

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro klasickou archeologii

Diplomová práce

Antické hudební nástroje s přihlédnutím k ikonografickým pramenům

Greek and Roman Musical Instruments and their Iconography

Bc. Lucie Waňousová

Praha 2016

Vedoucí práce: doc. PhDr. Iva Ondřejová, CSc.

Na tomto místě bych ráda poděkovala zejména své rodině a blízkým za neustálou podporu při vypracování této diplomové práce. Dále bych ráda poděkovala vedoucí této práce doc. PhDr. Ivě Ondřejové, CSc. a řediteli Ústavu pro klasickou archeologii doc. PhDr. Petrovi Pavúkovi, PhD. za jejich pomoc a rady.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 3. 8. 2016

.....
Bc. Lucie Waňousová

Abstrakt

Tato diplomová práce se zabývá antickými strunnými a perkusními hudebními nástroji, k nimž přidává ještě nesnadno zařaditelné hydraulické varhany. Ve své první části navazuje na bakalářskou práci *Dechové nástroje antického Řecka a Říma*, která byla věnována nástrojům dechovým, a věnuje se klasifikaci, popisu a vývoji konkrétních nástrojů zbylých dvou nástrojových skupin. Ty dokládá na pozadí literárních, archeologických a především ikonografických pramenů, z nichž si vybírá vázové malby. Právě na vázovém malířství lze totiž dobře pozorovat podobu, vývoj a regionální rozšíření jednotlivých nástrojů. V druhé části využije tato diplomová práce attické a jihoitalské vázové malby k porovnání hudební kultury v obou těchto oblastech. U attických hudebních scén bude zkoumat chronologický vývoj zobrazovaných nástrojů, u jihoitalských scén odlišnosti zobrazovaných nástrojů v regionech Kampánie, Lukánie, Sicílie, Paestum a Apulie. Na závěr práce porovná hudební nástroje attické s nástroji jihoitalskými a všechny výsledky zanesou do grafů.

Klíčová slova: antická hudba, strunné nástroje, perkusní nástroje, Řecko, jižní Itálie, Kampánie, Lukánie, Apulie, Sicílie, Paestum, lyra, barbitos, kithara, harfa, hydraulos, krotala, sistrum, kymbala, tympanon

Abstract

This thesis deals with ancient string and percussion instruments with additional focus on a hydraulic organ, an instrument that is difficult to categorize. The first part of the thesis is a follow-up to the bachelor thesis *Wind Instruments of Ancient Greece and Rome*, which is devoted to wind instruments, and deals with the classification, description and evolution of the instruments of the other two instrumental groups. This is illustrated on the background of literary, archaeological and iconographic sources, especially on the vase painting. Vase painting well demonstrates the shape, evolution and regional occurrence of these instruments. In the second part of this thesis the Attic and southern Italy vase paintings will be used to compare musical culture in both of these areas. In Attic music scenes the chronological evolution of depicted instruments is examined, while in southern Italian scenes we will concentrate on the differences of depicted instruments in the regions of Campania, Lucania, Sicily, Paestum and Apulia. Finally, the Attic musical instruments are compared with the instruments of southern Italy. The results of the analyses will be entered into graphs.

Keywords: ancient music, strings instruments, percussion instruments, Greece, Southern Italy, Campania, Lucania, Apulia, Sicily, Paestum, lyre, barbitos, kithara, harp, hydraulos, krotala, sistrum, cymbals, tympanon

Obsah

1	Strunné nástroje	14
1.1	Lyry.....	17
1.1.1	Klasická lyra	19
1.1.2	Barbitos.....	23
1.1.3	Forminx.....	25
1.1.4	Kithara	32
1.2	Harfy.....	40
1.2.1	Hra na nástroj, ikonografické prameny	42
1.2.2	Sambyké.....	43
1.2.3	Kykladské rámové harfy	45
1.3	Loutny a citery	48
2	Perkusní nástroje	51
2.1	Krotala.....	53
2.1.1	Hra na nástroj, ikonografické prameny	54
2.2	Kymbala.....	56
2.2.1	Ikonografické prameny	56
2.2.2	Dochované exempláře.....	57
2.3	Tympanon.....	59
2.3.1	Hra na nástroj, ikonografické prameny	59
2.4	Sistrum.....	61
2.4.1	Ikonografické prameny	62
2.4.2	Dochované exempláře.....	64
2.4.3	Apulské sistrum	65
3	Hydraulos	68
3.1	Mechanika nástroje, literární prameny.....	68
3.2	Hra na nástroj, ikonografické prameny.....	70
3.3	Dochované nástroje, archeologické prameny.....	73
3.3.1	Varhany z Aquinca.....	73
3.3.2	Varhany z Dionu	75
3.3.3	Varhany z Pompejí.....	76
4	Vývoj ikonografie hudebních nástrojů na attické a jihoitalské keramice	78
4.1	Analýza hudebních scén na attické keramice	81

4.1.1	Výsledky pozorování.....	87
4.2	Analýza hudebních scén na jihoitalské keramice	92
4.2.1	Apulská škola.....	93
4.2.2	Paestská škola	96
4.2.3	Kampánská škola.....	99
4.2.4	Lukánská škola	102
4.2.5	Sicilská škola.....	103
4.2.6	Výsledky pozorování.....	105
4.3	Srovnání attické a jihoitalské keramiky.....	108
5	Závěr.....	110
6	Použitá literatura	113
7	Obrazová příloha.....	118
8	Tabulky k analýze hudebních nástrojů.....	124
9	Seznam ilustrací	125

Úvod

Antická hudba zaujímala v životě starověkých Řeků a Římanů mimořádně důležité místo. Objevovala se takřka na každém rohu v profánním i sakrálním prostředí. Vedle její primární funkce sloužící k pobavení a rozproudění zábavy při hodování a slavnostech měla rovněž apotropaický význam, což z ní činilo nepostradatelnou součást funerálních a náboženských obřadů. Další důležitou, ačkoli spíše sekundární funkci zastávala hudba ve vojenském kontextu. Hlasitý a průbojný zvuk plechových nástrojů využívali vojenští velitelé k udávání signálů svému vojsku ať už přímo na bitevním poli nebo v bezpečí vojenského tábora.

Jedním z důležitých pramenů poznání antické hudby jsou dochované texty antických autorů, které můžeme rozdělit do tří skupin na texty básnické, historicko-filozofické a hudebně teoretické.¹ Druhým pramenem jsou dochované hudební nástroje, jejichž prostřednictvím si můžeme lépe představit zvukový materiál a melodický rozsah, s nímž antičtí hudebníci pracovali. Ačkoli se nám do dnešní doby dochovalo jen malé množství exemplářů starověkých nástrojů, neboť byly vyrobeny většinou z velmi nestabilních materiálů (např. z rákosu, dřeva, či kůže), které ohlodal zub času, svědectví o tom, jak vypadaly a při jakých příležitostech byly používány, nám poskytují jejich četná zobrazení v řeckém a římském umění. Mnohé z nich navíc můžeme považovat za dávné předky dnešních nástrojů, což nám může zkoumání alespoň částečně usnadnit jejich vzájemným porovnáváním. Přesto však zůstává nejdůležitějším, i když nepřímým pramenem poznání starověkých hudebních nástrojů ikonografie. Je až pozoruhodné, s jakou oblibou zobrazovali antičtí malíři a sochaři scény, v nichž figurují hudebníci ať už při samotné produkci nebo nečinně třímající svůj nástroj. V roli muzikantů se tu objevují hetéry a profesionálové na soutěžích, satyrové, múzy, homérští hrdinové i mnohem prostší hudebníci, pastevci a pouliční muzikanti.

Četný výskyt hudebních scén může být ukazatelem značného významu antické hudby pro každodenní život starověkých Řeků a Římanů, díky čemuž můžeme dále předpokládat, že jejich analýzou získáme mnohem více než prostý popis tvaru nástrojů a způsobu, jakým se na ně hrálo. Tato diplomová práce si klade za cíl hlubší poznání geografických a chronologických okolností zobrazování nástrojů ve vázovém malířství, neboť právě více či méně zachované fragmenty malované keramiky nesou mnohdy tak zdařilou a detailní malbu, že je možné určit jednotlivé vývojové varianty různých nástrojů a rozeznat i nepříliš patrné odlišnosti v jejich

¹ Blíže se popisu písemných pramenů k antické hudbě a hudebním nástrojům věnuje bakalářská práce L. Waňousové *Dechové nástroje antického Řecka a Říma* na str. 8–9.

zobrazení v závislosti na provenienci a době vzniku maleb. Na těchto dvou faktorech by, zdá se, mohl být závislý rovněž výběr zobrazovaných scén a nástrojů, které v nich budou figurovat. Zbývá otázka, jaká skupina z nepřeberného množství vázových maleb by mohla nejlépe posloužit naší analýze. Pro první, chronologické hledisko – vývoj zobrazování hudebních nástrojů na vázách ze stejné proveniencie – využijeme malby jistě nejvýznamnější školy vázového malířství, jež sídlila v Athénách. Attická keramika dosáhla nejvyšší umělecké úrovně a můžeme ji považovat z ikonografického hlediska za nejvýznamnější, neboť se objevuje v černofigurovém provedení již v 7. století a její vývoj můžeme sledovat až do vrcholného klasického období. Podobně bohatý soubor keramického zboží máme z jižní Itálie a Sicílie. Tato oblast byla již od 8. století kolonizována Řeky a po peloponéské válce, kdy sem přišla řada řeckých umělců hledat uplatnění své profese, se stala ohniskem šíření řecké kultury do Itálie. Nejvýznamnějšími středisky vázového malířství byla města v Apulii, Kampánii a Lukánii, dále pak Paestum a Syrakúsy. Keramika těchto jednotlivých škol sice nepatří k ukázkovým vzorům řecké antické keramiky, ale považujeme ji za jednu z nejzdařilejších ve své době. Zpočátku byly náměty a scény pod silným vlivem attické keramiky, ale postupně docházelo k transformaci námětů a slučování s místními zvyklostmi. To se týkalo také scén s vyobrazením hudebních nástrojů, které se podobně jako v samotném Řecku i zde těšily velké oblibě.² Setkáme se s nimi především na scénách dionýsovských a z divadelního prostředí, které zdobily vázy významných škol z různých koutů jižní Itálie. Právě tato geografická diferenciací výrobních center nabízí otázku, zda se zobrazení nástrojů v různých oblastech Velkého Řecka lišilo a pokud ano, pak do jaké míry a ve kterých aspektech to bylo.

Než však přistoupíme k chronologické a topografické analýze hudebních scén na attické a jihoitalské keramice, je potřeba pojednat o hudebních nástrojích samotných. Bakalářská práce L. Waňousové *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma*³, na niž tato diplomová práce navazuje, seznámila čtenáře s první významnou skupinou hudebních nástrojů, jejíž exempláře patří mezi ty nejstarší. Již v pravěku se setkáváme s jednoduchými kostěnými píšťalami a sýringami, které se později vyvinuly ve složitější formy používané antickými pišťci k obveselení hodovníků či k doprovodu slavností a rituálních obřadů. Velice oblíbený byl tzv. auloi⁴, či její

² V sicilském vázovém malířství jsou hudební nástroje zastoupeny dokonce na 17% všech vázových scén (jak vyplývá z výsledků) což nám propůjčuje solidní základ pro systematickou analýzu nejen ikonografie samotné, ale také tamějších zvyklostí a řeckých vlivů, které formovaly nově vzniklou kulturu v jižní Itálii.

³ Waňousová 2014.

⁴ Auloi (případně jeho římský protějšek *tibiae*) je v této diplomové práci považován výlučně za nástroj složený ze dvou píšťal, proto bude řecký/římský plurál považován za jeden nástroj a následně tak také skloňován (viz vysvětlení v bakalářské práci *Dechové nástroje antického Řecka a Říma* L. Waňousové).

v Římě používaná paralela tibiae – dvojitá píšťala s náustkem podobným dnešnímu hoboji, jejíž hrubý mečivý zvuk bychom mohli přirovnat spíše k dudám než k jemnému tónu flétny, za níž bývá auloi nesprávně označován. Tomuto nástroji a charakteristice jeho mnoha variací (jmenujme například monaulos či plagiaulos) byla zasvěcena řada prací, neboť se jedná o nástroj, který se objevil na značném množství ikonografického materiálu, a to především na vázových malbách, a rovněž se nám dochoval dostatek archeologických nálezů, které poskytují přímé svědectví o vzhledu nástroje a kvalitě materiálu, z něž byl vyroben. Přesto, že se nejčastěji pro výrobu auloi používal rákos či pokovované dřevo, jež řadíme mezi nestabilní materiály, můžeme se opírat o několik velice dobře dochovaných exemplářů auloi z Pompejí, jejichž kovové prstence nesoucí klapkový mechanismus naznačují, že se jednalo o velice složité nástroje používané spíše profesionálními hráči. Nálezy slonovinových a kostěných fragmenů z athénské agory jsou pak příkladem mnohem prostších nástrojů, na něž hráli hetéry a amatérští hudebníci. Druhým dechovým nástrojem, který nebyl zdaleka tak oblíbeným motivem figurálních scén jako auloi, je sýrinx – původně snad pastýřská složená píšťala. V ikonografii se objevuje především ve spojitosti s bohem Pánem, jemuž se dle mytologického příběhu připisuje její vynález. Právě pro svůj řekněme divoký původ nebyla příliš oblíbená v klasických Athénách, v důsledku čehož se s ní v attickém vázovém malířství až na pár výjimek téměř nesetkáváme.

Další neméně významnou skupinu dechových hudebních nástrojů antického světa tvoří nástroje vojenské. V Řecku se objevuje jediný exemplář – dlouhá rovná trubka s otevřeným koncem ve tvaru zvonu, jež nesla pojmenování salpinx. Salpinx byla pro svůj hlasitý ostrý zvuk používána výhradně v otevřeném prostoru. Na bitevním poli sloužila k udávání vojenských signálů a povelů, ve městech ohlašovala veřejná shromáždění a doprovázela náboženské a pohřební rituály, neboť se věřilo, že hudba na plechové nástroje má moc odhánět zlé síly. Své uplatnění našla tato trubka rovněž v Římě, kde hra na ní společně s dalšími nástroji dokreslovala napjatou atmosféru gladiátorských zápasů. U Etrusků pak můžeme hledat původ jiného plechového vojenského nástroje, který se později stal nepostradatelnou součástí římského vojska. Raný etruský typ cornu, kruhově zakroucené trubky, jejíž tělo se postupně rozšiřovalo od nátrubku až ke konci, byl původně používán při etruských obřadech a ceremoniích. Teprve později tento zvyk zdomácněl u Římanů a cornu změnilo tvar, aby bylo praktičtější pro využití při vojenských akcích a dlouhých pochodech. Římské vojenské cornu bylo delší a štíhlejší než jeho etruský předchůdce a sestávalo z kruhově zahnutého těla připomínajícího svým tvarem velké písmeno „G“ a příčky, která sloužila jak pro pohodlnou manipulaci, tak také ke zpevnění tenkého těla nástroje, neboť téměř celá kruhově zakroucená trubice římského cornu měla konstantní vnitřní průměr a teprve nad hlavou hráče se kónicky rozšiřovala do tvaru zvonu (podobně jako u dnešních žesťových nástrojů).

Posledními dvěma nástroji, jimž se věnovala zmíněná bakalářská práce, jsou lituus a bucina. Při interpretaci těchto nástrojů dochází velmi často k nepřesnostem a nezřídka bývají zaměňovány za jiné vojenské nástroje. Aby dál nedocházelo k podobnému zmatení, byly jednotlivé varianty lituu a buciny začleněny do odpovídajícího sakrálního či vojenského kontextu, v němž byly ve starověku užívány. Čtenář tak měl možnost poznat starší variantu etruského lituu ve tvaru písmene „J“, jehož zvuk sloužil k doprovodu funerálních obřadů, stejně jako vojenský lituus používaný římským jezdectvem, který se nám dochoval v několika exemplářích nalezených např. v Německu. Podobně byla v jezdectvu využívána bucina, kratší zahnutá trubka s mnoha tvarovými variacemi, která měla důležitou úlohu v organizaci života uvnitř vojenského tábora.

Dechové hudební nástroje přes všechnu svou rozmanitost nedosahují takové variability jako další skupina nástrojů, jíž se bude věnovat první kapitola této diplomové práce. Strunné nástroje byly ve starověku velice populární pro líbeznost jejich zvuku a velký tónový rozsah. Navíc oproti dechovým nástrojům umožňovala hudebníkovi při hře zpívat či recitovat básně. Vznešená a důstojná hra na lyru – nejznámější a nejrozšířenější strunný nástroj, která se v klasických Athénách stala součástí vzdělávacího programu mládeže, dokreslovala posvátnou atmosféru náboženských rituálů a pohřebních obřadů. Se strunnými nástroji se setkáváme už v raném období řeckých dějin – na Kykladách je ikonograficky doložena tzv. rámová harfa, v mykénském Řecku se velké oblibě těšila forminga, hrou na níž se doprovázeli pěvci vyprávějící dávné příběhy o hrdinech trojské války. Postupně pak přibývaly rozličné varianty lyr s rozšířeným tónovým rozsahem a jednoduchou lyru nahradila složitější kithara.

Ne všechny rituální obřady či slavnosti byly doprovázeny jemným zvukem strun. Divoké orgiastické kultury vyžadovaly hru značně živelnější až extatickou, pro niž se strunné nástroje příliš nehodily. Stoupenci Dionýsa tak sáhli po nástrojích mnohem starších, které vznikly v době, kdy člověku přestal dostačovat primitivní rytmický doprovod za pomoci luskání a tleskání. Bicí nebo také perkusní nástroje tvoří v antice poměrně úzkou skupinu hudebních nástrojů, kam řadíme čtyři hlavní typy – chrastidla, klapačky, bubny a činelky. Perkusní nástroje pocházejí z východních oblastí a i poté, co v Řecku a Římě zdomácněly, byl jejich vzhled pod značným vlivem Egypta a Blízkého východu.

Čistě řeckým vynálezem jsou vodní varhany hydraulos, o nichž budou pojednávat závěrečné kapitoly první části diplomové práce. Tento nástroj se nedá snadno zařadit do některé z výše zmíněných skupin antických hudebních nástrojů, neboť zde vzniká zvuk prostřednictvím složitého mechanismu uvnitř nástroje, který je poháněn vzduchem čerpaným z externího měchu či pumpy. Samotné tóny jsou pak určovány stisknutím klávesy, jíž se otevře přístup vzduchu

z přetlakové komory do příslušné píšťaly. Jelikož se nám dochovaly pouze neúplné nástroje se zachovanou vrchní částí, tedy píšťalami a klávesovým mechanismem, bylo k jejich rekonstrukci zapotřebí studia technických popisů starověkých učenců (Vitruvia nebo Héróna Alexandrijského) a ikonografických pramenů. Hydraulu se věnují vedle muzikologů také profesionální muzikanti a nadšenci. Významný podíl na zkoumání tohoto nástroje má varhanní restaurátorská dílna v Pécsi, mezi jejíž představitele patřil Emil Angster, nebo varhaník Werner Walcker-Mayer z Ludwigsburgu. Oba patřili mezi první nadšence, kteří se pokusili zrekonstruovat hydraulické varhany z Aquinca.

