, které bylo určeno k tomu, aby zakrylo místa spojení. Stříbrná podpěra vousů byla zkrácena a narovnána, lapisové kachlíčky mezi rohy byly zachovány v tom uspořádání, ve kterém se nacházely, byly vyměněny.*“⁹⁶

Důkazy o strunách se zachovaly díky otiskům v sádrové lyře a díky otiskům do stříbrného pláště stříbrné lyry. Díky Woolleyho detailní práci se v sádrovém odlitku otiskly struny. Z práškových ztrouchnivělých zbytků Woolley přepokládal, že struny byly vyrobeny ze zvířecích střev či šlach. Otisky také dokazují, že struny byly utaženy na ozvučnici s možností přepínání

⁹⁴ DE SCHAUSENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 51)

⁹⁵ DE SCHAUSENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 51)

⁹⁶ DE SCHAUSENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 61)

strun. Struny se vkládaly do ozvučné skříňky.⁹⁷ Odlitek lyry ze sádry je možné si prohlédnout v příloze (viz příloha č. 49).

Dalším popisovaným nástrojem je lyra s jelenem, která svým tvarem připomíná loď. Jedná se o unikátní nález hudebního nástroje asymetrického typu. Je zachována díky prof. Woolleymu, který využil parafínový vosk, obinadlo a sádru. Tento vosk roztavil a nalil do místa otisku lyry, kterou před tím opatrně vyňal. Na nástroji zůstaly ještě tenké plátky stříbra, které bylo nutné ochránit před poškozením.⁹⁸

Charakter nástroje má netypický tvar a zdá se, že se jedná o kombinaci nástroje lyry a harfy. Vyskytuje se tam okrouhlá ozvučná skříňka s okrouhlou zadní částí a ta se prolíná s čtvercovou přední částí, mající zúžený levý dolní roh. Nad touto částí se nachází jelen. Woolleyho interpretací bylo, že se jedná o jeden nástroj, což se ovšem nepotvrdilo.

V roce 1957 Wilhelm Stauder doložil, že Sir Leonardo Woolley ve skutečnosti našel dva oddělené nástroje. Jeden byl na vrcholku druhého. Oba nástroje byly vzájemně propletené. Dolní polovina druhého nástroje byla velmi ztrouchnivělá. Tyto dva navzájem protkané nástroje představovala lyra s býčí hlavou neboli stříbrná lyra a harfa lodního tvaru.⁹⁹

Nástroj byl nakonec označen jako lyra lodního tvaru. Také další studia potvrdila, že se jednalo o nástroje dva. Jeden nástroj byl harfa s rozšířeným oválným rezonátorem a okrouhlým rozšířeným rámem, zlatě pokrytými ladícími kolíčky na utahování strun.

Zajímavé je i zdobení, které tvoří pár měděných srdců. Ti se objevili na samostatné obdélníkové základně a leželi v blízkosti lyry lodního tvaru. Tím se vyvrátila domněnka, že jelen byl nedílnou součástí lyry i harfy. Tito mědění jeleni na stromě se velmi podobali jelenům, kteří tvořili dekorativní prvek lyry lodního tvaru. Ovšem funkce jelena zůstává nejasná.¹⁰⁰

Zde bychom mohli uplatnit myšlenku Myriam Marcetteau, která vychází z estetického symbolismu. Citujme její myšlenku. „*Jelen není tur, nicméně symbolismus ukazuje, že v sumerské kultuře má stejně důležitý mystický*

⁹⁷ DE SCHAUENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 68)

⁹⁸ DE SCHAUENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 17)

⁹⁹ BARNETT, R., D.: *New Facts about Musical Instruments from Ur*, British Institute for Study of Iraq; 1969; (str. 98); <<http://www.jstor.org/stable/4199874>>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014].

¹⁰⁰ DE SCHAUENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 18)

význam jako býk. To tedy znamená, že jelen vytváří myticko-kosmologický pár s býkem. Další zvíře tedy může být symbolicky spjata s dalším hudebním nástrojem. Tím může být tedy jelen a jeho vyčnívající parohy, které vypadají jako větve stromu, které se znovuzrůstají každý rok. Jelen je chápán jako symbol času znovuoobnovujícího se cyklu života.¹⁰¹

Nyní si popíšeme jelena. Jelen byl označen jako srnec s parohy. Byl vyroben ze dřeva a hlava z bitumenu.¹⁰² Jednalo se pravděpodobně o strom pistácie. Každá noha byla zvlášť pokryta stříbrnými plátky, které byly složené nad horní částí a překrývaly špičky nohou. Stříbrný obal byl připevněn hřebíčky. Nohy se namontovaly k dřevěné části. Dřevěný rám měl zakončení, kterému také nechyběl stříbrný obal.¹⁰³ Tento typ dekorace lze přirovnat k měděnému býkovi z Ubajdu, jehož technika pokrytí mědí se velmi podobá zdobení jelena.

Jelen se připojil k ozvučné skřínce prostřednictvím dřevěných hmoždinek.¹⁰⁴ Nenacházíme zde žádné stopy po kovových hřebících. Zaměříme se nyní na hlavu a rohy jelena, které byly vymodelovány z bitumenu. Skenr nepotvrdil žádné stříbrné hřebíčky či jakékoli připojení a to ani na hlavě, uších či rozích. Naopak přístroj ukázal zesílený plátek nad obočím jelena. Neví se proč tomu tak bylo, jen podobný rys vykazuje také lapis-beard lyre, kterou jsme si popsali na straně 22. V bitumenu se našel otisk čepu, jímž byla připojena hlava k tělu jelena. Něco podobného vidíme u hlavy lva s měděným pokrytím. Jedná se o lva z chrámu Ningirsua v Al-Ubajdu.

I když uši jelena byly vytvořeny jednotlivě, nezdá se, že by jejich napojení k hlavě bylo rozeznatelné. I tam se našly zbytky stříbrného obalu podobně jako u hlavy. Překvapující bylo následující zjištění, týkající se rohů. Měděná tyč tvarovala rohy z bitumenu. Oči tvořily kousky lapis lazuli. S objevem také souvisí strom nalezený ve velmi špatném stavu. Kmen stromu tvořila dlouhá měděná tyč, z menších tyčí byla vyrobena dvě paroží, která zakončovala bradka. Paroží bylo připojeno ke kmeni, nicméně nevíme, jakým způsobem to bylo provedeno. Zjistilo se ovšem, že kmen byl vložen do

¹⁰¹ MARCETTEAU, M.: *The horn quartet: a study of bull, cow, calf and stag figures on Sumerian lyres*, Arane 2009 (str. 68); <<http://www.iconea.org/pdf/arane12009.pdf>>; [on line]; 2013 [citováno 12. 3. 2014].

¹⁰² Bitumen – ztvrdlý asfalt s včelím voskem

¹⁰³ DE SCHAUNSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 35, 38)

¹⁰⁴ DE SCHAUNSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 38)

bitumenu, který plnil část ozvučné skříňky¹⁰⁵ (viz příloha č. 50). Lyry nalezené v Uru, by mohly symbolizovat i některá božstva. Lodní, kterou jsme výše podrobněji popisovali na straně 23, měla prý zastupovat boha moudrosti a sladkých vod Enkiho.¹⁰⁶

A nyní ke strunám. Sádrová replika nástroje nám zachovala pozůstatky strun. Profesor Woolley se domníval, že nástroj měl asi 11 strun. Tyto struny se upínaly do malé mezery v ozvučné skříňce.

Tato lyra byla pokrytá stříbrem. Pokrytí však nebylo rovnoměrně rozprostřené. Většinu nástroje obaluje vrstva stříbra o šířce 1 mm, ovšem jelen byl pokryt vrstvou silnější. Při hlubší metalurgické analýze se zjistila vysoká čistota stříbra. Obal byl připevněn k dřevěné konstrukci hřebíčky s rozšířenou čelní plochou a ostrými hranami.¹⁰⁷

Na všech objevených lyrách se dochoval podklad pro mozaikovou výzdobu. Tento podklad byl také z bitumenu. Tato mozaikovitá výzdoba se nachází na korpusu nástroje pod hlavou býka neboli galionem. Ve třech nebo čtyřech řadách (registrech) nalezneme různé druhy živočišných prvků – gazely se lvy, tančícího medvěda, lišku se sistrém, osla hrajícího na lyru atd.¹⁰⁸ Po rekonstrukci těchto typů strunných nástrojů lze vyzorovat nejen vysokou uměleckou hodnotu, ale ze zvířecích výjevů je možné také vyvodit, jakým způsobem se na velké lyry s býčí hlavou hrálo.

4. SUMERSKÉ A BABYLONSKÉ TONÁLNÍ SYSTÉMY

Také v dobách starověké Mezopotámie lidé potřebovali ladit nástroje. Jaký způsob používali, se pouze dohadujeme. K určitým hypotézám nás dovádí několik klínopisných tabulek. Jimi jsou CBS 1766, UET VII 126, UET VII 74, CBS 10996, BM 65217 + 66616, MS 5105, YBC 11381.

Pokusíme se vyvodit, z čeho vycházejí hudebních záznamy a jak se dospělo ke způsobu ladění strunných nástrojů. Vysvětlíme základní termíny, které jsou všeobecně známé, protože lépe pochopíme složitější babylonské matematické systémy související s hudbou.

¹⁰⁵ DE SCHAUENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 43, 44)

¹⁰⁶ KREJČÍ, D.; ZAMAROVSKÝ, P.: *Za hudbou dávných časů*; Vesmír 90; 2011; (str. 691) <http://www.vesmir.cz/files/file/6862/aid/9467>; [on line] 2012 [citováno 24. 12. 2013].

¹⁰⁷ DE SCHAUENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X; (str. 41)

¹⁰⁸ KREJČÍ, D.; ZAMAROVSKÝ, P.: *Za hudbou dávných časů*; Vesmír 90; 2011; (str. 690, 691) <http://www.vesmir.cz/files/file/6862/aid/9467>; [on line]; 2012 [citováno 24. 12. 2013].

Dobře naladěný nástroj souvisí s kvalitou rezonance. Rezonance je přímá sluchová zkušenost a primární element hudby. Nejjednodušší podobu rezonance vytvoříme prostřednictvím dvou zvuků. Tyto zvuky se pokusíme vytvořit tak, aby zněly naprosto totožně. Tedy, aby vzniklo unisono. Čím jsou tyto zvuky více identické, tím jsou lidskému uchu příjemnější. Jsou-li výšky těchto zvuků v těsné blízkosti, s nepatrnou výškovou odchylkou, tím jsou pro poslech nepříjemnější. Opakovanou lidskou zkušeností se dosáhne toho, že dva zvuky dosáhnou přesně stejné výšky. Tomuto procesu říkáme ladění. Při vytváření dvou stejných tónů určité výšky, který zpíval muž a žena došlo rovněž ke vzniku stejných zvuků, jenom mužský a ženský hlas vykazoval rozdíl osmi tónů a tak se objevila oktáva, číselně vyjádřena $1/2$. A k tomu lidé starověké Mezopotámie došli prostřednictvím lidské zkušenosti. Nemáme to doloženo, ale je jasné, že jak moderní člověk rád poslouchá čisté melodie, nejinak tomu bylo i u člověka žijícího před dvěma tisíci a více lety. Podobně byla odvozena kvinta $2/3$ a kvarta $3/4$.¹⁰⁹

Lze předpokládat, že již od starověku se rozvíjely tonální systémy. Někteří autoři, kteří se zabývají touto problematikou, uvádí, že jeden z nejstarších tonálních systémů je pentatonický anhemitonický, který předpokládá, konstrukci založenou na pěti výškách bez výskytu půltónu. Takovouto hypotézu máme již u harf z Uruku. Dle Richarda Dumbrilla o pentatonismu pojednává také tabulka UET VII 74. O této hypotéze blíže pohovoříme v rámci rozboru tabulky. Dalším vývojově o něco mladším tonálním systémem je systém enneatonický a dalším pak systém heptatonický. Uvedeme, která klínopisná tabulka popisuje ten či onen systém.

4.1. Tabulka UET VII 74 (viz příloha č. 51)¹¹⁰

V této kapitole se zaměříme na klínopisný text, který se považuje za klíč k pochopení babylonského hudebního systému. Je totiž mnohými považována za jakýsi manuál k ladění strunných nástrojů. Otázkou ovšem je: Kvůli jakému hudebnímu nástroji text byl napsán? Kromě tabulky UET VII 74 tu máme ještě tabulku CBS 10996 – s intervaly, Nabnitu XXXII – kde jsou uvedeny názvy strun. Všechny tyto texty se shodují, že se používaly pro hudební nástroj

¹⁰⁹ CROCKER, L., R.: *Mesopotamian tonal systems*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1997; (str. 196); < <http://www.jstor.org/stable/4200443>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

¹¹⁰ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 47)

s devíti strunami, tzv. *sammû* sumersky ^{giš} ZÁ.MÍ nástroje. B. Lawergren a O. R. Gurney předpokládali, že se jednalo o harfu.¹¹¹

V podstatě se jedná o pouhý fragment a z textu bylo možné znovu otevřít dvě kapitoly. Vychází ze slovesa *te-ni-m[a]* od *enû*, které se přeložilo jako „změnit“ slovo se používalo pro přeladování strun. Linka 12 ale obsahuje dva znaky NU.SU, za ním je určitá stopa, která ale zůstala nepřeložena. R. L. Crocker znak chápe jako „*nic dalšího, žádná další*“. Jiní překládají takto: Kilmerová „*no more*“ což by asi mělo být chápáno jako „*konec této záležitosti, nyní něco jiného*“. To znamená, že více modulací by nebylo možné uskutečnit.

Theo J. H. Krispijn přijal změnu linky 12, kterou je třeba číst *nu-su-ḥ[u-um]* od infinitivu *nasāḥum*. To je ovšem součástí linky předchozí a moderní názvosloví by ji chápalo jako nadpis. A sloveso *te-ni-m[a]* je třeba změnit na *te-ni-ma*, které se přijalo z 19. linky, sumersky *gíd-i* nebo *nussuḥum* sumersky *zi-zi* a to je odborný název pro „*utáhnout*“ asi struny a je tu i slovo opačné k výše zmíněnému, to je název *né'um*, sumersky *tu-lu*, které bylo nalezeno na lince 19, a čteme ho *te-ni-e*.¹¹²

Text je rozdělený na dva cykly, nebo bychom mohli také říci, na dvě kapitoly. Každá má čtyři série linek. Konec odstavce druhého cyklu nacházíme na 12. lince termín *nussuḥum*, jakýkoliv tvar slova *né'um* a stejně i sloveso *sahāpu* a to překládáme jako „*snížit se*“ sumersky *šú* nebo *šú-šú*.¹¹³ Konkrétní úsek můžeme zformulovat následujícím způsobem. Zde uvedeme přímou citaci autora článku, O. R. Gurneyho.

„(1-12) Jestli *sammû* je (laděno jako) *X* a interval *Y* není čistý, utáhni strunu *N* a tehdy *Y* bude čistý. [Utahování]“.

„(13 – 20) Jestli *sammû* je (laděno jako) *X* a ty jsi právě zahrál nečistý interval *Y*, povol strunu *N* a *sammû* bude (v ladění) *Z*. [uvolňování].“¹¹⁴

Ve druhé kapitole hráč ladí nástroj do *išartum* a rád by jej naladil o půl tón níže, nežli ten, který využil v předchozí kapitole. Naskýtá se zde domněnka, že tabulka mohla sloužit pro orchestr. Proč tato myšlenka? Pokud

¹¹¹ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 104) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

¹¹² GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 101) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

¹¹³ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 101) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

¹¹⁴ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 102) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

by se jednalo o sólového hráče, nemusel by složitě používat manuál ladění, naladil by jednoduše nástroj jen podle svého hudebního sluchu. Pokud by byl součástí nějakého hudebního tělesa, jeho nástroj musel souznít s nástroji ostatními.¹¹⁵ Aby se mohlo doladit do *išartum*, bylo nutné provést šest nezbytných kroků. Doladňování se ovšem netýkalo páté struny, ale tím, že začátky i konce chybí, je tato otázka stále nevyjasněna.¹¹⁶

Profesor O. R. Gurney se zabýval pouze pravou částí popisované tabulky. Za pomoci Theo Krispijna došel k závěru, že uspořádání stupnic ve starobabylonském hudebním systému je klesající. Tuto teorii dále rozvinul a nadále rozvíjí profesor Richard Dumbrill.¹¹⁷ On také tento systém nazval ennea/heptatonický diatonický klesající hudební systém.¹¹⁸ Budeme citovat, z čeho vycházela jeho hypotéza: „*To je moje domněnka, že babylonský stupnicový systém se rozvinul z penta do ennea a poté do heptatonismu a během období starobabylonského systém ještě odpovídal pravidlům enneatonismu. Tam lze pouze spekulovat, abych podpořil Gurneyovu hypotézu, že stupnicový systém, který on zrekonstruoval na základě tabulky UET VII 74, obsahovala pouze sedm druhů či typů a nikoli devět, což je moje následující hypotéza.*“¹¹⁹ Charakterizujme si, o jaký systém se jedná. Termín enneatonismus znamená, že se jedná o hudební teorii založenou na devíti tónech. Těchto devět tónů vytváří tónovou řadu C - B - A - G - F - E - D - C - B, známou jako *išartum*. Tato konstrukce opravdu začíná tónem C, tzn. první strunou *sammû*. Enneatonický model je založen na symetrii, to znamená, že nejdůležitější tón se nachází uprostřed.

4.2. Tabulka UET VII 126 (viz příloha č. 52)¹²⁰

Tato tabulka je součástí lexikálního souboru, který je známý jako Nabnitu XXXII. Tabulka je pozdně babylonskou kopií, ale předpokládá se, že

¹¹⁵ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 104) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

¹¹⁶ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 104) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line]; 2013 [citováno 24. 12. 2013].

¹¹⁷ DUMBRILL, R., J.: *UET VII 74, The left column: first written evidence of pentatonism?*; Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1990; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; (str. 1)

¹¹⁸ DUMBRILL, R.: *UET VII 74, The left column: first written evidence of pentatonism?*; Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1990; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; (str. 1)

¹¹⁹ DUMBRILL, R. J.: *UET VII 74, The left column: first written evidence of pentatonism?*; Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1990; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; (str. 1) – poznámka pod čarou

¹²⁰ DUMBRILL, R. J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5 (str. 27)

obsah této tabulky je ještě o tisíc let starší. Text v levém sloupci je psán v sumerštině a pravý sloupec je v akkadštině. Nutno poznamenat, že tabulka přináší názvy devíti strun a tedy vytvořily tzv. enneatonický systém. Nyní si uvedeme názvy jednotlivých strun. Vyjmenujeme názvy jak sumerské, tak i názvy akkadské. Sumerské názvy strun - *struna první, struna druhá, struna tři - tenká, struna čtyři - malá, struna pět, struna čtyři za (myšleno za centrální strunou), struna čtyři za..., struna tři za..., struna dvě za..., [struna-jedna] za..., [devátá] struna.*

Akkadský překlad strun: *přední struna, druhá, třetí tenká, Ea - tvůrce, pátá, čtvrtá za..., třetí za..., druhá za..., jedna za..., devátá struna. Překlady se velmi podobají, nicméně určité rozdíly nelze pominout. Je třeba poznamenat, že čtvrtá linka se v sumerštině překládá jako „malá struna 4“, zatímco v akkadštině znamená „Ea, tvůrce“. Richard Dumbrill čtyřku ztotožňuje s číslem 40, což bylo božské číslo boha Ey.¹²¹ Trochu se potýkáme s problémem pojmu „tenký“. Tato struna by se mohla odlišovat od symetrického protějšku třetí strunou za... Protože se jedná o strunu ve vyšší části nástroje, pak basová struna musí být jeho protějšší částí. A tak bychom mohli tenkou strunu kvalifikovat jako třetí strunu v přední části nástroje.¹²²*

Jak jsme uvedli: bůh Ea má číslo 40., nejvyšší bůh Anu má 60, Enlil 50, Sin 30, Šamaš 20. Čísla si postupně seřadíme od nejvyššího k nejnižšímu. Tedy - 60, 50, 40, 30, 20. Určíme si i poměry mezi nimi: 6:5, 5:4, 4:3, 3:2. V šedesátkové hudební stupnici, poměr 6:5 představuje malou tercii, poměr 5:4 velkou tercii, 4:3 platí pro kvartu a 3:2 pro kvintu.

Tabulka slouží jako návod k ladění strunných hudebních nástrojů, které se provádí od centrální noty (struny) v rámci enneatonického rozsahu. Od něj se odvozují klesající a stoupající se kvinty, kvarty ať už klesající či stoupající se objevují jen v krajních případech. Tercie se vyprodukují jen jako výsledek obrátů určitých intervalů.¹²³

¹²¹ DUMBRILL, R. J.: *Evidence and inference in texts of theory in the ancient Near East*; ICONEA 2008; (str. 105); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹²² DUMBRILL, R. J.: *Evidence and inference in texts of theory in the ancient Near East*; ICONEA 2008; (str. 106); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹²³ DUMBRILL, R. J.: *Four Tables from the Temple Library of Nippur, A Souce for 'Plato's Number' in relation to the Quantification of Babylonian Tone Numbers*; <http://www.academia.edu/243917/Four_Mathematical_Texts_from_the_Temple_Library_of_Nippur>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

4.3. Tabulka CBS 10996 (viz příloha č. 53)¹²⁴

Poprvé tato tabulka byla publikována profesorkou Kilmerovou v roce 1960.¹²⁵ Byla objevena v Nippuru a původně se předpokládalo, že je z Kassitského, středobabylonského období okolo roku 1500 př. n. l., ale nakonec se ukázalo, že jde pouze jen o její kopii z raného 1. tisíciletí př. n. l. z období novobabylonského. Tabulku archeologové našli ve velmi poškozeném stavu, ale její obsah byl vyvozen ze dvou numerických vzorů.¹²⁶ Nejvyšší číslo v tabulce je sedm. Je tedy možné předpokládat, že text byl určen pro heptachordický instrument což je nástroj se sedmi strunami.

V rámci charakteristiky textu budeme přesně citovat zdroj, který tabulku charakterizuje následujícím způsobem: „*CBS 10996 byla většinou soustavně a chybně označovaná jako ladící text. Nejdůležitější je, že text má zvláštní vyjádření heptatonismu, protože jeho numerický vzor jednoznačně směřuje k sedmi číslům a nikoli k devíti, na rozdíl od tabulky UET VII 74 a tabulky UET VII 126. Tabulka CBS 10996 je seznam intervalů, které představuje pouze kvinta a tercie s jejich obraty, kvarty a sexty, s vyloučením intervalů jakýchkoliv jiných.*“¹²⁷

Leon Crickmor o tabulce CBS 10966 tvrdí, že se jedná o návod pro doladění sedmi heptachordů skrze čisté kvinty a čisté kvarty. Ladění se upřesňuje ještě pomocí tercií a sext. Potvrzuje se nám tak teorie, že jde o kvinty, kvarty a tercie a sexty.

Aby nedošlo k desinterpretaci použijeme přímou citaci uvedeného názoru. „*...praktická metoda ladění by mohla být ještě vyvozena z čísel, která jsou obsažena v textu. Kvůli seřazeným číslům lze vysvětlit jako návod k ladění sedmi heptakordů prostřednictvím čistých kvint a čistých kvart, a pro doladění tercií¹²⁸ a sexty.¹²⁹*“

¹²⁴ DUMBRILL, R. J.: *The Psychogenesis of Music Theory; The Course of archaeomusicology*; University of London; 2013; osobní konzultace; presentation

¹²⁵ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5 (str. 37)

¹²⁶ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5 (str. 37)

¹²⁷ DUMBRILL, R., J.: *The earliest evidence of heptatonism in a late Old Babylonian text: CBS 1766* ; Academia.edu; http://www.academia.edu/243915/Earliest_Evidence_of_Heptatonism; [on line]; 2013 [citováno 30.1.2014].

¹²⁸ „*...a practical method of tuning could still be inferred from the numbers contained in the text. For the numbers listed can interpreted as instruction for tuning seven heptachords, by means of perfects fifths and perfect fourths, followed by refinement in the tuning of the thirds and sixths.*“

¹²⁹ CRICKMORE, L.: *Planets, Heptachords and the Days of the Week – the Harmony of the Spheres*, 28. 4. 2013, Academia. Edu; <http://www.academia.edu/5191460/Planets_Heptachords_and_the_Days_of_the_Week_-_the_Harmony_of_the_Spheres>; [on line]; 2013 [citováno 30. 1. 2014].