Jednotlivé hudební nástroje všech kategorií by nemohly být čtenáři představeny lépe, než prostřednictvím obrazového materiálu. Ten bude v této diplomové práci, jež je orientována právě na ikonografické prameny a obsahuje tak velké množství odkazů na antické řecké umění, rozdělen do dvou částí. První část ilustrací a fotografií bude pro lepší orientaci umístěna přímo v textu, doplňující obrázky pak nalezneme v obrazové příloze.⁵

Podobně jako tomu bylo v bakalářské práci i zde budeme pracovat se základními publikacemi o antické hudbě (viz Seznam literatury na str. 112). Nejvýznamnějším českým badatelem, který zpracoval rozsáhlé pojednání o hudbě řecké, římské a etruské, a to především z hudebně-teoretického hlediska, je M. K. Černý. Tento muzikolog a pedagog působící na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci se ve své knize *Hudba antických kultur* věnuje struktuře starověké hudby, tehdejší harmoniím a tónovému materiálu, stejně tak jako předkládá zevrubný historický nástin vývoje starověké hudby od jejích počátků v Řecku až do doby římského impéria. Mezi dalšími moderními badateli, z jejichž děl čerpala tato diplomová práce a již se věnují antické hudbě jako celku, jmenujme M. L. Westa: *Ancient Greek Music* nebo J. G. Landelse: *Music in ancient Greece and Rome*. Hudbě v egejské oblasti doby bronzové se pak podrobněji věnuje J. G. Younger: *Music in the Aegean Bronze Age*, římské hudbě v profánním, sakrálním i militárním prostředí G. Wille: *Musica Romana: Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Další kategorií publikací jsou práce badatelů, kteří se zaměřují na některý hudební nástroj, či nástrojovou skupinu. Patří sem pojednání o mykénských aoidech a jejich koncertních formingách *The Mycenaean Bard: The Evidence for Sound and Song* od J. G. Youngera, *The Barbitos in the Classical Period* autorky J. N. Snyder nebo článek *Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre*, v němž Helen Roberts popisuje výrobu tradiční řecké lyry ze želvího krunýře na základě ikonografie a dochovaných fragmentů z významných světových muzeí.

Zmíňme také dvě významné publikace, které shrnují ikonografii antických hudebních nástrojů a na základě konkrétních vyobrazení nastiňují jejich vývoj a charakter. Jedná se

⁵ V textu budou odkazy na obrázky v obrazové příloze označovány jako Tab. 1a, Tab. 2c, atd.

o Wegnerův soubor: *Musikgeschichte in Bildern, Band II, Lieferung 4 – Griechenland* a o soubor Fleischhauerův: *Musikgeschichte in Bildern, Band II, Lieferung 5 – Etrurien und Rom*. Ještě před samotným úvodem k antickým strunným nástrojům je dále třeba konstatovat, že pro ověření některých geografických a historických údajů a především pro správný přepis řeckých a latinských jmen tato bakalářská práce užila souborného díla *Encyklopedie antiky*, jež sestavil kolektiv autorů pod vedením L. Svobody, popřípadě *Slovník antické kultury* sestavený spolupracovníky Antické knihovny. Řecká slova pak byla mnohdy ponechána v původní starořecké abecedě, některá ale (zejména ta, jež jsou z oblasti hudebně – teoretické) byla přepsána do latinky podle sekundární literatury, z níž byla citována. Jména malířů antických váz jsou převzata z děl J. Frela *Řecké vázy* a I. Ondřejové – J. Bouzka *Řecké umění*. Užitečný je rovněž řecko-anglický online slovník od autorů Liddella, Scotta a Jonese, z něž budou citována řecká slova v původním znění, nebo Polluxův výkladový slovník *Onomastikon*, který zahrnuje užitečné popisy hudebních nástrojů.

Na závěr je třeba dodat, že pro potřeby typologické analýzy nástrojů a jejich zobrazení, k níž se dostaneme v druhé části diplomové práce, budeme pracovat s publikacemi shromažďujícími větší množství vázových fragmentů obsahující scény s hudební tematikou, a to zejména attické a jihoitalské. Nejvýznamnější sbírku řeckých vázových maleb, která čítá kolem 70 000 exemplářů, nashromáždil Sir John Davidson Beazley, který působil jako profesor na Oxfordské univerzitě. Tvz. Beazley Archive je dostupný online, díky čemuž se v něm dá snadněji vyhledávat a představuje nenahraditelného pomocníka při zjišťování, v jakém rozsahu se v řeckém vázovém malířství objevovaly scény s hudební tematikou a v jakém kontextu v rámci scén vystupovaly jednotlivé hudební nástroje.

Vzhledem k oblíbenosti a četnosti hudební tematiky v řeckém vázovém malířství je prakticky nemožné obsáhnout a zhodnotit všechny scény s hudebními nástroji na attické a jihoitalské keramice. Tato diplomová práce se pokusí vybrat ty nejzajímavější nebo mezi archeology a kunsthistoriky nejznámější, případně takové, které jsou již setříděné a připravené k podrobnější analýze. Příkladem takových sbírek jsou práce A. D. Trendalla shromažďující příklady jihoitalských váz pocházejících z Lukánie, Paesta či Apulie, nebo J. R. Greena, který se specializuje na komické divadelní scény v jižní Itálii. Attické černé a černofigurové keramice od jejich počátků až do vrcholného klasického období se věnuje významný britský historik a archeolog J. Boardman.

1 Strunné nástroje

Položíme-li komukoli otázku, co si vybaví pod pojmem antická hudba, nejspíše mu jako první vytane na mysli bájný Orfeus doprovázející svůj překrásný zpěv na lyru, Apollón třímající honosnou koncertní kitharu, nebo Sapphó, Homér a jiní velcí pěvci dávnověku, jejichž básně byly neodmyslitelně doprovázeny tóny strun. Strunné nástroje se skutečně staly symbolem jemného uměleckého projevu starověkých Řeků a prezentovaly ideu krásného a dobrého člověka, vzdělaného nejen v oblastech vědy a tělesně zdatného, ale také schopného v hudební interpretaci. Už ve starém Řecku se totiž věřilo, že hudba dokáže příznivě ovlivňovat vývoj inteligence a logického myšlení, a tak se hra na strunné nástroje stala běžnou součástí vzdělávacího programu dětí a mládeže.

Velká oblíbenost strunných nástrojů vedla ke vzniku jejich mnoha typů a jednotlivých variant konkrétních nástrojů, které se lišily v počtu strun, tónovém rozsahu nebo barvě zvuku. Nabízí se nám tak pestrá škála lyr, kithar, harf a jiných drnkacích nástrojů. Všechny tyto nástroje mají jedno společné specifikum – zvuk na nich vzniká prostřednictvím rozechvění struny napnuté mezi dvěma body. Rozdílné výšky tónu je pak dosaženo různými tloušťkami a délkami strun.

Podle Sachs-Hornbostelovy klasifikace hudebních nástrojů, která je v současné době nejpoužívanější a zakládá se na způsobu tvoření zvuku, označujeme strunné nástroje jako tzv. *chordofony*, a ty pak dělíme do dalších podkategorií podle toho, jakým způsobem je dosaženo rozechvění struny. Oproti dnešku se ve starověku setkáváme pouze s drnkacími strunnými nástroji, kde je struna rozechvěna pomocí prstu hráče nebo tepátka či drnkátka.⁶ Tón vzniknuvší vibrací struny je následně zesilován do požadované intenzity ozvučným rezonančním korpusem různé velikosti a tvaru. Jedná se o stejný princip vzniku a zesílení tónu jako u dnešního snad nejpopulárnějšího strunného drnkacího nástroje, kytary. K lepší představě nám napomáhá také to, že i současný kytarista podobně jako jeho antický protějšek hrající na klasickou lyru, harfu či koncertní kitharu může pro rozeznění strun použít jak prsty, tak trsátko. Tímto způsobem dosáhne dvou odlišných zvuků struny, se kterými se dá ještě pracovat různou technikou úhozu prstu do struny nebo odlišným úchopem trsátka. I tento malý nástroj napomáhající

⁶ Současný hudební svět disponuje také strunnými nástroji smyčcovými (housle, violoncello), klávesovými (klavír, cembalo), úderovými (cimbál) a méně známými třecími (niněra), kde je rozechvění struny dosaženo pomocí tření dřevěného kolečka s klikou, jíž hráč otáčí.

výraznějšímu rozeznění strun samozřejmě prošel od starověku určitým vývojem a dnešní trsátko se od řeckých variant odlišuje tvarem i materiálem.⁷

Antické strunné nástroje řadíme mezi ty nejprecizněji zpracované. Kromě toho, že se setkáváme s celou řadou drahých materiálů, které byly použity na jejich výrobu (např. slonovina), mnohé z nich nesly bohatou dekoraci. Snad proto jim přikládáme velký význam nejen z hlediska muzikologického a archeologického, ale také z hlediska kunsthistorického, neboť prostřednictvím jejich zdobení můžeme sledovat vývoj umění, ikonografie a uměleckých technik starověku.

Podle M. L. Westa dělíme strunné nástroje do čtyř základních kategorií:⁸

1. lyry, které mají všechny struny stejné délky,
2. harfy s různě dlouhými strunami nataženými na diagonálním či zakřiveném rámu,
3. citery s plochou ozvučnou skříní a velkým počtem strun a
4. loutny, jež mají podobně jako lyry stejně dlouhé struny, ale na rozdíl od nich jen jeden krk s nataženými strunami. Rozdílného tónu je pak dosaženo přimáčknutím struny v určitém místě na krku, čímž dojde ke zkrácení její délky.

Všechny tyto nástroje se těšily velké oblibě už v Mezopotámii před rokem 2000 př. n. l. a následně byly hojně rozšířeny v západní Asii a východním Středomoří. Orientální původ nemohou zapřít ani řecké strunné nástroje, ačkoli mají vlastní charakteristické prvky, vývojové stupně a historii.

Antická ikonografie je cenným materiálem studia strunných nástrojů. Ačkoli se nejedná o zdroj bezprostřední, díky obrovskému množství vázových maleb s vyobrazením lyr a kithar jsme schopni dobře rozpoznat tvar a stavbu těchto bezpochyby nejrozšířenějších nástrojů v Řecku. Ikonografie rovněž dokládá způsob hry a umožňuje nahlédnout do prostředí, v němž hudebníci vystupovali. Především v Řecku se se strunnými nástroji prvního typu (lyry) setkáváme doslova na každém rohu, díky čemuž jsou častým námětem vázových maleb. Podobně je tomu také u Etrusků, kteří převzali mnohé strunné nástroje od Řeků a vyobrazovali je na nástěnných malbách v prostředí oslav, hostin a funerálních či sakrálních obřadů. Ve starém Římě byla situace odlišná. Ačkoli například hra na lyry přečkala až do této doby, nebyly tyto nástroje již na tak vysoké pozici. Musely totiž ustoupit hudebním nástrojům, jež přišly do Říma z východu společně s orgiastickými kulty (především perkusní nástroje různých typů). Další nástroje se dostaly do popředí díky expanzivní politice Říma a tolik oblíbeným gladiátorským hrám (v tomto

⁷ Více o pléktrech na str. 26.

⁸ West 1992, 48–49.

odvětví se uplatňovaly především vojenské dechové nástroje a hydraulos). Stěžejním obdobím rozkvětu lyr je tedy starověké Řecko, a proto bude tato diplomová práce pojednávat především o něm a pracovat s jeho bohatou ikonografií.

Opačná je však situace ohledně dochovaných exemplářů. V Evropě a v Egyptě nejsou takové podmínky, aby materiály jako kůže, rohy, dřevo a želvovina, z nichž byly nástroje vyrobeny, přečkaly až do dnešní doby. To se týká také strun – nejdůležitější části strunných nástrojů rozhodující o barvě a výšce tónu, jež byly vyráběny pouze z velice nestabilních materiálů, jako jsou střeva, šlachy nebo rostlinná vlákna (například lněná). Při studiu strunných nástrojů ve starověkém Řecku a Římě se tedy musíme spolehnout na ikonografický materiál a písemné prameny. Díky tomu, že byla hra na strunné nástroje důležitou složkou společenského i soukromého života, objevuje se v mnoha textech antických autorů – ať už se jedná o texty básnické, filosofické, historické či hudebně teoretické. Díky básnickým textům, především pak homérským eposům, máme možnost představit si bájně hrdiny a pěvce mykénské doby doprovázející svůj zpěv hrou na formingu, mytologické příběhy zase vyprávějí o nejslavnějším hráči na lyru Orfeovi či o vzniku nástrojů rukou bohů. Největší řeční filosofové ve svých rozpravách hovoří o příznivém působení jemného a vznešeného zvuku strun na lidskou duši a o funkci strunných nástrojů ve společnosti a ve vzdělávání. Ani muzikologické texty nemohou být přehlíženy – rozličnost strunných nástrojů a jejich proměnlivý počet strun poskytly badatelům dostatek prostoru pro zkoumání a popis harmonií a modů, jež bylo možné zahrát. Posledními jmenovanými písemnými prameny jsou spisy historické a zeměpisecké, jejichž autoři se o strunných nástrojích zmiňují v souvislosti s historickými událostmi, slavnými osobnostmi či regiony, odkud pocházejí nebo kde byly v největší oblibě.

1.1 Lyry

Lyra se coby nejpopulárnější strunný nástroj ve starověkém Řecku stala pro mnohé jedním ze symbolů této neobyčejně vyspělé antické civilizace, jež položila základy demokracie a zplodila mnohé slavné umělce, filosofy, vojevůdce a vynálezce. Tento nástroj má v Řecku dlouhou tradici, jeho původ však musíme, podobně jako u mnohých jiných hudebních nástrojů, hledat na starověkém východě. První vyobrazení lyry známe z Megida v Izraeli, jež je datováno do roku 3100 př. n. l. (obr. 1).⁹ Orientální lyry měly pravoúhlou ozvučnou skříň a vyznačovaly se asymetričností, kdy jedno rameno bylo delší než druhé a na šikmou příčku byly nataženy struny nestejně délky.



Obr. 1: Nejstarší zobrazení lyry (uprostřed) z Megida v Izraeli, asi 3100 př. n. l.

Lyry minojského a mykénského období byly od svých orientálních protějšků odlišné – měly symetrická ramena a kruhovou ozvučnou skříň. Počet strun byl obvykle kolem sedmi nebo osmi, ačkoli ikonografie dokládá rovněž lyry pětistrunné (v paláci v Pylu) a dokonce třístrunné (na střepu z Týrintu). V tomto raném období řeckých dějin je lyra jediným doloženým strunným nástrojem. Výsadní postavení mezi hudebními nástroji měla také v klasickém období řeckých dějin, kdy s ní o prvenství v oblíbenosti soutěžila dvojité píšťala. Lyra však byla jediným hudebním nástrojem, jež se stal atributem jednoho z olympských bohů a jež nakonec ostatní bohové vyhodnotili jako nástroj nejvznešenější a nejlibozvučnější.

Nástroje spadající do skupiny lyr užívali také Etruskové. Tento národ obývající střední Itálii severozápadně od Latia převzal hudební kulturu a stejně tak hlavní hudební nástroje od Řeků. Těmi pak doprovázeli posvátné obřady a s nimi spojené honosné slavnostní průvody, v nichž vynikali nad ostatními národy. V etruském nástěnném malířství nalezneme jak lyru ze želvího krunýře (případně tu, jejíž ozvučná skříň napodobuje tvarem želví krunýř), tak barbitos, koncertní kitharu či kitharu se zaobleným korpusem, která byla v etruském prostředí dominantním strunným nástrojem. Bohatá etruská ikonografie poskytuje cenné informace o

⁹ West 1992, 49.

tom, jak tento národ strunné nástroje používal a při jakých příležitostech to bylo. Samotné nástroje se od svých řeckých protějšků téměř neliší, ve způsobu hry ale již odlišnosti nalezneme. Na první pohled je patrné, že zatímco řečtí hudebníci drželi lyry v poměrně nízké poloze tak, aby měli konce ramen lyry v úrovni hlavy, v Etrurii jsou lyry často zobrazovány v mnohem vyšší pozici, kdy ramena přesahují nad hlavu hráče. B. Lawergren soudí, že by takové držení mohlo souviset s tanečními kreacemi etruských umělců a dodává, že lyra, jíž drží hráč vzhůru nohama v *Tomba dei Baccanti* (Tab. 1c), je patrně zobrazena v průběhu podobného akrobatického manévru.¹⁰

M. L. West dělí lyry do dvou základních kategorií – na lyry s ozvučnou skříní (korpusové) a na lyry s krunýřem (miskovité), pod něž lze již zařadit konkrétní typy lyr:¹¹

A. miskovité lyry

1. standartní typ (lyra, chelys)
2. s dlouhými rameny (barbitos).

B. korpusové lyry

1. se zaobleným korpusem (forminx, kolébková kithara)
2. s pravoúhlým korpusem (koncertní kithara)
3. se zaobleným či pravoúhlým korpusem a s rameny z rohů (thrácká kithara)
4. obdélné (italická kithara)

Jak je patrné z tohoto dělení lyr, termínem „lyra“ (řecky λύρα) označuje M. L. West klasické lyry, kithary i formingy. Ačkoli jde totiž o nástroje vzhledově odlišné (především co se týče tvaru ozvučné desky), zvuk se v nich vytváří stejným způsobem a také jejich stavba těla, jenž se skládá z ozvučného korpusu, dvou ramen a horizontální příčky s kolíky nataženými strunami, je stejná.¹² Odlišnosti tedy hledejme především ve zvuku a počtu strun. Korpusové lyry a kithary mají oproti ostatním strunným nástrojům pevný a sytý zvuk a byly rovněž lépe zpracované a dražší. To se týká především koncertních kithar určených pro profesionální hudebníky k veřejným vystoupením. Miskovité lyry vyrobené většinou z želvího krunýře tak sytého zvuku nedosahovaly a byly užívány spíše v domácím prostředí, kde nemusely ozvučit tak velký prostor. Hodily se tedy např. na symposia nebo na výuku hudby v athénské školství.

¹⁰ Lawergren 2007, 129.

¹¹ Jedná se o tzv. „box lyres“ a „bowl lyres“. West 1992, 50.

¹² Pro úplnost je třeba ke stavbě lyr dodat, že na příčce (*zygon*) byly umístěny kolíky pro ukotvení a ladění strun. Na druhém konci byly struny přidržovány kobylkou (*magás*) a ústily do struníku (*chordotonon*), kde byly připevněny. Obě tyto části nalezneme i na dnešních strunných nástrojích.

1.1.1 Klasická lyra

Klasická řecká lyra měla ozvučný korpus vyrobený ze želvího krunýře, díky němuž dostala své pojmenování chelys (řecky χέλυς¹³). Chelys byla konstrukčně jednoduchým hudebním nástrojem, jehož výrobu mohl zvládnout nejen profesionál v nástrojářské dílně, ale také obyčejní pasteveci. Právě jejich božskému ochránci Hermovi je přisuzován vynález tohoto nástroje. Podle pověsti našel Hermés před vchodem do jeskyně želvu, jíž rozřízl a vytvořil z ní ozvučný korpus lyry. Na její krunýř pak připojil dvě rákosové hůlky, které nahoře spojil horizontální příčkou, a přes krunýř napjal sedm strun z ovčích střev. Tak vznikla první lyra chelys. Jen co Hermés dokončil lyru, podařil se mu další kousek – ukradl padesát krav z posvátného stáda a ukryl je v Pylu, sám se pak skryl v jeskyni na hoře Kylléné. Apollón však lest syna Dia a Maii brzy odhalil a dožadoval se svých krav zpět. Spor obou nevlastních bratrů se dostal až před samotného Dia, který nakonec přikázal Hermovi vrátit, co ukradl, nazpět. Hermés tedy uposlechl Diova rozkazu, a aby rozzlobeného Apollóna uchvácholil, začal hrát na lyru a líbezně zpívat o nesmrtelných bozích. Ten byl hrou na lyru zcela uchvácen: „(Apollón – pozn. autora) *Chválil lyru, jejíž hra přináší hned trojí potěchu: rozveseluje, zve k lásce a sladce uspává.*“¹⁴ Když to prohnáný Hermés uviděl, daroval Apollónovi svůj vynález a za to si vysloužil nekonečný bratrův vděk a nesčetné dary, mezi nimi zlatou hůl s dvojitým hadem, jež se stala Hermovým atributem.

I z dalších mytologických příběhů je patrné, jak dokázala hra na lyru okouzlit nejen duši lidí a zvířat, ale dokonce rozpohybovat věci neživé. Vzpomeňme na bájného pěvce Orfea, který svým zpěvem a podmanivou hrou na lyru konal zázraky – ptáci mu kroužili nad hlavou a k nohám vyskakovaly ryby z moře, uváděl do pohybu kameny a stromy a obměkčil srdce podsvětních bytostí a samotné Persefony, když se do říše mrtvých vypravil za svou láskou Eurydikou. Jiný příběh vypráví o bratrech Amfiónovi a Zéthovi, kteří se ujali vlády nad Thébami a město obehnali hradbami, přičemž Amfión hrál na svou zlatou lyru tak krásně, až se kameny samy skládaly na své místo. I Amfión dostal podobně jako Apollón svou lyru od jejího stvořitele boha Herma.

V ikonografii z minojského a mykénského období není tento typ lyry znám. První zobrazení se tak objevují od konce 8. století a od 6. století jsou již velmi častá. Tento strunný nástroj byl v Řecku velmi oblíbený a setkáváme se s ním v mnoha různých kontextech. Mezi ty nejčastější patří mytologické scény s Múzami a Apollónem, kde často lyra zastupuje pro Apollóna

¹³ Překládá se jako želva. Liddell – Scott – Jones online, χέλυς, 1589.

¹⁴ Kerényi 1996, X. 1, 131.

příznačnější kitharu, scény zobrazující obřady, slavnosti a s nimi spojená procesí, symposia a scény z athénské školy. Na chelys mohou hrát muži i ženy – ani jedno pohlaví výrazně nedominuje – a jsou to vždy neprofesionální hráči, což odpovídá jednoduchosti tohoto nástroje.

S jedním z nejznámějších vyobrazení řecké lyry se setkáváme na attickém červenofigurového skyfu Pistozenova malíře z Cerveteri (obr. 2). Scéna s učitelem hudby a jeho žákem nám dává nahlédnout do školního prostředí ve starověkém Řecku a zároveň vypráví mytologický příběh. Nápis prozrazují, že poslušným žákem, který pozorně sleduje svého učitele Lina hrajícího na lyru, není nikdy jiný než Iphikles, bratr Hérakla. Iphiklova lyra je sice z velké části zakryta jeho levou rukou, přesto je jasně patrné, že je vyrobena ze želvího krunýře. Mezi učitelem a žákem visí kithara, váček nebo měsíc a jakýsi křížový objekt, který M. Wegner interpretuje jako ladicí klíček.¹⁵ Z druhé strany skyfu je zobrazen Iphiklův slavnější bratr krácející s kopím před stařenou Geropsó, která nese opět želví lyru. Z Héraklova výrazu a celkového držení těla je patrná jeho neochota účastnit se hudební výuky. Linos byl prý přísným učitelem, který v případě potřeby neučennivého žáka udeřil. Tato praxe se mu však stala v případě Hérakla osudná, když po něm rozzlobený hrdina na oplátku mrštil židlí.¹⁶

Hra na lyru byla příznačným atributem boha umění a vůdce Múz Apollóna a Řekové jej s oblibou zobrazovali na vázách a sochali jeho podobu do mramoru. Ačkoli byl v klasickém období spojován spíše s koncertní kitharou, najdeme i příklady maleb, kde třímá chelydu. Jedním z nich je medailon attického kyliku s bílým pozadím, který je vystaven v archeologickém muzeu v Delfách (Tab. 1a). Apollón je usazen na stoličce se lvími nohami, v pravé ruce drží libační misku a v levé ruce lyru ze želvího krunýře, která je opatřena poutkem zajišťujícím pohodlnější držení nástroje.

Do skupiny klasických lyr řadíme vedle lyry vyrobené ze želvího krunýře rovněž lyru, jejíž ozvučný korpus sice tvar želvího krunýře kopíruje, nemusí z něj však být vyroben. Příkladem vyobrazení tohoto typu lyry je scéna na pyxidě z bostonského muzea (obr. 3, vpravo). Pyxida datovaná do období 460–450 př. n. l. je pro badatele zajímavá se o hudební nástroje velice cenná, neboť zobrazuje hned několik nástrojů – vedle již zmíněné lyry klasického typu tu Múzy třímají sýringu, auloi a dvě formingy. Kompozici malby se šesti Múzami ještě doplňuje pastýř a florální motivy. Múza s chelydou se chystá na svůj nástroj hrát tepátkem, jež drží v pravé ruce. Tento typ lyry, ať už s pravým či s „falešným“ želvím krunýřem byl oblíbený rovněž u Etrusků. Nástroj samotný se příliš od svého řeckého protějšku neliší, ale etruští hudebníci jsou

¹⁵ Wegner 1963, 88.

¹⁶ Tuto tragickou událost zobrazuje malíř Duris na attické červenofigurové číši datovanou do roku 480 př. n. l. (Wegner, 1963, 91, Abb. 57).

zobrazování v mnohem živelnějších scénách, kdy provádí různé taneční kroky, otáčí hlavou proti směru chůze, nebo dokonce předvádí akrobatické prvky (Tab. 1c). Příkladem vyobrazení hudebníka s nepravou želví lyrou je nástěnná malba v *Tomba dei Leopardi* v Tarquinii¹⁷, kde přichází mladí hudebníci s tibií a lyrou bavit hosty při hodování.

Příkladem zobrazení lyry z želvího krunýře v drobném umění je mince z řeckého ostrova Kalymnu, jež je datována do let 600–550 př. n. l. (Tab. 1b). Na aversu je zobrazena mužská hlava v přilbě s chocholem, na reversu pak právě lyra. Díky kvalitnímu zpracování ražby lze dobře rozlišit sedm strun připevněných kolíky k horizontální příčce. V souvislosti s ikonografickými prameny poukazuje J. G. Landels na problém, který se týká ramen lyr. Téměř na všech starověkých malbách je lyra vyobrazena z frontálního pohledu a vzhledem k tomu, že se jedná o neprostorová zobrazení, není možné určit, zda jsou ramena prohnuta pouze od sebe a k sobě, jak je vidět na obrázku, nebo zda se také stáčí směrem od pozorovatele a k pozorovateli. Pokud se ramena prohýbala v obou těchto rovinách, bylo jediným způsobem, jak tuto skutečnost zachytit, namalovat lyru z boku, či ze $\frac{3}{4}$ pohledu.¹⁸



Obr. 2: Attický skyfos se zobrazením lekce hry na lyru, Pistoxenův malíř.



Obr. 3: Pyxis se šesti Múzami (detail), muzeum v Bostonu.

Za vynález želví lyry vděčíme dle řecké mytologie bohu Hermovi. To, jakým způsobem ji vytvořil, pak zaznamenal Homér ve svém Hymnu na Herma.¹⁹ Další informace ohledně konstrukce tohoto nástroje se dozvídáme díky ikonografickým pramenům a popisům starověkých autorů. Ze zobrazení klasických lyr v řeckém umění je patrné, že krunýře používané na výrobu tohoto strunného nástroje pocházely z želv druhu *testudo marginata*, délka jejichž krunýře dosahovala až 30 cm a šířka 13 cm.²⁰ Podle řeckého zeměpisce Pausania byly k tomuto účelu nejvhodnější želvy žijící v pohoří Parthenion, avšak místní se je báli sbírat a i cizincům je

¹⁷ Viz bakalářská práce *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma*: Waňousová 2014, 29, obr. 7.

¹⁸ Landels 1999, 64.

¹⁹ Viz str. 19.

²⁰ West 1992, 56.

zakázali lovit, neboť byly zasvěcené Pánovi.²¹ Ramena lyr byla vyrobena zpravidla ze dřeva, v některých případech ale také ze zvířecích rohů či slonoviny. Tyto netrvanlivé materiály zapříčinily, že se nám do dnešní doby dochovaly fragmenty pouhých třech exemplářů, které jsou majetkem muzeí v Londýně, v Argu a v Reggiu.²² Vedle těchto tří exemplářů je třeba zmínit ještě fragmenty z východní svatyně ve Fylakopi na Mělu, které dokládají výskyt lyry už v době minojské a mykénské.²³ Tyto nejstarší dochované exempláře lyry (datovány jsou do LH IIIA) obsahují kompletní želví krunýře a jejich fragmenty, z nichž některé jsou provrtané v místech, kde byla patrně připojena ramena.

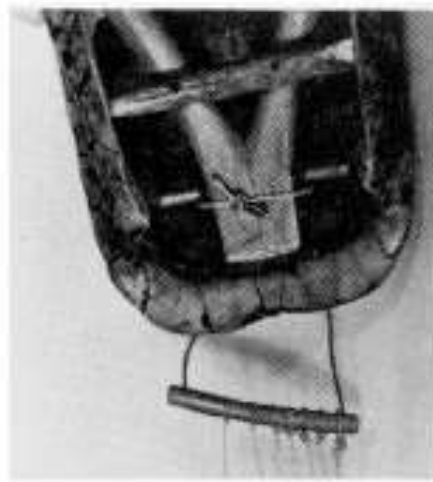
Části krunýře z londýnského muzea byly nalezeny poblíž Athén společně s dřevěnými rameny a spojující příčkou. Tyto fragmenty však nebyly kvůli špatnému stavu dochování použity pro rekonstrukci nástroje. U dvou fragmentů z Argu byl stav dochování příznivější a jeden z nich byl skutečně použit pro rekonstrukci, avšak vzniklý nástroj postrádá autenticitu. Nejlépe dochovaný krunýř známe z Reggia (obr. 4). Díky jeho neporušenému obrysu je možné odvodit, že se jedná o již zmíněný druh želvy *testudo marginata*. Vzhledem k tomu, že želvy běžně dostupné v obchodech jsou o poznání menší velikosti, použila pro svou rekonstrukci H. Roberts krunýř želvy žijící na jihu Ruska, který odpovídá obrysem i velikostí nejlépe želvám používaným v Řecku. Ramena rekonstruované lyry byla vyrobena z platanového dřeva podle vzoru lyry z Britského muzea (obr. 5), u níž byla dochována, a připevněna ke krunýři. Uvnitř něj se ramena spojila a připevnila k vnitřní římse (obr. 6), čímž došlo ke zpevnění celé ozvučné části nástroje a bylo zabráněno prolomení horní vrstvy krunýře pod kobylkou, na níž tlačily pevně natažené struny. Vnitřní zpevňovací římse bývaly z rákosu a jejich počet závisel na velikosti krunýře.



Obr. 4: Želví krunýř z muzea v Reggiu.



Obr. 5: Rekonstrukce lyry v Britském muzeu v Londýně.



Obr. 6: Vnitřek krunýře lyry.

²¹ Pausaniás, *Descript. Graec.* 8.53.

²² Roberts 1981, 303.

²³ Jak již bylo zmíněno, ikonografie výskyt lyr v době minojské a mykénské nedokládá.

Další důležitá část nástroje, příčná spojnice ramen (tzv. zygon²⁴), byla ještě před jejím připevněním mezi konce ramen lyry provrtána a vytvořily se na ní zářezy pro struny. Ty se pak omotaly kolem ladicích kolíků a natáhly se do požadované délky (nakolik byly ladicí kolíky u řeckých lyr nutností, je otázkou, neboť např. u rekonstrukce lyry v Britském muzeu ladicí kolíky chybí). Horizontální spojnice ramen musela být samozřejmě vyrobena z tvrdého dřeva, aby vydržela tlak natažených strun.²⁵ Tímto způsobem vznikl funkční nástroj odpovídající až na drobné odchylky svému antickému vzoru.

1.1.2 Barbitos

Barbitos (řecky βάρβιτος, později ve starém Římě častěji *barbiton*) se liší od klasické lyry délkou a tvarem ramen. Ty jsou výrazně delší a netvoří jemnou rozšiřující se křivku, nýbrž se rozbíhají v rovné linii od ozvučného korpusu, v určité vzdálenosti se prudce stáčí směrem k sobě a pak opět nahoru v pravém úhlu. Tyto koncové části ramen jsou tedy již vertikální, spolu rovnoběžné a nesou příčku se strunami. Díky delším strunám bylo možné hrát na barbitos nižší a měkčí tóny než na lyru. Ikonografie dokládá, že měl barbitos nejčastěji sedm strun, známe však také případy se šesti nebo jen s pěti strunami.

Zmínka o barbitu se jako první objevila u básníka Anakreóna z Teu, avšak nutno podotknout, že už básnířka Sapphó a její vrstevník Alkaios zmiňují nástroj zvaný *barmos*, který badatelé považují za totožný s barbitem.²⁶ Pojmenování *barbitos* není indoevropského původu – podle Strabóna se jedná o slovo pocházející z barbarského prostředí kdesi v Asii²⁷ a k podobnému závěru došli rovněž etymologové, kteří ho označují za cizí slovo neznámého (snad frýžského) původu.²⁸ V Řecku se tedy nejprve používalo pojmenování v aiolské formě *barmitos* nebo již zmíněný *barmos*. Vynález dlouhoramenné lyry je přičítán Terpandrovi z Lesbu, který je považován za první historickou osobnost řecké hudby. Vznik tohoto nástroje tedy můžeme datovat do raného 7. století.²⁹

²⁴ Černý 2006, 108.

²⁵ Podle Theofrasta se jednalo o tzv. dub kermesový, který se vyskytuje po celém Středomoří (Roberts 1981, 305).

²⁶ West 1992, 58.

²⁷ Strabón, *Geogr.* 10.3.17.

²⁸ Snyder 1972, 332.

²⁹ Dle Athénaia z Naukratidy se o vynález barbitu zasloužil Anakreón z Teu, který ho jako první zmínil v textu (Snyder 1972, 333).

Představu, jakým způsobem se na barbitos hrálo a v jakém prostředí, nám poskytují především ikonografické prameny (od antických autorů se o této problematice nedovídáme prakticky nic). Dlouhoramenná lyra se v antickém umění objevuje častěji od poslední čtvrtiny 6. století, kdy ji přinesl Anakreón do Athén, a mizí v druhé polovině 5. století. Po roce 440 př. n. l. se již barbitos z attických vázových maleb vytrácí a po roce 400 př. n. l. mizí úplně, ačkoli jej občas ještě nalezneme v apulském a etruském umění první poloviny 4. století. V námětech je spjata s bohem Dionýsem a jeho družinou a objevuje se v hodovních a zábavou rozbujelých scénách. Na attickém kyliku Brygova malíře je zobrazen Dionýsos hrající na tento nástroj v okruhu extaticky tančících satyrů s krotaly (obr. 36). Barbitos je na rozdíl od lyry nakloněn od hráčova těla v mnohem ostřejším úhlu – zatímco lyra bývá v téměř vertikální poloze, mezi hráčem a barbitem vzniká úhel alespoň 45 stupňů a mnohdy dokonce pravý úhel. Toto extrémní naklonění nástroje prezentuje oinochoé tzv. malíře z Tarquinií (obr. 7). Vedle dionýsovského okruhu je barbitos často spojován s básníky opěvujícími bujaré veselí a pitky na hostinách stejně jako s těmi, kteří se věnovali milostné poezii. Neznámější lyrickou básníčkou byla bezesporu Sapphó z Lesbu. Skládala nevšedně procítěné a hluboké verše, jež doprovázela hrou na lyru nebo – jak ikonografie napovídá – na barbitos. Na kalathu Brygova malíře (obr. 8) je zobrazena společně s jejím obdivovatelem básníkem Alkaiem, jenž proslul lyrikou oslavnou a pijáckou. Oba hlavní představitele řecké lyrické poezie konce 7. a začátku 6. století zobrazil Brygův malíř s barbitem



Obr. 7: Oinochoé malíře z Tarquinií.



Obr. 8: Kalathos Brygova malíře se Sapphou a Alkaiem.

v pravé ruce a v levé ruce s tepátkem, ale zatímco je Alkaiův nástroj v lehce nakloněné, avšak stále vzpřímené poloze, Sapphó otáčející se na Alkaia drží barbitos v pravém úhlu, jako by jej opírala o svůj bok. V souvislosti s touto nestandardní polohou nástroje se nabízí hypotéza, že se mohlo jednat o „odpočinkovou“ polohu barbitu, při níž byl nástroj přenášén pohodlně opřený o bok, ale hrálo se na něj už v poloze vzpřímenější.

Odkazy na ranou řeckou lyriku a s ní spojený barbitos (resp. barbiton) ve starém Římě vycházejí z úst významného básníka Horatia: „... *jen když mi Euterpe přeje na flétnu hrát, loutnu když lesbickou Polyhymnia ctná ladit se nezdráhá. A když zařadíš mne v lyrických pěvců sbor, hrdě dotknu se hvězd temenem vztyčeným.*“³⁰ Ač neměly v té době strunné nástroje tak výsadní postavení jako v Řecku o několik století dříve, tu a tam se v ikonografii nebo v písemných pramenech objeví. Dlouhoramennou lyru převzali Římané od Etrusků, ke kterým se dostala prostřednictvím kontaktu s řeckou kulturou. Etruský barbitos se nijak nelišil od barbitu řeckého, v některých případech je ovšem zobrazen v poněkud menší velikosti odpovídající spíš klasické lyře.³¹ Typickou ukázkou etruského umění jsou nástěnné malby zdobící hrobku *Tomba del Tuffatore* (Tab. 1f) poblíže Paesta, které představují hodovníky doprovázené hrou na barbitos a tibiae. Styl maleb, výběr zobrazených hudebních nástrojů a symposiální námět scény ukazují na silný vliv řecké kultury, která zde vzkvétala do konce 5. století, kdy bylo Paestum dobyto Lukány.