Zde nám hodnotí tuto tabulku Anne Kilmerová. Čtenář má ke srovnání další zdroj. O tabulce CBS 10996 říká: „*Neúplný první sloupec tohoto matematického textu (seznam koeficientů) se zabývá párem čísel; ty jsou totožné se zvláštními akkadskými názvy, které označují intervaly na hudební stupnici. 14 oddělených a zřetelných intervalů nyní je na základě tohoto textu rozpoznáno: sedm „primárních“ (základních) intervalů kvint a kvart; a sedm intervalů „sekundárních“ (vedlejších) tercií a sext. Tento text (kde základní intervaly jsou seřazeny jako 1 - 7, sedm vedlejších intervalů jako a - g) odkazuje k heptatonické stupnici.*“¹³⁰ Pokud srovnáme oba zdroje, vidíme zde nesrovnalosti: Dumbrill vylučuje, že se jedná o ladící text. On u tohoto klínopisného textu zdůrazňuje heptatonický charakter notového zápisu, protože jeho numerický vzor je limitován číslem sedm a nikoli devět, jako je tomu v textech UET VII 74, a UET VII 126. V tomto se shoduje s A. D. Kilmerovou, která naznačuje, že by se mohlo jednat o heptatonické stupnice. Od Richarda Dumbrilla se liší tím, že tabulka je určena pro devítistrunný hudební nástroj¹³¹, kdežto Richard Dumbrill tvrdí, že tabulka je určena pro sedmistrunný nástroj.¹³²

Tabulku CBS 10996 hodnotí také R. L. Crocker tímto způsobem: „... seznam intervalů v tabulce nepředstavuje jasný systém. Text může být čten pouze jako seznam intervalů v diatonickém systému, a obvykle bývá prezentován tak aby mohl být čten jako ladící text, možná jako typ textu, který se liší od tabulky UET VII 74. Otázky vyvolávají druhy intervalů a jejich pořadí, ve kterém jsou.“¹³³ Richard Crocker pohlíží na výklad Gurneyho, Wulstana a Vitale a Krispijna spíše kriticky. Shoda panuje v názvech strun či intervalů. Kritizuje například jeho jednoznačný výklad určitých termínů. Uvedeme si příklady: „nedoladěný interval“ musí prý znamenat jednoznačně tritón - pouze přizpůsobuje výklad, abychom uvěřili, že tomu tak skutečně bylo. Systém bere automaticky jako diatonický systém, ačkoli to z textu tak jednoznačně nevyplývá. Záznamy v této tabulce jsou provedeny takovým způsobem, že se nikdy nemůžeme dozvědět, co názvy strun nebo intervalů znamenají, nebo jak

¹³⁰ KILLMER, A., D.: *A music tablet from Sippar (?)*: BM 65217 + 66616; British Institut for the Study of Iraq; 1984 (str. 70, 71);

<<http://www.jstor.org/stable/4200216>>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹³¹ KILLMER, A., D.: *A music tablet from Sippar (?)*: BM 65217 + 66616; British Institut for the Study of Iraq; 1984 (str. 69) – viz hudební schéma

<<http://www.jstor.org/stable/4200216>>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹³² DUMBRILL, R. J.: *The Psychogenesis of Music Theory*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; presentation – viz hudební schéma

¹³³ CROCKER, L., R.: *Mesopotamian tonal systems*; British Institut for the Study of Iraq; 1997, (str. 197) <<http://www.jstor.org/stable/4200443>>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

struny či intervaly nebo způsob ladění byly používány v hudebních kompozicích.¹³⁴

Tvrdí, že znalci hudby se zaměřují především na druh zvuků a méně analyzují zapsaná slova. Kritizuje, že například Krispijn není schopen kombinovat verbální koncept s hudbou. Jeho teorie je založená na hudební historiografii a problém spočívá v tom, jak uvádí R. Crocker, že ani sami filologové či dokonce hudební historikové tyto chyby nerozpoznají.¹³⁵

4.4. YBC 11381 (viz příloha č. 54)¹³⁶

Nyní si představíme tabulku, jejímž překladem se zabývala Elizabeth E. Payne. Tabulka se označuje číslem YBC 11381 a nově tak obohacuje starověkou babylonskou hudební teorii. Tabulka má velikost 5,8 x 8,9 x 2,5 cm. text odhaluje názvy devíti strun. U nich jsou uvedeny také incipity a překladatelka tabulky se domnívá, že by mohly být zpívány v následujících tóninách.

„SA1 Můžeš, Ašure, králi všech bohů, vyzdvihnout svojí sílu kvůli sobě - c - b^b - a - g - f - e - d - c - b^b

SA2 Můžeš, Ištar, která vytváříš lidstvo, poskytnout dlouhověkost? - c - b - a - g - fis - e - d - c - b

SA3 Můžeš Darragale, přivodit svému rivalovi ostrou zbraní (a) zuřící bouři - c - b - a - g - fis - e - d - c - b

SA4 Enkidu, zacházej laskavě s paní, ochránce ducha, který tvoří dobré věci, lamassu - cis - b - a - g - fis - e - d - c - b

SA5 Můžeš Damkianno, žádat o svou modlitbu a úderem svého nosu vždy prosit Pána pánů - cis - b - ais - gis - fis - dis - b

SA6 Můžeš Endašurimmo představit své umělecké rady a skvostná denní slova

¹³⁴ CROCKER, L., R.: *Mesopotamian tonal systems*; British Institut for the Study of Iraq; 1997, (str. 190) <<http://www.jstor.org/stable/4200443>>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹³⁵ CROCKER, L., R.: *Mesopotamian tonal systems*; British Institut for the Study of Iraq; 1997, (str. 190) <<http://www.jstor.org/stable/4200443>>. [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹³⁶ DUMBRILL, R., J.: *YBC 11381: New evidence for Neo-Babylonian Enneatonism in Music Theory*; Academia.edu; <http://www.academia.edu/2642606/YBC_11381_New_evidence_for_Neo-Babylonian_Enneatonism_in_Music_Theory>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

SA7 *Můžeš Endukugo vždy umožnit své stopě dopadnout přízeň cesty - cis - b - ais - gis - fis - e - dis - cis - b*

SA8 *Můžeš Endudtile, vytvořit hojnost a dostatek a prosperitu jako pastýř svému lidu - cis - b - ais - gis - fis - eis - dis - cis - b*

SA9 *Můžeš Enmešarro rozdrtit ty, kdož jsou zlí a veškeré tvé nepřátele, můžeš rozprášit všemi svými zbraněmi své protivníky.*¹³⁷

Překlad je uznáván některými odborníky, jako jsou Richard Dumbrill, Piotr Michalowski a mnozí další, kteří se ztotožňují s tímto překladem. Piotr Michalowski tento text zařadil do série hudebních textů v rámci své prezentace konference ICONEA 2013.¹³⁸

4.5. CBS 1766 (viz příloha č. 55)¹³⁹

Nyní se zaměříme na tabulku, která spatřila světlo světa zhruba před sto lety. Její interpretací se zabýval poprvé H. V. Hilprecht. Tento klínopisný text označil jako astronomickou tabulku chrámové knihovny. Poskytl astrologické schéma vztahující se k sedmi starověkým planetám, k sedmi dnům v týdnu. Pojednání o analýze tohoto badatele shrnul Wayne Horowitz: „*Pozdně babylonská tabulka se soustřednými kruhy z University Museum (CBS 1766).*“¹⁴⁰

Jedná se o tabulku, která je rozdělena na dvě části. Vlevo nahoře se nachází heptagram s vysvětlivkami, uvnitř kterého jsou vepsané soustředné kruhy. Pod tímto heptagramem je tabulka s 11 sloupci. První sloupec je prázdný, sloupec č. 2. a č. 3 je tvořen dvěma seznamy sedmi čísel. Sloupec č. 4 je prázdný. Sloupce č. 5, 6, 7 označují řádky čísel. Šíře záhlaví po celé délce sloupců zanechává stopy slov.

¹³⁷ DUMBRILL, R., J.: *YBC 11381: New evidence for Neo-Babylonian Enneatonism in Music Theory*; Academia.edu; <http://www.academia.edu/2642606/YBC_11381_New_evidence_for_Neo-Babylonian_Enneatonism_in_Music_Theory>; [on line]; 2013 [citováno 29. 12. 2013].

¹³⁸ MICHALOWSKI, P.: *The Travails of a Tradicion: Continuity and Change in Mesopotamian Text about Music*; ICONEA 2013; 5. 12. 2013; presentation

¹³⁹ DUMBRILL, R., J.: *The earliest evidence of heptatonism in a late Old Babylonian text: CBS 1766*; Academia.edu; (str. 6) <http://www.academia.edu/243915/Earliest_Evidence_of_Heptatonism;Academia>; [online] 2014 [citováno; 2. 2. 2014].

¹⁴⁰ HOROWITZ, W.: *A Late Babylonian Tablet with Concentric Circles from the University Museum (CBS 1766)*; Hebrew University; (str. 37); <<http://www.jtsa.edu/documents/pagedocs/janes/2006%2030/horowitz30.pdf>>; [online] 2013 [citováno; 2. 2. 2014].

Z této tabulky mnozí vyvozují hudební kontext - diagram ve tvaru hvězdy vyjadřuje diatonickou hudební stupnici - její hroty mohou představovat čísla, noty, výškové stupně. Čáry spojující čísla by mohly popisovat změny intervalů kvint a kvart a onen obrazec má představovat jakési diatonické heptatonické paradigma. Autor z nich vyvodil následující řadu čísel: 1 - 5 - 2 - 6 - 3 - 7 - 4 - 1 a nazývá ji heptatonickou konstrukcí. Pochopil toto paradigma jako grafické vyjádření zvuků strun čili první dichotomii mezi samostatnou strunou a produkcí zvuku. „*Struna je nazvaná 'x', ale je '1', mohla by být také '2', '3' nebo jakékoli jiné číslo stupně, jež oni používali ve svých stupnicích, v tomto případě až do stupně '7'.*“¹⁴¹

4.6. BM 65217 + 66616 (viz příloha č. 56)¹⁴²

Studiem těchto tabulek se zabývali E. Leichty, W. Lambert, E. Sollbeger, A. L. Oppenheim. Jedná se o velmi složitý novoasyrský text, který opět odkazuje k názvům strun. Stejně jako v tabulce UET VII 126 i zde čtvrtá struna patří bohu Eovi, a tudíž má největší význam. Zmiňuje se o něm šestý řádek. Na druhé lince se dozvídáme o bohu se jménem Enmešarra. Mnoho se z této řádky nedozvíme, protože dále je text velmi poškozen, stejně jako konce ostatních řádek.¹⁴³

Anne D. Kilmer nabízí poněkud podrobnější analýzu tohoto textu: Tabulka uvádí také požehnání či uctívání, která jsou doprovázená ruční gestikulací. Pravděpodobně byla recitována sochám božstev.

Každý zápis začíná číslem a názvem struny v akkadštině. Máme zde pět řádků, které budeme citovat:

„Linka 1. Diššu- *qudmu: ikribu* pro DN

Linka 2 - 3. Men- *šamúši: ikribu* pro Enmešarra

Linka 3 - 4. Eša-*šalšu qatnu: ikribu* pro Dingirmah

Linka 6 - 7. Lamma- *Abanu: ikribu* pro ŠUllat a Haniš

¹⁴¹ DUMBRILL, R., J.: *The earliest evidence of heptatonism in a late Old Babylonian text: CBS 1766*; Academia. Edu; <http://www.academia.edu/243915/Earliest_Evidence_of_Heptatonism;Academia>; [online] 2014 [citováno; 2. 2. 2014].

¹⁴² DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 89)

¹⁴³ KILLMER, D., A.: *A music tablet from Sippar (?): BM 65217 + 66616*; British Institut for the Study of Iraq; 1984; (str. 74) <<http://www.jstor.org/stable/4200216>>; [online] 2014 [citováno; 2. 2. 2014].

Linka 8 - 10. *la-hanšu.....: ikribu* pro [DN]¹⁴⁴

Uvedeme čtyři vysvětlení, jak vyložit jednotlivé názvy.

1. Jedná se o jména strun, která by měla být návodem pro umělce.
2. Názvy strun jsou součástí intervalů
3. Název struny označuje „tóninu“ stejně jako v případě „tónina C“, „tónina D“ tomu nasvědčuje řádek číslo 12
4. Názvy strun také mohou vyjadřovat, že ona stupnice sloužila ke hraní či zpěvu tohoto¹⁴⁵ *ikribu*¹⁴⁶.

O následujících tabulkách se zmíníme pouze okrajově. Jedná se o texty ze starobabylonského období. Byly nalezeny v Nippuru. Doklady nacházíme u krále Lipit-Ištara z Isinu. Je zde doklad, že se jedná o tabulku hudební, ale nevíme, zda se jedná o texty, které dávají pokyny k ladění strunného nástroje, nebo zda se jedná o pouhý hudební návod.¹⁴⁷ UET 6388 je tabulka s pokyny pro *sammu* nástroj. Jedná se o fragment z Nippuru.¹⁴⁸

4.7. MS 5105 z Schoyen sbírky (viz příloha č. 57)¹⁴⁹

Tato tabulka pochází z doby 2000 - 1700 př. n. l., která spadá do starobabylonského období, její velikost je 9,0 x 3,2 cm. Nachází se na ní dva zdvojené sloupce. Nadpisy tvoří „intonace“ a „zaklínání“. „*Hudební zápis 2 stoupajících následujících heptatonických stupnic, které mají být zahrány na 4*

¹⁴⁴ KILLMER, D., A.: *A music tablet from Sippar (?): BM 65217 + 66616*; British Institut for the Study of Iraq; 1984; (str. 74)

<<http://www.jstor.org/stable/4200216>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁴⁵ GELB, J., LANDSBERGER, B., OPPENHEIM, L., A.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 7 I and J*, Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A and J. J. Augustin Verlagbuchhandlung, Gluckstadt, Germany (CAD; I, 62)

¹⁴⁶ KILLMER, D., A.: *A music tablet from Sippar (?): BM 65217 + 66616*; British Institut for the Study of Iraq; 1984; (str. 74)

<<http://www.jstor.org/stable/4200216>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁴⁷ MICHALOWSKI, P.: *The Travails of a Tradicion: Continuity and Change in Mesopotamian Text about Music*; ICONEA 2013; 5. 12. 2013; presentation

¹⁴⁸ MICHALOWSKI, P.: *The Travails of a Tradicion: Continuity and Change in Mesopotamian Text about Music*; ICONEA 2013; 5. 12. 2013; presentation

¹⁴⁹ DUMBRILL, R., J.: 7.2. *Old Babylonian Cuneiform Tablature Music Notation*;

<<http://www.schoyencollection.com/music.html>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

*strunnou loutnu naladěnou ve stoupajících kvintách: C - G - D - A, s použitím pražců; školní text.*¹⁵⁰

Loutny se nám ze starobabylonského období nedochovaly, ale tento text je moderní informací o čtyřstrunných loutnách. O nich se také zmiňují texty hudebních sylabů ze vzdělávacích institucí, které existovaly již před 4000 lety.¹⁵¹

V textu se vyskytují čísla, která jsou seřazena do čtrnácti. Toto číslo podporuje teorii zdvojeného modelu heptatoniky. Model vypadá následujícím způsobem: [1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7] - [8 - 9 - 10 - 11 - 12 - 13 - 14]; čitelněji 7 + 7, Série čísel vyjadřují zdvojený heptachord a nikoli zdvojenou oktávu. Pochází ze starobabylonského období.¹⁵²

Autor tohoto textu ovšem blíže nespecifikoval zmíněný klínopis. Nevysvětluje, kdo se před ním textem zabýval a jestli existoval i jiný výklad. Máme k dispozici obrazovou přílohu. Z této charakteristiky plyne, že se jedná o numerický zápis, kde čísla představují noty a jejich řazení.

4.8. Hodnocení hudebních tabulek s názory některých odborníků

Co z výše popisovaných klínopisných textů vyplývá? Pracovali jsme s tabulkami, které byly vyhodnoceny jako hudební texty o něco dříve (UET VII 74, UET VII 126, BM 65217 + 66616). Na jejich výklad nepanuje jednoznačná shoda. Hlavním předmětem sporu se staly stupnice, o kterých se někteří badatelé domnívali, že jsou klesající, jiní jsou toho názoru, že se jedná o stupnice stoupající.

S názorem, že jde o stupnice klesající, přišel jako první v roce 1982 R. Vitale. Svůj názor podpořil v článku s názvem „*Babylonské hudební zápisy a Churritské hudební texty.*“¹⁵³ On také vyslovil domněnku jakéhosi thetického cyklu, že ladění se začíná v tónině *išartum* a v ní se taktéž končí. Tento názor ale Crocker odmítá kvůli tomu, že počátek a tudíž i konec z tabulky nevyplývá.

¹⁵⁰ DUMBRILL, R., J.: 7.2. *Old Babylonian Cuneiform Tablature Music Notation*; <<http://www.schoyencollection.com/music.html>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁵¹ DUMBRILL, R., J.: 7.2. *Old Babylonian Cuneiform Tablature Music Notation*; <<http://www.schoyencollection.com/music.html>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁵² DUMBRILL, R., J.: *The earliest evidence of heptatonism in a late Old Babylonian text: CBS 1766*; Academia.edu; <http://www.academia.edu/243915/Earliest_Evidence_of_Heptatonism;Academia>; [online] 2014 [citováno;13. 3. 2014].

¹⁵³ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 101) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

On se domnívá, že je zde mnoho možností.¹⁵⁴ Delší dobu převládal názor, že starověký babylonský systém je založený na oktávách diatonice a heptatonismu. Jejich teorii dále rozvíjí Richard Dumbrill a tvrdí, že babylonský systém je enneatonický. Svoji oporu nalézá v díle *Republic* (545c - 546d), jehož autorem je Platón. V tomto oddílku nachází oporu pro svoji teorii. Platón totiž kvantifikuje devět mús. Tyto Músy mluví o dvou harmoniích a dvou Pythagorejských heptakordech. Tam lze po pečlivém přepočítávání dospět k mnoha kombinacím devíti tónů.¹⁵⁵ R. Dumbrill pravděpodobně rozpracoval Wulstanovu teorii, kterou dává do souvislosti Platonovu harmonii sfér s babylonskou stupnicí *išartum*. Profesor Wulstan vyslovil domněnku, že staří Řekové tuto stupnici přijali z Blízkého východu. Také upozornil na „*octave species*“ podle Ptolemaia. I když Ptolemaios zaznamenává tyto stupnice jako stoupající, tak profesor West poukázal na to, že Řekové používali stupnice jako klesající. Domněnku opírá o zápis dochovaný díky škole Peripatetiků, která uvádí, že tetrachord byl klesající. Z toho profesor West usuzuje, že staří Řekové převzali principy své hudby z Blízkého východu.¹⁵⁶

Vůči jejich teorii se velice kriticky staví R. Crocker z důvodu, který jsme již výše zmínili. Ještě před nimi ovšem přišla s jinou teorií prof. Anne Kilmerová, že se jedná o stupnice stoupající. Všichni se shodují na tom, že tabulky nabízejí názvy intervalů a pořadí strun.

Práce bude vycházet z teorie, kterou zastávají Theo Krispijn, a Richard Dumbrill, kteří dále rozpracovávali teorii Gurneyho, neboť Anne Kilmerová nemá z řad odborné veřejnosti širokou podporu pro své teorie.¹⁵⁷ Nemá podporu hlavně v oblasti muzikologického výkladu zmiňovaných textů.¹⁵⁸

Nyní charakterizujeme tabulky, u kterých se nově dospělo závěru, že to jsou také hudební texty. (YBC 11381, CBS 1766, MS 5105). Ani zde se odborníci v jejich výkladu neshodují. Otazníky stále vyvolává tabulka CBS 1766 i tabulka MS 5105. Tam dochází k rozchodu názorů mezi Richardem Dumbrillem i Piotrem Michalowskim. Americký badatel polského původu

¹⁵⁴ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 101) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁵⁵ DUMBRILL, R., J.: *YBC 11381:New evidence for Neo-Babylonian Enneatonism in Music Theory*; Academia.edu; <http://www.academia.edu/2642606/YBC_11381_New_evidence_for_Neo-Babylonian_Enneatonism_in_Music_Theory>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁵⁶ GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; (str. 105) <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

¹⁵⁷ DUMBRILL, R., J.: *The Course of archaeomusicology*; University of London; 2013; osobní konzultace

¹⁵⁸ DUCHESNE-GUILLEMIN, M.: *A Hurrian musical score from Ugarit: the discovery of Mesopotamian music*; Malibu; 1984; (str. 17); <<http://www.urkesh.org/attach/duchesne-guillermin%201984%20the%20discovery%20of%20mesopotamian%20music.pdf>>; [online] 2014 [citováno;2. 2. 2014].

nesouhlasí s teorií, že tabulka MS 5105 je určena pro loutnový typ nástroje, což Richard Dumbrill vehementně prosazuje. YBC 11381 překlad je odborníky akceptován, v rámci hodnocení písemných pramenů nebyl zjištěn zatím jiný názor.

CBS 1766 je nově chápána jako hudební text, ale shoda panuje pouze mezi badateli, kteří se zaměřují na starověké artefakty s hudební tematikou. V rámci rozsahu práce jsme stručně uvedli překlad H. V. Hilprechta, který se od novějšího překladu velmi liší.

5. STAROVĚKÉ STRUNNÉ NÁSTROJE JAKO SOUČÁST HUDEBNÍCH TĚLES

Až dosud jsme se zabývali charakteristikou a vývojem strunných nástrojů starověkého blízkého východu. Popisovali jsme konstrukce a mechanismy hudebních nástrojů, způsob hraní a jednotlivé vývojové etapy a proměny v průběhu staletí.

Nyní se zaměříme na strunné nástroje v kontextu, čili, jak fungovaly v rámci orchestru. Nejstarší zobrazení s hudebníky existovala již v raných etapách vývoje lidské civilizace. I když tématem práce jsou především strunné nástroje, orchestr sestává i z jiných nástrojů. Následující doklady nám prozradí, jaké instrumenty byly součástí různých hudebních seskupení. Těmito nástroji byly chordofony, aerofony, perkusy nebo idiofony.¹⁵⁹ Ve stručnosti připomeneme, že chordofony jsou nástroje strunné. Byly vyrobeny nejen ze dřeva, ale i z kůže, protože dřevěné části byly potažené kůží. Do skupiny patřily harfy ať už s použitím trsátka či bez použití trsátka. Do skupiny chordofonů náleží také liry.

Aerofony jsou nástroje dechové a z hlediska současné typologie hudebních nástrojů se jednalo o flétny, rohy a hoboje.

V hudebních souborech se nám vyskytovaly i perkusy čili nástroje rytmické. Vyráběly se ze dřeva a také z bronzu a mědi.

Z doložených textů se dočítáme i o zpěvácích. Tito zpěváci se rozdělovali do čtyř skupin. Jedna skupina se nazývala nar. Tito zpěváci se považovali za profesionální pěvce, kteří současně hráli na hudební nástroje. Dokládají nám to texty z Puzriš-Dagan, kde je seznam ženských nar

¹⁵⁹ KRISPIJN, T., J., H.: *Musical ensembles in Ancient Mesopotamia*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 125); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

zpěvaček, které se zúčastnily éš-éš festivalu, oslavy příchodu nového měsíce.¹⁶⁰ A pak se tu nachází druhá kategorie zpěváků tzv. gala zpěváků, kteří se ovšem vyskytují jen v zápisech z předsargonovského období kolem roku 2400 př. n. l. Zpěváci gala patřili do kategorie zpěváků lamentací neboli nářků. Uplatňovali se při pohřebních rituálech, státních obřadech, během chrámových rituálů a pravděpodobně i při svatbách¹⁶¹. Tito provozovatelé chvalozpěvů sloužili například v chrámu Niraḫ, Nergal-Maḫ, v Adabu z období krále Sargona.¹⁶² Třetí skupinu tvoří zpívající modlitebníci, ikonograficky označení jako šud. Konečně čtvrtou skupinu tvoří zpěváci písní šir¹⁶³.

Co se týče existence hudebních nástrojů ve starověku, existuje celkem dostatečné množství zdrojů - lexikálních, písemných, ikonografických a archeologických. Čtenář má možnost si prohlédnout kompletní souhrn těchto hudebních nástrojů z tabulek, které jsou k dispozici v přílohách (viz příloha č. 58). Tabulky velice precizně vypracoval Theo Krispijn, který je v současné době jeden z nejlepších odborníků v tomto oboru.¹⁶⁴

5.1. Nálezy dokládající hudební orchestry

Hudební orchestry máme doloženy již ze 4. tis. př. n. l. Rozebereme si je: Jedno z nejstarších hudebních seskupení dokládá pečetní váleček z Persie pocházející z roku 3300 - 3100 př. n. l. Byl objeven v lokalitě Čoga Miš a můžeme na něm pozorovat tyto instrumentalisty: harfistu, bubeníka, hráče na roh a také zpěváka (viz příloha č. 4).¹⁶⁵

Z období 2600 př. n. l. si můžeme prohlédnout pečetní váleček z královského pohřebiště v Uru (viz příloha č. 59).¹⁶⁶ Váleček je vyroben z bitumenu obaleného zlatem, do něhož jsou vytepany určité obrazy. „*Scéna v dolním registru ukazuje dvě ženy natočené tváří doleva a každá drží dvojici*

¹⁶⁰ CRAWFORD, H.: *The Sumerian world*; London and New York; Routledge; 2013; (str. 265)

¹⁶¹ CRAWFORD, H.: *The Sumerian world*; London and New York; Routledge; 2013; (str. 265)

¹⁶² CRAWFORD, H.: *The Sumerian world*; London and New York; Routledge; 2013; (str. 265)

¹⁶³ KRISPIJN, T., J., H: *Musical ensembles in Ancient Mesopotamia*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 126); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁶⁴ KRISPIJN, T., J., H: *Musical ensembles in Ancient Mesopotamia*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str.131 – 148); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁶⁵ *Harp (čang), a string instrument which flourished in Persia in forms from its introduction, about 3000 BCE, until 17th century*, ENCYKLOPEDIA IRANICA; 2003; <<http://www.iranicaonline.org/articles/harp>>; [on line]; 2014 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁶⁶ COLLON, D.: *Playing in concert in the Ancient Near East*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008 (str. 50); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

*klapaček. Mezi nimi je pravděpodobně tleskající žena. Na čtvercové sedačce sedí muž, který hraje na velkou býčí lyru; skupina je umístěna pod velkou postavou v horním registru.*¹⁶⁷

Jsme stále ve 3. tisíciletí př. n. l., ale tentokrát v Mari. Důkazní materiál nám poskytne pečetní váleček s orchestrem královny. Jedná se o váleček TH 97-35 (viz příloha č. 60). Výjev je zajímavý svým počtem hudebníků. Tento počet není typický pro 3. tis. př. n. l. V tomto období nenacházíme na obrazech více než 3 až 5 hudebníků. Pečetní váleček však zachycuje minimálně osm nástrojů se dvěma monumentálními harfami, jednu malou přenosnou lyru a pět druhů klapaček. Ještě další zajímavostí je, že se toto hudební těleso skládalo z ženských instrumentalistek. Obvykle ženy hrály sólo, zatímco zbytek orchestru tvořili muži. Ženská dueta existují teprve od seleukovského období.¹⁶⁸ Hudební scéna je zobrazena ve třech registrech. Horní registr zaznamenává hostinu s pěti jedinci. Je tam také uvedeno jméno královny z Mari.¹⁶⁹ Dolní dva registry vykreslují skupinu 11 instrumentalistů, z nichž dva nebo tři tančili a tleskali svými dlaněmi.