1.1.3 Forminx

V egejské oblasti se z doby bronzové (2200–1200 př. n. l.) dochovalo velké množství fragmentů maleb, jež zobrazují hudebníky a zpěváky doprovázející svůj zpěv na lyru, která se vzhledově liší od lyr klasických, vyrobených ze želvího krunýře. Jejich rezonanční skříň svým zaoblením připomíná půlměsíc, z něž vychází tvarově komplikovaná ramena. Na zobrazeních mají tyto lyry téměř vždy sedm strun. Tento typ egejské formingy se poprvé objevuje ve střední době minojské II. na pečeti z Knossu (Tab. 1d), zbývající zobrazení však řadíme až do doby, kdy v Řecku vzkvétala mykénská civilizace a její umění ovlivňovalo celé Středomoří (na řecké pevnině se jedná o období LH I a LH III a na Krétě o LM III).³²

Vedle již zmíněného pečeti formingu raného typu představují detailně sarkofág z Hagia Triady (obr. 11) a freska z paláce v Pylu (obr. 10). Obě lyry jsou tvořeny okrouhlou ozvučnou skříň a zahnutými rameny, která mají zakončení ve tvaru ptačích hlav, jež můžeme podle dlouhých zahnutých krků identifikovat jako labutě. Na rovné horizontální příčce spočívá lehce vyoblené ukotviště strun. Počet strun se u těchto dvou zobrazení liší – v případě formingy z Pylu je jich pět, zatímco forminga z Hagia Triady je standardně sedmistrunná. Rozdílný je

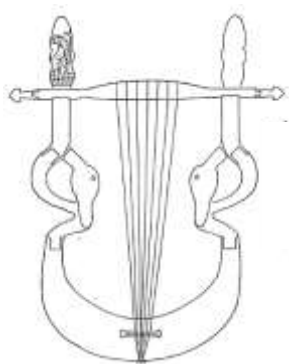
³⁰ Horatius, *Carm.* 1.1. V překladu O. Jirániho dochází samozřejmě k obvyklému problému v rozlišování nástrojů. Původní latinský text obsahuje slova *tibia* a *barbiton*, jež by bylo příznačnější ponechat nepřeložena, případně je přeložit jako *píšťala* a *lyra*.

³¹ Příkladem takového zobrazení je nástěnná malba z *Tomba del Triclinio* datovaná do roku 470 př. n. l. (Lawergren 2007, 123, fig. 4).

³² Younger 1998, 18.

rovněž námět a celkový dojem, který tyto dvě scény vyvolávají. Forminga z hrobky Hagia Triada je zobrazena vprostřed rituálního průvodu krácejícího s obětními dary směrem k hrobce, před níž stojí zemřelý. Hudebník hraje na formingu za pochodu, její pravé rameno má připojené páskem k levému zápěstí a volnou pravou rukou rozezvučuje struny za pomoci tepátka (řecky *πλήκτρον*, latinsky *plectrum*³³). Pléktron bylo používáno, podobně jako dnešní trsátko, k výraznějšímu rozezvučení strun a kombinovalo se s klasickým hraním za pomoci prstů. Tyto dvě metody hry na lyru nebo samozřejmě i jiné strunné nástroje byly v řečtině pojmenovány *krouein* (přejet přes struny pomocí tepátka) a *psallein* (drnkát prsty).³⁴ Zvuk strun při použití tepátka byl natolik hlasitý a výrazný, že hráč musel používat pléktron pouze při hraní úvodních pasáží a meziher, aby nepřehlušoval zpěv. Při drnkání prsty bylo dosaženo zvuku o poznání jemnějšího a struny zbytečně tolik nepřeznívaly. Tento typ hry byl proto používán pro doprovod zpěvu, a to buď unisono s ním, nebo ve zdvojené oktávě. Materiálem pro výrobu plékter byly tradičně zvířecí rohy.

Raný typ formingy je tradičně zobrazován ve velikosti odpovídající délce lidského trupu od pasu nahoru, přičemž nejmenší z nich sahají hráči alespoň k bradě (mají tedy zhruba nejméně 55–65 cm). Na známé fresce Hráč na lyru (obr. 10), která zdobí megaron paláce v Pylu, je zobrazen menší typ formingy, jehož horizontální příčka stěží dosahuje úrovně brady hráče. Celá scéna je pojata poněkud intimněji než průvod z hrobky Hagia Triada. Hudebník je vzpřímeně usazen na pestrobarevném útvaru připomínajícím pahorek, levou rukou drží rameno lyry a pravou rukou drnká na struny. Ramena lyry se elegantně prohýbají a zakončují je hlavy ptáků.



Obr. 9: Překresba rekonstrukce raného typu formingy.



Obr. 10: Freska Hráč na lyru v paláci v Pylu, kolem roku 1300 př. n. l.



Obr. 11: Severní strana sarkofágu v Hagia Triada (detail).

³³ Pojmenování pléktra odvozeno z řeckého slovesa *πλήσσειν* *udeřit, uhodit*. Latinský výraz a jeho blízké odvozeniny jsou v moderních jazycích používány pro trsátko dodnes.

³⁴ Landels 1999, 56.

Ptáci (především vodní ptáci jako labutě, kachny či volavky) byly v egejské oblasti oblíbeným výzdobným motivem, neboť měly silný rituální charakter. Přítomnost motivu ptáků u hudebních nástrojů, které doprovázely posvátné obřady na počest bohů, tak není neobvyklým jevem. Zatímco všechna ostatní vyobrazení formingy prezentují tento hudební nástroj jako součást slavnostního průvodu, v případě fresky na severovýchodní stěně trůnního sálu paláce v Pylu se o rituální obřad nejedná. Hudebník je tu prezentován při melancholickém odpočinku mezi hodovnicemi na banketu. Spojení barda s letícím ptákem by tak podle J. G. Youngera mohlo symbolizovat vzletné fráze básníka.³⁵

Ozvučná skříň formingy připomíná svým tvarem horizontálně orientovaný půlměsíc, který se otevírá směrem nahoru jako kolébka, a z jeho cípů vycházejí ramena nástroje. Vzhledem k tomu, že je forminx na všech malbách zobrazena z frontálního pohledu, nevíme, jak vypadala druhá strana ozvučné skříně. Dle podobné koncertní kithary však můžeme soudit, že má ozvučnou skříň na přední straně plochou a z druhé strany vypouklou.³⁶ Ze struníku připevněného na ozvučné skříně vybíhají struny přes kobytku až k horizontální příčce, která je někdy zakončena na obou stranách kulovitými útvary (obr. 9, 11). V otázce uchycení strun ve struníku se musíme držet pouze v hypotetické rovině, neboť tato spodní část nástroje není zobrazena téměř na žádné malbě. Podobně je tomu také u kobytky, která se nacházela před struníkem a jejím úkolem bylo chránit a zafixovat struny. Co se strun týče, až na jednu výjimku, kterou je forminga z Pylu (obr. 10), jsou všechny formingy v egejské oblasti již v této době sedmistrunné. To potvrzuje teorii, že tím, kdo navýšil počet strun formingy ze čtyř na sedm, nebyl slavný hudebník a lyrik Terpanďros z Lesbu, neboť ten žil až v 7. století př. n. l.³⁷

V egejské oblasti se setkáváme se dvěma velikostmi formingy:

- a) běžná či koncertní forminx,
- b) rozměrnější forminx, jíž můžeme označit jako *obří lyru* (angl. *giant lyre*).

Druhý jmenovaný typ formingy zobrazený na fragmentu z Nauplia (Tab. 1e) má svou paralelu v Egyptě. Kvůli nadměrné velikosti nástroje bylo k jeho rozeznění zapotřebí dvou hráčů. Egyptská obří lyra měla také o jednu strunu víc (osm strun) než tradiční forminx. Vzhledem k její nepřilíš vysoké popularitě v egejské oblasti však po období LM/LH IIIA a IIIB vymizela.³⁸

³⁵ Younger 1998, 27.

³⁶ Younger 1998, 19.

³⁷ Younger 1998, 20. Velké sedmistrunné lyry patrně vymizely po pádu mykénských paláců a Terpanďros byl tím, kdo je znovu obnovil, nikoli však jako první použil. O zavedení sedmistrunné lyry více na str. 35.

³⁸ Younger 1998, 23.

Hra na nástroj, koncertní forminx

Forminx byla zpočátku typicky mužským hudebním nástrojem. Hráči na některých vyobrazeních jsou sice identifikováni jako ženy, nejedná se však o identifikaci spolehlivou. Takový je případ terakotové plastiky z Palaikastra, kde jsou tančící figury oděny do dlouhých splývavých šatů, což vedlo k označení je za ženy bez ohledu na to, že podobný oděv nosili v té době rovněž muži. Typickým oděvem hráčů na lyru byla dlouhá tunika s dekorací ve formě pásů.

Formingu držel hudebník vertikálně při levé straně hrudníku a její pravé rameno měl přivázané řemínkem k zápěstí levé ruky. V pravé ruce držel hráč vždy plétron, jímž přejížděl přes struny, zatímco levou rukou drnkal na struny pomocí prstů. Forminga byla nástrojem určeným výhradně pro amatérské hudebníky. Později v klasickém období se objevovala na vázových malbách v ruce Múz a hudebnic. Známým příkladem je attický bílý lékythos malíře Achilla pocházející z let 440–430 př. n. l. (obr. 12), který je vystaven v mnichovském muzeu.



Obr. 12: Bílý lékythos malíře Achilla, 440–430 př. n. l.



Obr. 13: Číše Hesiodova malíře, 470–460 př. n. l., Louvre.

Múza (patrně Kalliopé) je zde usazena na skále opatřené nápisem *HAIKON*³⁹ a hraje na koncertní formingu, která se značně liší od její předchůdkyně z doby bronzové. Ozvučná skříň si sice zachovává tvar půlměsíce, je však mnohem masivnější a má rovněž větší rozměry, takže připomíná spíše kolébku (odtud pojmenování *kolébková kithara*⁴⁰). Ramena nástroje jsou pak oproti dřívějšímu typu kratší a zcela rovná. Dalším příkladem zobrazení kolébkové kithary je medailon číše z Eretrie (obr. 13), na němž Múza ladí formingu položenou v klíně pomocí udávání tónů na druhou formingu opřenou o její levý bok. Na nástroji zobrazeném z frontálního pohledu, je patrný poměrně častý dekorativní prvek – na ozvučné skříni jsou namalovány oči (případně jiné kruhové prvky) dodávající forminze antropomorfní vzhled.

³⁹ Pohoří Helikón se nacházelo v severozápadní Boiótii a dle řecké mytologie bylo zasvěcené Apollónovi a Múzám (Svoboda 1973, Helikón, 225).

⁴⁰ Wegner 1963, 48.

Kolébková kithara či koncertní forminx je populární i v klasickém období antického Řecka, kde je zároveň velice rozšířeným nástrojem koncertní kithara.⁴¹ Největší rozkvět na pevninském Řecku však tento nástroj zažíval v době „homérských“ hrdinů. Doklady o kulturním životě této doby nalezneme v „homérských“ eposech, ale jeho skutečný obraz získáme až kombinací s prameny archeologickými a ikonografickými (musíme totiž počítat se zkreslením a určitými nepřesnostmi vzniklými časovým odstupem mezi dobou, o níž je v eposech vyprávěno, a dobou konečného vzniku eposů). Důležitou postavou mykénského Řecka byl pěvec – *kitharód* či *aoidos*, jenž měl významnou úlohu v kulturně-společenském životě tehdejších lidí. Je známo, že epika byla nejstarším svébytným uměleckým útvarem, a to jak literárním, tak hudebním, ačkoli M. K. Černý upozorňuje na to, že nesmíme zapomínat na rituální zpěvy, které existovaly nepochybně dříve a ikonograficky jsou doloženy například na minojské Krétě (obr. 11). Stejně tak se v Íliadě objevují písně pohřební a oplakávání mrtvého. Všechny tyto nepřiliš rozsáhlé a prosté hudební projevy však patří do sféry folklorní.

Oproti tomu se v prostředí mykénských paláců nově objevuje *aoidos*, jehož umělecké pojetí je zcela individuální a dává prostor rozsáhlejšímu útvaru, jakým je epika. Existenci aoidů dokládá již dříve zmíněná freska z trůnního sálu v Pylu a fragment vázy z Nauplia, které pocházejí z přibližně stejného období kolem roku 1300.⁴² Aoidi mohou být buďto profesionálové, nebo amatérští pěvci válečníci-aristokraté, z nichž nejznámějšího zastupuje v Íliadě Achilleus (ačkoli i toho můžeme částečně z této skupiny vyjmout, neboť se mu dostalo profesionálního hudebního vzdělání od jeho vychovatele kentaura Cheiróna).

Jakkoli je ikonografie badatelům užitečná ke studiu způsobu hry na formingu, tak mnoho nevypovídá o sociálním postavení hráčů a jejich úloze ve společnosti. V tomto ohledu se musíme obrátit na literární prameny, z nichž nejužitečnější jsou nepochybně hrdinské eposy. Podle nich působili profesionální pěvci na královských dvorech. V Odysseie se objevují hned čtyři aoidové – v mykénském, spartském, ithackém a fajáckém paláci⁴³, kteří obveselují aristokratickou společnost na hostinách. Jejich postavení závisí na tom, odkud pocházejí - první tři jsou příslušníky dvorské družiny, či dokonce služebnictva, zatímco fajácký *aoidos* je usazen na čestné místo uprostřed sálu a je vylíčen jako důstojný slepý stařec, jenž žil ve městě a přišel do paláce bavit svým zpěvem hosty na královu výzvu.

⁴¹ Ta je oproti forminxu tradičně zobrazována v rukou profesionálů nebo bohů a je o poznání složitějším a dražším nástrojem, ačkoli počet strun zůstává stejný.

⁴² K těmto ikonografickým pramenům více na str. 26–27 a také obr. 10 a Tab. 1e.

⁴³ Podrobněji se těmto čtyřem mykénským pěvcům vylíčeným v homérově Odysseie věnuje M. K. Černý 2006, 126–127.

Jak pěvci žijící v palácích, tak pěvci z města byli nuceni cestovat, aby si obměnili svůj repertoár a naučili se od jiných pěvců nové hudební postupy. Hrdinské písně bylo třeba čas od času „aktualizovat“ a přizpůsobit je lokálním zvyklostem – zpívalo se např. o zemřelých králech a hrdinských předcích, jejichž působení se vázalo k určitému regionu. Ikonograficky i archeologicky doložené sedmistrunné lyry nasvědčují tomu, že písně aoidů nemusely být pouze jednoduchými nápěvy oscilujícími kolem hlavního tónu, ale melodie využívající rozpětí nejméně jedné septimy.⁴⁴ Mykénské období tedy přineslo oproti minojskému období do hudebního světa nový žánr, jímž byla „aktuální“ hrdinská epika, která se ale svým rozsahem ještě nemohla rovnat dvěma nejznámějším eposům starověku. Vedle těchto hrdinských písní, při jejichž zpěvu byl aoidos nepochybně ústřední postavou, zasahovali pěvci také do kultovní sféry. Specializovali se na doprovod rituálních tanců a působili jako předzpěváci či sólisti během celého obřadu.

Koncem 12. století se celá mykénská civilizace zhroutila. Královské paláce byly opuštěny a s nimi upadla také vyspělá mykénská kultura a umění. Aoidové ztratili svou základnu a byli nuceni hledat si obživu jinde. Jejich útočištěm se staly ostrovy a maloasijské pobřeží, kde později vznikl další významný literární a hudební žánr, iónská lyrika, jejímiž hlavními představiteli byli slavní básníci Alkaios, Terpandros nebo Sapphó. Z aoidů, kteří zůstali na řecké pevnině, se stali potulní pěvci, pro něž bylo obtížné nosit při sobě velké, bohatě zdobené a mnohdy těžké násroje. Dříve jim je na pozvání krále do paláce donesli sluhové. Při potulném způsobu života jim již neměl kdo takovou službu poskytnout a ačkoli je často doprovázeli mladí učni, byli to většinou ještě chlapci a velký nástroj pro ně představoval ještě těžší břemeno, než pro dospělého muže.

Takováto změna sociálního postavení mykénských pěvců nepochybně vedla k tomu, že se začínají znovu objevovat malé čtyřstrunné nástroje. Bronzová figurka o velikosti 5, 5 cm (obr. 14), která je datována do konce 8. století, zachycuje barda při hře na čtyřstrunnou formingu. Ná nástroji jsou dobře patrné jednotlivé části lyry - kolébková ozvučná skříň nese výrazný okrouhlý struník, z něž vybíhají čtyři struny. Ty jsou na příčné spojnicí ramen zachyceny ladicími kolíky. Bard na svůj nástroj drnká pravou rukou bez použití pléktra. Z jeho celkového vzezření je patrné, že je velmi soustředěný, a podle pootevřených úst se lze domnívat, že hrou na formingu doprovází svůj zpěv.

K velkým sedmistrunným lyrám se Řekové vrátili znovu v 7. století, kdy je zavedl známý řecký lyrik a hudebník Terpandros z Lesbu. Společně s užíváním těchto vyspělých nástrojů, které již měly velmi blízko ke klasickým koncertním kitharám, byla rovněž zdokonalena hráčská hmatová technika a tím postaven základ klasického řeckého hudebního systému.

⁴⁴ Podobné sedmistrunné formingy užívané v Mezopotámii a Egyptě byly laděny do dvou po sobě jdoucích tetrachordů, takže na ně bylo možné hrát tóny *h, c, c#, e* a na to navazující tóny *e, f, f#, a* (Younger 2007, 3).