Z 2. tis. př. n. l. si prohlédneme nález, který pochází ze středního Eufratu ze Sýrie. Jedná se zase o pečetní váleček se dvěma hudebníky, kteří svým hudebním uměním vyjadřují úctu božstvům a kde se často vyskytuje také býčí muž. *„Zobrazuje velkého a malého instrumentalistu na lyru, která je ranou reprezentací angulární harfy, jejíž struny směřují horizontálně místo vertikálně, směrem k sedícímu božstvu, které drží větev s listy nebo klas pšenice.*¹⁷⁰

Ze starobabylonského období máme k dispozici terrakotu se dvěma hudebníky. Nahá žena drnká na přenosnou lyru a druhá postava je asi muž akrobat a tanečník opásaný suknicí. Opět tu máme k dispozici ojedinělý případ, kdy na lyru hraje žena a na tamburínu muž. Obvykle tomu bývá naopak.¹⁷¹

¹⁶⁷ COLLON, D.: *Playing in concert in the Ancient Near East*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 50); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁶⁸ MARCETTEAU, M.: *A queen's orchestra at the court of Mary: New perspectives on the Archaic instrumentarium in the third millenium*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 50); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁶⁹ Autorka zdroje, bohužel, jméno královny z Mari neuvedla

¹⁷⁰ COLLON, D.: *Playing in concert in the Ancient Near East*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 51); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁷¹ COLLON, D.: *Playing in concert in the Ancient Near East*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 52); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

V rámci pojednání o hudebních tělesech nelze nezmínit i proslulý Nebukadnesorův orchestr. O těchto nástrojích se velice podrobně rozepisuje bible, kapitola Daniela proroka, který v odstavci 3:5 představuje druhy instrumentů, které slouží k uctívání výše zmíněného monarchy. Seznam těchto nástrojů vyjmenujeme: nástroje rytmické čili perkusy tvořily - bubny, cimbály, gongy, kovová a dřevěná rytmická chrastidla. Dechové nástroje byly ze dřeva i rákosu. A strunné nástroje tvořily harfy, liry i loutny. Seznam nástrojů se také opakuje v kapitole Daniela proroka 7, 10 a 15.¹⁷²

Nálezy textů a piktografů dokazují dlouhou hudební tradici. Musíme uvést, že biblické texty nebyly psány v hebrejštině, nýbrž v aramejštině. Ona kapitola byla zapsána přibližně v roce 165 př. n. l.¹⁷³

Podíváme se nyní do Egypta, protože i zde můžeme doložit existenci hudebních orchestrů. Obrazových výjevů není málo. Jedná se o hudební tělesa s malým počtem hudebníků, ale také o orchestry, kde vystupovalo instrumentalistů i zpěváků o dost více. Jako příklad si uvedeme trio ze Saqqáry. Trio hraje na loutnu, harfu a lyru a z obrázku lze vyznat také tanečnici. Vše se uskutečňuje v rámci pohřební hostiny. Reliéf byl nalezen v hrobce Ptahmaje z 18. dynastie a nyní se nachází v egyptském muzeu v Káhiře (viz příloha č. 61).¹⁷⁴ Podobné trio vzniklo v Thébách a bylo součástí Nachtejova hrobu, které pochází z roku 1420 př. n. l. Nachteus byl písař a astronom v Amónově chrámu za vlády Thutmose IV.¹⁷⁵

Početnější orchestr nám dokládá obraz z hrobu krále Niankhkhnuma a Khunhotepa ze Saqqáry z 5. dynastie. Jedná se o výjev ze staré říše. Toto hudební těleso tvoří 11 členný sbor, který má dva harfisty, dva flétnisty a muže hrající na neobvyklý dlouhý klarinet a šest chironomistů. Účastníci hudební scény jsou v sedící poloze v dlouhé řadě, ačkoliv reálné uspořádání může být odlišné. Egyptský malíř nemusel vykreslit obraz v perspektivě a postavy byly zobrazovány pečlivě za sebou (viz příloha č. 62).¹⁷⁶ Více umělců zahrnuje také thébský hrob číslo 113 z Kynebu z 20. dynastie (viz příloha č. 63).¹⁷⁷ Ačkoliv

¹⁷²MAZANI, P.: *The book of Daniel in light of the Ancient Near Eastern Literary and material finds: an archaeological perspective*; Andrews University; 2008;(str. 192)

¹⁷³SACHS, C.: *The history of musical instruments*; New York; Dover; 2006; ISBN 0-486-45265-4; (str. 83)

¹⁷⁴MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0-7141-0949-5; (str. 10)

¹⁷⁵ŠPAČEK; J. a kol.: *Dějiny umění*; Praha; Print (z francouzského originálu – *Histoire de l'art* z roku 1995); 1998; ISBN 80-7203-076-0; (str. 22)

¹⁷⁶MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0-7141-0949-5; (str. 25)

¹⁷⁷BURGH, W., T.: *Listening to the artifacts, Music Culture in Ancient Palestine*; New York and London; clark; 2006; ISBN 0-567-02552-7; (str. 54)

černobílý obrázek neumožňuje vidět, jaké pleti hudebníci byli, Theodor W. Burgh nám sděluje, že se jednalo o Núbijské umělce. Orchester sestával s žen a mužů. Dvě postavy pravděpodobně tančí a zpívají, jedna žena hraje na lyru, další hraje na dvojitou flétnu či hoboje, jeden muž drnká na harfu a možná je tam ještě zpívající muž. Zároveň tento orchestr má hráče světlé i tmavé pleti, což ovšem černobílá příloha neumožňuje vidět. Vycházíme z popisu autora: „*Výjev z Kynebu zobrazuje postavy, které jsou kombinací světlé a tmavé pleti. Nubijci, s typickou tmavou pletí, byli sousedy Egyptanů během tohoto období, jejich kultury vzájemně na sebe působily, ale také měli mezi sebou komplikované vztahy.*“¹⁷⁸

6. HUDBA NAPŘÍČ HRANICEMI BLÍZKÉHO VÝCHODU

Hudba byla jedním z nejvýznamnějších druhů umění, která se vyskytovala všude na světě již od pradávných dob. Napříč hranicemi docházelo k vzájemnému ovlivňování i migraci hudebníků. Docházelo k šíření zkušeností, předávaly se praktické dovednosti. Zde můžeme také doložit existenci hudebních konzervatoří, které měly za úkol vzdělávat kvalifikované hudebníky i zpěváky pro tuto prestižní službu králi i bohům.

Zde můžeme doložit z Epištoly krále Jasmaš-Adada, ve kterém je psáno: „*Z města Rīšiya, Tvůj služebník, smí Anum, Enlil, král bohů a bohyň, ze všech, Tobě darovat život. Mari je velkolepé! Prosim, přines mi pitnum, jak jen to bude možné. Hudební škola mummum nesmí zůstat v nečinnosti.*“¹⁷⁹

Z epištoly krále Zimrī-Līma oddíl číslo 26.: „*Z Warad-ilišu, Tvůj služebník. Ohledně enūtum na které se můj Pán dotazoval, právě jsem je sestavil. Již jsem začal pracovat na nástroji - theinum, který jsem vyrobil pro svého Pána. Vytvořím jeho tvar v hudební škole mummum.*“¹⁸⁰ Po té, co jsme si ověřili slovo podle CAD, *mummu*¹⁸¹ znamená škola pro písaře a škola uctíváče bohů; podle sumerského slovníku, kde se vyskytuje v podobě mumun,¹⁸² termín vyjadřuje hluk nebo křik. Ve slovnících není zmínka o žádné hudební škole v Mari. Na

¹⁷⁸BURGH, W., T.: *Listening to the artifacts, Music Culture in Ancient Palestine*; New York and London; t clark; 2006; ISBN 0-567-02552-7; (str. 54)

¹⁷⁹DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.)and under the reigns of Yasmaš-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomuzicology; University of London; 2013; osobní konzultace; FM IX:23 VMM:72, p. 46;VMM: 72, p. 46.

¹⁸⁰DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.)and under the reigns of Yasmaš-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomuzicology; University of London; 2013; osobní konzultace FM IX:44 VMM:115, p. 55.

¹⁸¹CIVIL, M. a Kol.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 10 M part II: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 2004*; (str. 197)

¹⁸²<<http://psd.museum.upenn.edu/epsd/nepsd-frame.html>>.

obhajobu autora článku je nutné říci, že tento poznatek je jeden z nejnovějších, a proto je možné, že termín není do slovníku zahrnut. Nicméně důkaz tohoto slova pochází z Dopisů králi *Jasmaš-Adadovi* a králi *Zimri-Limovi*.

Nyní pohovoříme o vzájemné výměně hudebníků. Využijeme dopisy z Mari z 18. st. př. n. l. Z dokumentů se dozvídáme, že panovníci z Mari zvali na svůj královský dvůr hudebníky z cizích zemí, protože se chtěli seznámit s novým hudebním repertoárem. Tyto dokumenty jednoznačně potvrzují motivaci hudebníků cestovat do ciziny. Na základě těchto cest jim bylo poskytnuto zvláštní povolení. Preferovaná byla hudba Amoritů a hudba Šubarean (churritská) a to především v Sýrii a Levantě. Proslulý dopis ARM10,126 píše: „*Zimri-Lim pro královnu Šibtu říká, že kdosi vyhostil krásné dvorní dámy původem z Habburu, které pracovaly v textilním oboru, byly přemístěny a dostávaly instrukce v orchestru Šubareana. Tento zvláštní nácvik by mohl zahrnovat konkrétní hudební repertoár, který byl vysoce ceněný na královském dvoře v Mari, městu hudby (nārūtum).*“¹⁸³

Strunné nástroje mohly hrát na mezinárodní scéně starověkého blízkého východu určitou roli, což lze vyvodit z nálezů z 3. tis. př. n. l. v Adabu, města uprostřed Sumeru. Jedná se o fragment kamenné misky, na které je zobrazený zvláštní typ harfy, který se liší od běžných nálezů.¹⁸⁴ „*Harfa je poněkud odlišná od těchto běžně nalezených v Mezopotámii a mnozí učenci ji představili jako íránský či dokonce indický nástroj.*“¹⁸⁵ Podobné harfy byly nalezeny v Íránu. Šířily se i dále do Indie, kde byla tato harfa běžně používána a dále se její podoba rozšířila do Barmy v 5. st. Steinkeller ji opatrně ztotožnil s nástrojem, který je označován jako *paraḥšitum*,¹⁸⁶ nástroj používaný v Mari, ovšem to je pouhý dohad.¹⁸⁷ Nástroj stručně budeme charakterizovat dle Thea Krispijna. Nástroj, který pochází z města Faraḥšum/Fars'. Název se vyskytoval v textech z Mari a v textech středobabylonského města Emaru. Tudíž není pochyb o tom, že v Mari se nástroj vyskytoval, ale jeho původ byl nalezen

¹⁸³ PRUZSINSKY, R.: *Singers, musicians and their mobility in Ur III period cuneiform texts*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2009-2010; (str. 31)

¹⁸⁴ MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 121); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁸⁵ MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 121); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁸⁶ BIGGS, D. R.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 12*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2005; (str. 145)

¹⁸⁷ MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 121); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

v oblasti dnešního Luristánu (Írán), což je vyjádřeno názvem Marḥuš. Počáteční písmenko 'M' se vyslovovalo jako 'P', proto čteme nástroj jako *paraḥšitum*. Od Parḥuš = Fars. „*Nástroj je vyroben ze dřeva a vyžaduje polovinu šinuntum - kůže; a je uveden spolu s kinnārum, šebīṭum a tilmuttum a je velmi pravděpodobné, že se jedná o strunný nástroj.*“¹⁸⁸

V rámci označení strunných nástrojů se můžeme trochu potýkat s problémy. Vezmeme si slovo balaḡ. Z textů, které pocházejí z Ur III z Ummy, Uru a Girsu, se nacházejí rozdíly ve významu, protože může slovo vyjadřovat umělce nebo hudebníky. Termíny *nar sa* či *nar balaḡ*, přeložíme jako hráči na struny nebo hráči balagů. Oporou pro toto tvrzení jsou texty TRC 399 iii 24, 31, IS3, který takto člení umělce do těchto dvou kategorií.¹⁸⁹ „*Slovo balaḡ označuje celou řadu možností nástrojů. Pravděpodobně je možné je popisovat jako perkuse, a tady opět vyvstává otázka vyššího taxonomického označení. Znak je piktograf, který označuje lyru, slouží jen pro identifikaci nástroje z Uruku, ale ranědynastické lexikální texty jej užívali pro celou skupinu nástrojů nebo jako slovo nadřazené.*“¹⁹⁰ Názvy nástrojů se také vyvíjely a to i v souvislosti s postupným úpadkem sumerštiny a jejich nahrazováním akkadských termínů. Vývoj názvosloví je patrný z tabulky, kterou vypracoval Piotr Michalowski. Vidíme tam názvy nástrojů z období ranědynastického, z roku okolo 2700 př. n. l. a z období starobabylonského z roku 1900 př. n. l. (viz příloha č. 64).¹⁹¹

Bylo zvykem králů velkých impérií přijímat na svůj královský trůn hudebníky z mnoha cizích zemí. Nejinak tomu bylo také u asyrských vládců. Tyto umělce vysílal jako tribut král ze sousední země. Důkazními materiály jsou různé hliněné tabulky, kamenné reliéfy či řezby ze slonoviny. I z těchto zobrazení lze vyvodit, jak hudebníci ze zahraničí byli velice považováni. Často si vítězní vladaři cenili hudební umělce jako prestižní kořist.¹⁹² Z 9. st. př. n. l. královské nápisy prozrazují, že král Ašurnasirpal II. přijímá tribut od

¹⁸⁸ DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.)and under the reigns of Yasmah-Addu and Zimri-Lim*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; (str. 23), VMM, Vol. I, III. 2.A1, pp.311-313

¹⁸⁹ MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 121); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁹⁰ MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 121); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁹¹ MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; (str. 119); <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>;[on line]; 2013 [citováno 7. 2. 2014].

¹⁹² HEIMPEL, W.: *String and threads, A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*; Winona Lake, Indiana; Eisenbrauns; 2011; ISBN 978-1-57506-227-3; (str. 137, 138)

podrobeného krále Lubarny z královského města Kunulua. Tribut obsahoval tyto náležitosti: „*Lubarna... aby si zachránil svůj život, zmocnil se mých nohou. 20 talentů stříbra, jeden talent zlata, 100 talentů železa, 1000 dobytčat, 10 000 ovcí, 1000 oděvů vyrobených z pestrobarevných vln, 10 žen hudebnic [dcera jeho bratra se svým bohatým věnem]...*“,¹⁹³

Z výtvarných zobrazení se nám dochovalo několik překrásných reliéfů z instrumentalisty. Jako příklad si uvedeme reliéf BM 124947 Kujundžiku – Ninive. Reliéf objevil H. Rassam v roce 1853. Výjev zachycuje tři muzikanty, které následuje asyrský voják. Zobrazení instrumentalisté jsou pravděpodobně Židé, nebo Féničané (viz příloha č. 65).¹⁹⁴ Jako další uvedeme reliéf se čtyřmi arabskými muzikanty, který je označen AO 19908 (viz příloha č. 66).¹⁹⁵

Tito Arabové hrají na dva rytmické nástroje a dva nástroje strunné. První hudebník vlevo drží rámový buben kruhového tvaru a je potažený kůží a jeho výztuž je dřevěná. Jednu z lyr drží na levém boku a pod levým loktem. Má obdélníkový tvar a i když je zakryta bubnem, je vidět, že hráč drží mezi palcem a ostatními prsty trsátko, kterým drnká na tuto lyru. Nástroj je uchopen pod úhlem 45 stupňů od hudebníkova trupu.

Lyra vpravo se od levé lyry liší, jak je na první pohled patrné. Charakteristikou se již nebudeme dále zabývat, neboť vývojové fáze tohoto typu nástroje jsme již rozebírali v kapitole o lyrách.

Dále si můžeme prohlédnout elamitské hudebníky na reliéfu číslo BM124802. Výjev zachycuje Ašurbanipala jako asyrského vítěze nad elamskými nepřáteli.¹⁹⁶

Z uvedených popisů jednotlivých dokladů o přenosu hudby vidíme, že se hudba přesouvala několika způsoby. Jedním z nich byly diplomatické kontakty na nejvyšších úrovních, kterých se také hudebníci zúčastňovali. Jejich hudební umění se těšilo veliké oblibě, jejich kvalita se šířila do okolních zemí Blízkého východu.

V dobách starověku však nepanovaly pouze idylické vztahy a mnohdy docházelo i na mezinárodní scéně ke konfliktům a mocenským zápasům kvůli

¹⁹³ HEIMPEL, W.: *String and threads, A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*; Winona Lake, Indiana; Eisenbrauns; 2011; ISBN 978-1-57506-227-3; (str. 138)

¹⁹⁴ HEIMPEL, W.: *String and threads, A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*; Winona Lake, Indiana; Eisenbrauns; 2011; ISBN 978-1-57506-227-3; (str. 142)

¹⁹⁵ HEIMPEL, W.: *String and threads, A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*; Winona Lake, Indiana; Eisenbrauns; 2011; ISBN 978-1-57506-227-3; (str. 144)

¹⁹⁶ HEIMPEL, W.: *String and threads, A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*; Winona Lake, Indiana; Eisenbrauns; 2011; ISBN 978-1-57506-227-3; (str. 150)

územnímu rozšiřování. Máme na mysli expanzivní politiku Egyptské říše, Asýrie i Babylónie. Vítězné země s sebou přivázeli bohatou válečnou kořist, jejíž součástí byli právě vysoce talentovaní hudebníci.

Kromě hudebníků jako válečné kořisti, kterou si dobyvatelé velice považovali se můžeme zmínit také o muzikantech, co vyzývají k boji a jejich hudba napomáhala k vítěznému konci. Vezmeme si Egypt a reliéf z chrámu Kawa z 25. dynastie, na němž jsou vykresleni hudebníci. První z nich nese jakýsi hořák, pravděpodobně se jedná o kněze; nad druhým z procesí je uveden nápis trubka. Je zřejmě důležité, že v daný okamžik nehraje, zatímco bubeníci a harfisté ano. Jeden z nich hraje na tělo nástroje kouskem dřeva, pravděpodobně trsátkem. Bubny se nazývají *srh* a hráči je drží u pasu. Výjev pochází ze vzdáleného chrámu v Núbii. Podobně ozdobený chrám můžeme shlédnout v Sanamu (viz příloha č. 67).¹⁹⁷

Přeneseme se na horu Nébo a popíšeme pečetní váleček z Ashodu. Je zde několik výkladů, co daný výjev zobrazuje a jeden se zamýšlí nad pravděpodobností přípravy bitvy s trumpetami, harfami a lyrami. Hráči na bubny spolu se zpívajícími mohou také vítat vojáky, kteří přicházejí z vítězné bitvy. Hudba obohacuje vítězné spontánní náboženské oslavy, které vyžadují rachot chrastidel, bubnů a cymbálů, popřípadě umožňuje jednoduchou zábavu.¹⁹⁸

7. STRUNNÉ NÁSTROJE V LITERÁRNÍCH TRADICÍCH

Nyní se zaměříme na strunné nástroje jako součást literárních textů. Nabídneme příklady ze sumerských textů, vybereme některé texty z akkadské literární tradice a období starobabylonského i z doby asyrského impéria a také z doby novější.

7.1. Mezopotámie

Z 3. tis. př. n. l. tu máme cylindry krále Gudey z Lagaše - Girsu, což jsou záznamy týkající se stavby chrámu pro boha Ninĝirsua.¹⁹⁹ Již v takto starých záznamech se dočítáme o důležitosti hudebních nástrojů, jakými je např.

¹⁹⁷ MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0- 7141-0949-5; (str. 80 - 81)

¹⁹⁸ BURGH, W., T.: *Listening to the artifacts, Music Culture in Ancient Palestine*; New York and London; t clark; 2006; ISBN 0-567-02552-7; (str. 17)

¹⁹⁹ JACOBSEN, T.: *The harps that once, Sumerian Poetry in translation*; New Haven and London; Yale University press; 1987; ISBN 978-0-300-07278-5; (str. xii)

harfa. O ní se píše v cylindru A i B. A velice podrobně líčí stavbu chrámu, protože Enlil dal souhlas, Ninĝirsu zdůrazňuje realizaci slibu a posláání krále Gudey spočívá v rozdělení jeho úkolů. Usiluje o sen, který přichází jen v náznacích, a Nanše je ta, která zprostředkuje výklad těchto snů. Gudea má stavět chrám, protože to je vůle bohů.

Cylindr B popisuje slavnost. Při této slavnosti jsou uvedeni Enlil a jeho choť, tento božský pár následují další božstva. Každý z těchto bohů zastává svůj úřad. Je zde i zmínka o nábytku vyskytujícím se v chrámu, o slavnosti i práci. Slavnost končí znovuotevřením chrámu pro velké bohy Sumeru, kteří přinesou požehnání králi Gudeovi.²⁰⁰

Když jsme si stručně připomenuli obsah textů, uveďme část o slavnosti, která zmiňuje strunné hudební nástroje. „....a *Ushumgalkamma tato milovaná harfa, ten proslulý žaltář jeho Ninĝirsu poradce, šel a s ním blesk s doprovodem hromu Eninny...*²⁰¹ „...V cihlové stavbě prýští voda a voda zní k panovníkovi stejně jako cymbály a alu - lyry pro něj hrající.“²⁰² Výše zmíněný kus hymnu je z cylindru B. Autor se zmiňuje o lyře a cymbálu.²⁰³

O hudebních nástrojích, to i těch strunných, a schopnosti na ně dokonale hrát s náležitou pýchou, se velice podrobně rozepisuje král Šulgi, kterýž mimo jiné dokonale vládl veškerému umění, výtvarnému, bojovému a vůbec, z doložených zápisů bychom nenašli nic, v čem by tento panovník nevynikal. Máme dochovány zápisy, že velmi dobře zná veškeré melodie, že je obdařen libozvučným hlasem. Dále se o něm dočítáme, že byl schopen naladit i hrát na jakýkoli strunný hudební nástroj. Jeho zkomponované hudební skladby dokázaly bohy mimořádně potěšit. On velmi dobře věděl, kterak si bohy usmířit.²⁰⁴ Zápisy o tomto králi pravděpodobně pochází z opisů původní literatury, a tak se dochovaly také informace o jeho hudebních schopnostech. Kvůli chronologické přehlednosti ještě zmíníme, že král Šulgi je panovník z III. dynastie urské a země dosahovala za jeho vlády vynikající prosperity. Naše

²⁰⁰ JACOBSEN, T.: *The harps that once, Sumerian Poetry in translation*; New Haven and London; Yale University press; 1987; ISBN 978-0-300-07278-5; (str. 386 – 387)

²⁰¹ JACOBSEN, T.: *The harps that once, Sumerian Poetry in translation*; New Haven and London; Yale University press; 1987; ISBN 978-0-300-07278-5 (str. 397)

²⁰² JACOBSEN, T.: *The harps that once, Sumerian Poetry in translation*; New Haven and London; Yale University press; 1987; ISBN 978-0-300-07278-5 (str. 410)

²⁰³ JACOBSEN, T.: *The harps that once, Sumerian Poetry in translation*; New Haven and London; Yale University press; 1987; ISBN 978-0-300-07278-5 (str. 410)

²⁰⁴ KUHRT, A.: *The Ancient Near East c. 3000-330 BC*; Volume I; London and New York; Routledge; 1995; ISBN 0-415-16763-9; (str. 69)

úryvky o hudebních schopnostech pocházejí z Hymnů B a pravděpodobně se dochovaly ze starobabylonských opisů.²⁰⁵

A znovu se vydáme k hymnům, v nichž se dočítáme o nástrojích strunných. Zde jsme vybrali hymnus „*Radost Sumeru, Rituál svatá svatba*“ a rovnou budeme citovat. „*Hudebníci hrají královně: Oni hrají na loutnový nástroj, který přehlušuje jižní bouři, oni hrají na sladký nástroj - algar,, oni hrají na strunný nástroj, který přináší potěšení pro všechny lidi, oni hrají písně Inaně, aby se zaradovalo srdce.*“²⁰⁶ Zde se nám vyskytují tři kategorie hudebních nástrojů - dechové, rytmické a strunné - ty jsou obecně spjaty s mocí a rituály, o kterých se v souvislosti s Inanou a králem dočítáme. Harfy měly sílu, přehlušit jižní bouři svojí hlasitostí a lyra měla odehnat blesk bouře boha Adada.

Posvátný charakter těchto hudebních nástrojů se vztahuje k darům, které byly nesené lyrám, stejně tak jako sochám bohů. Z toho důvodu, aby mohli hudebníci drnkat na tyto posvátné nástroje, museli očistit své prsty pravidelným omýváním.²⁰⁷ Podle Anne D. Kilmerové hra na strunné nástroje měla zajistit lásku i sílu. O tom se dočítáme v sumerské i akkadské literární tradici.²⁰⁸

Dále se setkáváme se strunnými nástroji v hymnu s názvem „*Hymnus Inana jako bojovnice, hvězda a nevěsta*“. Dokazuje nám to krátký úryvek ze svatební hostiny: „*Služebník má loutnu, z podia se nese sladce znějící algar - nástroj a lyra, kterým náleží jak obveselit lidi, nabízí ve své písni, potěšení srdce.*“²⁰⁹ Hymnus vznikl v době vlády Iddin-Dagana, třetího vladaře dynastie z Isinu, protože je v textech zmiňován. Při každoročním rituálu svaté svatby, při které král bere na sebe podobu boha Ama-ušumgal-anna a jako takový se žení s Inanou, která se vtělila do stávající královny, jak se o tom zmiňuje epiteta Nin-egala(k) - „*královna paláce*“ a dává se do souvislosti s tímto rituálem.

²⁰⁵ VACÍN, L.: *Vzpomínky na Šulgiho: obraz proslulého panovníka v mezopotámském písemnictví po pádu III. dynastie urské*; AD ACTA 2011; (str. 134)

²⁰⁶ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, N., S.: *Inanna, Queen of Heaven and Eart, her stories and hymns from Sumer*; New York; Harper& Row, Publishers; 1983; ISBN 0-06-090854 (pbk.); (str. 109)

²⁰⁷ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, N., S.: *Inanna, Queen of Heaven and Eart, her stories and hymns from Sumer*; New York; Harper& Row, Publishers; 1983; ISBN 0-06-090854 (pbk.); (str. 199)

²⁰⁸ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, N. S.: *Inanna, Queen of Heaven and Eart, her stories and hymns from Sumer*; New York; Harper& Row, Publishers; 1983; ISBN 0-06-090854 (pbk.); (str. 196)

²⁰⁹ WOLKSTEIN, D.; KRAMER, N. S.: *Inanna, Queen of Heaven and Eart, her stories and hymns from Sumer*; New York; Harper& Row, Publishers; 1983; ISBN 0-06-090854 (pbk.); (str. 123)

7.2. Egypt

Nyní se přesuneme do Egypta, kde rovněž harfy, liry i loutny měly ještě s dalšími hudebními nástroji velmi významné postavení. Zmíníme proslulou Harfeníkovu píseň a zmíníme jeden z nejstarších egyptských popěvků, který pochází z 6. dynastie, z roku 2330 př. n. l.

Harfeníkova píseň je skladba zapsaná hieratickým písmem na Harrisově papyru. Na papyrus byla zkopírovaná a byla zařazena mezi milostné písně.²¹⁰ Tato píseň pochází z doby 19. dynastie. Celý její název zní „*Píseň, která je v hrobce krále Antefa, Ospravedlněného, před harfeníkem.*“ Existují i další písně a ty se nám dochovaly zapsané na stěnách egyptských hrobek. Tito pěvci byli mnohdy slepí. Často se vyskytovali v ramessovské době, při hostinách, zádušních slavnostech a každoročně se opakujících svátcích na thébské nekropoli. Píseň zdůrazňuje pomíjivost života na tomto světě a také pojednává o strachu ze smrti. Antef, který je uveden v názvu písně, je pravděpodobně panovník z 11. dynastie. Králové tohoto jména se vyskytovali také v dynastii 13. i 17. Z těchto období však nemáme žádný záznam o harfenících.²¹¹

V tomto období byla otřesena víra v posmrtný věčně blažený život na onom světě a ve spravedlnost bohů i faraonovu boží moc na zemi.²¹²

I když v textu písně se neuvádí přímo název některého ze strunných hudebních nástrojů, jedná se o píseň, která byla doprovázena harfou a byla oním instrumentalistou také intonována. Vybrali jsme opět krátký úryvek ze zmíněné písně. Tuto píseň přeložil Z. Žába a přebásnila V. Kubíčková.

„Užívej radostí a slastí země!

Až je den pláče v žalost změní,

zármutku zbude času dost.

Mdlé Srdce neuslyší nářek lidí

a žádného z nás žalostnění před cestou do podsvětí

nezachrání.

²¹⁰ MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0- 7141-0949-5; (str. 98)

²¹¹ MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0- 7141-0949-5; (str. 97)

²¹² VERNER, M.; BAREŠ, L.; VACHALA, B.: *Encyklopedie starověkého Egypta*; Praha; Libri; 2007; ISBN 978-80-7277-306-0; (str. 196)

Žij vesele svůj den a radost ať je s tebou!

Nic z krásných věcí nevezmeš tam

s sebou

*a cesta zpět tam odtud není!*²¹³

Písně harfenistů poeticky odrážejí významné okolnosti života a smrti. Egypťané se velice svědomitě připravovali na posmrtný život. A určité typy písní pojednávají právě o tomto tématu. Druhá kategorie písní naopak vybízí prožít celý život naplno v radosti od narození až do smrti.

Instrumentální hudba se uskutečňovala současně s recitacemi nebo docházelo k přerušení v různých částech písně. V průběhu času došlo k tomu, že hudba zněla současně s písní. Podle toho, v jaké aranži byla píseň koncipována, se také dělí na různé žánry. Uvedeme si nyní ještě jeden úryvek písně. Jedná se o Píseň harfenisty, která byla objevena v hrobce vezíra Pasera. Tento vznešený muž žil za vlády krále Ramesse II.:²¹⁴

„Jak unavený je šlechtic

Dobrý osud se stává skutečností

Opravdu, těla právě zemřela od dob boha.

Jiní berou jejich místa

Ti, kdo stavěli domy nebo pyramidy

Odpočívají ve svých nekropolích

Ty skvělý duchu, který následuješ Osirise,

Obrať svoji tvář ke svému pánovi

Podívej, má přijít mír

Nabídni

....pravdu

Kterou vám přináším tak často

²¹³ROZEHNAL, J.: *Harfeníkova píseň*; Artic Studio; 2010; ISSN 1802-0275;

<<http://www.egyptologie.cz/1593/harfenikova-pisen/>>; [on line]; 2013 [citováno 23. 2.2014].

²¹⁴MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0- 7141-0949-5; (str 105)

Tak jako odpočívala na jeho hrudi a nikdy jej neopustila

*R. Přeji krásný den, Pasere.*²¹⁵

7.3. Izrael

I oblast starověkého Izraele nám zanechala záznamy o strunných nástrojích. Opět se jedná o harfy a lyry spolu s flétnami i bubny. My zde použijeme biblické žalmy a budeme opět citovat krátké úryvky. Ještě před tím se zaměříme na jejich původ, dobu zápisu. Kniha žalmů je tvořena ze dvou posvátných knih. Jednu knihu tvoří křesťanská bible a druhou židovský tenach. Tato část starého zákona chápána jako vyučující spis. Kniha je také označovaná jako básnická či mudroslovná. Kniha žalmů obsahuje 150 skladeb. Autor promlouvá k bohu. Způsob zpracování žalmů jej řadí mezi poezii. Hebrejský název sbírky zní tehillim a to se překládá jako chvály. Sbírkou žalmů vznikaly okolo 5. - 3. st. př. n. l. Ovšem z obsahového hlediska patří do doby dřívější a to do 10. - 6. st. př. n. l.

Ačkoliv dvě třetiny žalmů mají v nadpise konkrétní jméno (např. žalm Davidův), „*dnes už není pochybností o tom, že se všechny žalmy zachovaly jako anonymní skladby.*“²¹⁶ Autorství je Davidovi často přisuzováno, to se vyskytuje v 73 žalmech, dvakrát je zde uveden Šalomoun, jednou Mojžíš a dále se tu vyskytují jména chrámových zpěváků. Biblická tradice činí z Davida „*líbezného pěvce písní Izraele.*“ *Tato tradice je natolik silná, že je nepředstavitelné, že by David nenapsal ani jeden z žalmů.*²¹⁷

David jako pěvec, jak jsme uvedli, své písně doprovázel na některý ze strunných hudebních nástrojů. Zde slíbená ukázka. Vybrali jsme ukázku ze žalmu 71, 92:

Žalm 71:

„ A já strunným nástrojem ti budu vzdávat chválu,

Bože můj, za tvoji věrnost,

s citarou ti budu zpívat žalmy, Svatý Izraele.

²¹⁵ MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*; London, British Museum Press; 1991; ISBN 0- 7141-0949-5; (str 105)

²¹⁶ ŠLANCAROVÁ, J.: *Žalmisté 20. století (inspirace biblickými žalmy v moderní české poezii)*; Brno; Masarykova univerzita FF; 2013; <https://is.muni.cz/th/371418/ff_b/bc_zalmiste.txt>; [on line]; 2013 [citováno 24. 2. 2014].

²¹⁷ ŠLANCAROVÁ, J.: *Žalmisté 20. století (inspirace biblickými žalmy v moderní české poezii)*; Brno; Masarykova univerzita FF; 2013; <https://is.muni.cz/th/371418/ff_b/bc_zalmiste.txt> [on line]; 2013 [citováno 24. 2. 2014].

Ať plesají mé rty, když ti zpívám žalmy,

I má duše tebou bude vykoupěna.

A můj jazyk bude o tvé spravedlnosti hovořit každodenně, budou se rdít hanbou

ti, kdo mi strojili zlé věci.²¹⁸

Tento žalm v nadpise má uvedený nápis „*Pro předního zpěváka. Davidův, k připamatování.*“²¹⁹ V poznámkovém aparátu bible je uvedeno: „...od synů Jónadabových a prvních zajatců. V (srJr 35); Davidův, když vedl boj proti Saulovu domu.“²²⁰

Žalm 92:

„ Jak je dobré vzdávat Hospodinu chválu,

Tvému jménu, Nejvyšší, pět žalmy,

hlásat zrána tvoje milosrdenství

a v noci tvou věrnost

při nástroji o deseti strunách, s harfou,

při hře na citaru.²²¹

Jedná se o zpívaný žalm, který byl zpíván u příležitosti dne odpočinku. Je nutné zdůraznit, že není nejdůležitější, kdo je autorem těchto zpěvů. Jejich význam spočívá v tom, že slova těchto žaltářů vyjadřovala pocity modlitebníků ve stejné situaci.²²²

Hra na strunný nástroj dle biblické literární tradice měla také nadpřirozené účinky. Davidova hra na citeru jej ochránila před zuřivostí krále Saula. „*Druhého dne se Saula zmocnil zlý duch od Boha a on uvnitř paláce běsnil jako posedlý. David hrál na citeru jako každý den. Saul měl v ruce kopí. Náhle Saul kopím mrštil. Řekl si: Příbodnu Davida ke stěně. Ale David před*

²¹⁸ Bible; ekumenický překlad; Žalm 71, 22; (str. 511)

²¹⁹ Bible; ekumenický překlad; Žalm 70, 1; (str. 510)

²²⁰ Bible; ekumenický překlad; poznámka pod textem; (str. 510)

²²¹ Bible; ekumenický překlad; Žalm 92, 4; (str. 533)

²²² ŠLANCAROVÁ, J.: *Žalmisté 20. století (inspirace biblickými žalmy v moderní české poezii)*; Brno; Masarykova univerzita FF; 2013; <https://is.muni.cz/th/371418/ff_b/bc_zalmiste.txt>; [on line]; 2013 [citováno 24. 2. 2014].

ním dvakrát uhnul. Tu se Saul začal Davida bát, neboť s ním byl Hospodin, kdežto od Saula odstoupil.²²³ Hra na citeru měla také terapeutické účinky na rozdušenou Saulovu mysl. „Jišajovi poslal Saul vzkaz: „Ať David zůstane u mne, neboť získal mou přízeň.“ Kdykoli na Saula doléhal duch od Boha, bral David citaru a hrál na ni. Saulovi to přinášelo úlevu a bylo mu dobře, zlý duch od něho odstupoval.“²²⁴

O harfách, lyrách i loutnách a dalších nástrojích se dočítáme v nejrůznějších spisech a to dokazuje jejich nemalý význam.

8. VÝROBA HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

Asyriologové se zabývají často filologií, aby mohli identifikovat hudební nástroje. Zaměřují se především na způsob jejich hry, zabývají se také tím, jak tyto nástroje fungovaly. V této kapitole se zaměříme na to, kým a z jakých materiálů byly tyto nástroje vyráběny. K této analýze budeme vycházet z těchto zdrojů: „*The Archives Royales de Mary (ARM), především z ARM XXIII a z Vie Musicale à Mary sous les dernières Dynasties Amorrites (1787 – 1762 avant J. C. (VMM).*“²²⁵

Zaměřili jsme se na výrobu strunných nástrojů, na jejich názvy a jména jejich tvůrců.

Z výše zmíněných textů se dočítáme o pracovnících se dřevem. Tito pracovníci se označovali jako *nagārum*.²²⁶ CAD překládá slovo jako tesař. Dle slovníku jen poopravíme pravopis slova, protože slovník jej zapisuje jen s nepatrnými odlišnostmi *naġġārum*.²²⁷ Nyní uvedeme přímou citaci z článku Richarda Dumbrilla o výrobě strunných nástrojů, který vycházel ze zdrojů, které jsme představili na začátku této kapitoly.

„*Návody od Dīdī: ½ šinuntum - kůže na výrobu 2 kinnārum-nástrojů. 1 šinuntum-kůže na výrobu 2 kinnārum - inástrojů. Další návody: 2 ma-na kuš-še-gin- šu-ti-a di-di. Návod šimtum - lepidlo, aby lepilo dvoukolové vozíky - giš-*

²²³Bible; ekumenický překlad; 1. Samuelova; 18,10; (str. 251)

²²⁴Bible; ekumenický překlad; 1. Samuelova; 16,23; (str. 249)

²²⁵ DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.) and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace

²²⁶ DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.) and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; ARM XXXIII; 197; p.182; (str.2)

²²⁷ BRINKMAN, A., J. a kol.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 11 N Part I*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2008, (str. 112)

gigir. 2 ma-na še-gin a-na ša-ma-at giš-gigir šu-ti-a di-di.²²⁸ Slovo *šinuntum* se překládá jako určitý druh kůže. Vyráběly se z ní různé předměty - například zbraně, stoly, židle.²²⁹ *Šinūnūtum* - Jean-Marie Duran předpokládá, že by se mohlo jednat o rybí kůži. Ovšem velikost rybí kůže ve srovnání s velikostí nástroje tuhle variantu naprosto vylučuje. Pro výrobu některého z hudebních nástrojů by se pravděpodobně hodila kravská kůže, protože její velikost přibližně odpovídá velikosti ozvučné desky hudebního nástroje. Podstatu tvoří dva druhy kůže. Používala se kůže nezpracovaná a používala se kůže vydělaná. Nezpracovaná kůže se upravovala pro nástroj alum (gabû).²³⁰ Vrátime se nyní k našemu citovanému úryvku a vidíme, že polovina *šinuntum* kůže stačila na výrobu dvou *kinnārum* nástrojů a v té samé stati se píše, že celá kůže byla vypotřebována na dva nástroje tohoto typu. Z toho vyplývá, že výše zmiňované nástroje měly odlišnou velikost.²³¹

Kinnāru nám dokládá také CAD, který potvrzuje, že název označuje určitý druh lyry.²³² Ačkoliv je toto obecně přijato, není zcela jisté, zda toto označení platilo ve všech časových obdobích, a ani nelze s jistotou říci, o jaký druh lyry se jednalo. Nástroj se vyskytoval v Mari a byl objeven také ve městě Ras-aš-Šamrá. V jaké podobě se nástroj objevil, autor článku již neuvádí.

Z dalšího citovaného úryvku se dozvíme o existenci tvůrců konkrétních hudebních nástrojů. Vycházíme z dokumentu krále *Zimrī-Līma*. O výrobcí *Dīdīm* jsme se už zmiňovali výše. Dozvěděli jsme se, že zhotovil dvě *kinnārum*, ačkoliv i tento dokument uvádí jeho jméno. Nyní se seznámíme s *Hammatānem*, *Ḥabdu-Malīkem* a *Ḥubur-Abī*. „Dvě kůže *šinuntum* přijal *Hammatān* kvůli práci na trůnu *Šamašovi*, [...] *ja 'věci' pro hudebníky; jedna kůže šinuntum přijata Ḥabdu-Malīkem, aby se vyrobil stůl a paraḥšitum; jedna kůže přijata Ḥubur-Abīm, aby se vyrobilo šebitum, tilmutum, and paraḥšitum,*²³³

²²⁸ DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.) and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; ARM XXI;298 = VMM;246; p.77; ARM XXI;298 = VMM;p. 77; ARM XXXIII; 213; p. 167; 404 (str. 2)

²²⁹ BRINKMAN, A., J. a kol.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 17 Š Part III*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2008; (str. 55)

²³⁰ DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.) and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace (str. 24)

²³¹ DUMBRILL, R., J.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.) and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace; (str. 25)

²³² CIVIL, M. a kol.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 8 K*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2008 (str. 387)

²³³ BIGGS, D., R.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 12 P*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2005; (str. 145)

polovina kůže šinuntum přijata od Dīdīho, aby vytvořila dvě kinnārum.²³⁴ Se jmény výrobců nástrojů jsme se již seznámili a nyní k jejich dílům. Jde o nástroj *paraḥšitum*, *šebitum*, *tilmutum*. Názvy opět porovnáme s CAD. Pojem v článku pana Richarda Dumbrilla vykazuje drobné pravopisné nepřesnosti, které si poopravíme podle toho, jak ho zaznamenává slovník. *Tilmuttu* v překladu znamená hudební nástroj z Mari. Vyskytoval se v těchto spojeních.: KUŠ *šinuntim ana šebītim, 1 ti-il-mu-ut-tim u kinnārim*, jeden kus *šinuntu*-kůže pro *sabītu*-nástroj, jeden *tilmuttu* a jedna *lyra*, také *1 KUŠ šin[n]tim ana 1 [GIŠ ti-il-m]u-ut-tim u 1 ki[nnārim]*.²³⁵

Nástroj *šebitum*, dle CAD přesněji *šebītum*, lze vyjádřit také jako *sabītu*. V sumerském překladu se pojí s determinantem *giš.sa.bí.tum*.²³⁶ Dokumenty z Mari nám odhalují jména tvůrců různých hudebních nástrojů, hudební nástroje jako takové a také materiál, z jakého byly tyto instrumenty vyrobeny.

Název *paraḥšitum* jsme opět podrobili analýze prostřednictvím CAD. Význam slova se shoduje a potvrzuje nám, že se jedná o hudební nástroj z Mari. Zde citace CAD: „GIŠ *pa-ra-aḥ-še-tum e-nu-tum*“²³⁷ „Záležitost hudebnic, o kterých mi můj pán napsal.“ Z této formulace lze vyvodit, že se jednalo o nástroj, na který také mohly hrát ženy, vezmeme-li v úvahu volný překlad. Budeme-li brát formulaci doslovně ve spojení s determinantem GIŠ *pa-ra-aḥ-še-tum* se mohlo jednat i o hudebnice. Ovšem GIŠ samostatně znamená dřevo.

Z dochovaných dokumentů vidíme, celou řadu strunných nástrojů. Názvy hudebních nástrojů ovšem mají jen malou vypovídací hodnotu toho, jak daný instrument skutečně vypadal. My se jen dohadujeme, jak mohl vypadat, a připodobňujeme jej k soudobým hudebním nástrojům, ale jakou skutečnou podobu tyto nástroje měly, nevíme.

9. TEORETICKÁ REKONSTRUKCE ASYRSKÉ HARFY

Při rekonstrukci asyrské harfy využijeme reliéf, který je umístěn v Britském muzeu. Jedná se o reliéf číslo BM 124535 (viz příloha č. 68). Na

²³⁴ DUMBRILL, R.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.)and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomuzicology; University of London; 2013; osobní konzultace; ARM XXI: 298; VMM:246, p. 77 (str. 11)

²³⁵ BIGGS, D., R. a kol.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 18 T*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2006 (str. 414)

²³⁶ BRINKMAN, A., J.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 15 S*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2000 (str. 4)

²³⁷ BIGGS D. R.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 12 P*; The Oriental Institute, Illinois, U. S. A., 2005; (str. 145)

desce z alabastru král Ašurnasirpal II. pozdvihuje pohár nad mrtvým, právě uloveným lvem. To vše se uskutečňuje za doprovodu dvořanů a strážníků s luky a šípy. V pravé části reliéfu lze shlédnout dva instrumentalisty, harfeníky hrající na horizontální harfy, kteří drží kratší pravděpodobně dřevěnou tyčku, která slouží jako trsátka při hraní na nástroj.²³⁸ Zde je důležité slovo pravděpodobně, protože nejstarší dochovaná trsátka se vyráběla seříznutím ptačích per. K podpoře této hypotézy nám poslouží informace, že trsátka z orlích brků se využívá při hře v arabských zemích na kvitarah. Vlastně i u nás na Valašsku se hrálo husími brky na kobzu. Vyloučeno není ani to, že by trsátka mohla být vyrobena ze slonoviny.²³⁹ Kobza je trsací chordofon s korpusem, který má tvar podlouhlé krabice.²⁴⁰ Doklady o její existenci jsou různé předměty vyrobené z tohoto materiálu nalezené na BV.

Nás budou nyní zajímat především harfeníci. Pro naši potřebu je důležitá výška muzikantů, rozměry harfy (výška, šířka) a samozřejmě počet a délky strun. Reliéf je velice zřetelný a není problém ani z fotografie zjistit kolik strun tyto dvě harfy mají. Pro upřesnění, jedná se o harfy, nikoli o liry, protože jednotlivé struny se postupně zkracují. Obě harfy mají devět strun. Tělesná výška asyrského hudebníka je velice hypotetická, ale nikoli nepravděpodobná. Reliéf vznikl v 9. století př. n. l.

Dle Richarda Dumbrilla výška asyrského hudebníka činila kolem 174 cm.²⁴¹ Jiné zdroje v podstatě tuto teorii potvrzují, nicméně se vztahují obecně k výšce člověka, který žil pár století před naším letopočtem. Tento jedinec měřil od 159 cm do 183. Jednalo se o výšku muže, výška žen byla mezi 140 cm a 158 cm. Tyto údaje jsme si vypůjčili od badatelů, kteří zkoumali výšku člověka z laténského období.²⁴² Jedná se sice o jinou kulturu z jiné oblasti, ale pochází z období jen nepatrně mladšího, než pochází naše reliéfy. Rozdíl zde činí asi jedno až dvě století. Ale není zde vyloučen omyl. I dvě století mohou průměrnou výšku člověka měnit.

Z výše uvedených dat jsme se tedy rozhodli pro předpokládanou výšku asyrského hudebníka 174 cm. Výška postavy instrumentalisty hraje důležitou roli kvůli poměru nástroje a hudebníka. Ovšem nejdůležitější jsou samotné rozměry nástroje a úpon strun a úhel, který svírají s rámem harfy.

²³⁸ <http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=228517&objectId=367026&partId=1> [on line]; 2013 [citováno 27. 2.2014].

²³⁹ KURFÜRST, P.: *Hudební nástroje*, Praha; Togga; 2002; ISBN 80-902912-1-X (str. 630)

²⁴⁰ KURFÜRST, P.: *Hudební nástroje*, Praha; Togga; 2002; ISBN 80-902912-1-X (str. 439)

²⁴¹ DUMBRILL, R., J.: *The Course of Archaeomusicology*; University of London; 2013; osobní konzultace

²⁴² <<http://www.vesmir.cz/clanek/promeny-vysky-postavy-v-prubehu-veku>>; [on line]; 2013 [citováno 6. 3. 2014].

Lze vyzkoušet, že ostatní struny tvoří pravděpodobně rovnoběžky. To, zda tomu skutečně bylo, lze ověřit opět tím, že změříme úhel všech strun. Úhly by se měly shodovat. Je pozitivní, když z daného reliéfu, alespoň zčásti vidíme, kde se nacházel upínací kolíček, na němž struny byly upevněny. Jsou tak vidět totiž vzdálenosti mezi strunami.

Nyní ke konkrétním rozměrům. Tyto rozměry budeme uvádět v centimetrech. Musíme zdůraznit, že pracujeme s fotografiemi reliéfů, které jsou v určitém zmenšeném poměru vůči skutečné velikosti.

A nyní ke konkrétním rozměrům z fotografie, pocházející z Britského muzea. Výška harfeníka na fotografii činí 10,1 cm, délka harfy je 5,1 cm a výška harfy - krku je 2 cm. Vzdálenost začátku krku k poslední struně je 1,5 cm. Nyní ke strunám. Máme tady devět strun, které svírají vůči svislému rámu určitý úhel. Nejdelší struna svírá úhel 81,5 stupňů, struna následující má 81 stupňů, sedmá struna 80,5 stupňů, šestá struna 82,5 stupňů, pátá struna 82 - 83 stupňů. Zde podle fotografie bylo velice obtížné správně změřit úhel struny s rámem, neboť struna v kamenném reliéfu vykazuje značné nerovnosti. Čtvrtá struna - 83 stupňů, třetí struna - 85 stupňů, druhá struna - 85, první struna 85 stupňů. Co z těchto údajů plyne? Neustále je třeba mít na paměti, že údaje takto změřené přímo z fotografie kamenného reliéfu jsou velice přibližné rozměry a při měření nejsou vyloučeny určité nepřesnosti. Ale i tak je možné říci, že postavení strun, jakkoli se zdají být rovnoběžné, rovnoběžné tak docela nejsou. Tyto nepřesnosti jsou dány především kamennými obrysy strun. Ačkoli asyrský výtvarník danou scénu vytesal velice působivě, přesto nebylo možné struny instrumentalisty vytesat zcela rovně, což se nám potvrdilo při měření úhlů jednotlivých strun.

A nyní k samotné rekonstrukci. Uvedeme si názvy jednotlivých komponent harfy. Vodorovná část se nazývá korpus. Boční stěny tohoto korpusu se nazývají luby. Svislá část nástroje se nazývá krk neboli količník, to z toho důvodu, že se tady pravděpodobně utahovaly struny. Krk končí otevřenou dlaní. Tento jev má pravděpodobně nějakou symboliku, protože jej vidíme na mnoha horizontálních angulárních harfách. Také potřebujeme skutečné rozměry nástroje. Ty jsme získali tak, že jsme dali do poměru skutečnou výšku člověka vůči rozměrům z fotografie. To znamená: 174 cm jsme vydělili 10,1 cm a získali jsme číslo 17,2 cm. Výšku i délku jsme vynásobili číslem 17,2 cm a získali jsme 34,4 cm pro pravděpodobnou výšku količníku neboli krku a 85,4 cm pro délku nástroje. Důležitý údaj je i vzdálenost poslední struny k začátku krku. Dostaneme údaj 25,8 cm. V podélné části předpokládáme umístění ozvučnice. Z obrázku je možné, že by tato rezonanční část mohla mít lichoběžníkový tvar.

Kvůli výměně strun a kvalitě zvuku bylo nutné zanechat velký otvor ve spodní části nástroje. Z hlediska zvuku otvor mohl být také na čelní straně lubu. V případě, že by otvor byl v čele lubu, struny by byly zachyceny prostřednictvím tzv. kobylky. Z reliéfu jsou také vidět visící třásně, které napomáhaly při ladění.

Opět nastíníme určitou hypotézu. Aby mohlo docházet k doladování strun, v místě zářezů pod strunami možná byla kobylka, která umožnila posun struny. Na reliéfu vidět sice není, ale umělci, který onen reliéf tvořil, nešlo o technicky precizní obraz těchto harf. Je možné se domnívat, že některé drobné části, pro danou výtvarnou scénu nepodstatnou, výtvarník nepotřeboval zaznamenat. Jevily se mu totiž jako nepodstatné a svůj výtvarný projev přizpůsobil podle potřeby. Z výjevu ale vidíme třásně, které vycházejí z konců strun. Ty sloužily k tomu, aby dotahovaly struny během procesu ladění.

Nyní se vrátíme ke krku nástroje. Tato komponenta hraje velmi důležitou roli v tom, v jakém ladění se harfa nacházela. Jestliže byl tento krk blíže k tělu instrumentalisty, nástroj měl struny výše naladěné, protože měly kratší délku. A naopak - krk vzdálenější od těla instrumentalisty vykazoval delší struny s hlubším zvukem. V našem případě krk se nacházel na konci ozvučnice.

V rámci naší teoretické rekonstrukce se také musíme zamyslet nad materiálem, ze kterého se nástroj vyrobí. Z marijských dokumentů vyplývá, že některé strunné nástroje byly vyrobeny z kůže, ale také ze dřeva, což také dokládá mnoho sumerských i akkadských názvů. Pokud vezmeme v potaz dřevo, tak se musíme zamyslet, jaký typ dřeva by byl vhodný k tomuto typu nástroje. Z reliéfu je patrné, že se jednalo o harfu přenosnou, to znamená, že nástroj nesměl přesahovat určitou hmotnost, protože harfeník musel hrát za chůze, popřípadě stát s relativně objemným nástrojem dlouhý čas. Z toho plyne požadavek lehkého materiálu.