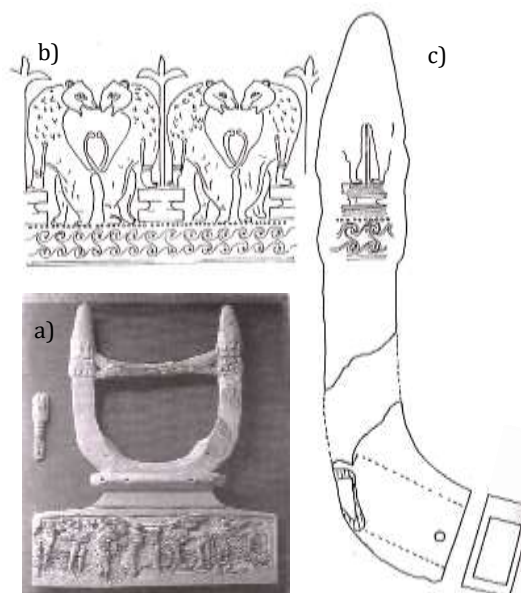
Vraťme se ale k postavě aoida, kterého jsme opustili v nelehkých dobách po pádu mykénských paláců. Obecně se tvrdí, že jej v době Homérově vystřídal tzv. *rhapsód*, který vyměnil lyru za jakési žezlo (*rhabdos*) a eposy již nezpíval, nýbrž pouze recitoval. Je však třeba dodat, že mezi melodickou starou řečtinou a recitativním zpěvem nemusel být prakticky žádný rozdíl. Potulní pěvci našli nově své uplatnění v poněkud širším kruhu společnosti. Vystupovali na tržištích, kultovních obřadech, veřejných slavnostech, pohřbech či svatbách a tomu musela odpovídat také jejich hudba, která se značně zjednodušila a dostala do mnohem širších kruhů, než byl jen královský dvůr. Tím byla překlenuta propast mezi vznešenou a kultivovanou hudbou dvorskou, která zněla v mykénských palácích, a hudbou prostou lidovou.

Dochované fragmenty

Literární a ikonografické důkazy existence mykénských aoidů doplňují archeologické nálezy fragmentů a modelů lyr. Zřejmě o votivní dar se jedná v případě zlomku nalezeného v kupolovém hrobu v Menidi v Attice, který je datovaný do 14. – 13. století př. n. l. (obr. 15a, b, c). Jedná se o část ramene patrně sedmistrunné formingy s půlměsícovitou rezonanční skříní.⁴⁵ Nástroj byl vyroben ze slonoviny a bohaté reliéfní zdobení poukazuje na to, že se jednalo o drahý exemplář profesionálního hráče nebo aristokrata, který lyru ukořistil na některé z válečných výprav. Další fragmenty, které jsou interpretovány jako zakončení horizontální příčky, kobylka a spodní část ramene formingy, pochází z Mykén z komorové hrobky č. 81 (Tab. 2a).



Obr. 14: Bronzová figurka barda, konec 8. století př. n. l., muzeum v Héraklionu.



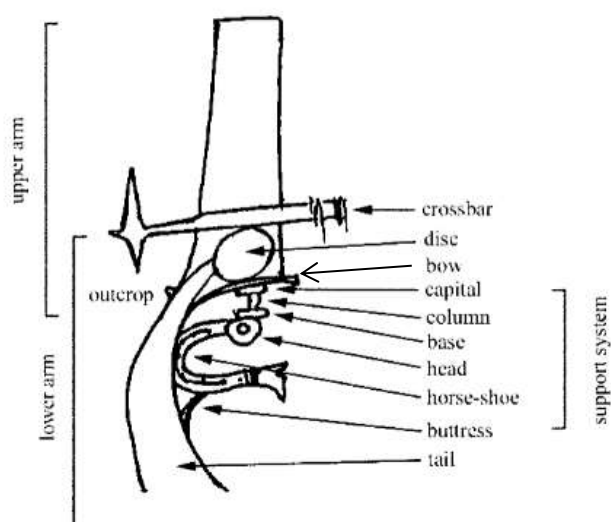
Obr. 15: Slonovinová forminx z Menidi. a) rekonstrukce nástroje, b) rekonstrukce dekorace na konci ramene, c) dochovaný fragment ramene.

⁴⁵ Černý 2006, 125.

1.1.4 Kithara

Ve starověkém Řecku nebylo velkolepějšího nástroje, než je koncertní kithara. Co do bohatosti výzdoby, kvality zpracování a variability v použití se jí žádný jiný strunný nástroj nevyrovnal a mezi ostatními nástroji by s ní mohly soupeřit snad jen profesionální auloi, který si ovšem zejména v Athénách neudržel takovou popularitu a coby nástroj příliš divoký a živelný byl z kulturního života klasického období vyloučen.⁴⁶

Ozvučná skříň tohoto nástroje připomínala zád' lodi. Zatímco u dřívějších lyr se jednalo spíše o zakulacenou skříň (vzpomeňme na ranou formingu ve tvaru půlměsíce, či její pozdější kolébkovou variantu), modernější kithary měly skříň pravoúhlou, jen mírně zaoblenou, která se směrem nahoru rozšiřovala. Většinou tvar skříně kopíroval přední desku nástroje, avšak na soše Apollóna z Vatikánu (Tab. 2c) máme možnost vidět druhý typ ozvučné skříně, která je obdélníková a schovaná za přední deskou, jež jí převyšuje. Tato socha datovaná do 2. století n. l. a objevená nedaleko Tivoli je pro nás cenná ještě z jiného důvodu. Koncertní kithara bývá nejčastěji zobrazována z frontálního pohledu, méně často ze zadní strany a z bočního pohledu



Obr. 16: Popis podpěrného systému ramene koncertní kithary (podle S. Psaroudaka). Od shora dolů: příčka, disk, lučfk, hlavice, sloupek, patka, hlavička, podkova, podpěra, výběžek.

se s ní na vázových malbách prakticky nesetkáme, což je důvodem, proč nejsme schopni zcela jistě odvodit, jak hluboká byla její ozvučná skříň. Musíme se tedy spolehnout na plastiku jakou je např. výše zmíněná socha Apollóna, která je sice poměrně bohatá, pochází však většinou z doby pozdější, takže je třeba její výpovědní hodnotu brát s určitou rezervou. Z přední ozvučné desky

⁴⁶ Problematikou zavržení aulitiky v Athénách a odmítavého postoje klasických filosofů vůči tomuto dechovému nástroji se zabývala podrobněji bakalářská práce L. Waňousové *Dechové nástroje antického Řecka a Říma* na str. 20–21.

kithary vybíhala tvarově komplikovaná ramena rozdělená většinou na dvě poloviny (obr. 16).⁴⁷ Spodní polovina ramen byla konvexní, přičemž z vnitřní strany měla plastickou dekoraci. Ta sloužila nejen ke zkrášlení vzhledu nástroje, ale měla rovněž funkci opěrnou. Na konvexní spodní část ramene pak navazovala vertikální horní část nesoucí horizontální příčku se strunami. Díky většímu počtu strun mohl mít hudebník poměrně široký repertoár, s nímž vystupoval.

Ikonografie prezentuje velkou koncertní kitharu jako nástroj profesionálních hudebníků *kitharódů*, kteří při hře na kitharu zároveň zpívali či přednášeli básně, nebo *kitharistů* věnujících se čistě instrumentální hudbě. Hudebníci s kitharou vystupovali na soutěžích a hrách se známými epickými básněmi, hráli svou vlastní tvorbu na veřejných vystoupeních, nebo rituální písni na oslavách k počtě bohů. Kithara tedy byla považována za velice složitý nástroj, k jehož dokonalému ovládnutí bylo zapotřebí usilovného tréninku. Dokonce Aristotelés, který byl zastáncem strunných nástrojů, neboť je považoval za vznešené povzbuzující lidskou mysl, vyloučil hru na kitharu jako prostředek vzdělání mládeže, neboť je pro žáky příliš složitá.⁴⁸ Zajímavým protějškem Aristotelova názoru je výrok v Platónově *Ústavě*. Ačkoli se zdá, že koncertní kithara je nástrojem velice složitým, Platón ho nevylučuje ze svého ideálního státu s tím, že se nejedná o nástroj mnohostrunný, ba panharmonický, který by příliš mnoha harmoniemi zbytečně mátl lidskou mysl. Naopak takovým nástrojem zdá se mu být píšťala (aulos), harfa (trigónon) a citera (péktis).⁴⁹

Ikonografické prameny

Tvar kithary se v průběhu staletí obměňoval a výše popsaný je nejčastější na vázových malbách. Raná kithara se však ještě podobala forminze. Bronzový votivní předmět z Amyklai (Tab. 2b) datovaný do konce bronzové doby nebo do rané doby železné patří mezi první reprezentace tohoto nástroje.⁵⁰ Jeho okrouhlá ozvučná skříň přechází plynule v ramena a úzká horizontální příčka je mezi rameny upevněna ve správné výšce pomocí čtvercových čepů. Ačkoli se dochovalo jen pět strun, podle jejich rozložení můžeme soudit, že jejich celkový počet korespondoval s tradiční sedmistrunnou koncertní kitharou, která po roce 600 př. n. l. zatlačila

⁴⁷ Tento popis se týká červenofigurových vázových maleb 5. století, které zobrazují typickou bohatě zdobenou koncertní kitharu.

⁴⁸ Aristotelés, *Pol.* VIII, 1341a.

⁴⁹ Platón, *Resp.* III, 399d.

⁵⁰ Younger 1998, 27.

ranou variantu do ústraní. Ta se podle J. G. Youngera ještě v klasickém období objevovala tu a tam na vázových malbách, a to výhradně v rukou žen nebo Múz. Můžeme ji tedy ztotožnit s tzv. koncertní formingou (tedy vrcholným typem formingy), již prezentují obr. 12 a 13 této diplomové práce.⁵¹

V ikonografii archaického období byla koncertní kithara hlavním atributem boha Apollóna. Coby patron kitharódů byl velmi oblíbeným motivem v různých typech scén – u oltáře, ve společnosti jiných bohů (především Dionýsa, jeho společníků Múz a Herma), ale také doprovázející hrdiny a válečníky na voze do boje. V klasickém období pak ve scénách, kde se objevuje bůh Apollón, koncertní sedmistrunnou kitharu vystřídal lyra ze želvího krunýře. Vedle Apollóna je v ikonografii kithara spojována také s bohyní moudrosti a spravedlivé války Athénou, jak prezentuje malba na amfoře Nikoxenova malíře datovaná do roku 500 př. n. l., která je majetkem státního muzea v Berlíně (Tab. 2d), nebo okřídlenou bohyní vítězství Níké.

Samotní kitharódové jsou v ikonografii prezentováni jako muži odění do dlouhých honosně zdobených rób se zlatými věnci na hlavě. Profesionální hráči vlastnili také bohatě zdobené nástroje s pozlacenými rameny a přední deskou vykládanou slonovinou či později drahými kameny. Znameníť oděného kitharóda zobrazuje amfora Brygova malíře v Museum of Fine Arts v Bostonu (obr. 17). Kithara je zde neúměrně zvětšená, aby byla zdůrazněna její důležitost v rámci zobrazované scény. Hudebník hraje na koncertní kitharu za pochodu a zároveň při hře zpívá. Hlavu má expresivně zakloněnou a hledí vzhůru. Jeho nástroj patří k těm výstavnějším, bohatě zdobeným exemplářům. I pléktron je ozdobeno střapcem.



Obr. 17: Kitharód na amfoře Brygova malíře, 480 př. n.
l. Museum of Fine Arts v Bostonu.

Typicky se kitharódové objevují na malbách buď osamoceni jako sólisté nebo v kontextu múzických agónů. Ty jsou charakteristické především pro archaické období, kdy se koncertní kithara dostala do velké obliby, a pokračují až do období klasického. Agóny gymnické (atletické)

⁵¹ Druhé pojmenování vrcholné formingy bylo právě *kolébková kithara* (viz str. 28 této diplomové práce).

a hippické (vozatajské) byly součástí kultických slavností už od doby mykénské a v 8. – 6. století, kdy vznikají panhelénské hry Olympijské, Nemejské, Isthmické a Pýthijské zasvěcené olympským bohům, se k nim připojuje nový agón múzický, který se ovšem konal pouze u příležitosti her k počtě Apollóna, tedy v Delfách při hrách Pýthijských a ve Spartě při Karnejích. V Delfách byl dokonce múzický agón nejstarší ze všech, což patrně souviselo se zasvěcením her právě tomuto patronu umění.

Z múzických agónů byl agón kitharódů bezesporu nejslavnostnější a nejvznešenější. Vázové malby zobrazují honosně oděné hudebníky stojící na pódiu (řecky βῆμα) při přednesu soutěžních skladeb a básní. Příkladem scény z prostředí múzického agónu je attická červenofigurová amfora Andokidova malíře (obr. 18). Kitharód stojící na vyvýšeném dvoustupňovém pódiu je zde ústřední postavou, kterou sledují dvě mladé dívky v dlouhých bohatě zdobených šatech. Pokud se na vázové malbě objeví kitharód na pódiu či vystupující na pódiu, v naprosté většině případů scénu identifikujeme jako múzický agón. Ojediněle se však objevuje pódium na váze s mytologickou tematikou. Taktéž na amfoře Andokidova malíře Héraklés oděný ve lví kůži hraje na velkou koncertní kitharu s jednou nohou nakročenou na pódiu, při čemž ho pozoruje bohyně Athéna (obr. 19).

Nejslavnějším kitharódem, který zvítězil jak v Pýthijských hrách, tak ve hrách k počtě Apollóna Karnea ve Spartě, byl Terpandros z Lesbu. Terpandros prý dostal od námořníků mořem vyplavenou lyru Orfeovu, která mu zajišťovala vítězství v hudebních soutěžích. Po svých úspěších se usadil ve Spartě, kde mu byly svěřeny určité veřejné funkce pedagogického či politického rázu. Pro vývoj antické hudby je Terpandrova osobnost důležitá především proto, že je mu připisována celá řada významných inovací. Nejdůležitější z nich je bezesporu zavedení sedmistrunné lyry. Velké semistrunné lyry se používaly již v egejské oblasti doby bronzové – jak dokládá např. sarkofág z Hagia Triady (obr. 11), pak ale vymizely a nahradily je jednodušší lyry čtyřstrunné (obr. 14). Ikonografické prameny – především vázové malby – dokládají návrat sedmistrunných nástrojů na konci první poloviny 7. století, kdy se ještě užívaly současně s lyrami čtyřstrunnými. Kromě zavedení sedmistrunné lyry se Terpandros zasloužil o vynález nového typu ladění vynecháním několika tónů ve stupnici, zdokonalení hmatové techniky a o kompozici *nomů*.⁵²

Pokrok v hudební teorii, zavádění nových harmonií a zdokonalení hry vedlo k vynalézání nových složitějších hudebních nástrojů, na nichž bude možné nově nabyté vědomosti a dovednosti zúročit. V této souvislosti zmiňuje helénistický dramatik Artemón kitharóda a

⁵² Nomos byl hudební model, či formový vzorec stanovující určité postupy, jímž se řídil hudebník při kompozici skladby (Černý 2006, 145–146).

hudebního teoretika Pýthagora ze Zakynthu, který sestrojil v polovině 5. století nástroj zvaný *tripús* (řecky trojnožka). Jednalo se o tři kithary spojené na společném podstavci, z nichž každá byla naladěna v jedné ze tří základních harmonií – dórské, frýžské a lýdské, mezi nimiž se dalo snadno přecházet pomocí otočného mechanismu.⁵³



Obr. 18: Amfora Andokidova malíře s Héraklem a Athénou, asi 540 př. n. l.



Obr. 19: Amfora Andokidova malíře se zobrazením múzického agónu, 525 př. n. l.

Rekonstrukce koncertní kithary

O rekonstrukci klasické koncertní kithary se v nedávné minulosti pokusilo celkem pět badatelů z různých koutů světa – H. Roberts, D. Paquette, M. Maas a J. M. Snyder, A. Bélis a B. Lawergren. Ve všech pěti případech se ovšem nepodařilo zcela správně zrekonstruovat podpěrný systém ramen (obr. 16). Důvodem je zřejmě přehlédnutí významného ikonografického pramene: na severní straně parthenónského vlysu se nachází dvě postavy hudebníků držící kitharu, přičemž na jedné z nich je dobře zachovalá opěrná část ramene (obr. 20).⁵⁴ Tu můžeme, na rozdíl od vázových maleb, na reliéfu pozorovat v plastické trojrozměrné podobě, což nám umožňuje zdařilejší rekonstrukci přední části kithary. Výběžek zakončený diskem je totiž samostatným předsazeným prvkem, který je třeba rekonstruovat zvlášť. O tom vypovídá taktéž reliéfní zobrazení kithary na minci z Olynthu (Tab. 2e), kde je dobře patrné, že je disk spojen s výběžkem a vystupuje z reliéfu výše, než horní část ramene.

Nejprve je ale potřeba pojednat o dřívějších rekonstrukcích, které – na rozdíl od ostatních nástrojů, jejichž rekonstrukce vznikly částečně na základě ikonografických pramenů a částečně na základě dochovaných fragmentů – čerpaly výhradně z vázových maleb a zobrazení na drobném umění a reliéfech. Všechny pokusy o sestrojení koncertní kithary selhávají podle S. Psaroudaka v již zmiňovaném trojrozměrném aspektu výběžku spojeného s diskem.

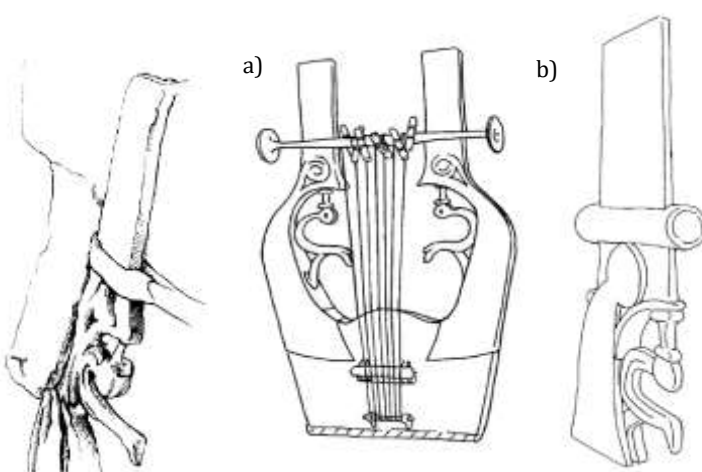
⁵³ Černý 2006, 180.

⁵⁴ Jedná se o část vlysu označenou jako *Figure 26*. Psaroudakes 2000, 263.

Rekonstrukce H. Roberts z roku 1980 ho nevnímá jako samostatnou část, ale začleňuje ho do konstrukce horní části ramene jako ornamentální prvek určený pro dekoraci (obr. 21a). Kithara, s níž vystupovala A. Bélis na koncertě antické řecké hudby v Delfách, má oproti kithaře zobrazené na parthenónském vlysu zase příliš masivní ramena a disky jsou opět pojímány čistě ornamentálně. Ani ostatní zmiňované rekonstrukce neodpovídaly zcela starověkému nástroji⁵⁵, a tak se sestavení papírového modelu ramene kithary ujal S. Psaroudakes, jehož rekonstrukce kopíruje kitharu z parthenónského vlysu (obr. 21b). Za předpokladu, že se autor reliéfu Feidiás (či jeho žák) nedopustil zkreslení skutečné podoby nástroje při jeho tesání do mramoru, a že se jedná o stejnou kitharu, jakou vídáme tradičně na vázových malbách, můžeme prohlásit, že se jedná o autentickou rekonstrukci klasické koncertní kithary.