Ale máme další požadavek. Dřevo musí disponovat kvalitními rezonančními vlastnostmi, kvůli znělosti. Dřevina, ze které se nástroj vyráběl, musela být běžně dostupná v době, o které hovoříme; to znamená v 9. století př. n. l. Nyní budeme pracovat opravdu v hypotetické rovině. Dřevo, které by mohlo výše zmíněných kvalit dosahovat, je cedr. Roste v oblastech Syropalestiny, a proto není vyloučené, že harfy byly vyráběny právě z tohoto materiálu. Danou hypotézu nelze doložit, protože o nástroji se dozvídáme jen skrze alabastrový reliéf a nikoli z archeologických nálezů.

Jedinými doloženými strunnými nástroji jsou harfy a lyry z Uru, ale tam výsledky badatelů směřují k tomu, že materiál nástroje odpovídal nějakému měkkému dřevu jehličnanu. Ani takováto archeologická památka nám již dnes přesně neprozradí, o jaký strom se skutečně jednalo.

Další komponentou jsou struny. I ty musejí splňovat konkrétní zvukové vlastnosti, aby bylo pro posluchače příjemné nástroj poslouchat. Tady použijeme citaci pana Richarda Dumbrilla, který tvrdí, že struny byly vyráběny ze střev. „*Co se týče strun, střeva by mohla být ideální materiale díky své dosažitelnosti i vlastnostem.*“²⁴³ V podmínkách Blízkého východu mohlo jít o kozí nebo ovčí střeva. Po správné technologii zpracování se struny utahují otáčivým způsobem, až z nich vznikne struna, která se upevní na nástroj.

10. ZÁVĚR

Tato práce se zaměřovala na strunné hudební nástroje starověkého Blízkého východu. Na základě sebraných dat byl vyhodnocen vývoj strunných hudebních nástrojů v průběhu staletí. V rámci shromážděného materiálu byly využity metody jako jsou srovnávání, analogie a rekonstrukce. Je třeba však zdůraznit, že tato rekonstrukce v rámci badatelského záměru nebyla původně plánovaná. Díky ochotě spolupráce s některými odborníky bylo možné seznámit se právě s touto metodou, a proto byla do diplomové práce také zařazena.

Ačkoli v diplomové práci převažovaly zdroje sekundární, nechybí ani zdroje primární. Z obou typů těchto zdrojů se vyhodnocovaly prameny hmotné, do nichž byly zahrnuty nejrůznější druhy pečetních válečků, fragmenty nádob, stély, reliéfy atd. Zároveň ani nechyběly práce s archeologicky doloženými strunnými hudebními nástroji.

Tyto prameny se staly podkladem pro srovnávání těchto typů nástrojů. Zaznamenávali jsme vývojovou linii harfy, loutnový typ nástroje s dlouhým krkem a lyru v té podobě, jak je zobrazovaly výše zmíněné nálezy. Postupovali jsme chronologicky a v rámci chronologie jsme zaznamenávali vývoj od nejjednodušších strunných nástrojů k nástrojům konstrukčně propracovanějších, jak z hlediska počtu strun, tak i kvality ozvučné desky či skříňky. Velice zajímavé jsou fotografie otisku třístrunné harfy z Uruku, jehož stáří se odhaduje kolem roku 3200 př. n. l. Podobné otisky se našly v Mari a v Íránu v oblasti Čoga Miš, ale tady máme jen fotografii překresleného otisku. I

²⁴³ DUMBRILL, R., J.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Trafford; 2005; ISBN I-4120-5538-5; (str. 285)

když se jedná o relativně vzdálené oblasti, tvar, počet strun se shodují. Ne tak je tomu u nástroje typu harfa z Megida, na kamenné dlažbě, jejíž stáří se odhaduje do let 3300 až 3000 př. n. l., která má tvar zcela odlišný. V rámci odborné konzultace s Richardem Dumbrillem by bylo možné přijmout názor, že otisk harfy z dlažby nepochází z výše uvedeného období, protože tento typ nástroje se vyskytoval v období pozdějším. Stejným způsobem jsme srovnávali i nástroje z období vývojově mladších i další typy nástrojů, to znamená DNLT a lyru.

U lyr se v rámci hodnocení práce zastavíme. Zde je důležité zmínit, že existují historicky doložené hudební nástroje typu lyra, harfa a nástroje něco mezi harfou a lyrou, vezmeme-li v potaz jejich tvar. Jednalo o nástroje se zoomorfními prvky, které měly svůj konkrétní význam. Každý z těchto nástrojů měl určitou zvířecí ozdobu, kterou tvořil býk, tele nebo jelen. Ale bohužel otázka výskytu jelenů nebyla dosud vysvětlena. Zde jsme využili estetického symbolismu M. Marcetteau, která přejala myšlenku, že býk představuje mocné přírodní živly a vyzařuje z něj plodnost a úrodnost. Lidé Mezopotámie viděli v lyře proměněného býka. Nástroj svým zvukem měl ztotožnit přírodní živly. V symbolice krav i telat se jedná o transfiguraci býka, který zachovává svůj druh, a proto je ozvučná skříňka vyrobena z kůže telete nebo krávy. S býkem také souvisejí rohy, protože jsou-li v páru, ztělesňují mužský a ženský princip. Jelen zase vytváří myticko-kosmologický pár s býkem. Jeho paroží se každým rokem rozrůstá, a proto je možné jej připodobnit ke znovuobnovení životního cyklu. Je spojen s časem, stejně tak jako hudba.²⁴⁴

V rámci analýzy jednotlivých hudebních tabulek dochází ke shodě mezi odborníky z hlediska asyriologického a filologického, nikoli však z hlediska muzikologického. Zde jsme narazili na dvě skupiny odborníků, kteří mají odlišná stanoviska na tyto tabulky, zvláště pak na tabulku UET VII 74, která slouží jako klíč k ostatním hudebním tabulkám. Zde panuje neshoda ohledně tónových řad, které se dají vyčíst z tohoto klínopisu. Jedna skupina, mezi které patří Oliver Gurney, Theo Krispijn, Richard Dumbrill, Leon Crickmore zastává názor, že se jedná o řady klesající a naopak Anne Draffkorn Kilmerová, která jako první přeložila mnohé z těchto tabulek, dospěla k názoru, že se jedná o řady či stupnice stoupající. Crocker chápe výše zmíněné pojetí této tabulky jako manipulace s fakty, aby se došlo k potřebnému výsledku. Zastává spíše stanovisko A. D. Kilmerové.

²⁴⁴ MARCETTEAU, M.: *The horn quartet: a study of bull, cow, calf and stag figures on Sumerian lyres*, Arane 2009; (str. 68); <<http://www.iconea.org/pdf/arane12009.pdf>>; [on line]; 2013 [citováno 22. 3.2014].

V rámci diskutovaného předmětu se také stává typ nástroje, pro který byl tento tzv. „manuál k ladění“ určen. Tabulka jen prozrazuje, že se jedná o dřevěný strunný nástroj nazvaný jako ^{giš}zà.mí. A tak se řešilo, zda se jedná o nástroj typu harfa, nebo lyra. Právě na tohle velice kriticky pohlíží Crocker, který tvrdí: „*Stále přetrvává otázka, která nebyla ještě vyřešena, ke kterému nástroji se přelad'ující text vztahuje - vertikální harfa, na které můžeme určit nejhlubší strunu (protože je nejdelší), nebo lyra, na které nelze určit nejhlubší strunu podle její délky, protože všechny struny jsou přibližně stejně dlouhé.*“²⁴⁵ Ale Marcelle Duchesne - Gullemine uvádí, že nástroj typu ^{giš}zà.mí, či akkadsky *sa-am-mu-u* není harfa, ale lyra-kithara. Uvedme přímo, co je uvedeno v jejím článku: „... *nástroj označený v Britském muzeu jako fragment ^{giš}zà.mí není harfa, ale lyra - kithara. Tuto interpretaci jsem popsala v článku v roce 1969 a nyní je všemi společně přijat.*“²⁴⁶ Termín *zà.mí.n*²⁴⁷ také podle Theo Krispijna znamená lyra a totéž potvrzuje CAD.

Tyto hudební texty jsou buď bilingvní sumersko akkadské nebo se vyskytují v akkadském jazyce a vznikaly okolo let 1800 př. n. l. Hudební tabulky se týkaly nástrojů, které měly buď sedm nebo devět strun. I když návodů ke změnám modů se nedochovalo příliš velké množství, nelze tvrdit, že neexistují. Hudba starověké Mezopotámie měla především vzdělávací funkci.²⁴⁸

O strunných hudebních nástrojích čteme v mnoha sumerských i akkadských hymnech. Tak jako v Mezopotámii i v Egyptě vznikaly písně i básně za doprovodu harfy, lyry či loutnových typů nástrojů spolu s dalšími. Ani v oblasti Syropalestíny nechybí, protože se o nich dočítáme ve starozákonních textech. Mnohokrát vyzýval král David, aby se Hospodin uctíval hrou na citeru a harfu o deseti strunách.

Strunné nástroje se nevyskytovaly pouze jako samostatný prvek, ale byly součástí hudebních těles. Nabízí se slovo orchestr, ale kvůli odborné přesnosti je lepší hovořit spíše o hudebních tělesech. Ne vždy se jednalo o

²⁴⁵ CROCKER, L., R.: *Mesopotamian Tonal Systems*; British Institut for the Study of Iraq; 1997; (str. 189); <<http://www.jstor.org/stable/4200443>>; [on line]; 2013 [citováno 22. 3. 2014].

²⁴⁶ DUCHESNE-GUILLEMIN, M.: *A hurrian musical score from Ugarit: the discovery of Mesopotamian Music*; Undena publication, Malibu 1984; (str. 12); <<http://www.urkesh.org/attach/duchesne-guillermin%201984%20the%20discovery%20of%20mesopotamian%20music.pdf>>; [on line]; 2013 [citováno 22. 3. 2014].

²⁴⁷ KRISPIJN, J., H., T.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East; Dept. Of Assyriology*; Leiden University The Netherlands; <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_MesopotamianMusic_Slides.pdf>; [on line]; 2013 [citováno 22. 3. 2014].

²⁴⁸ MICHALOWSKI, P.: *The Travails of a Tradicion: Continuity and Change in Mesopotamian Text about Music*; ICONEA 2013; 5.12. 2013; presentation

mnohopočetná seskupení. Tato hudební tělesa kromě strunných nástrojů souzněla i s nástroji rytmickými či dechovými. Tady jsme zmiňovali proslulý Nebukadnesorův orchestr. Ne tak známé, ale velice zajímavé hudební těleso máme doloženo z Mari, které je mimořádné z hlediska počtu hudebnic a také proto, že se jedná o ženy - hudebnice v dané době.

U Mari ještě zůstaneme, protože odtud máme významné Dopisy z Mari, které nám dokládají, z čeho se vyráběly strunné hudební nástroje, hovoří o jejich tvůrcích a typech nástrojů. Tyto dopisy ale prozrazují i to, že hudebníci z Mari studovali hudební školy mummu v Babylonii. Hudebníci na královském dvoře zastávali velice prestižní funkci, a proto bylo po nich požadováno hudební umění nejvyšší kvality.

Také jsme se rozhodli provést rekonstrukci asyrské harfy, protože silná zvědavost vypůsobila touhu vyrobit nástroj, na který hráli naši starověcí předchůdci instrumentalisté. Využili jsme teoretických znalostí, kde jsme čerpali z knihy Pavla Kurfurstra. Pokus o rekonstrukci asyrské harfy se pohybuje spíše na teoretické rovině, ale tak, aby nástroj dle tohoto postupu bylo možné vyrobit.

Strunné nástroje stejně jako všechny ostatní podléhají rychlému vývoji, a cílem této práce bylo trochu nahlédnout do nejstarších období nástrojů typu lyra, harfa i dlouhokrký nástroj loutnového typu.

11. PŘEHLED POUŽITÝCH ZDROJŮ

11.1. Literatura a odborné články

ARUZ, J. a WALLENFELS, R.: *Art of the Cities*; New York: Metropolitan Museum Art; 2003; ISBN: 0-300-09883-9

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

BIGGS, D. R. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 18 T*; Part 3; Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 2006 (str 416)

BRAUN, J.: *Music in Ancient Israel/Palestine*; Michigan/ Cambridge; Company Grand Rapids; 2002; ISBN 0- 8028-4477-4

BRINKMANN, A. J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 13 Q*; Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 1992

BRINKMEN, A. J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 15 S and* Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A. 2000

BURGH, W. T.: *Listening to the artifacts, Music Culture in Ancient Palestine*; New York and London; t clark; 2006; ISBN 0-567-02552-7; 2006

CRAWFORD, H.: *The Sumerian world; London and New York*; Routledge; 2013; ISBN 978-415-56967-5

DUMBRILL, R.: *The archaeomusicology of the Ancient Near East*; New York; Traffword; 2005; ISBN I-4120-5538-5

DUMBRILL, R.: *Organology and philology of an Urukean lute*; ICONEA 2011

DUMBRILL, R.: *UET VII 74, The left column: first written evidence of pentatonism?*; Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1990

DUMBRILL, R.: *The Course of archaeomusicology*; University of London; 2013; osobní konzultace

DUMBRILL, R.: *Glues, hides and guts in Mary Organology during the last Dynasties (1787-1762B.C.)and under the reigns of Yasmaḥ-Addu and Zimrī-Līm*; The Course of archaeomusicology; University of London; 2013; osobní konzultace

DE SCHAUENSEE, M.: *Two lyres from Ur*; Philadelphia; University of Pennsylvania Museum of Archeology and Anthropology; 2002; ISBN 0-924171-88-X

GARSSIA, L.: *Le nostre indagini in stile Csi sui computer dell'antichità*; Misteri sapienze perdute, Tutto Scienze; 2009, 21. 10.

GELB, I., J. a kol.: *The Assyrian dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago, volume 2; Part B*; 1998; Chicago; The Oriental Institut; Illinois; U. S. A.

GELB, J., LANDSBERGER, B., OPPENHEIM, L. A.: *The Assyrian Dictionary of the Oriental Institute of the University of Chicago; volume 7 I and J*, Chicago: The Oriental Institute, Illinois, U. S. A andf J. J. Augustin Verlagbuchhandlung, Gluckstadt, Germany

HEIMPEL, W.: *String and threads, A Celebration of the Work of Anne Draffkorn Kilmer*, Winona Lake, Indiana; Eisenbrauns; 2011; ISBN 978-1-57506-227-3

JACOBSEN, T.: *The harps that once, Sumerian Poetry in translation*; New Haven and London; Yale University press; 1987; ISBN 978-0-300-07278-5

KUHRT, A.: *The Ancient Near East c. 3000-330 BC*, Volume I; London and New York; Routledge; 1995; ISBN 0-415-16763-9

KURFÜRST, P.: *Hudební nástroje*, Praha; Togga; 2002; ISBN 80-902912-1-X

MANNICHE, L.: *Music and Musicians in Ancient Egypt*, London; British Museum Press; 1991; ISBN 0-7141-0949-5

MAZANI, P.: *The book of Daniel in light of the Ancient Near Eastern Literary and material finds: an archaeological pespective*; Andrews University; 2008

MICHALOWSKI, P.: *The Travails of a Tradicion: Continuity and Change in Mesopotamian Text about Music*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2013; 5. 12. 2013; presentation

Muzeum Louvre; archiv autorky - Paříž

SACHS, K.: *The history of musical instruments*; New York; Dover Publication; 2006; ISBN 0-486-45265-4

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

VACÍN, L.: *Vzpomínky na Šulgiho: obraz proslulého panovníka v mezopotámském písemnictví po pádu III. dynastie urské*; AD ACTA 2011

VERNER, M.; BAREŠ, L.; VACHALA, B.: *Encyklopedie starověkého Egypta*; Praha; Libri; 2007; ISBN 978-80-7277-306-0

WALISCH, H.; OLING, B.: *Encyklopedie hudebních nástrojů*; Čestlice; Rebo ProductionCZ; 2004; ISBN 80-7234-289-4

WOLKSTEIN, D.; KRAMER, N., S.: *Inanna, Queen of Heaven and Earth, her stories and hymns from Sumer*; New York; Harper & Row, Publishers; 1983; ISBN 0-06-090854 (pbk.)

11.2. Internetové zdroje

BARNETT, R., D.: *New Facts about Musical Instruments from Ur*, British Institute for Study of Iraq; 1969; <<http://www.jstor.org/stable/4199874>>; [on line] 2013 [citováno 12. 3. 2014].

BRAUN, J.: *Ancient Israel/Palestine and the new historiography of music: some unanswered questions*; ARANE 2008 – VOLUME I, <http://www.academia.edu/243822/ARANE_2009>; [on line] 2013 [citováno 12. 10. 2013].

COLON, D.: *Playing in concert in the Ancient Near East*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology; <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line] 2013 [citováno 3. 8. 2013].

CRICKMORE, L.: *Planets, Heptachords and the Days of the Week – the Harmony of the Spheres*; 28. 4. 2013; Academia.edu; <http://www.academia.edu/5191460/Planets_Heptachords_and_the_Days_of_the_Week_-_the_Harmony_of_the_Spheres>; [on line] 2013 [citováno 30. 1. 2014].

CROCKER, L., R.: *Mesopotamian tonal systems*; British Institut for the Study of Iraq; 1997; <<http://www.jstor.org/stable/4200443>>; [on line] 2013 [citováno 29. 12. 2013].

DUMBRILL, J., R.: *Old Babylonian Cuneiform Tablature Music Notation; MS 5105*; The Schoyen Collection; <<http://www.schoyencollection.com/music.html>>; [online] 2014 [citováno; 2. 2. 2014].

DUMBRILL, R., J.: *Evidence and inference in texts of theory in the ancient Near East*; ICONEA 2008;
 <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line] 2013 [citováno 3. 8.2013].

DUMBRILL, R., J.: *Four Tables from the Temple Library of Nippur, A Source for 'Plato's Number' in relation to the Quantification of Babylonian Tone Numbers*; Academia.edu;
 <http://www.academia.edu/243917/Four_Mathematical_Texts_from_the_Temple_Library_of_Nippur>; [on line] 2013 [citováno 29. 12. 2013].

DUMBRILL, R., J.: *The earliest evidence of heptatonism in a late Old Babylonian text: CBS 1766*; Academia.edu;
 <http://www.academia.edu/243915/Earliest_Evidence_of_Heptatonism>; [on line] 2013 [citováno 30. 1. 2014].

DUMBRILL, R.: *YBC 11381: New evidence for Neo-Babylonian Enneatonism in Music Theory*; Academia.edu;
 <http://www.academia.edu/2642606/YBC_11381_New_evidence_for_Neo-Babylonian_Enneatonism_in_Music_Theory>; [on line] 2013 [citováno 29. 12. 2013].

GURNEY, R., O.: *Babylonian music again*, Iraq; British Institut for the Study of Iraq; 1994; <<http://www.jstor.org/stable/4200387>>; [on line] 2013 [citováno 29. 12. 2013].

HOROWITZ, W.: *A Late Babylonian Tablet with Concentric Circles from the University Museum (CBS 1766)*; Hebrew University;
 <<http://www.jtsa.edu/documents/pagedocs/janes/2006%2030/horowitz30.pdf>>; [on line] 2013 [citováno 29. 12. 2013].

KILLMER, D., A.: *A music tablet from Sippar (?): BM 65217 + 66616*; British Institut for the Study of Iraq; 1984; <<http://www.jstor.org/stable/4200216>>; [online] 2014 [citováno; 2. 2. 2014].

KRISPIJN, J. H.: *Music in School and Temple in the Ancient Near East*, <http://www.caeno.org/newagain_files/sitewide/papers/Krispijn_Mesopotamian_Music_Slides.pdf>; [on line] 2013 [citováno 5. 10.2013].

KRISPIJN, T.: *Musical ensembles in Ancient Mesopotamia*; London; British museum; Near Eastern Archaeomusicology ICONEA 2008; presentation;
 <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line] 2013 [citováno 3. 8.2013].

LAWERGREN, B.: *The Rebirth of the Angular*, City University of New York; <http://www.hunter.cuny.edu/physics/faculty/lawergren/repository/files/Angular%20Harps_large.pdf>; [on line] 2013 [citováno 13. 10.2013].

MARCETTEAU, M.: *The horn quartet: a study of bull, cow, calf and stag figures on Sumerian lyres*, Arane; 2009; <<http://www.iconea.org/pdf/arane12009.pdf>>; [on line] 2013 [citováno 3. 8.2013].

MARCETTEAU, M.: *A queen's orchestra at the court of Mary: New perspectives on the Archaic instrumentarium in the third millenium*; London; British museum; Near Easten Archaeomusicology ICONEA 2008; <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line] 2013 [citováno 3. 8. 2013].

MICHALOWSKI, P.: *Traveler's tales observations on musical mobility in Mesopotamia and beyond*; London; British museum; Near Easten Archaeomusicology ICONEA 2008; presentation; <http://www.academia.edu/243550/ICONEA_2008>; [on line] 2013 [citováno 3. 8. 2013].

ŠLANCAROVÁ, J.: *Žalmisté 20. století (inspirace biblickými žalmy v moderní české poezii)*; Brno; Masarykova univerzita FF; 2013; <https://is.muni.cz/th/371418/ff_b/bc_zalmiste.txt> [on line] 2013 [citováno 24. 2. 2014].

WILSON, R., F.: 2. *Sarah's Abduction (Genesis 12: 10-20 and 20:1-18)*; <https://www.google.cz/search?q=Reli%C3%A9+Beni-Hasan,+the+tomb+of+Khnumhotep+II&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=EL-6UufkN8jQsgaU74GgDg&ved=0CEEQsAQ&biw=1067&bih=749#facrc=_&imgdii=_&imgrc=L0k3eGevtYPIvM%3A%3BHN3sr-0XO4Yn4M%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.jesuswalk.com%252FAbraham%252Fimages%252Fbeni-hasan_semites468X167.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.jesuswalk.com%252FAbraham%252F2_abduction.htm%3B468%3B157>; [on line] 2013 [citováno 21. 3. 2013].

ZETTLER, L., R.: *Banqueting and Music An Early Dynastic I Sealing from Nippur* (str. 283) <http://www.academia.edu/4513650/Banqueting_and_Music_An_Early_Dynastic_I_Sealing_from_Nippur>; [on line] 2013 [citováno 10. 3. 2014].

Harp (čang), a string instrument which flourished in Persia in forms from its introduction, about 3000 BCE, until 17th century; ENCYKLOPEDIA IRANICA, 2003, DECEMBER; <<http://www.iranicaonline.org/articles/harp>>; [on line] 2013 [citováno 7. 2. 2014].

A praise poem of Šulgi (Šulgi B): c. 2.4.2.02; <<http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/cgi-bin/etcsl.cgi>>; [on line] 2013 [citováno 24. 2.2014].

<<http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%87atalh%C3%B6y%C3%Bck>>; [on line] 2013 [citováno 12. 10. 2013]

<<http://psd.museum.upenn.edu/epsd/nepsd-frame.html>>; [on line] 2013 [citováno 19. 10. 2013].

<<http://shoepixie.tumblr.com/post/562776419/an-ancient-lyre-player-on-a-bit-of-megiddo-ivory>>; [on line] 2013 [citováno 25. 12. 2013].

<http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=228517&objectId=367026&partId=1> [on line] 2013 [citováno 27. 2.2014].

<<http://www.catalhoyuk.com/history.html>>; [on line] 2013 [citováno 12. 10. 2013]

<http://www.ehow.com/info_7808263_egyptian-stringed-musical-instruments.html>; [on line] 2013 [citováno 10. 3.2014].

<http://www.flutopedia.com/mesopotamian_flutes.htm>; [on line] 2013 [citováno 25. 12. 2013].

<http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=183&Itemid=19&lang=en>; [on line] 2013 [citováno 8. 3. 2013].

<<http://www.simorq.org/Oud.251.0.html>>; [on line] 2013 [citováno 26. 12. 2013].

<https://www.google.cz/search?q=Karatepe&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=PWy7UpS-FsmQtQbhulHgCw&ved=0CC4QsAQ&biw=1593&bih=749#facrc=&imgdii=&imgrc=Q_H9ISVNsjnVM%3A%3BLbUNAtq9bpuVkM%3Bhttp%253A%252F%252Fmainzerbeobachter.files.wordpress.com%252F2013%252F05%252Fkara-tepe-south-gate-10.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fmainzerbeobachter.com>

[%252Ftag%252Ffrygie%252F%3B450%3B255>](#); [on line] 2013 [citováno 25. 12. 2013].

<https://www.google.cz/search?q=Pottery+from+Inandik+from+Anatolia&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=DAwsU4HoJ8fUtQbapYGABA&ved=0CHsQsAQ&biw=790&bih=749>; [on line] 2013 [citováno 21. 3. 2013].

https://www.google.cz/search?tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=hW-7UpXSCOnV4ASs5IHYCA&ved=0CGcQsAQ&biw=790&bih=749&q=Jar%20with%20lyre%20from%20Megiddo#facrc=&imgdii=&imgrc=U-rvQVqooQ9GDM%3A%3Bn8hDxIMar-Mh9M%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ats.ancientlyre.com%252Fimg%252FPHIL.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ancientlyre.com%252Fthe_biblical_nevel%252F%3B234%3B250 [on line] 2013 [citováno 25. 12. 2013].

https://www.google.cz/search?tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=hW-7UpXSCOnV4ASs5IHYCA&ved=0CGcQsAQ&biw=790&bih=749&q=Jar%20with%20lyre%20from%20Megiddo#facrc=&imgdii=U-rvQVqooQ9GDM%3A%3B8o4etwvDelKcqM%3BU-rvQVqooQ9GDM%3A&imgrc=U-rvQVqooQ9GDM%253A%3Bn8hDxIMar-Mh9M%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ats.ancientlyre.com%252Fimg%252FPHIL.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ancientlyre.com%252Fthe_biblical_nevel%252F%3B234%3B250https://www.google.cz/search?tbm=isch&source=univ&sa=X&ei=hW-7UpXSCOnV4ASs5IHYCA&ved=0CGcQsAQ&biw=790&bih=749&q=Jar%20with%20lyre%20from%20Megiddo#facrc=&imgdii=U-rvQVqooQ9GDM%3A%3B8o4etwvDelKcqM%3BU-rvQVqooQ9GDM%3A&imgrc=U-rvQVqooQ9GDM%253A%3Bn8hDxIMar-Mh9M%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ats.ancientlyre.com%252Fimg%252FPHIL.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fwww.ancientlyre.com%252Fthe_biblical_nevel%252F%3B234%3B250; [on line] 2013 [citováno 12. 3. 2014].

12. RESUMÉ

I focus on the string instruments in the Ancient Near East in my Diploma Thesis. I characterised harps, long-neck lute type (LNLT) and lyres. I observed its development during many periods. The reader can see a lot of pictures of these musical instruments. There are photos of the oldest descriptions and cylinder seals from Uruk, Fara. The cities were in Mesopotamia, Choga Mish is located from Iran. In those places, the oldest harps were discovered. This work presents a high number of artefacts to compare its each other. We can see different reliefs, cylinder seals, potteries, stone fragments with pictures etc.

This thesis deals with sir Leonardo Woolley 's excavation in cemetery in Ur, who has discovered some kind of the string instruments type of lyre and harps and lyre-harps. He founded there a lot of ancient objects, but we have been interested in the string musical instruments of the cemetery.

We have also analysed cuneiform tablets with tonal systems. One of the most important tablet was cuneiform tablet UET VII 74. But another cuneiform tablets are very interesting, too. Let us introduce the tablets: UET VII 126, CBS 10996, YBC 11381, CBS 1766, BM 65217+66616, MS 5105. The analyse of the Babylonian and Sumerian tonal systems was not simple, because the opinions of the experts are not united. We have presented and compared the ideas of Oliver Gurney, Richard Dumbrell, Theo J. H. Krispijn and Crickmore, and also the opinion of Anne D. Killmer and Crocker. Their views are not equal, of course.

We have dealt with ancient orchestra, too. We offered some examples of such musical ensembles – from Choga Mish, from Mari and from others places in the Near East. The diploma thesis also provides the description transport of musicians across Near East during centuries. We have some reliefs at our disposal. In the thesis we introduce Nebuchadnesor orchestra, well-known from the chapter Daniel the prophet. The chapter refers to all musical instruments.

The musical instruments were part of literary traditions in Ancient Near East, too. Therefore we have chosen some hymns from Mesopotamia. We chose for example Hymns B - the text is about the king Shulgi as a perfect musician as a singer. We have narrated the story of the king Gudea and cited piece of hymn which mentions information about music as a part of celebrations. The thesis is focused on whole Near East and therefore we have also mention poets from Egypt. We described two Harpenist's songs. One of them is song from 11th

dynasty and celebrates the king Antef. The second Harpenist' song was found in the grave of Passer Vezier.

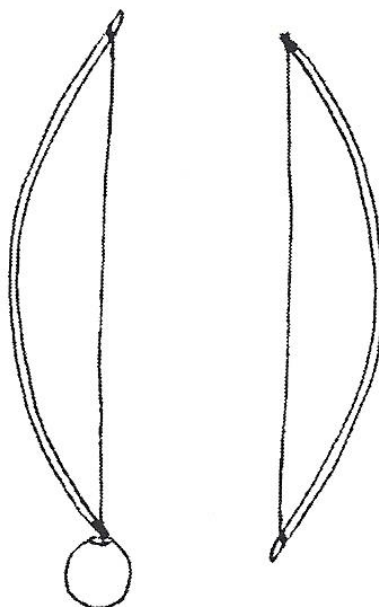
The work contains also the description of the reconstruction Assyrian harp. For that, the Ashunasirpal's relief was very important because it contains a good quality picture of the harp. We can see in detail the number of strings and the form of this instrument. This is only theoretic reconstruction based on approximate proportions.

The string instruments develop very quickly. The modern string instruments are different from ancient instruments. But the antique instruments were technically well elaborated thus it is interesting to analyse them.

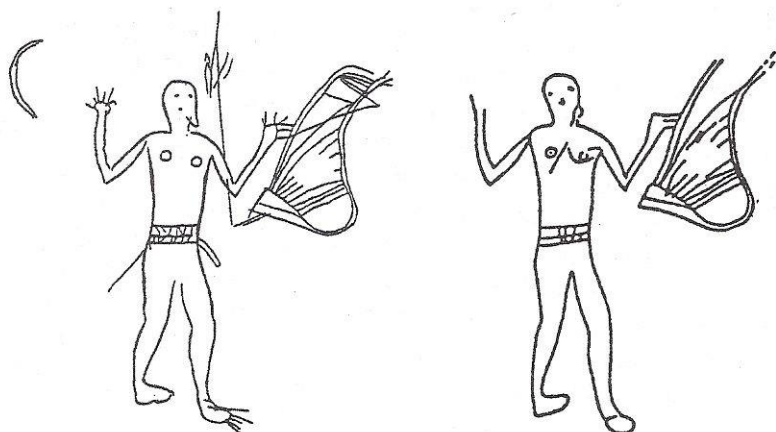
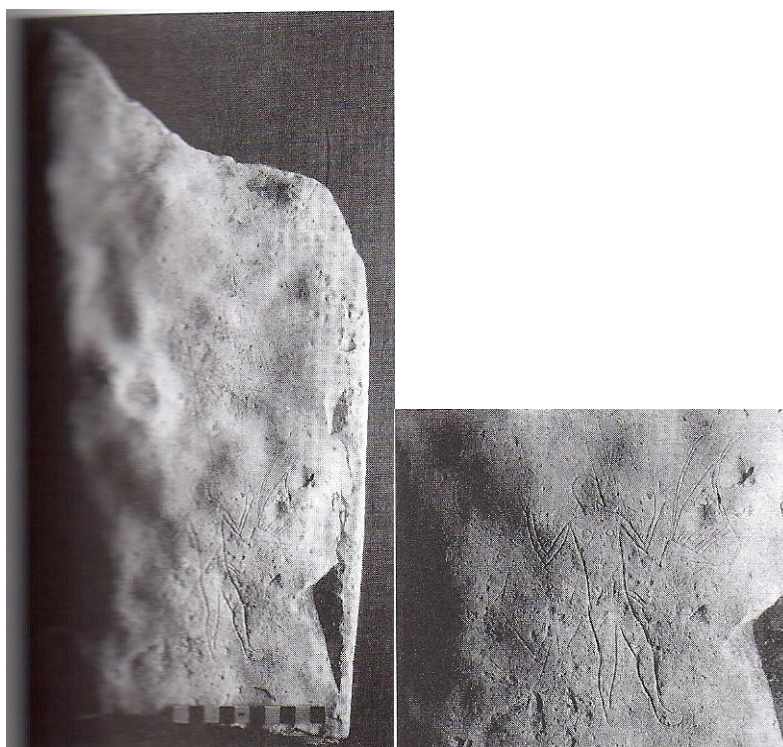
13. OBRAZOVÉ PŘÍLOHY



Příloha č. 1 - Luk - lovecký nástroj z Anatólie - Catalhöyük (nejstarší z BV),
malba na zdi objev - James Mellaart 1960



Příloha č. 2. - ^{óiš}ban.tur (DUMBRILL, R., J.: s. 181)



Příloha č. 3 - harfistka z Megida (BRAUN, J.: s. 59; 60)



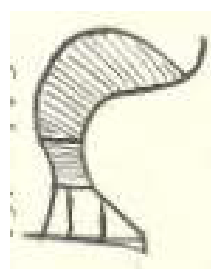
Příloha č. 4 - Pečetní váleček z Čoga Miš - Írán 3300 - 3100 př. n. l.



Příloha č. 5 Harfa z Uruku - piktografy 3200 - 3000 př. n. l. (KRISPIJN, T.: Presentation)



Příloha č. 6 - hliněná klínopisná tabulka z roku 3000 př. n. l.; znak harfy - dolní pravý roh; (HARPHISTORY; obr. 1.01)



Příloha č. 7 - klínopisné znaky z Fary – 2600 př. n. l. (KRISPIJN, T.: Presentation)



Příloha č. 8 - Nádoba z Bismaye (ARUZ; s. 333)



Příloha č. 9 - Dva harfisté z Mari (DUMBRILL, R., J.: s. 196)



Příloha č. 10 - Pečetní váleček z JV Íránu, 2300 - 2100 př. n. l.; zobrazení kultické scény



Příloha č. 11 - Terakota z Ešnuny; angulární horizontální harfa (Muzeum Louvre; archiv autorky - Paříž; 2011)



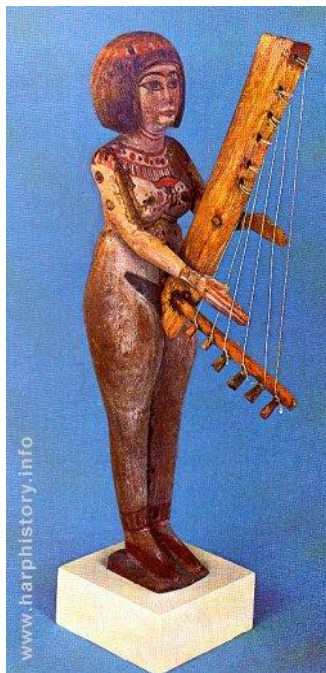
Příloha č. 12 - Terakota z Larsy; angulární vertikální harfa (Muzeum Louvre; archiv autorky - Paříž; 2011)



Příloha č. 13 - Reliéf z Beni - Hasan; dva harfeníci z 12. dynastie; 1997 - 1797 př. n. l. (MANNICHE, L.; s. 35)



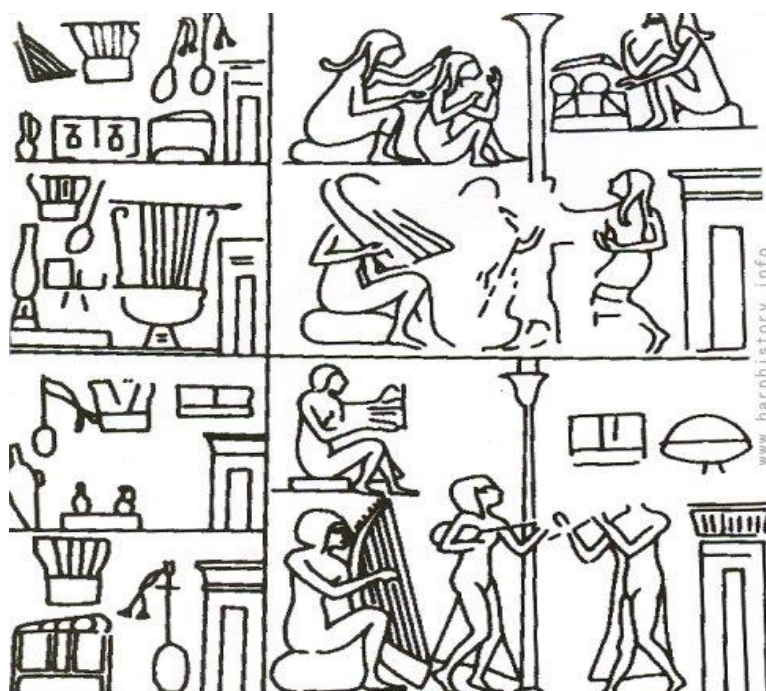
Příloha č. 14 - Reliéf se dvěma harfeníky; doba vzniku Sesostris I. (HARPHISTORY; obr. 1. 15)



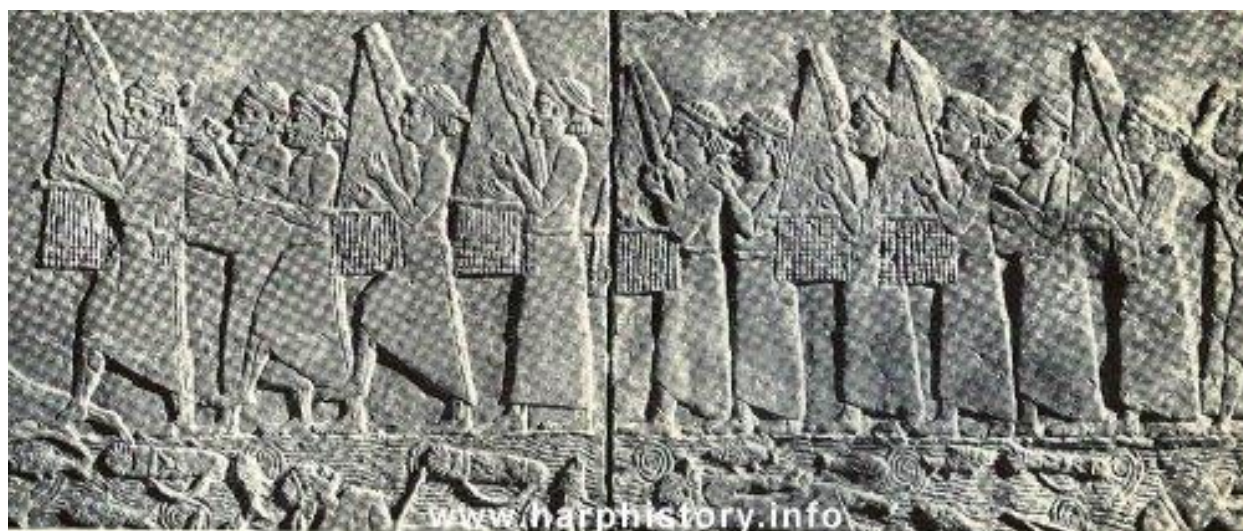
Příloha č. 15 - Soška s angulární harfou z 19. dynastie; 1200 př. n. l.; (HARPHISTORY; obr. 2.04)



Příloha č. 16 – Triangulární harfa; Nová říše (Muzeum Louvre; archiv autorky - Paříž; 2013)



Příloha č. 17 - Hudební komora (HARPHISTORY; obr. 1.16)



Příloha č. 18 - Procesí hudebníků z Elamu, poraženi asyrským králem Ašurbanipalem (661 - 631 př. n. l.)



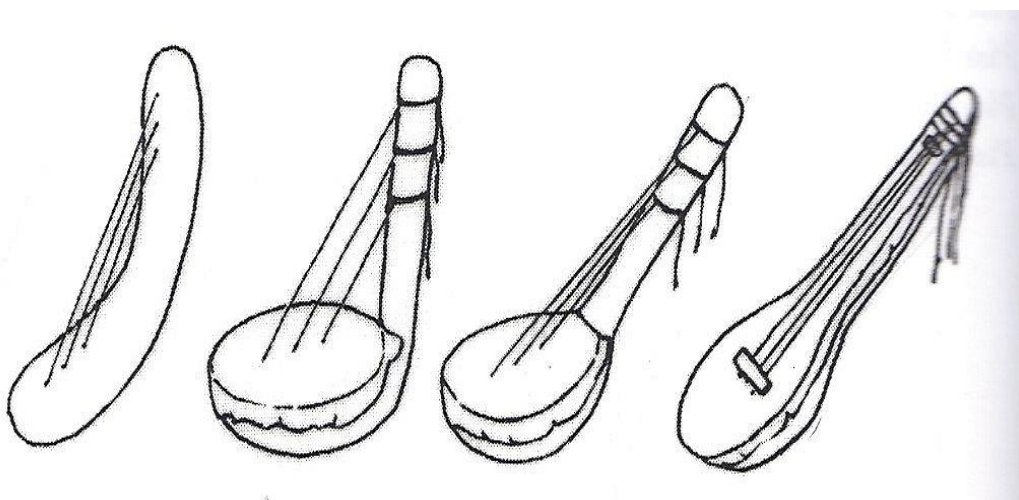
Příloha č. 19 – Fragment sochy nalezený v Izraeli; angulární harfa z doby helénské; 2. st. př. n. l. (HARPHISTORY; obr. 2.10)



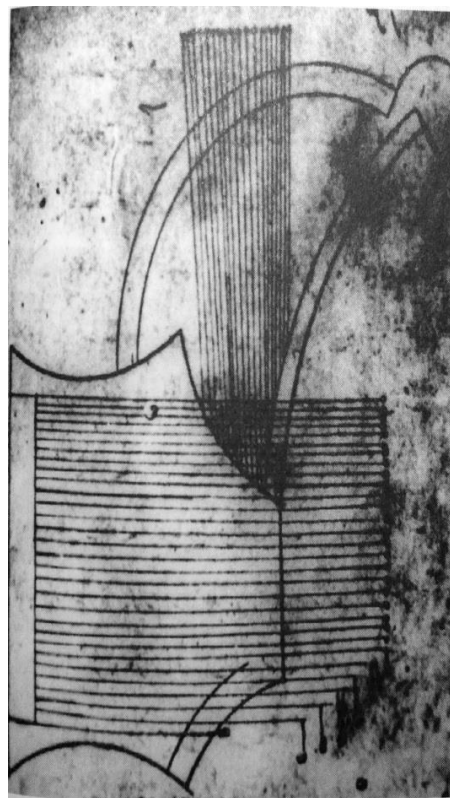
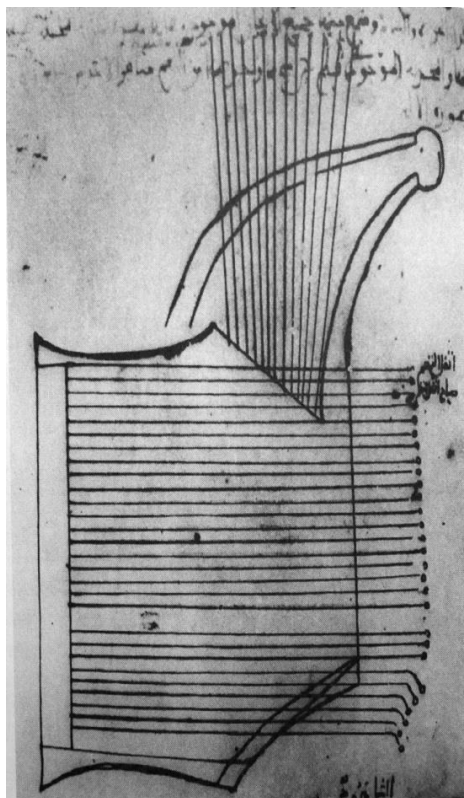
Příloha č. 20 - Terakota ze Seleukovského období, typ izolované harfy (DUMBRILL R., J.: s. 223)



Příloha č. 21 – Terakota s angulárními vertikálními harfami (DUMBRILL R., J.: s. 216)



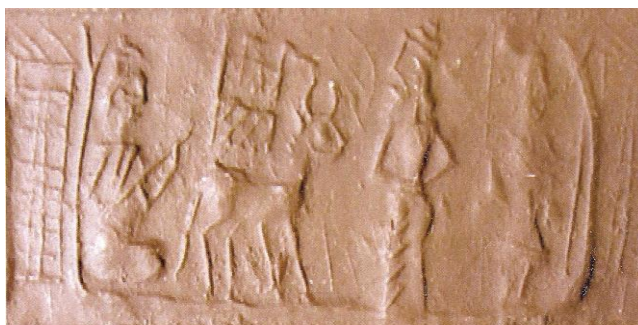
Příloha č. 22 – Vývojové etapy DNLT; (DUMBRILL R., J.: s. 308)



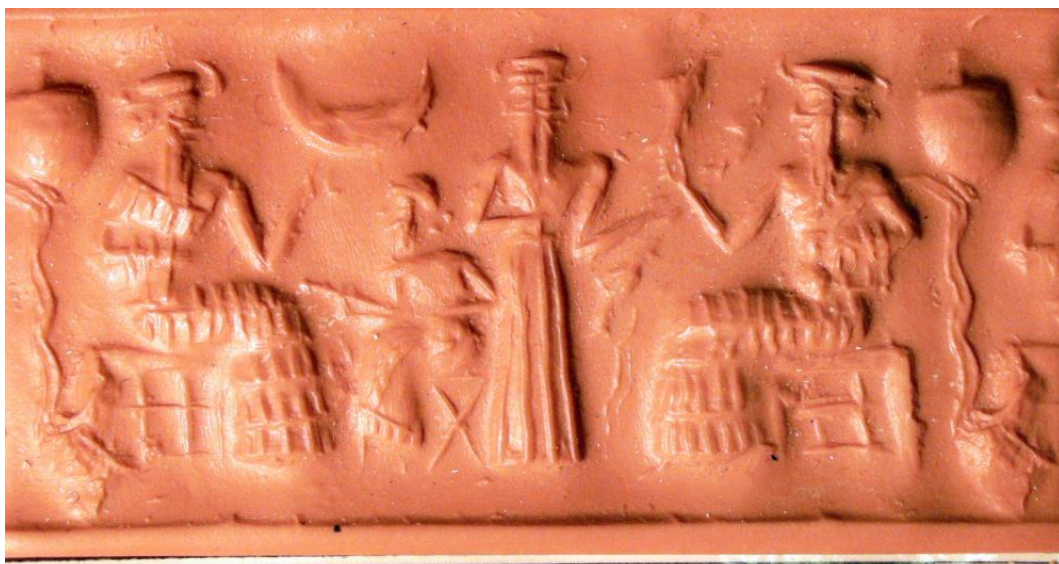
Příloha č. 23 – Madridský rukopis a Káhirský rukopis (KURFÜRST; s. 244, 245)



Příloha č. 24 – Nástroj od Wendelina Tieffenbruckera z roku 1500 (KURFÜRST; s. 255)



Příloha č. 25 - Pečetní váleček BM141632 (Archiv autorky; Dumbrill 's Course of Archaeomusicology)



Příloha č. 26 - Pečetní váleček z Britského muzea BM 28806 (Archiv autorky; Dumbrill 's Course of Archaeomusicology);



Příloha č. 27- Pečetní váleček z Britského muzea BM ;BM 89096



Příloha 28 - terakota z Tell - Ajjúlu (BRAUN, J.: s. 81)



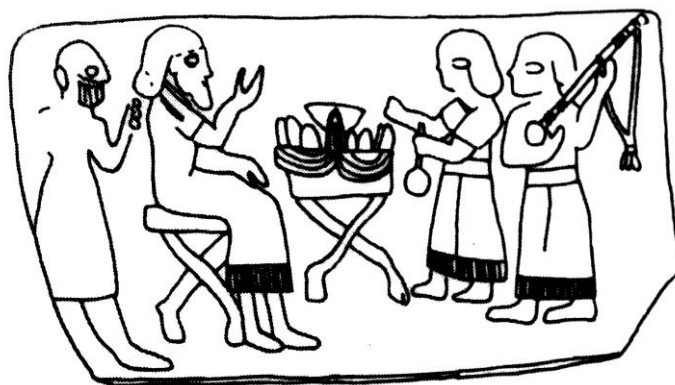
Příloha č. 29 - terakota z Danu (BRAUN, J.: s. 82)



Příloha č. 30 - Loutnísté ze Sús, období střední Elam, 1500 př. n. l.; (Archiv autorky; Dumbrill 's Course of Archaeomusicology)



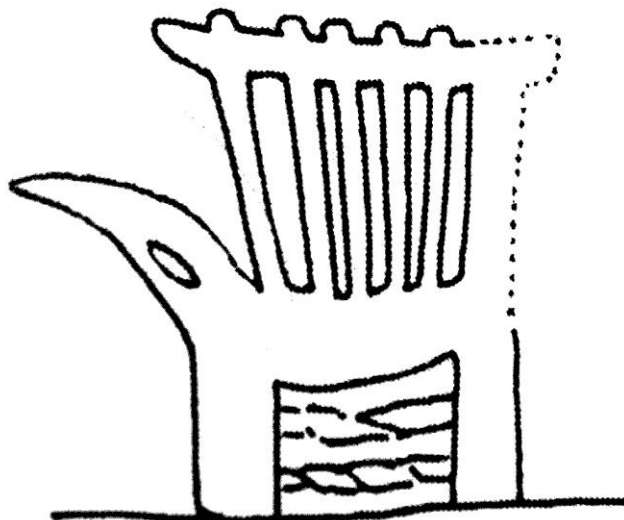
Příloha č. 31 - Ozvučná skříňka loutny; (Britské muzeum – EA38171)



Příloha č. 32 - Kamenný reliéf z Karchemiše (DUMBRILL, R., J.: s. 339)



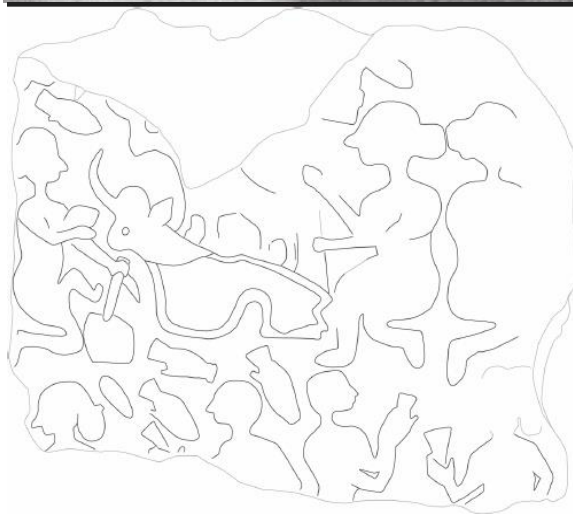
Příloha č. 33 - Socha, terakota z Lattakíje - severní Sýrie; 500 př. n. l. (Archiv autorky; Dumbrill 's Course of Archaeomusicology)



Příloha č. 34 - Lyry z Fáry - jeden z nejstarších pečetních válečků; 4. tis. př. n. l.; (DUMBRILL; s. 243)



Příloha č. 35 - Pečetní váleček z Failaku, (ONDRÍČKOVÁ; M.: s. 63)



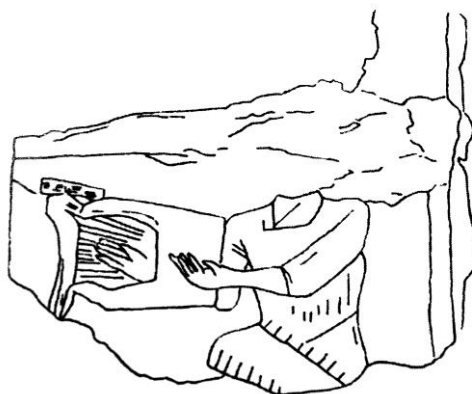
Příloha č. 36 - Pečetní váleček s hudební scénou 8N186 (ZETTLER; s. 277, 278)



Příloha č. 37 – Stéla krále Gudey (Muzeum Louvre; archiv autorky)



Příloha č. 38 - Akkadský pečetní váleček (DUMBRILL R., J.: s. 255)



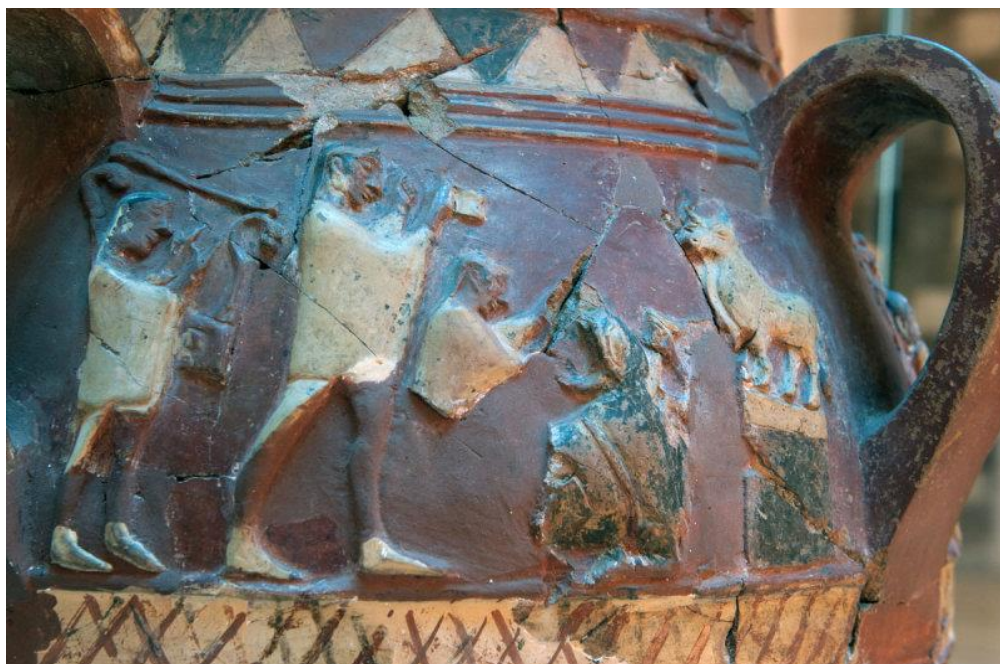
Příloha č. 39 - Přenosná asymetrická lyra z Išchali (DUMBRILL R., J.: s. 255)



Příloha č. 40 - Relief z Beni - Hasan; 19. st. př. n. l.; fragment severní zdi, z hrobu krále Khunhotepa II.