Obr. 20: Část parthenónského vlysu (vlevo část vlysu, vpravo detail ramene kithary ze 3/4 pohledu).



Obr. 21: Rekonstrukce kithary podle a) H. Roberts, b) S. Psaroudaka.

Thrácká a jihoitalská kithara

Na vázových malbách 5. století se objevuje ještě jiný typ kithary, který je většinou spjat s thráckými pěvci Orfeem či Thamyrem. Dno ozvučné skříně může být rovné nebo zaoblené, horní část skříně tvoří konvexní oblouk. Zatímco u koncertní kithary horní rohy skříně plynule přecházely v ramena, u thrácké kithary (jinak také *thamyrís*) jsou ramena a skříň samostatné součásti. Ramena jsou dlouhá a štíhlá, díky čemuž se podobají spíše ramenům barbitu, avšak zakřivují se v celé své délce, nikoli až na konci.

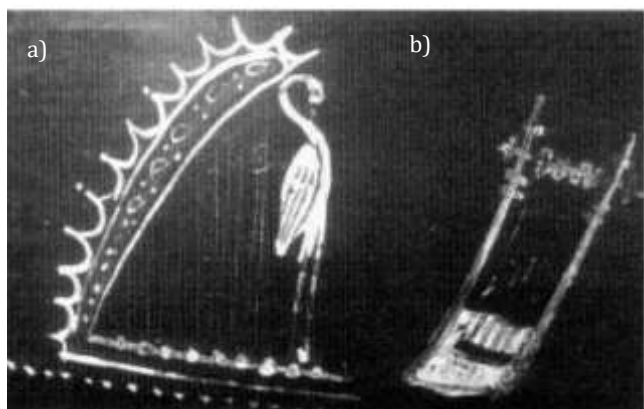
V Metropolitním muzeu v New Yorku je vystaven slavný červenofigurový zvoncový kratér malíře Polia pocházející z let mezi 430–420 př. n. l., který reprezentuje thráckou kitharu v okruhu tří satyrů či silénů a auléta (obr. 23). Mladík – pravděpodobně profesionální hudebník oděný v dlouhé bohatě zdobené róbě – třímá v každé ruce jednu píšťalu a přihlíží tanci

⁵⁵ O ostatních rekonstrukcích koncertní kithary pojednává S. Psaroudakes 2000, na str. 265–266.

mýtických bytostí. Scéna je díky četným paralelám interpretována jako kultovní obřad či divadelní scéna, snad drama či dithyrambos. Zobrazení satyrové tedy nejsou skuteční satyrové, ale herci v kostýmech, kteří jsou zachyceni při zpěvu rituálních písní.⁵⁶ Stejně jako u jiných strunných nástrojů i při hře na thráckou kitharu užíval hráč pléktra, jehož velikost je v případě tohoto zobrazení dokonce větší než dlaň.

Poslední typ kithary známe z maleb na jihoitalské keramice 4. století (především po roce 360 př. n. l.). Tato tzv. italská kithara (obr. 22b) se liší od všech ostatních lyrových strunných nástrojů rektangulární ozvučnou skříní, z níž vybíhají dlouhá rovná ramena, takže je celý nástroj hranatý a výrazně vertikálně protažený. Italská kithara je hojně zastoupena v apulském malířství, kde se objevuje ve scénách mytologických, funerálních i v těch z běžného života.⁵⁷

Podobné lyry se objevují také v Egyptě a u západních Semitů, což nás přivádí k teorii, že byly do jižní Evropy importovány z Levanty.⁵⁸ V jižní Itálii se dostaly pod silný vliv řecké kultury a lokálních tradic. Později se začalo objevovat velké množství tvarových variací a ve vázovém malířství se objevuje tento nástroj, s nímž se můžeme setkat také pod pojmenováním *nablas*, už zcela běžně.⁵⁹



Obr. 22: Detail červenofigurového kratéru, 2. pol. 4. století př. n. l., muzeum v Neapoli. a) Hřebenatá harfa péktis, b) italská kithara.



Obr. 23: Satyrové hrající na thráckou kitharu, zvoncový kratér, Metropolitní muzeum v New Yorku.

⁵⁶ Nápis ΟΔΟΙ ΠΑΝΑΘΕΝΑΙΑ, umístěný nad postavami, lze přeložit jako „zpěváci při panathénajských hrách“, což uvádí mnohé badatele do rozpaků. Satyrské hry a dithyramby totiž nebyly součástí těchto v Athénách velice populárních slavností (více o této problematice viz Kárpáti 2012, 221–224).

⁵⁷ Příkladem takového zobrazení může být milostná scéna na pelíké Lykúrgova malíře a jeho okruhu (příloha 10).

⁵⁸ West 1992, 56.

⁵⁹ Slovo *nablas* (řeckyνάβλας), které pochází z hebrejštiny, původně označuje západoasijskou deseti- až dvanáctistrunnou lyru (Liddell – Scott – Jones online,νάβλα, 1357).

Kromě čtyř základních druhů lyr – lyry vyrobené ze želvího krunýře zvané *chelys*, hlouběji znějícího barbitu, kolébkové formingy mykénských aoidů a koncertní kithary profesionálních hudebníků – byla ve starověku užívána ještě celá řada dalších lyr, jež nemůžeme zařadit pod žádnou z předchozích kapitol. Jedná se o fénický *phoinix* a v pozdější literatuře zmiňovaný *lyrophoinix*, který se vyráběl v Karthágu, *pythikon* užívaný pro čistě instrumentální hudbu, skýtský *pentachordon*, jehož struny se rozezvučovaly pomocí pléktra vyrobeného z kozího kopyta, nebo *skindapsos* či *spadix*, s nimiž se setkáváme spíše v pozdějším Řecku, kdy nadvládu nad Středomořím přebírá Řím.⁶⁰

Pestrost strunných nástrojů lyrového typu, s jakou se u žádných jiných antických nástrojů nesetkáváme, dokazuje, jak obrovský význam pro starověké Řeky tyto nástroje měly. Zároveň ale není vždy snadné jednotlivé nástroje od sebe rozeznat, obzvláště víme-li, že některé mají vývojové stupně a charakteristický tvar pro určité období. Vzpomeňme např. na kolébkovou lyru, jež je považována za vrcholnou variantu formingy a zároveň za ranou formu kithary. Smyslem tohoto popisného pojednání o lyrách je utřídit je podle tvaru ozvučné skříně a celkového vzezření do jednotlivých skupin a přivést čtenáře ke správnému určení typu lyry u konkrétního vyobrazení, nikoli k úplnému poznání všech variant nástrojů.

⁶⁰ Těmto nástrojům se podrobněji věnuje M. L. West 1992, 59–60.

1.2 Harfy

Harfy považujeme za nejstarší ze strunných nástrojů, neboť se vyvinuly přímo z primitivních pravěkých nástrojů připomínajících luk. Od lyr se liší délkou a uspořádáním strun. Zatímco na lyře mají všechny struny stejnou délku a jsou nataženy z prostředku ozvučné skříně k horizontální příčce, struny harfy vycházejí z horizontálně orientovaného spodního ramene a směřují diagonálně či vertikálně k ozvučné skříně, která je umístěná na sešikmeném rameni nástroje. Toto šikmé rameno může být buďto zcela rovné, klenuté, nebo s ohnutým koncem.

Nejstarším typem jsou harfy obloukové, na něž hráli již Sumerové kolem roku 3400 př. n. l. a rozšířeny byly rovněž v Egyptě. Kolem roku 2000 př. n. l. je v Mezopotámii nahradila harfa úhlová, jejíž krk svíral s ozvučnou skříní pravý a později ostrý úhel. Do Egypta tato změna dorazila o několik století později.⁶¹ Obloukové harfy zachovávají vzhled a tvar luku – mají dlouhé a úzké prohnuté tělo, přes jehož klenutí jsou nataženy struny. Výskyt harfy v egejské oblasti datujeme na základě ikonografických pramenů už do doby předřecké – na Kykladech je doložena ve 3. tisíciletí nálezy mramorových idolů v podobě sedících harfeníků. Ty považujeme za nejstarší doklad tzv. rámových harf, jež mají mezi základovou ozvučnou deskou a krkem ještě zpevňující příčku, která dotváří trojúhelníkový tvar nástroje.

Následující tisíciletí nemáme o harfách v Řecku žádné doklady a první zobrazení se po dlouhé odmlce objevuje až v pozdním 8. století na vázové malbě pocházející z attické hrobky (ačkoli se i u tohoto exempláře mnozí domnívají, že jde o lyru).⁶² Častěji se v řecké ikonografii objevuje harfa až od poloviny 5. století, kdy je na vázových malbách možné rozpoznat tři různé varianty tohoto nástroje:

- a) otevřená nebo také úhlová harfa (bez podpěrné příčky) má kolmo nebo šikmo nahoru se zvedající ozvučnou desku, která se v některých případech stáčí zpět směrem k podstavě. Nejdelší struna nástroje se nachází na konci ozvučné desky, nejkratší pak nejbližší u hráče, kde se ozvučná deska napojuje na podstavu. Horizontálně orientované rameno otevřené harfy měl hráč položené na levém koleni. Někteří badatelé označují tento typ harfy jako *péktis* (obr. 24, Tab. 3b)
- b) Druhým typem je harfa rámová, která je tvarem podobná otevřené harfě, ale na rozdíl od ní má podpěrnou příčku (obr. 22a).

⁶¹ West 1992, 70.

⁶² West 1992, 71.

- c) Třetí harfa (*trigonón*) se od předchozích dvou liší striktně trojúhelníkovým tvarem a umístěním ozvučné skříně na rameni vzdálenějším od hráče. Jedná se o rámovou harfu s podpěrnou příčkou (Tab. 3c), jejíž horizontální rameno tvoří základnu, a ozvučná skříň, která má vřetenovitý tvar (rozšiřuje se u středu a směrem ke krajům se zužuje) se zvedá šikmo vzhůru na straně vzdálenější od hráče. Na vázových malbách nalezneme také variantu trigóna bez podpěrné příčky (obr. 25).⁶³

Antičtí autoři zmiňují ve svých spisech tři různé názvy pro harfový nástroj – *trigónon* (nebo také *trigónos*), *péktis* a *magadis*. Jelikož má vřetenovitá harfa na rozdíl od ostatních výrazně trojúhelníkový tvar, je zřejmé, že pojmenování *trigónon* patří právě jí. Zbylé dvě harfy, které se liší pouze v tom, zda mají podpěrnou příčku, či ne, mohou být v literatuře označovány jako *péktis*. T. J. Mathiesen označuje všechny tři výše zmíněné typy harf za trigóna – 1. typ za otevřené trigónon bez opěrné příčky, 2. a 3. typ za zavřené trigónon.⁶⁴ Výraz *magadis*, který je odvozen od slova *magas* (most)⁶⁵, je v antické literatuře užíván jako obecné pojmenování pro harfu, ale také pro další nástroje, u nichž bylo možné hrát ve zdvojených oktávách (např. aulos nebo kitharu)⁶⁶, čímž docházelo k častým desinterpretacím při překladu. Doted' není zcela jasné, v jakém významu ranní řečtí básníci *magadis* užívali, proto jej ponecháme stranou a upřednostníme v případě potřeby pojmenování *psalterion*, které se pro harfu obecně vžilo v pozdním 4. století př. n. l. a v překladu znamená „nástroj, na který se drnká“.⁶⁷ Posledním pojmenováním harf, jež zmiňují antické prameny, je *sambyké*. Tento výraz se však dá považovat za modernější pojmenování vícestrunných harf odpovídající výrazu *magadis* a mnohem častěji je užíván pro specifický harfový nástroj (viz str. 43). Jak je tedy zřejmé, písemné prameny prezentují velké množství různých typů harf, ale jen některé z nich dokládá antická ikonografie.⁶⁸

Pro všechny nejasnosti ohledně názvosloví harf, s nimiž se setkáváme v písemných pramenech, je patrně nejjednodušší způsob, jak dělit harfy, založen na jejich základním tvaru prezentovaném v attickém a jihoitalském vázovém malířství. Nezáleží přitom, zda mají oba následující typy podpěrnou příčku, či ne, neboť se na vázách zobrazují stejně často harfy otevřené, jako uzavřené příčkou. Dle základního tvaru tedy rozlišujeme tyto dva typy:

⁶³ Dělení harf podle M. L. Westa 1992, 71–72.

⁶⁴ Mathiesen 1999, 275.

⁶⁵ West 1992, 73.

⁶⁶ Mathiesen 1999, 272.

⁶⁷ West 1992, 74.

⁶⁸ Z tohoto důvodu jsou harfy v antických kulturách obecně považovány za podřadné nástroje oproti dominantním lyrám a ohledně jejich přesné typografie se objevují spory a nejasnosti.

- a) Prvním typem je úhlová harfa péktis, jíž charakterizuje oblouková, či rovná ozvučná skříň se zahnutým koncem, která stoupá v pravém či ostrém úhlu směrem od hráče.
- b) Druhým typem je trojúhelníková harfa zvaná trigónon s ozvučnou skříní vřetenového tvaru na vzdálenější straně od hráče.

1.2.1 Hra na nástroj, ikonografické prameny

Ikonografie prezentuje harfy jako nástroje s nadstandardně vysokým počtem strun (obvykle jejich počet kolísá mezi devíti až dvanácti, ale výjimečně se objeví i harfa s 32 strunami). Trigónon pak mívá na vázových malbách obvykle větší počet strun než péktis a větší délkové rozpětí mezi nejkratší a nejdelší strunou (1:4 a někdy i více). Struny harf byly podobně jako struny lyr připevněny a udržovány v napětí pomocí ladicích kolíků, řemínků nebo prstencového mechanismu.



Obr. 24: Attická amfora s dvojitým aulem, harfou a želví lyrou, 440 př. n. l., Britské muzeum.



Obr. 25: Vřetenovitá harfa na lebetu tzv. Malíře koupele, 430–420 př. n. l., Metropolitní muzeum v New Yorku.

Na harfy hrály obvykle ženy – jak smrtelnice, tak často také patronky umění Múzy. Harfistky na svůj nástroj hrály výhradně pomocí drnkání prsty (tepátka byla používána jen výjimečně). Hra na lyru byla často doprovodným prvkem ke zpěvu a v literatuře se tak často objevuje hráč na kitharu, který zároveň zpívá, pod označením *kitharód*. U hráčů na harfy se takové pojmenování neobjevuje, a je tedy pravděpodobné, že při hře téměř nikdy nezpívali. Nasvědčuje tomu také ikonografie, jež prezentuje harfeníky s ústy zavřenými, ačkoli i tady najdeme výjimku. Básníci 5. století, kteří se orientovali na komické satyry, spojovali harfu s citovou až lehce eroticky laděnou hudbou. Na vázách z druhé poloviny 5. století tak můžeme vidět harfy v rukou něžně hrajících Múz. Příkladem takového zobrazení je attická amfora malíře Pelea z Britského muzea (obr. 24) datovaná do roku 440 př. n. l. Objevují se tu celkem tři postavy

s hudebními nástroji – vlevo Melúsa s dvojitém aulem, vprostřed Múza Terpsichoré s harfou a vpravo Músaios (nebo snad Apollón) s lyrou ze želvího krunýře – a poslední hudební nástroj, kolébková kithara, je bezprizorně zavěšen nad jejich hlavami.

Častým tvarem, u nějž se setkáme s vyobrazením harfy, je svatební mísa *lebés gamikos*. Námětem těchto svátečních váz jsou často nevěsty a jejich družky připravující se na svatbu. Na lebetu již zmíněného Malíře koupele z Metropolitního muzea (obr. 25) je nevěsta usazena na stoličce a hraje na trigónon. Přestože kolem ní probíhají horečné přípravy na svatební obřad a její družky přinášejí ve skříňkách dary, nenechává se od hry rozptýlit.

Trigónon, tedy trojúhelníková harfa s příčkou nebo bez ní, se objevuje především v attické ikonografii, přičemž čtyři zobrazení jsou přisuzována stejnému umělci, tzv. Malíři koupele (obr. 25). Nástroj je poměrně vysoký, takže ve většině případů přesahuje nad hlavu harfeníků. Téměř všechna zobrazení prezentují vertikálně orientované struny, kdy je nejdelší struna nejvíce vzdálena od hráče. Výjimkou je nástroj na váze z Würzburgu, jehož struny jsou sešikmené, přičemž nejdelší struna tvoří střed trojúhelníku a směrem k jeho rohům se struny zkracují (Tab. 3c).

Na jihoitalské keramice je nejčastěji zobrazovaná péktis, tedy harfa úhlová. Také ona se objevuje ve dvou variantách – s podpěrnou příčkou, nebo bez ní. Jihoitalské harfy jsou velmi zdobné, což zřejmě souvisí s vlivem z Východu, podobně jako tradice včleňování motivů zvířat do detailů výzdoby.⁶⁹ Na červenofigurové pelíké z Neapolského muzea (Tab. 3b) je dobře patrné, že struny jsou k podstavě připevněny pomocí ladicích kolíků. Ozvučná skříň zobrazeného nástroje je ozdobena hřebenovitými výběžky, díky nimž může být nástroj označován rovněž jako „hřebenatá harfa“ (rovněž na obr. 22a), a černými útvary, které jsou interpretovány jako ozvučné otvory, nebo prostá dekorace.

1.2.2 Sambyké

Ačkoli panuje ohledně názvů harf zmatek, jelikož antičtí autoři neměli v jejich označování žádný úzus, je sambyké považována nejčastěji za nástroj loďkového tvaru, který je zobrazen na attickém bílém lékythu z 2. čtvrtiny 5. století př. n. l. (obr. 26) a na fresce ze Stabií vystavené v Národním archeologickém muzeu v Neapoli (obr. 27).⁷⁰ Rozhodujícím aspektem ve správném určení tohoto nástroje byla patrně jeho nápadná podobnost s antickým obléhacím strojem, který

⁶⁹ Cerqueira 2014, 55 a 58. Na obr. 22a vidíme např. podpěrnou příčku v podobě volavky či jeřába.

⁷⁰ Tyto dva exempláře jsou jediné, které se z řeckého a římského prostředí dochovaly.

nese stejné jméno (Tab. 3d). Jedná se o obrovský žebříkový padací most připevněný k palubě dvou spojených lodí, který sloužil pro přepravu námoníků přes hradby na místech, kam se nedalo dostat po pevnině. Žebřík byl ze všech stran dostatečně chráněný proti střelám nepřátelských jednotek bránících hradby. Pomocí opěrných lan vybíhajících ze stěžňů bylo možné podle potřeby žebřík prodlužovat a zkracovat, nebo naklánět do různého úhlu. Pokud byl vytažený v diagonální poloze, tvar celého obléhacího stroje skutečně připomínal stejně pojmenovaný hudební nástroj.⁷¹

Sambyké (latinsky *sambuca*) je mnohem menší než ostatní harfy a vzhledem k tomu, jak krátké jsou její struny, se dá předpokládat, že na ni bylo možné hrát vyšší tóny. Duté rezonanční tělo bylo vyrobeno patrně ze dřeva. Tvarově se sambyké podobala spíše loutně. Nejedná se ale o loutnu, neboť struny jsou nataženy přímo z krku nástroje k ozvučné skříni a mimo to se jejich délka směrem od shora krku dolů zmenšuje. Díky prohnutému tvaru celého nástroje je sambyké někdy označována jako oblouková či lučíková harfa. Dívky hrající na sambyky se v literatuře objevují od roku 300 př. n. l. jako *sambykai* nebo *sambykistriaí*, jejichž hudba byla plná smyslnosti a lehkého hedónismu. V raném 2. století př. n. l. se pak dostávají do Říma, kde vzbuzují vlnu pohoršení.⁷² Rezanční skříň řecké varianty vyhlíží na jejím jediném dochovaném zobrazení podobně jako u chelydy – sestává ze želvího krunýře, jehož vnitřek je zakryt nataženou koženou blánou. Ze struníku ve spodní části skříně vybíhá přes kobylku pět strun. Hráčka drží nástroj v levé ruce. Římská sambuca je vyrobena patrně ze dřeva a má sedm strun.



Obr. 26: Dívka se sambykou, bílý lékythos z 2. čtvrtiny 5. st. př. n. l.



Obr. 27: Freska ve Stabíích, Národní arch. muzeum v Neapoli.

⁷¹ Je ovšem nutno poznamenat, že kromě námořní verze existovala také suchozemská sambyké, která se pohybovala pomocí kol. V tomto případě byl masivní chráněný žebřík s útočnou platformou připevněn k pyramidálnímu mobilnímu podstavci. Pohyb žebříku byl regulován vertikálním šroubem (Campbell 2008, 24, 33)

⁷² West 1992, 77.

1.2.3 Kykladské rámové harfy

Rámové harfy jsou známy na Kykladách a řecké pevnině od rané doby bronzové II (asi 2300–2200 př. n. l.) díky mramorovým idolům sedících harfeníků a pečetítku z Lery (Tab. 2f).⁷³ Rám harfy je tvořen dlouhou rektangulární ozvučnou skříní, z níž se zvedá na straně blíže k hráčovu tělu vertikální rameno a třetí stranu trojúhelníku dál od hráčova těla tvoří podpěrná příčka. Nahoře na přední straně nástroje byl výstupek ve tvaru kachního zobáku, který měl jednak zakrýt spoj mezi rámem a podpěrnou příčkou a jednak sloužil k lepšímu úchopu nástroje hráčovou levou rukou. Struny na kykladských idolech znázorněny nejsou z pochopitelného důvodu – vytesat tenké struny do mramoru bylo poměrně obtížné – přesto se můžeme alespoň díky pečetítku z Lery, jež zobrazuje struny dosti pečlivě, domnívat, že byly čtyři.

Kykladští muzikanti jsou vždy mužského pohlaví a nazí (vedle hráčů na harfu se našla rovněž figurka auléta a tři hráči na sýringu, jejichž autenticita je ale silně zpochybňována⁷⁴). Sedí na stoličce nebo trůnu s vysokým opěradlem, přičemž rezonanční skříň nástroje mají položenou na pravém stehnu a pravou ruku vedle ní nebo přímo na ní. Touto rukou zřejmě drnká na struny. Levou ruku má hráč vždy zdviženou a drží jí harfu pod výstupkem ve tvaru ptačího zobáku. Nicméně žádný z kykladských muzikantů není zobrazen přímo při hře na svůj nástroj a kvůli velice abstraktnímu charakteru figurek tak máme při studiu techniky hry a držení nástroje jen omezené možnosti.

Vzhledem k tomu, že písemné prameny zmiňující se o hudební tradici na Kykladách nejsou známy, jediným zdrojem informací o tamější hudbě jsou mramorové idoly, kolem jejichž interpretace je však také mnoho otazníků. To, zda a nač byly tyto sošky užívány předtím, než byly nalezeny v hrobovém kontextu, nejde kvůli neúplné dokumentaci a omezenému množství artefaktů s jistotou určit a můžeme o tom tedy pouze spekulovat. Tento problém se týká prakticky všech raně kykladských idolů, neboť jen málo z nich pochází z kontrolovaných vykopávek a jen málo z nich má známou provenienci.

Na rozdíl od kanonických idolů se založenýma rukama, které se našly jak v hrobových, tak v sídelních kontextech, máme doloženy idoly muzikantů zatím pouze z hrobů. To ovšem nevylučuje, že se používaly také v běžném životě a vzhledem k tomu, že nemáme žádné doklady

⁷³ Younger 1998, 11.

⁷⁴ J. G. Younger (Younger 1998, 34) upozorňuje zejména na nedochované nálezové kontexty idolů a špatné držení nástroje – hráč má sýringu příliš blízko u úst, takže místo toho, aby foukal na hrany jednotlivých píšťal, vypadá to, jako by foukal vzduch přímo do nich. Takovým způsobem nebylo možné sýringu rozezvučit.

o pohřebních slavnostech, hostinách a rituálech na Kykladách, je dokonce málo pravděpodobné, že by se mramorové figurky muzikantů vztahovaly čistě k hrobovému kontextu (je to například domněnka, že by se mohlo jednat o baviče obveselujícího zemřelého při posmrtném životě, nebo jakýsi odkaz na hudební talent zemřelého).⁷⁵ Kykladští muzikanti jsou zřejmě v prestižním sociálním postavení, což lze usoudit z trůnů, na nichž sedí. Ikonografické a literární doklady o privátní hudbě vyšší třídy ale nejsou v této rané době příliš časté a zobrazují vždy boha nebo mají reprezentovat zbožštělého vládce.⁷⁶ Idoly kykladských muzikantů tedy můžeme podle M. Mikrakis spojit spíše s transcendentálními náboženskými představami.

Autenticita některých kykladských idolů bývá zpochybňována. Příkladem mohou být již zmínění hráči na sýringu, nebo idol z Metropolitního muzea v New Yorku, který je obecně považován za padělek (obr. 28). Harfeník je usazen ve stejné poloze jako ostatní na stoličce a nástroj má opřený o pravé stehno. Na první pohled však upoutá stylisticky odlišné a detailní zpracování figurky především v oblasti obličeje, kde lze bez problému určit oči, nos, ústa, bradu a uši. Rovněž jeho ruce jsou na rozdíl od ostatních idolů, u nichž zbyly jen pahýly, neobvykle dobře dochované a navíc se drží horní části nástroje obě dvě namísto jen levé ruky.

Objasňování, které z kykladských figurek jsou pravé, znesnadňuje kromě mnohdy nejasného nálezového kontextu také fakt, že na počátku 20. století byly velice populární geometrické tvary a přesné linie – právě takové formy, jakými jsou raně kykladské idoly. Těmi se pak inspirovali slavní umělci a ani pro badatele, kteří se jejich studiem zabývají, není snadné určit, které exempláře jsou originály a které moderní kopie, či dokonce padělky vytvořené za účelem zisku. J. G. Younger také upozorňuje na to, že nálezy z 19. století (kromě prokazatelně autentického harfeníka z Naxu) mohou být považovány za padělky proto, jelikož zpodobnění prostých a šťastných rybářů hrajících na harfu (nebo panovu flétnu) se až nepříjemně shoduje s módními romantickými konvencemi právě poloviny 19. století, kdy se objevil první exemplář kykladského muzikanta.⁷⁷ S jistotou nakonec můžeme určit za originály těchto šest idolů:

1. harfeníka z Naxu (výška 12, 5 cm) objeveného v roce 1910,
2. dva harfeníky z Théry, kteří byli nalezeni v roce 1838 a jsou nyní majetkem muzea v Karlsruhe (obr. 29),
3. hráče na harfu (obr. 30) a hráče na aulos vystavené od roku 1884 v Athénách a pocházející z hrobového kontextu na ostrově Keros a

⁷⁵ Mikrakis 2011, 59.

⁷⁶ Příkladem může být sumerský král Šulgi z Uru (konec 3. tisíciletí přnl.), který stavěl na odív svůj um hrát mistrovsky na několik nástrojů (Mikrakis 2011, 59).

⁷⁷ Younger 1998, 12–13.

4. harfeníka objeveného J. T. Bentem v roce 1888 poblíž Knidu, který se však do té doby ztratil.

K těmto šesti exemplářům někdy bývá zařazen také odborníky diskutovaný idol z Metropolitního muzea a nález z povrchového sběru realizovaného na ostrově Amorgos na lokalitě Mandres tou Roussou.⁷⁸



Obr. 28: Kykladský harfeník z Metropolitního muzea v New Yorku.



Obr. 29: Harfeník z Théry umístěný v muzeu v Karlsruhe.



Obr. 30: Hráč na harfu z Keru v Athénách pocházející z Keru.

⁷⁸ Mikrakis 2011, 58.

1.3 Loutny a citery

Vedle dvou významných skupin strunných nástrojů, lyr a harf, se v antické ikonografii objevují ještě další nástroje, které můžeme zařadit do kategorie louten a citer a s nimiž se setkáváme spíše v pozdějším období antických dějin. Moderní citery jsou drnkacími mnohostrunnými nástroji (počet strun se může blížit až padesáti) s plochým trupem, který je při hře položen na stole. Antické citery známe dvou druhů – *simikon* (nebo *simikion*), které má 35 strun, a 40strunné *epigoneion*. Jsou typicky mnohem vyšší než harfy a jejich struny byly nataženy podobně jako u současných citer podél ploché ozvučné skříně. Písemné prameny potvrzují, že se na *epigoneion* hrálo v horizontální poloze.⁷⁹ Vzhledem k tomu, že jsou oba nástroje pojmenovány patrně po učitelích hudby – Epigonovi z konce 6. století př. n. l. a Simovi z 5. století př. n. l., usuzuje se, že nebyly původně navrženy pro hudební vystoupení, ale pro výuku teorie a intervalů na akademické půdě.

Pozdně římský reliéf vystavený v Museo Della Civiltà Romana (obr. 31) zobrazuje Múzu hrající na menší typ citery, která měla počet strun jen osm až deset. Chybné zobrazení citery ve vertikální poloze zde bylo použito snad za účelem lepší viditelnosti nástroje. Levá ruka Múzy třímá nástroj a pravá ruka drží jakousi paličku, jíž rozezvučuje struny. Takováto hra za pomoci paličky se však neobjevuje u žádného jiného antického nástroje.



Obr. 31: Múza s citerou na pozdně římském reliéfu, 5. st. n.

Dalšími starověkými nástroji, které nemůžeme zařadit ani mezi lyry, ani harfy, jsou loutny. Ty se poprvé objevují v Mezopotámii ke konci 3. tisíciletí a později v polovině 2. tisíciletí také u Egyptanů a Chetitů.⁸⁰ Na fajánsové misce z Kypru datované do období 1400–1200 př. n. l.

⁷⁹ M. L. West zmiňuje Polluxovo pojednání, v němž se *epigoneion* vyvinulo ve vertikálně orientované psalterion (obecné pojmenování pro harfu užívané v antice, viz str. 41 této diplomové práce). Je tedy zřejmé, že *epigoneion* muselo být při hře položené horizontálně (West 1992, 78).

⁸⁰ West 1992, 79.

je zobrazena loutnistka v lehkém průsvitném oděvu, na němž je patrná inspirace z Egypta. Do Řecka se loutny dostaly až ve 4. století př. n. l. Z helénistického období se dochovalo asi dvanáct zobrazení, přičemž u většiny z nich se jedná o terakotové figurky a zbytek jsou reliéfy. Vzhledem k tomu, že jsou všechny datovány do období kolem roku 330 př. n. l., kdy probíhalo Alexandrovo tažení do Persie, je velmi pravděpodobné, že byly loutny převzaty právě odtud.⁸¹ Obvykle mají loutny okrouhlou ozvučnou skříň, která se zužuje směrem ke krku a plynule v něj přechází. Ve třech případech má loutna hranatý tvar, klenutou spodní stranu rezonanční skříně se středovým žebrem a trojúhelníkovou podstavu. Krk je od těla nástroje znatelně oddělen a dosahuje dvojnásobné délky ozvučné skříně.

Podobně jako tomu bylo u harf, také na loutny hrály především ženy (popřípadě Múzy), avšak na některých vyobrazeních se objevuje také bůh lásky Erós. Hráč držel nástroj v horizontální poloze s krkem u levé ruky. Prsty levé ruky pak přimačkával jednotlivé struny ke krku, čímž zkracoval jejich vibrační délku a zvýšil tón na požadovanou frekvenci. Ikonografie dokonce dokládá pražce, které umožňovaly přesnější a jednodušší přimačkávání strun k hmatníku. Pravou rukou hráč brnkal na struny pomocí pléktra, které je typické především pro loutny na Blízkém východě, nebo svými prsty. Vedle terakotových figurek nám poskytují představu o tom, jak loutny ve starověku vypadaly, také reliéfy. Pozornost si zaslouží podstavec nalezený v Mantinei (obr. 33) z pol. 4. století př. n. l. Na podstavci je zobrazena šestice Múz se svými atributy, z nichž jedna hraje na nástroj s malou hranatou ozvučnou skříňí, která je zespodu rozdělena středovým žebrem. Na ni pak navazuje zřetelně oddělený dvakrát tak dlouhý krk. Díky detailnímu zpracování reliéfu je dobře patrné, že loutnistka prsty levé ruky přimačkávala struny ke hmatníku a pravou rukou na ně drnká. Na horní části krku lze rozpoznat ladicí kolíky.



Obr. 32: Terakotová figurka z Kypru, asi 300 př. n. l.



Obr. 33: Podstava z Mantineie s loutnistkou, pol. 4. st. př. n. l.

⁸¹ Mathiesen 1999, 284.

Terakotová figurka v Britském muzeu (obr. 32), která pochází z Kypru, prezentuje druhý typ loutny. Ta má zaoblenou ozvučnou skříň hruškovitého tvaru, která plynule přechází v kratší krk.

První zmínka o loutnách se objevuje u komického básníka Anaxila v polovině 4. století př. n. l. ve hře *Výrobce lyr*. Seznam jeho výrobků obsahuje mimo jiné trichordos (třístrunný nástroj). Takto nízký počet strun⁸² by mohl indikovat techniku hry odlišnou od lyr či harf, tedy použití hmatníku pro modifikaci tónu. Podle Polluxe tento nástroj vynalezli Asyřané, kteří ho pojmenovali *pandoura*. Pojmenování *pandoura* (nebo také *pandouris* či latinsky *pandura*), které se vztahuje k jednostrunné loutně, máme poprvé doloženo kolem roku 270 př. n. l.⁸³ Vedle *pandoury* se v antických písemných pramenech užívá pro loutnu výraz *skindapsos*.⁸⁴

⁸² Na jednom zobrazení loutny lze rozeznat 4 nebo možná 5 strun. Podle jejich pojmenování v literatuře *monochordos* či *trichordos* se však zdá, že obvykle měly tyto nástroje strun ještě méně, nejspíše jen jednu, dvě nebo tři (West 1992, 80).

⁸³ West 1992, 80.

⁸⁴ Landels 1999, 78.

2 Perkusní nástroje

Už od pradávna měli lidé touhu reagovat na hudbu nějakým tělesným pohybem, ať už tancem, nebo tleskáním, luskáním či pleskáním rukou do stehů, a jakmile tento primitivní doprovod člověku nedostačoval, vyrobil první perkusní nástroje, s nimiž bylo možné zvýraznit rytmickou část hudby ještě důrazněji a barvitěji. Perkusní nástroje jsou tedy považovány za nejstarší nástroje vůbec, které předcházely nástrojům melodickým. Většina z nich pochází z Egypta a Blízkého východu, odkud se dostaly do Evropy prostřednictvím náboženských kultů. Ve starověku tvoří perkusní nástroje poměrně úzkou část hudebních nástrojů a dělíme je do dvou typů⁸⁵:

1. Nástroje udávající rytmus pomocí klapání a neznělých zvuků (tedy neutrální netónové nástroje). Tento doprovod se hodí pro hudbu hranou na melodické nástroje jako je auloi nebo lyra.
2. Nástroje vydávající doprovodný zvuk vyvolávající u hudby pocit napětí. Do této skupiny řadíme některé bicí a především zvonící nástroje spojované s orgiastickými kulty.

Bicí nástroje v druhé kategorii mohou vydávat zvuky různě zabarvené s pocitově rozdílnou hloubkou, čehož je možné dosáhnout utážením či povolením blány, případně přidáním dalšího středového bubínku do rámové konstrukce.

Badatelé, kteří se věnují antické hudbě a tehdejším hudebním nástrojům, nezřídka odsouvají perkusní nástroje takřkajíc na vedlejší kolej a nepřikládají jim takovou důležitost, jako nástrojům dechovým a strunným. Perkuse jsou totiž považovány za nástroje, které mají pouze zdůrazňovat rytmus, jenž je každé melodii vlastní, a ve skutečnosti nevytváří hudbu jako takovou. Přední americká perkusionistka Layne Redmond, která se věnuje rovněž historii bicích nástrojů a mytologii s nimi spjaté, tento názor popírá a naopak konstatuje, že se melodie vyvíjí postupně z předem daného rytmu, obzvláště pokud je oním rytmickým nástrojem rámový buben.⁸⁶ Rámový buben je totiž na rozdíl od chrastících a klapajících nástrojů schopen vydávat zvuky o různé hloubce, které lépe evokují melodii. Melodie je tedy podle L. Redmond až druhotným faktorem hudby, který vyplývá z daného rytmu.

S perkusními nástroji se ve starověku nejčastěji setkáváme v kontextu orgiastických kultů. Je známo, že uctívání Dionýsa prostřednictvím divokého tance a přednesu dithyrambů v doprovodu extatické hudby dalo vzniknout antickému dramatu a tím i kořenům evropské

⁸⁵ West 1992, 122.

⁸⁶ Redmond 2004, 68.

divadelní tradice. Spojení rituálního tance a hudby na bicí nástroje zobrazované často v řecké ikonografii jasně poukazuje na obrovský význam těchto nástrojů v antickém světě. Nejinak je tomu u magického aspektu perkuse. V Eleusíně sehrávaly klíčovou roli při posvátných mystériích zasvěcených bohyním Démétér a Persefoně. Persefoné sedící na trůnu třímá v rukou rámový buben, který symbolizuje její cestu do podsvětí, symbolickou smrt a znovuzrození, které je rovněž doprovázeno hlučnou a průraznou hrou na perkuse. Vedle eleusínských mystérií jsou s bubny a gongy spojovány také rituály orákula v Delfách a v Dódóně, neboť extatická hudba sehrávala klíčovou roli při uvádění kněží do prorockého transu.⁸⁷

Perkusních nástrojů známe dnes nepřeberné množství. Dalo by se říci, že každá země, každá oblast a každý národ má velké množství vlastních nástrojů odpovídajících jejich kulturní tradici. Nejinak tomu bylo i ve starověku. V této diplomové práci se však budeme věnovat pouze několika nejdůležitějším perkusním nástrojům používaných v antickém Řecku a Římě, mezi něž patří:

- a) krotala – klapačky podobné dnešním španělským kastanětám, které mohly být vyrobeny nejen ze dřeva, ale také z kovu, mušlí nebo rákosu,
- b) kroupezai – podobné klapačky, které se však rozeznávaly za pomoci chodidel a měly podobu jakési vyvýšené platformy,
- c) kymbala – činelky, které držel hráč po dvou v jedné ruce, nebo větší činely, jež se vešly jen jeden do každé ruky,
- d) tympanon – rámový buben, jehož některé varianty jsou opatřené malými činelky podobně jako je tomu u dnešních tamburín,
- e) sistrum – chrastící nástroj různých tvarových variant, který je lépe znám z Egypta, odkud pochází.