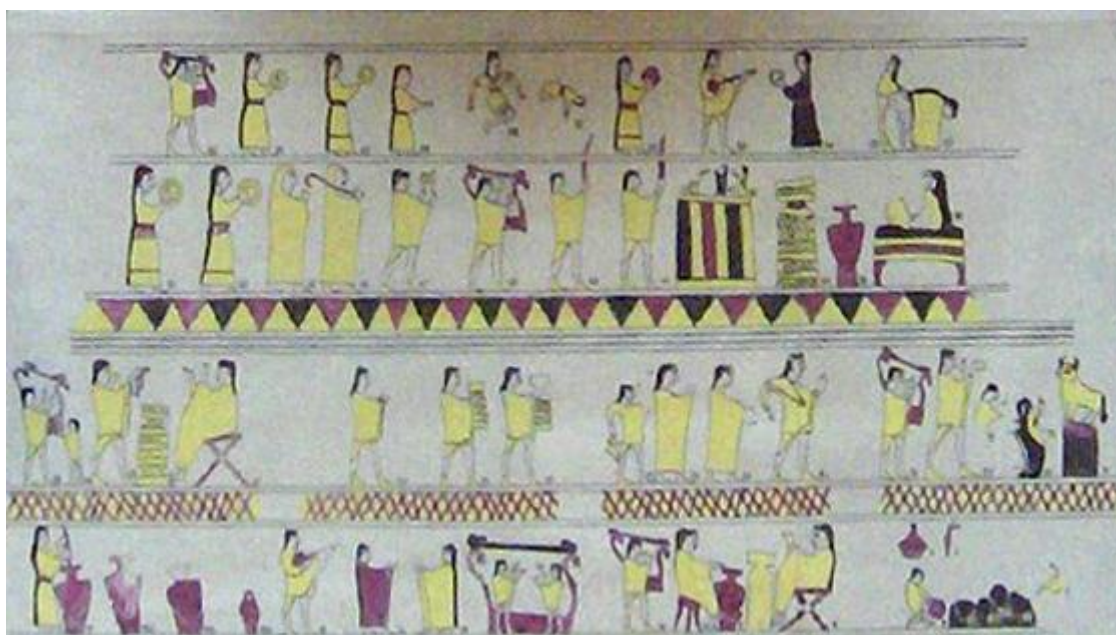


Příloha č. 41 - Pečetní váleček s netypickou lyrou; Mardin; JV Turecko; 1920 - 1740 př. n. l., období staroasyrské; (archiv autorky; Dumbrill 's Course of Archaeomusicology)



249

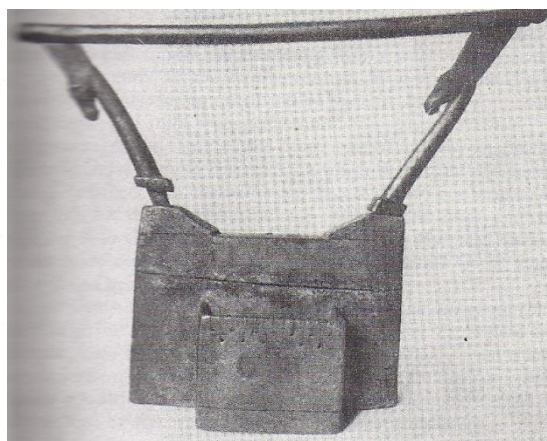
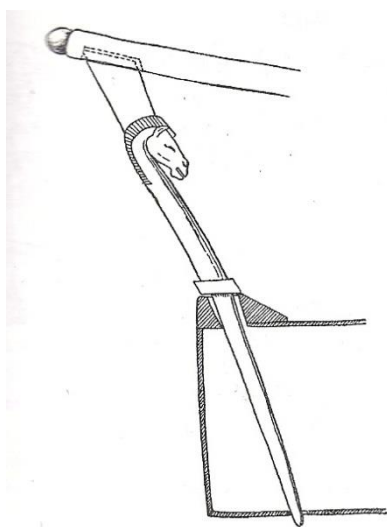
a) reálná zvětšená nádoba



b) překreslený výjev

Příloha č. 42 - 17. st. př. n. l. váza z Inandiku, ze starochetitského království - období IV – 1600 př. n. 1650 př. n. l. (KRISPIJN; s.)

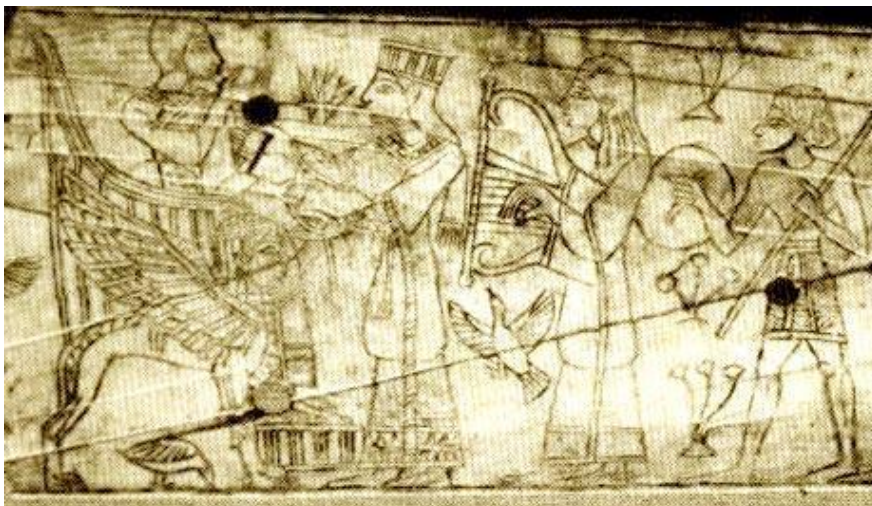
²⁴⁹ <https://www.google.cz/search?q=Pottery+from+Inandik+from+Anatolia&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=DAwsU4HoJ8fUtQbapYGABA&ved=0CHsQsAQ&biw=790&bih=749>; [on line]; 2013 [citováno 21. 3. 2013]



Příloha č. 43 - lyra; 1580 - 1090; Egypt; (SACHS; s. 101, 97)



Příloha č. 44 - Velká přenosná lyra, 1450 př. n. l.; Egypt (Muzeum Louvre; archive autorky)



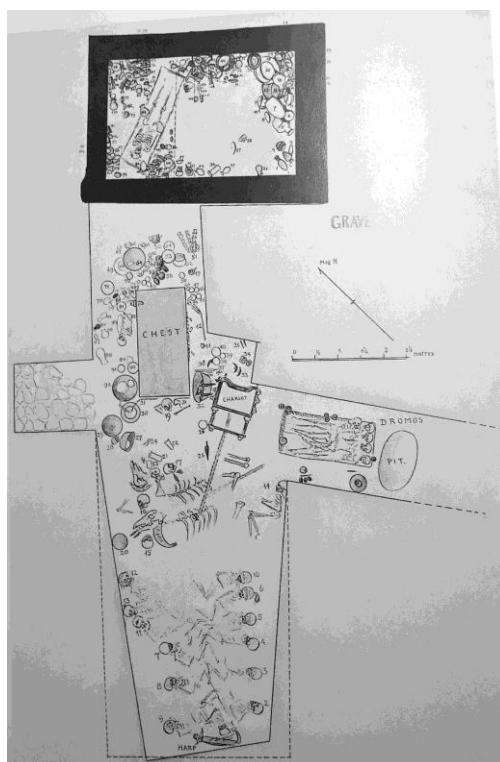
Příloha č. 45 - Tabulka ze slonovinové kosti; lyra z Megida z období V z roku 1000 př. n. l.



Příloha č. 46 - Reliéf z Karatepe; 850 př. n. l



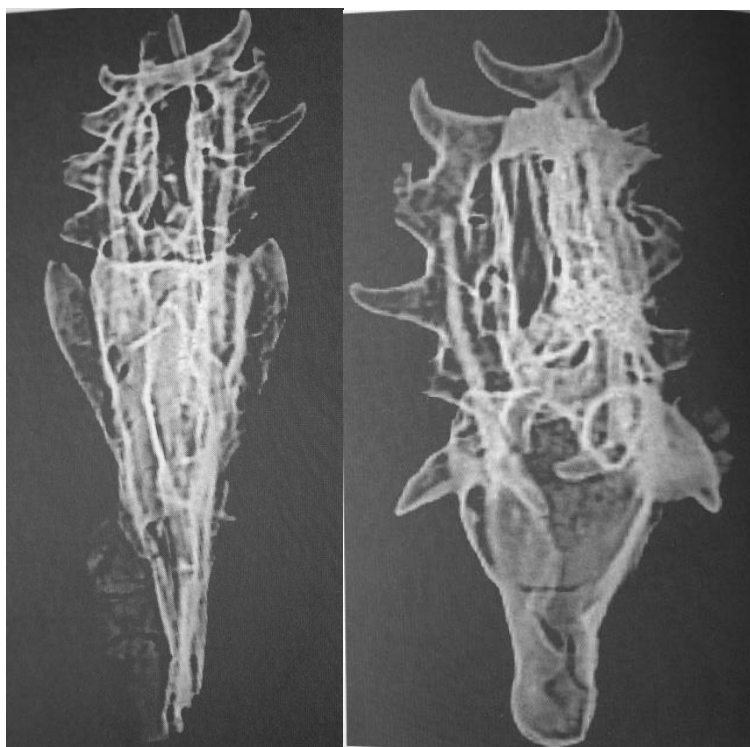
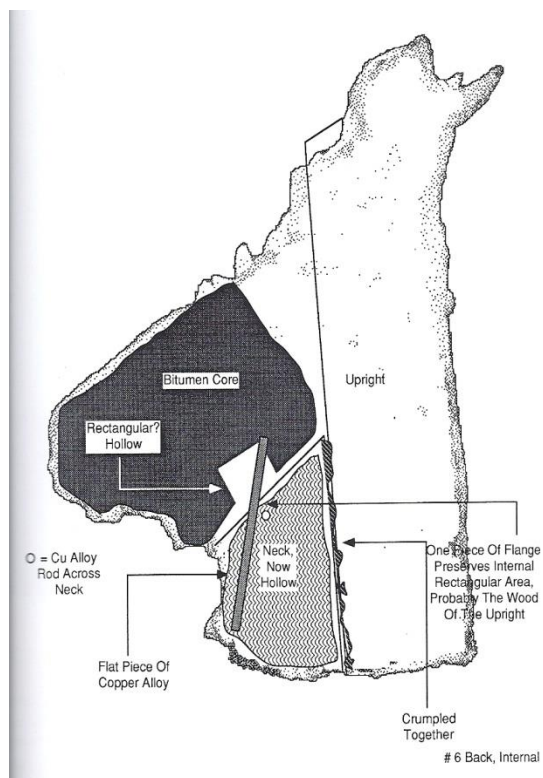
Příloha č. 47 - mince z Palestiny s malou, oblou a přenosnou lyrou (ONDRÍČKOVÁ, M.: s. 63)



Příloha č. 48 - Pohřebiště, PG 800; (ARUZ; s. 109)



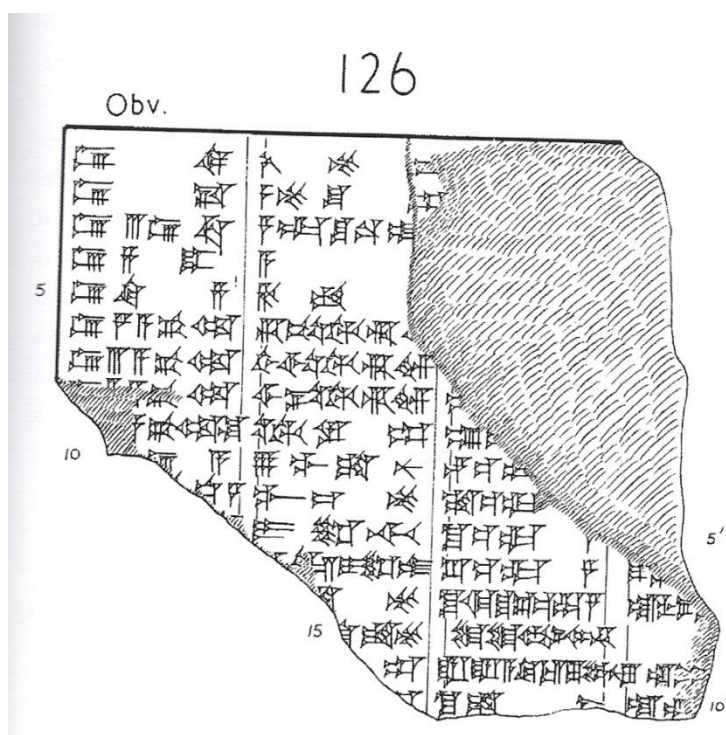
Příloha č. 49 - Dvě lyry z Uru (de Schauensee, M.: s. 69)



Příloha č. 50 - Dvě lyry z Uru (de Schauensee, M.: s. 43, 44)



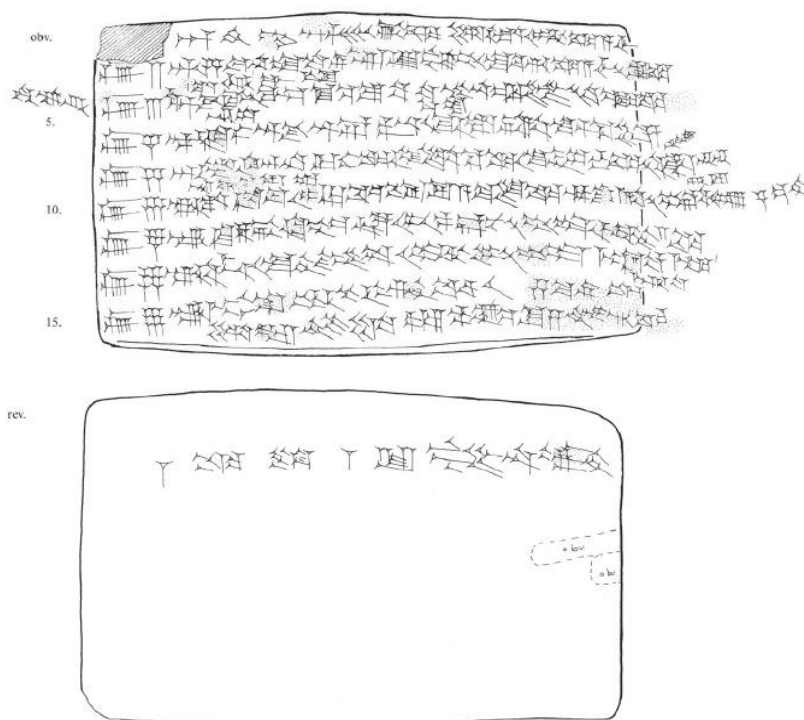
Příloha č. 51 – Tabulka z Uru; UET VII 74 – U 7/80 (DUMBRILL, R., J.: s. 47)



Příloha č. 52 – Tabulka z Uru UET VII 126 (DUMBRILL, R., J.: s. 27)



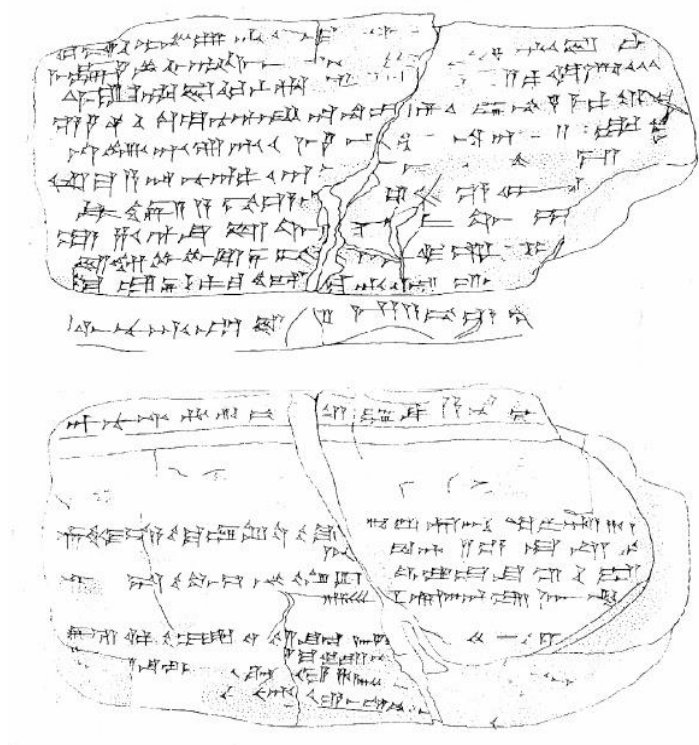
Příloha č. 53 – Novobabylonská tabulka, 1000 př. n. l. (DUMBRILL, R., J.: s. 22)



Příloha č. 54 – Tabulka YBC 11381; novobabylonský text; překlad E. Payne (DUMBRILL, R., J.: s. 1)



Příloha č. 55 – Tabulka CBS 1766 (DUMBRILL, R., J.: s. 3)



Příloha č. 56 – Tabulka BM 65217 + 66616 (DUMBRILL, R., J.: s.: 89)



Příloha č. 57 – Tabulka MS 5105 (SCHOYEN COLLECTION)

1	2	3	4
adab	a.da.ab (A); a.dab ₆ (B); (⁶⁰ a.da.pa) (C)	P: M	'standing beside or on top of each other' (A, B), 'resounding together' (C) = clapping-sticks (?) ⁶⁰ It is also a type of song. For the determinative sign uruda "copper, metal" see ⁶⁰ a.da.pa = <i>adapu</i> = <i>mazzú</i> Hg to Hh XI 193 (Landsberger, <i>MSL VII</i> , 153). The equation with <i>mazzú/manzú</i> (= <i>mezé</i>) "jaw, sistrum" points to a metal idiophone (see U. Gabbay in this volume).
adata	á.data ₃	A	'horn of the ibex'.
adša	ad.ša ₄	S	'uttering a soft sound' a type of singer.
ala	(⁶⁰ al.lá) / a.la (B) = alú (C)	P: M	'(instrument) fastened to/suspended from the arm'. <i>ala</i> is listed directly after <i>balag</i> and before <i>algar</i> in OB Hh (I 600). In canonical Hh VII B 62-73, between <i>algar</i> and <i>sabitu</i> it is associated with <i>algar</i> (see there), <i>balag.gal</i> 'big harp/instrument', <i>balag.tur</i> 'small harp/instrument', TUN ₃ .gal 'big bag' = <i>ungallu</i> 'big bag' = <i>rukkan ša nukuššé</i> 'bag of the doorsil'. These explanations all point to an instrument with a substantial sound box ("big bag") and a pole standing horizontally in a hole or an instrument resembling the 'bag of the doorsil'. Ziegler, N. (Musiciens Mari, pp.74-6) has demonstrated that it was a heavy instrument sometimes made of copper, which makes the identification with the big drum certain. This being so, the association with the <i>algar</i> etc. in MB Hh Can. Hh VII B 63, is somewhat peculiar. The gods Enki and Sin are connected with the <i>ala</i> in Can. Hh VII B 72-73. <i>alú</i> forms a trio with <i>palaggu</i> and <i>timbútu</i> in Šurpu III 90 (Table 3.2 10).
algar	(⁶⁰)al.gar	C	'(instrument) placed down'. ⁶⁰ al.gar occurs in Ur III-Early OB administrative texts from Isin. The fact that the <i>algar</i> is listed among the stringed musical instruments, e.g. MCS 5 115 No. 1 6 (administrative Isin) and its playing technique is indicated with <i>aga.šu.zi</i> 'fingering' (Krispijn, 'Beiträge', pp.10-1) makes an identification with a chordophone more likely than with a type of drum.
algarsur	(⁶⁰)al.gar.sur, (A); al.gar.su.ta (B) = <i>algarsuru</i> (C)	C	'(instrument) placed down with a plectrum'. Can. Hh VII B 60-61 lists two regional types including an Elamite type of <i>algar.sur</i> . In Hg B II 165 <i>algarsurrú</i> is equated with <i>šulpu ša balag</i> (?) 'stick of the musical instrument' = plectrum (?) and <i>surgallu</i> with <i>šulpu</i> 'stick'. Veldhuis, N. ('The sur ₃ -Priest, the Instrument ⁶⁰ al.gar.sur ₃ , and the Forms and Uses of a Rate Sign', AfO 44-45 (1997-1998), pp. 119-128) considers the ⁶⁰ al.gar.sur ₃ to be a drumstick; see also Shehata, D. N. ('Some Observations on the /algar.sur ₃ /', in Gatzov, I. - Schwarzberg (ed.), Aegean - Marmara - Black Sea: the Present State of Research on the Early Neolithic (Langenweissbach 2006), pp. 367-378). For my reasons for considering the <i>algarsur</i> to be a stringed musical instrument see <i>algar</i> .
balag	(⁶⁰)balag = <i>palaggu</i> (B)	C	'harp' (?). The pictogram for <i>balag</i> develops from a bow-shaped chordophone (Uruk ± 3200 BC) into an angular-shaped harp (Fara ± 2600 BC, see fig.1). Composites of <i>balag</i> in the early lexical lists of professions are: <i>gal.balag</i> 'leader of the <i>balag</i> -players'; <i>balag.did</i> (see <i>balagdid</i>); NAR.BALAG (see <i>tigi</i>). Later <i>balag</i> might have been developed into a term for a musical instrument in general. ⁶⁰ balag occurs in Ur III administrative texts from Ur, Isin and elsewhere. Cf. <i>balag</i> = <i>kinnārum</i> 'Syrian lyre' VE 572. ³ <i>palaggu</i> forms a trio with <i>alú</i> and <i>timbútu</i> in Šurpu III 90 (Table 3.2 10).
balagdid / dubdu	(⁶⁰)BALAG.DI (A) = dubdu (?) = timbútu (B); BALAG.di.da (C); BALAG. BALAG.di = dub.dub.di (D)	C	'sounding <i>balag</i> ' (?) also 'harp player, singer of <i>balag</i> -songs'. For the pronunciation of BALAG.DI as <i>dubdu(b)</i> , see Krispijn, 'Beiträge', p. 23 note 40. In Can. Hh VII B it is equated with <i>utemenakkum</i> < *ú+temen+ak 'plank/bridge of the (foundation) peg(s)', which could point to the side of a harp with tuning pegs. Hg B II 161 explains that word as <i>kišallu</i> 'ankle bone'. The sign BALAG and cognates have the readings <i>balag</i> , <i>dub</i> and <i>tak</i> . <i>dubdub(di)</i> (D) is a reduplicated, onomatopoeic (?) form like <i>halhallatu</i> , <i>lilis</i> and <i>zamzam</i> . <i>timbútu</i> or <i>timbuttu</i> forms a trio with <i>alú</i> and <i>palaggu</i> in Šurpu III 90 (Table 3.2 10).

Tabulka 1 (KRISPIJN; s. 144)

balag̃ dilmun	balag̃.dilmun = <i>talmuttu</i> (?)		'balag̃ of Dilmun'. Dilmun is the region from the island Failaka as far as Bahrain (including the opposite coast). In MB Hh 4266-4267 <i>talmuttu</i> 'instrument of Dilmun', occurring in OB Mari as well (CAD T, p. 414, but there not understood as 'Dilmunite'), is used for a type of lute.
balag̃ mari	balag̃.ma.ti = <i>mirutum</i>		'balag̃ of Mari'. Mari is an important city state on the Middle Euphrates on the way to Syria. The 'harp of Mari' is the precursor of <i>mirutum</i> .
burbalag̃	búr.balag̃	C	búr.balag̃ special type of balag̃ or 'balag̃-player moving (his fingers ?) quickly'. Cf. <i>nundum.nundum.búr.ke</i> , = <i>šaptán muššabrátum</i> 'twittering lips' CT 17, 32 19-20; <i>nundum.búr.re.balag̃.gá</i> = <i>nasásum</i> 'to wail' Kagal D sect. 9 7 (PSD B, 195-196).
dim	⁸ dim	C	'pole'. Two regional types are attested: ⁸ dim.mat.kur ₁ .ra = <i>halmatru</i> 'pole from Margiu/Halmatru' (MB Hh 4262) // ⁸ dim.dim.addir 'poles of the bridge' (Can. Hh VII B 48); and ⁸ dim.mat.ha.a.ii = <i>panahšú</i> 'pole from Fars' (MB Hh 4263) 'pole of Margiu/Halmatru'. The Akkadian translation in Hh VII B 48 and Hg B I 191: <i>sagú=arkilla</i> 'bear' (?) is unclear. Possibly it is a kind of lute.
endu	èn.du	S	'uttering a humming sound' èn is onomatopoeic for a humming sound.
gala	gala (UŠ.KU)	S	Possibly a loanword from Semitic <i>qr</i> 'to call, recite' (?) = lamentation singer, cult singer. The early writing UŠ.KU.e.ne = *gala'ene in the inscriptions of Urukagina (Ukg 6 I 13') confirms an original hiatus at the end of the word.
gi'etra	gi.ét.ra	A	'reed of weeping'.
gidid	gi.di (A); gi.di. da (B) =	A	'sounding reed'. gi.di = <i>raḫilu gi; barišum</i> 'to bleat of a reed'; 'hollowed out', cf. Krispijn, 'Beiträge', p. 15, Civil, <i>Practical Vocabulary A</i> , p. 100.
gigid	gi.gid.(da) = <i>arkātu</i> (?) (B)	A	'long reed'. A complication is that both <i>su</i> ₁₁ and <i>gid</i> are written with the sign BU.
gizug	gi.su ₁₁ (A); gi.sù (B) = <i>malilu</i> (C)	A	'empty reed'. Krispijn, 'Beiträge', pp. 15-17: BU= <i>su</i> ₁₁ , an earlier writing for <i>sù</i> .(ga) 'empty, hollow'.
gitag	gi.tag (A); gi.tak ₄ (B); G1xTAK ₄ (C)	A	'played reed'. tag or tak ₄ might be earlier writings for TUKU/ <i>du</i> ₁₁ 'to play an instrument'. (Civil, <i>Practical Vocabulary A</i> , p. 101).
guttat	gut.tut	?	'small basket' (?).
gurala	gú.ra.lá	C	'neck, to which strings are attached' directly after <i>šukata</i> in OB Lú 640a.
gišdua	(⁸)dù.a	C (?)	'erected/planted wood/tree' or 'provided with a penis'. ⁸ dù.a = <i>karna inu, karnānu</i> is apparently synonymous with ⁸ šukata ₂ . See also <i>gišgudid</i> .

Tabulka 2 (KRISPIJN; s. 145)

gišgudid	giš.gù.di.d (A); gù.dé (B) = <i>inu</i> (C)	C	'loudly sounding wood'. Epithet of various instruments. In Can. Hh VII B 117-132 gišgudid is associated with <i>kiri</i> , 'garden' (118); <i>ù.lu.di</i> 'tinkling' (119); <i>du₂.du₂</i> , 'richly provided with' (120); <i>šu.galam.ma</i> 'stairs (?)' ⁹⁹ (121); <i>za.šú</i> 'casting net' (122). All these entries could be similes of a many stringed chordophone like the harp. That is confirmed by the entry 132: <i>giš.gal.30.àm</i> 'big wooden (instrument) with 30 (strings)'. The known parts of the gišgudid ate: <i>út</i> 'base' (123); <i>u₂</i> , 'summit' (124); <i>giš.dù.a</i> 'supplied with a penis' ¹⁰⁰ (126); <i>giš.dím</i> 'carved wood' (127); ¹⁰¹ <i>bala</i> 'spindle' (128); <i>á.ĜA₂</i> , 'arm of the ...' (129). In 130-131 the <i>inu</i> has the Sumerian equivalents <i>giš.gal</i> 'big wooden (instrument)' and <i>giš.šu.gal</i> 'big wooden hand'. Otherwise its position in OB Hh I between <i>tigida</i> and <i>šukata</i> , two types of lutes, makes it more likely to interpret gišgudid as a lute from the OB period onward (see A.D. Kilmer, 'Laute. A. Philologisch', <i>RIA</i> Band 6, 512-515 (Berlin, 1983).
gištag	ĜIŠxTAK ₄ (A); giš.tag (B)	P: I (?)	'wood played on'. 'gištag', must be a type of wooden drum, cf. <i>giš.tag</i> = <i>NI-bù-um</i> (= <i>a/uppum</i> ?) 'cylinder drum' VE 366; ¹⁰² <i>ĜIŠxTAK₄</i> = <i>a-ša-ru₁₂-ru₁₂-um</i> (<i>as/šarru</i>) 'cylinder (?)' VE 437 ¹ .
harhar	(¹⁰³) <i>har.har</i>	C (?)	'ring, links of a chain'. In MB Hh 4254 <i>har.mušen(na)</i> 'ring of a bird' instead of <i>harhar</i> is attested, though translated with <i>harhu/arrum</i> . Part of is this instrument is <i>gešpu₂.har.mušen</i> (MB Hh 4255) 'circular handle of the <i>harharu</i> ' = <i>mušclú</i> 'part to lift the instrument'.
iludid	<i>i.lu.di</i>	S	'uttering the <i>ilu</i> -sound'.
kanzabu	<i>kanzabu</i>	P: I ?	'fawning (instrument)' < <i>kuzzubu</i> 'to fawn' 'rattle' (?)
liliz	<i>li.le.èš</i> (A); <i>li.li.iz</i> (B); <i>AB₂xBALAĜ</i> = <i>liliz</i> (C) = <i>lilissu</i> (D)	P: M	Reduplicated, onomatopoeic (?) form like <i>dubdub</i> (= <i>balaĝ.di</i>), <i>halhallatu</i> , and <i>zanzam</i> . On the well-known tablet from the Seleucid period O 175 (Thureau Dangin, <i>Tablettes d'Uruk TCL VI</i> , (Paris, 1922), No.47) a kettledrum is drawn with the caption <i>liliz</i> (C). <i>lilissu</i> forms a pair with <i>manzú</i> in Šurpu III 88 (Table 3.2 10).
malgatum	<i>ma.al.ga.tum</i>	(?)	'song/instrument from <i>Malgium</i> '. Perhaps an instrument or a type of song.
meze	<i>me.zé</i> = <i>manzú</i> (B)	P: M	'cheek bone' = sistrum (?) <i>manzú</i> forms a pair with <i>lilissu</i> in Šurpu III 88 (Table 3.2 10).
mititum	(¹⁰⁴) <i>mi.ti.tum</i> (A); <i>ma.ti</i> (B)	C	'(instrument) from <i>Mati</i> '. In Can. Hh VII B 78 it is associated with ¹⁰⁵ <i>gú</i> 'the wooden neck', possibly referring to the 'neck' of the instrument. ¹⁰⁶ <i>maritum</i> occurs in Ut III-Early OB administrative texts from Isin. The futuristic term ¹⁰⁷ <i>zà.mi.ti.tum</i> 'side (in the shape of) the mititum' occurs in texts from Ut, Umma, Puziriš-Dagan and Nippur-Esagdana.
nat	<i>nat</i>	S	'singer'.
nighar- mušen	(¹⁰⁸) <i>nig.har.</i> <i>mušen</i>	C (?)	'thing (= part) of the bird snare'.
papa	(¹⁰⁹) <i>pa.pa</i> = <i>šinnatu</i> (B)/ <i>šinnetu</i> (C)	A (?)	'sticks'. The Akkadian word is also used for parts of a rein and bridle.
papa'epana	(¹¹⁰) <i>pa.pa.é.pa.</i> <i>na</i> = <i>tápalu</i> (B)	P: I	'pair of sticks'. <i>tápalu</i> forms a pair with <i>halhallanu</i> Šurpu III 89 (Table 3.2 10).
paraššitum	<i>paraššitum</i>	C	'(Instrument) from <i>Fat(a)hšum/Fatš'</i> occurs in texts from <i>Mati</i> and Middle Babylonian Lexical texts from <i>Emat</i> .

Tabulka3 (KRISPIJN; s. 146)

ruru	(^{60/6066})ru.ru	P: I	'curved metal or wooden throwing stick' Cf. (^{60/6066})ru.ru = <i>mar-ba-a</i> GN (?) VE 414.
saeš	(⁶⁰)sa.eš	C	'three strings' (⁶⁰)sa.eš occurs in Ur III-Early OB administrative texts from Isin.
sabitum	(⁶⁰)sa.bi.tum = <i>šebitu</i> (B)	C	'(instrument) from Sabum' is in Can. Hh VII B 75-76 associated <i>balag.tur</i> 'small instrument (harp)' and with (⁶⁰)susbu 'purification priest' (= MUŠ-gunū.BU). 'the wooden neck' (⁶⁰)sa.bi.tum occurs in Ur III-Early OB administrative texts from Isin.
siamsi	si.am.si	A	'horn = tusk of the elephant'.
siezen	(⁶⁰)zi.EZEN	C	'bound horn'. Part of a <i>šukata</i> -lute. Also part of the harp? Cf. <i>zi.EZEN</i> = <i>qarnānū, qarna-inū</i> 'horn of the lute' = fret/tuning-key (?) (Krispijn, 'Beiträge', 4-5 and Krispijn, T.J.H., 'Muzik in Keilschrift', p. 466).
šibātu	<i>ši-ba-a-te</i> (Var. <i>ši-bat-ti</i>)	C (?)	?' <i>šibātu</i> forms a pair with <i>zamin</i> in Šurpu III 91 (Table 3.2 10) and could therefore be a chordophone; percussion and chordophone combinations are found in Šurpu III 90: <i>alū - palaggu - ūmbūtu</i> .
šim(da)	AB ₂ +ŠA ₂ = <i>šim/ūb</i> (A); <i>si.im</i> (B); (⁶⁰) <i>sim</i> (C); <i>ši.im</i> (⁶⁰⁶⁶) (D) = <i>halhallatu</i> (E); AB ₂ +KARA ₂ = <i>šem₂</i> (F)	P: M	<i>šim⁶⁰⁶⁶</i> OB (Forerunner) II 565. The reading and development of the sign AB ₂ +ZAG/TAK ₂ /ŠA ₂ = <i>šim/ub₂</i> , and its phonographically written <i>si.im</i> is complicated (see now Civil, <i>Practical Vocabulary A</i> , pp.101 and fig. 2). A special type of drum is AB ₂ +ZAG.tak ₂ . A problem is the writing <i>si.im.da</i> for the expected <i>si.im</i> in Gudea Cyl. B XV 20 and Šulgi E 101. The parallel passage in Gudea Cyl. A XVIII 18 has only <i>si.im</i> . Is <i>si.im.da</i> the complete writing? In 1rst millennium texts <i>šim</i> = AB ₂ +ŠA ₂ = <i>halhallatu</i> is distinguished from (⁶⁰) <i>šim</i> = <i>šim</i> . <i>halhallatu</i> (E) is a reduplicated, onomatopoeic (?) form like <i>dubdub(di)</i> (= <i>balag₂.di</i>), <i>lilis</i> and <i>zamzam</i> . <i>halhallatu</i> forms a pair with <i>tāpalu</i> in Šurpu III 89 (Table 3.2 10).
šir	šir (=EZEN)	S	'song', originally 'composition' (?). Cf. <i>šir.NAR/kad₂ lime-Dagan</i> VA 61 (Ludwig, M.L., <i>Untersuchungen zu den Hymnen des Išme-Dagan von Isin</i> , (Wiesbaden, 1990), 193-5).
šir saĝ	šir.saĝ	S	'first song'.
šud	šud	S	'prayer' also in the combination <i>gal₂.šud</i> '(leader of the) prayer singer(z)' ED Lu A 107.
šukata	(⁶⁰)šu.kata ₂	C	'carried by the hand, utensil' is attested in the OB Hh I 619 and not in the later versions. That it is the Syrian lyre with a hornlike summit is indicated by the part <i>siezen</i> = <i>qarnānū, qarna-inū</i> .
tigi	(⁶⁰)tigi = NAR. BALAĜ = <i>tigū</i> (A); <i>ti.gi</i> (B); <i>ti.gi₂</i> (C)	C	The sign combination means 'harp of the singer' (?).

Tabulka 4 (KRISPIJN; s. 147)

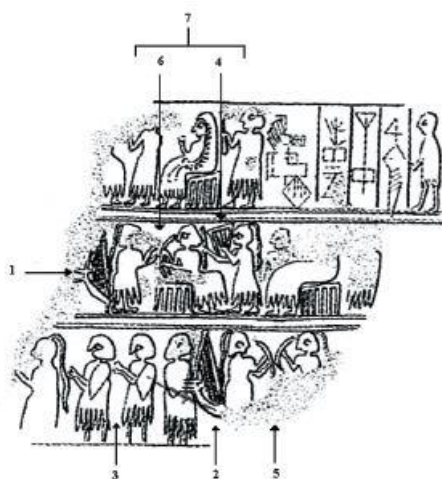
tididlu	(⁶⁰)ŠA ₂ .TAR = tididla = tididallu (?) (B)	C	The sign combination ŠA ₂ .TAR might be interpreted as 'split heart' indicating the fingerboard of a lute crossing the sound box. tididla < *tigi-dal 'crosspiece of the tigi?' could refer to the neck of a lute resembling the crosspiece of a lyre. Beside the general indication tididla (OB Hh I 613; MB Hh 4264) there are special types: tididla.kaskal.la 'travel tididlu' = <i>harhadutu</i> GN (?) (OB Hh 614; MB Hh 4265); tididlu.za.3 'tididlu with 3 strings' = <i>talmuttu</i> '(instrument of) Dilmun' (OB Hh I 615; MB Hh 4266-4267, see also <i>balag</i> dilmun); tididla.elam.ma 'tididlu from Elam'. (⁶⁰)ŠA ₂ .TAR = tididla occurs in Ur III-Early OB administrative texts from Isin. Since three strings are mentioned, the identification with a lute is most likely.
ub	AB ₂ .xŠA ₂ = ùb/ šim (A); ub ₂ = AB ₂ .ZAG.TAK ₄ (B) = uppu (= ùb)	P: M	'cylinder'. See notes to šim(da) above. urzababa
urgula	(⁶⁰)ur.gu.la	C	'bigger dog, lion', a kind of lute? (see Šulgi B 166)
urzababa	(⁶⁰)ur.za.ba ₂ .ba = <i>urzababitu</i>	C	'The one (instrument) of Urzababa' in Hh VII B 80-84 is someone associated with the god Ninurta, the <i>zamin/atte</i> ('instrument of praise') of Inanna and the mythological bull <i>alimbū</i> . Possibly a sort of lyre.
zam / zanzam	za.am.(za.am) = <i>samsammu</i> (B)	P: M	onomatopoeic (?); a percussion instrument or a type of song often connected with <i>gizug</i> 'flute' (CA 36, Urnamma A 3, 187, Šulgi E 38, 56 etc.) or <i>tigi</i> 'big lyre' (Šulgi B 273, 276, Šulgi E 34, etc.). For the determinative sign <i>uruda</i> see ***za.am.za.am Hh XI, reconstruction // Hg 191. Reduplicated, onomatopoeic (?) form like <i>dubdub</i> (= <i>balagdi</i>), <i>halhallatu</i> , and <i>lilis</i> .
zamin	zà.(me) (A), (⁶⁰) zà.mí (B) = <i>sammū</i> (C)	C	'wide side' (Krispijn, 'Beiträge', p. 6-7) also 'to be praised' cf. <i>zà.me</i> = <i>wādium</i> 'praising' VE 1181. In MB Hh <i>zamin</i> is translated <i>mandū</i> 'pole', which would fit the crossbar of a lyre. Parts of the lyre mentioned from OB Hh onwards are: (⁶⁰)kul.zà.mí 'handle of the <i>zamin</i> ' = <i>hansū</i> 'fibres (of the (OB Hh I 611; MB Hh 4259'. (⁶⁰)dub/KAB.zà.mí (OB Hh I 611; MB Hh 4259; VII B 50) = <i>tuppu ša sammē</i> 'board (?) of the <i>zamin</i> ' = <i>hansū</i> ?; (⁶⁰)áb.zà.mí (MB Hh 4260) 'cow of the <i>zamin</i> ' = <i>hasis sammē</i> 'ear of the <i>zamin</i> = sound hole (in the shape of a concave square)' (see E. Robson, <i>Mesopotamian Mathematics 200-1600 BC</i> (Oxford, 1999), pp. 50-4). In Hh VII B 45 (reconstructed) <i>zamin</i> is explained as <i>átte</i> 'The (instrument) of praise'. The Mesopotamian tuning system is based on the <i>zamin</i> : cf Hh VII B 47. (⁶⁰)zà.mí.zà = <i>isartu</i> 'the <i>isartu</i> tuning' = <i>harru</i> (Hg B II . ZÀ in that line (A) could be the abbreviation of <i>zamin</i> . It occurs in the combination <i>gal₂.zà</i> 'leader of the <i>zamin</i> -players' ED Lu A 108. ZÀ is apparently not the abbreviation of ZÀ.HA = <i>enkud</i> 'supervisor of hunting and fishing, fish collector' (Englund, Uruk, 142-319; Green, M.W., <i>JCS</i> 36 (1984), pp. 93-5). The <i>enkud</i> in its abbreviated form occurs in: <i>gal₂.zà; nesag₂.zà; bata₂.zà</i> ; DILMUN ₂ .zà ED Lu A 82-85. (⁶⁰)zà.mí occurs in Ur III-Early OB administrative texts from Isin. <i>zamin</i> forms a pair with <i>šibattu</i> in Šurpu III 91 (Table 3.2 10).
zannaru	(⁶⁰)za.na.ru = <i>zannaru</i> , <i>tindū</i> , <i>kinnaru</i>	C	Loanword from Hattic * <i>zinar</i> . In the Middle-Babylonian version it is beside <i>zannaru</i> translated with <i>tindū</i> ? (also Diri III 45), <i>kinnaru</i> 'Syrian lyre'. In Hh B 86a // Hg B II 170 it is associated with (⁶⁰)dim.nun = <i>ündū</i> 'magnificent pole' and in Hg B II 166 <i>zur₂.ra</i> 'plectrum'. For the relation of <i>zannaru</i> , (⁶⁰)za.inanna, and *inanna*** see Krispijn, 'Beiträge', p. 12.

Tabulka 5 (KRISPIJN; 148)

Příloha č. 58 – Tabulky s hudebními nástroji Iconea 2008



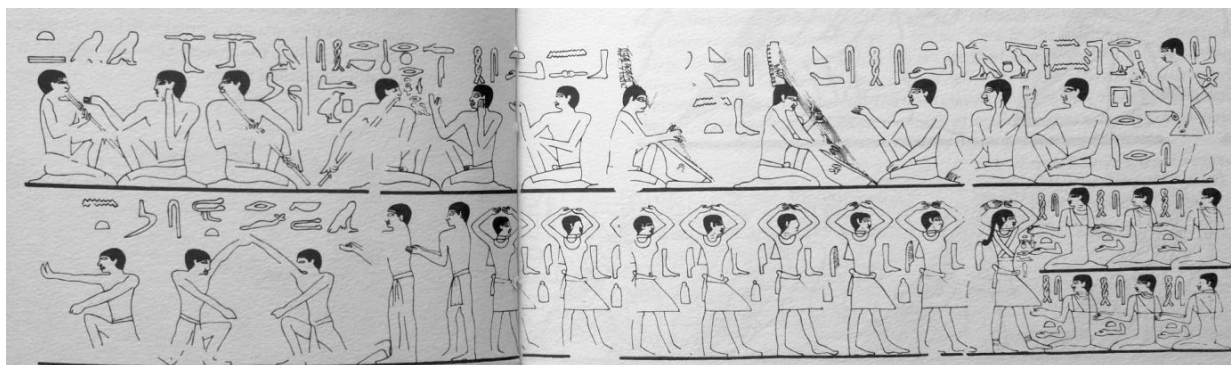
Příloha č. 59 - Pečetní váleček z Královského pohřebiště z Uru; (Collon; s. 50)



Příloha č. 60 - Pečetní váleček z Mari; TH 97-35; 3. tis. př. n. l., Orchestr královny z Mari; (MARCETTEAUM.: s. 67)



Příloha č. 61 - trio ze Saqqáry; hrob Ptahmaye z 18. dynastie; (MANISH, L.: s.. 10)



Příloha č. 62 - obraz z hrobu krále Niankhkhnuma a Khunhotepa ze Saqqáry z 5. dynastie; výjev ze staré říše. (MANNICHE, L.: s.. 25)



Příloha č.63 - Thébský hrob číslo 113 z Kynebu z 20. dynastie; (BURGH, T., W.; s. 54)

Early Dynastic (EDPV-A)⁸ Old Babylonian and Later

(c. 2700)	(1900-)
balag̃	balag̃
balag̃ dilmun	<i>telmunnum</i>
balag̃ ma-ri ₂ ^{ki}	<i>ma/ir̄itum</i> ²
bur ₂ -balag̃	
li-li	li-li-is ₃ , Akk. <i>lilissu</i>
gi-di	gi-di
gi-tag/GI×TAK ₄	
GIŠ×TAK ₄	
TAK ₄ .AB ₂ .TAK ₄	ub ₃ , Akk. <i>uppu</i>
RURU ^{urada}	
si am-si	

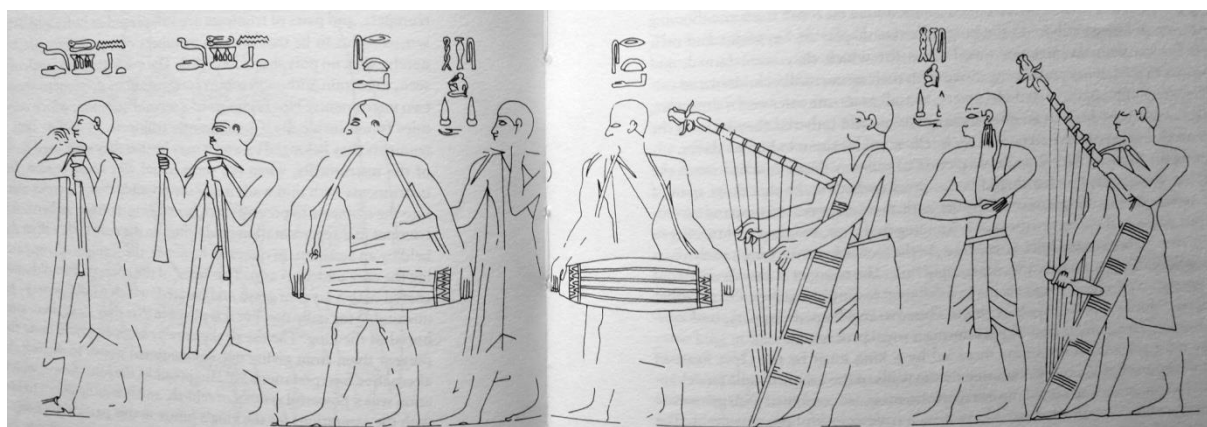
Příloha č. 64 -Tabulka s nástroji z RDO; 1900 př. n. l.; (MICHALOWSKI P.: s. 119)



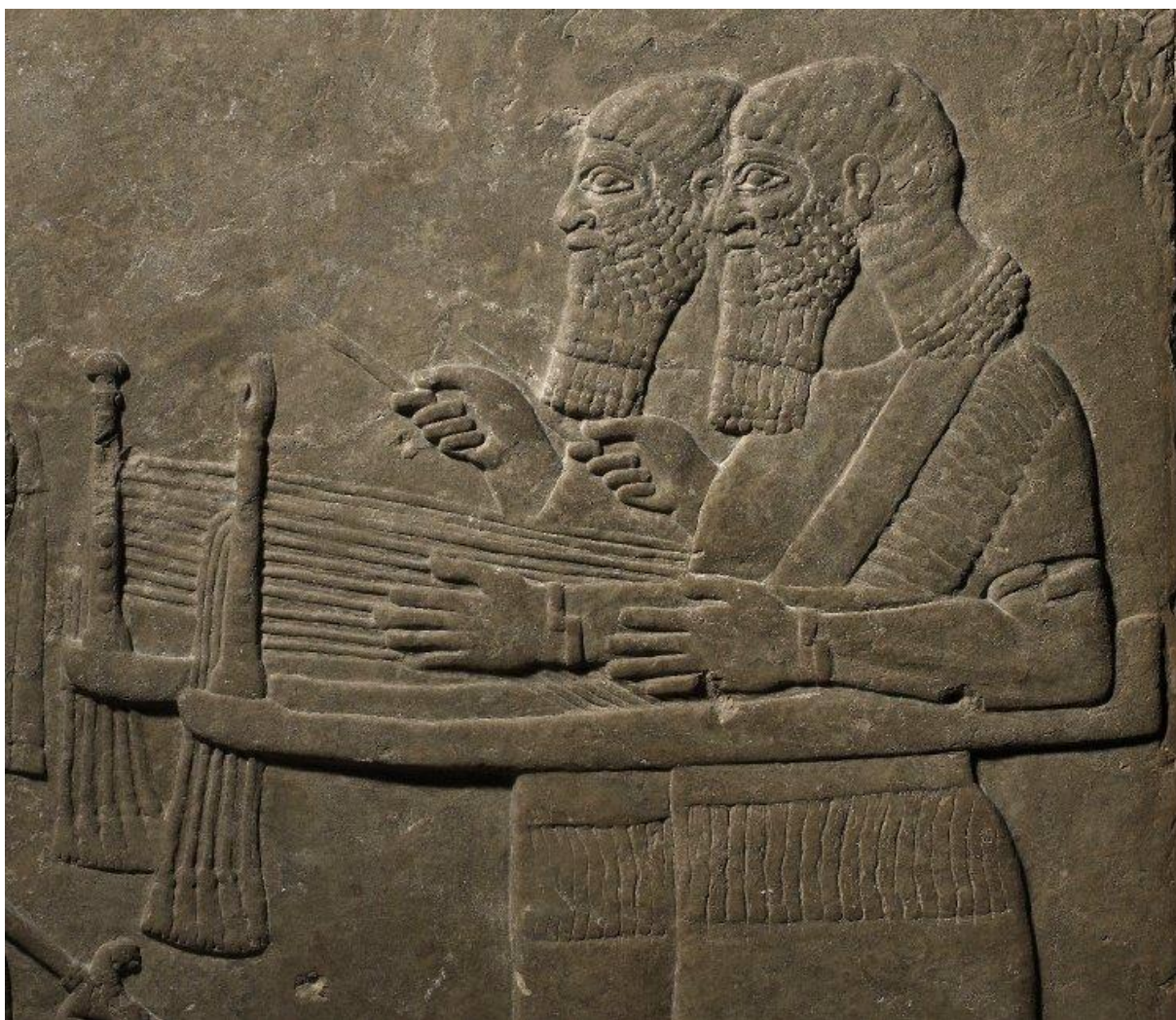
Příloha č. 65 - Reliéf BM 124947; JZ palác v Ninive; (HEIMPEL, W.: s. 142)



Příloha č. 66 - Reliéf AO19908; S. palác Ninive; (HEIMPEL, W.: s. 144)



Příloha č. 67 - Reliéf z chrámu Kawa z 25. Dynastie; Núbie; (MANISH L.: s. 80 – 81)



Příloha č. 68 - reliéf krále Ašurnasirpala II. BM 124535; král Ašurnasirpal II. (BRITSKÉ MUZEUM)