Jak již bylo řečeno výše, tyto nástroje mají svůj původ na Blízkém východě a některé rovněž v Egyptě. Původní starší varianty se v některých případech vzhledově liší od pozdějších evropských protějšků, proto, bude-li to vhodné, pojedná tato diplomová práce okrajově také o nich. Jedná se například o sistrum, jehož egyptská podoba později zdomácněla jak v Egejské oblasti, tak především v císařském Římě. V Pompejích se tak setkáme s nejméně dvaceti bronzovými systry zdobenými v té době velmi populárními egyptizujícími aplikami koček, bohyně Hathor nebo boha Besa.

⁸⁷ Redmond 2004, 69.

2.1 Krotala

Krotala jsou zástupcem první skupiny perkusních nástrojů, které byly určeny k přesnému udávání rytmu a tempa hudby. Často tak doprovázely melodické strunné nebo dechové nástroje a přirozeně byly také velmi oblíbeným doprovodným nástrojem při tanci. Nejstarší a nejprimitivnější krotala sestávala ze dvou klacíků, které hráč držel mezi prsty jedné ruky a které vydávaly zvuk prostým tlučením o sebe. Příklady těchto nejstarších krotal nalezneme už na počátku třetího tisíciletí v Sumeru a později také v Egyptě.⁸⁸

Zatímco moderní protějšek krotal kastaněty užívané např. ve Španělsku k doprovodu tradičního tance flamenca jsou vyrobeny především ze dřeva, starověká krotala mohla být vyrobena také z mušlí, rákosu, kosti nebo kovu – pokovované klapačky pak jistě vydávaly mnohem průraznější a hlasitější zvuk. Podle ikonografie můžeme dále odhadnout, že krotala byla oproti kastanětám větší (okolo 12–15 cm)⁸⁹ a jen těžko tedy mohla být rozeznávána v tak vysoké rychlosti, jako je tomu dnes. To by dost dobře nebylo možné ani kvůli tvaru krotal, neboť se jednalo o dva dlouhé rovné díly přesahující z dlaně perkusionisty, přičemž dnešní kastaněty se vejdou dost dobře do dlaně, díky čemuž jsou snadněji ovladatelné.

Kromě doprovodu jiného nástroje (lyry, auloi) mohla hra na krotala znít také při prostém zpěvu. Auléti někdy dokonce nosili speciálně upravené boty zvané kroupezai, na nichž byla zespod připevněna jakási klapátka udávající při hře na auloi rytmus pro zpívající chór.⁹⁰ Tento



Obr. 34: Satyr Uffizi hrající na kymbala a kroupezion, 2. st. n. l. Vpravo detail kroupezia na levé noze satyra Uffizi.

⁸⁸ West 1992, 122.

⁸⁹ Mathiesen 1999, 166.

⁹⁰ West 1992, 123–124. Dalšími výrazy, jimiž lze dle pramenů pojmenovat tento typ klapátek, jsou *kroupala* nebo *kroupeta* (Mathiesen 1999, 167).

nástroj, který někteří autoři označují také jako kroupala či kroupeta, což je možné volně přeložit jako *úder nohou*, můžeme dobře popsat na základě jeho vyobrazení na soše satyra Uffizi z 2. století př. n. l. (obr. 34). Kroupezai sestávala ze dvou polovin připomínajících tvar sandálu na vyvýšeném podpatku, jež má satyr připevněny řemínkem k chodidlu pravé nohy. Tyto dvě poloviny mohly být podle T. J. Mathiesena ze dřeva a duté, aby lépe rezonovaly a rozezněly zvuk klapátek. Samotná klapátka kruhového tvaru byla umístěna mezi oběma podrážkami „sandálu“ a potažena vrstvou kovu pro dosažení ostřejšího zvuku.⁹¹

Písemné prameny se krotalům až na pár výjimek příliš nevěnují. Za všechny jmenujme alespoň zmínku v mytologickém příběhu o Héraklovi a jeho dvanácti pracech. Héraklés totiž použil bronzových klapáček k zahánění lidožravých ptáků od Stymfalského jezera, kde se usadily. Podle pověsti vylezl hrdina na pahorek nad bažinami a mocným hlukem krotal ptáky vyplašil. Ty, kteří neodletěli, pak postřílel svým lukem.⁹² Tento šestý Héraklův úkol zachycuje černofigurová amfora z Vulci datovaná do roku 540 př. n. l., jež je uložena v Britském muzeu v Londýně (Tab. 4a).

2.1.1 Hra na nástroj, ikonografické prameny

Významným zdrojem informací o tomto perkusním nástroji jsou vyobrazení na řecké keramice, neboť se jedná o jeden z nejčastěji zobrazovaných perkusních hudebních nástrojů. Krotala se objevují už na malbách z pozdně osmého a raně sedmého století a v oblibě zůstala také v archaickém a klasickém období. Z této rané fáze se nám dochovala dvě zobrazení krotal na pozdně geometrické keramice

Podle vyobrazení můžeme soudit, že na krotala mohli hrát muži i ženy⁹³ (případně satyrové), a to především při slavnostních příležitostech, jakými byly např. svatby nebo dionýsové oslavy. V divadlech nebo při koncertech se s nimi naopak nesetkáváme vůbec, a

⁹¹ Mathiesen 1999, 168.

⁹² Existují také verze, podle nichž Héraklés na ptáky střílel prakem nebo je bil holí. (Kerényi 1998, 113; Pausaniás, *Descript. Graec.* 8. 21). V překladu Pausania H. Businské se objevuje pro krotala označení řehťačky. Toto pojmenování se však nejvíce jeví jako příliš vhodné, neboť řehťačka je tvarově odlišným specifickým nástrojem, který je sice podobně jako krotala určen pro vytváření hlasitého zvuku, ale ve starověku se s ním nesetkáváme.

⁹³ Zajímavým faktem je, že dle Beazley Archive jsou ženy s krotaly na vázových malbách zastoupeny častěji než muži. (Redmond 2004, 70).

nemůžeme je tedy považovat za profesionální nástroj.⁹⁴ Na vyobrazeních držel nejčastěji hráč v každé ruce jedno krotalon, přičemž jedno bylo otočeno směrem nahoru, druhé směrem dolů. V některých případech mohou být také obě klapačky otočeny nahoru nebo může perkusionista hrát pouze na jedno krotalon.

Krotalon sestávalo nejčastěji ze dvou protáhlých dřivek připevněných k sobě na jedné straně. Tento spoj byl zakončen dvěma knoflíky tak, aby mohl hráč sevřít knoflík spodního dřívka mezi ohnutý palec a dlaň a knoflík horního dřívka mezi dlaň a zbývající prsty. T. J. Mathiesen popisuje ještě druhý způsob hry na krotala, kdy je dvojitý knoflík uchopen v sevřené pěstě tak, že horní knoflík plně ovládají horní prsty a spodní spočívá na dolní části dlaně a ovládá ho palec. Oba tyto způsoby hry můžeme vidět na medailonu malíře Epiktéta vystaveném v Britském muzeu, který zobrazuje auléta a tanečnici s krotaly (obr. 35). V pravé ruce drží dívka krotalon prvním způsobem, v levé druhým.



Obr. 35: Kylix malíře Epiktéta (500–490 př. n. l.)



Obr. 36: Kylix Brygova malíře (kolem 490 př. n. l.)

Krotala jsou vedle smrtelníků velmi často spojována také s bohem Dionýsem a jeho doprovodem, mainadami a satyry zobrazovanými při tanci na picích nádobách. Příkladem takového vyobrazení je kylix Brygova malíře z roku 500–490 př. n. l., na němž malíř zachytil Dionýsa hrajícího se zakloněnou hlavou na barbitos v doprovodu dvou tančících satyrů s krotaly (obr. 36) nebo attická amfora s Dionýsem a přizvukujícími mainadami z Rijksmuseum van Oudheden (Tab. 4c). Ačkoli jsou krotala ve vázovém malířství zobrazována poměrně hojně, a to v ruce smrtelníků, popřípadě mýtických bytostí, ve figurální plastice se s nimi téměř nesetkáváme. V této oblasti naopak bývá častějším motivem některý z bohů či bohyně s rámovým bubnem.

⁹⁴ Také v kultu nebývají příliš oblíbeným doprovodným nástrojem, ačkoli speciální typ krotal je zmiňován v souvislosti s uctíváním Kybelé nebo Bakcha (West 1992, 123; pozn. 206).

2.2 Kymbala

Kymbala (nazývaná též krembala, či jednotným číslem kymbalon) řadíme mezi nástroje druhé skupiny projevující se výrazným ostrým zvukem, který je vhodný k doprovodu dramatické a živelné orgiastické hudby. Jedná se o menší bronzové činely, které drží hráč po jednom v každé ruce. Ve srovnání s dnešními činely, které jsou nepostradatelnou součástí každé bicí soupravy, mají průměr asi jen kolem 18 cm⁹⁵. Každé kymbalon bylo zavěšeno pomocí kruhového očka nebo pásky za ukazováček a jeho zvuk korigoval perkusionista pomocí dlaně (tzv. ruční kymbala). Existuje také menší varianta tohoto nástroje (tzv. prstová kymbala) jejíž paralelu používáme dnes jako jeden z orffových nástrojů, činelky. Tato menší kymbala držel hráč obě v jedné ruce a rozezvučel je přiklepáváním k sobě pomocí palce (spodní kymbalon) a prostředníčku (vrchní kymbalon). I na tyto malé činelky se však dalo hrát prvním popsaným způsobem s držením jednoho kymbala v každé ruce. Poloměr činelků tedy můžeme obecně stanovit do rozmezí od 5 do 18 cm⁹⁶ – takové velikosti, aby se pohodlně vešly do dlaně jak dospělému člověku, tak dítěti.

2.2.1 Ikonografické prameny

Tento perkusní nástroj pochází stejně jako většina ostatních z Blízkého východu a byl používán už na minojské Krétě. Tuto skutečnost dokládá nález dvou párů kymbal z hrobky B v Moudlianě na východě Kréty, jež datujeme do pozdně minojské doby IIIC.⁹⁷ S vyobrazením kymbal se však setkáváme až později, a to především na římských kopiích řeckých soch, na nástěnných malbách a mozaikách. Zástupcem plastiky je již dříve zmiňovaný satyr Uffizi, který hru na kymbala doprovází klapáním na kroupezy nasazené na noze (obr. 34). Podobné vyobrazení činelků v rukou satyra Rondanini nalezneme v Britském muzeu, avšak značná část této sochy byla restaurována či doplněna v polovině 17. století, takže částečně ztrácí svou původní výpovědní hodnotu (Tab. 4b). Činelky menších rozměrů ikonograficky prezentuje slavná mozaika s pouličními muzikanty z tzv. Cicerovy vily v Pompejích (obr. 37). Na této mozaice se signaturou Dioskúrida ze Samu nalezneme tři muzikanty – dva perkusionisty a ženu hrající na tibiae – a mladíka či chlapce, jenž je pozoruje. Perkusionista s kymbaly stojí mírně v předklonu, v každé ruce drží jedno kymbalon a z celkového vzezření lze soudit, že se zrovna

⁹⁵ West 1992, 125.

⁹⁶ Wegner 1963, 60.

⁹⁷ Více o tomto nálezu v podkapitole Dochované exempláře na str. 58 této diplomové práce.

chystá doprovodit svými činelky hudbu na tibiae a tympanon, jíž slyší kolem sebe. Národní archeologické muzeum v Neapoli, kde je mozaika vystavena, interpretuje na základě mimiky masek tří muzikantů scénu jako jednu z Menandrových komedií, patrně komedii *Posedlá*, z níž se nám zahcovalo jen několik veršů.⁹⁸ Další příklad vyobrazení kymbal nalezneme rovněž v Pompejích, tentokrát se ovšem jedná o nástěnnou malbu vymalovanou v druhém pompejském stylu, která zdobí triklinium tzv. Vily Mystérií (obr. 38). Scéna VIII zachycuje mladou ženu, jíž schoulenou v klíně jedné ze společnic trestá bičem okřídlený démon v rytmu úderů činelků dvou bakchantek stojících opodál. Podle dalších maleb z Neapolského archeologického muzea (Tab. 5b) můžeme soudit, že kymbala, na něž hrají mainady v dionýsovském průvodu, či sám Dionýsos, satyrové a jiné mýtické bytosti jsou poměrně oblíbeným motivem pompejského nástěnného malířství.



Obr. 37: Mozaika s pouličními muzikanty z tzv. Cicerovy vily v Pompejích, Národní archeologické muzeum v Neapoli.



Obr. 38: Scéna VIII z triclinia tzv. Vily Mystérií v Pompejích.

2.2.2 Dochované exempláře

Díky tomu, že byla kymbala vyrobena z trvanlivého materiálu, dochovalo se nám mnoho exemplářů téměř bez porušení až dodnes. Jen několik z nich se ovšem našlo v páru, tedy tak, aby na ně bylo možno hrát. Takovým příkladem jsou kymbala z Britského muzea, jež datuje M. Wegner do 5. – 4. století př. n. l., Britské muzeum je zasazuje do období mezi 4. – 2. stoletím př. n. l. (obr. 39).⁹⁹ Oba činelky spojuje v tomto případě řetízek protažený přes kovová očka¹⁰⁰ a každé

⁹⁸ Dle popisu mozaiky z webových stránek Národního archeologického muzea v Neapoli na adrese: <http://cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale/itinerari-tematici/nel-museo/collezioni-pompeiane/RIT_RA151/?searchterm=9985>

⁹⁹ Wegner 1963, 60.

¹⁰⁰ Jiné kusy mohly být spojeny koženou páskou nebo provázkem. Pokud by hráč držel oba činelky v jedné ruce, kovová očka by nesloužila k protažení spojovacího řetízku, ale k navlečení na prsty – tuto hru na kymbala, ačkoli se zdá dosti pravděpodobná, řecká ani římská ikonografie nedokládá.

z nich je opatřeno nápisem Ωάτας εἰμί (v překladu „patřím Oatovi“) umístěném na okraji.¹⁰¹ Také Museum of Fine Arts v Bostonu vlastní ve svých sbírkách pár velice dobře zachovalých kymbal. Tyto činelky o průměru 9,3 cm jsou datovány do 5. století př. n. l. a opatřeny řeckým nápisem FANAXILAS (obr. 40).¹⁰² M. Wegner se zmiňuje mimo jiné o tom, že tyto činelky s dedikačními nápisy mohly být součástí svatebního rituálu, kdy je mladá nevěsta věnuje své panenské bohyni, aby se mohla stát dospělou ženou hodnou svého muže.¹⁰³ Další exempláře tohoto perkusního nástroje prstového typu se nachází ve sbírkách Metropolitního muzea v New Yorku, nebo v Národním archeologickém muzeu v Neapoli. Pár římských kymbal druhého typu, které držel hráč plochou celé dlaně, byl nalezen v sousedním Německu ve městě Neuss nad Rýnem. Vzhledem k tomu, že se nacházela ve sklepních prostorách, kde vykonávaly rituální obřady uctívající bohyně Kybelé, hra na ně patrně doprovázela kultické zpěvy. Tato ruční kymbala mají vypouklý miskovitý tvar a jejich průměr měří 18 centimetrů.¹⁰⁴

Dokladem hry na kymbala v egejské oblasti jsou již dříve zmíněná ruční kymbala z komorové hrobky B v Moulianě na Krétě (Tab. 4d), již J. G. Younger datuje do konce 14. století př. n. l., tedy pozdně minojské doby IIIC.¹⁰⁵ Tato kymbala, která jsou spojována s extatickým kultem bohyně Kybelé, na sobě nesou bodovou repoussé dekoraci. Vystouplé body na okrajích kymbal patrně vedly k tomu, že H. L. Lorimer interpretovala celý nález jako bronzové puklice¹⁰⁶, neboť tyto body mylně považovala za nýty sloužící k upevnění puklic na štít. Skutečné štítové puklice však neměly provrtaný centrální otvor, jímž byl v případě kymbal provlečen spojovací řetízek nebo očko na uchycení prsty.



Obr. 39: Kymbala s nápisem Ωάτας εἰμί z Britského muzea v Londýně.



Obr. 40: Kymbala s nápisem FANAXILAS, Museum of Fine Arts v Bostonu.

¹⁰¹ Wegner 1963, 60.

¹⁰² Datování dle online katalogu muzea v Bostonu (<http://www.mfa.org/collections/object/cymbals-153265>)

¹⁰³ Wegner 1963, 60.

¹⁰⁴ Ginsberg-Klar 1981, 318.

¹⁰⁵ Younger 1998, 41.

¹⁰⁶ Younger 1998, 41.

2.3 Tympanon

Tympanon (řec. τύμπανον, lat. tympanum, nebo tympanon) byl v antickém Řecku a Římě buben vsazený do mělkého rámu, který mohl být podobně jako dnešní tamburína osazen kovovými zvonečky či činelky.¹⁰⁷ Starověký buben tedy podobně jako jeho novodobý protějšek sestával ze dvou částí – kulatého rámu o průměru 30–50 cm¹⁰⁸ a natažené zvířecí kůže (kozí či kraví), která pravděpodobně tvořila přední i zadní stěnu bubnu. Na jihoitalských vázách je zobrazován tympanon složitější konstrukce, který má uvnitř vnějšího rámu upevněn ještě druhý, menší bubínek. Tento středový bubínek pak vydával bezpochyby jiný zvuk (popřípadě tón), než kůže natažená v okolí většího kruhového rámu.¹⁰⁹ Řecké vázové malířství vedle tympana potaženého z obou stran kůží prezentuje také druhou variantu, tedy že je buben z jedné strany odkrytý. Tato skutečnost je v ikonografii patrná z toho, že hráč drží jednou rukou tympanon za vnitřní stranu rámu. Setkáme se také s hrou na opačnou stranu bubnu (Tab. 5a). Ta je snadno odlišitelná od přední strany, neboť je často dekorovaná. Zvuk při úderu do této strany byl patrně tlumený a o nižší frekvenci.¹¹⁰

2.3.1 Hra na nástroj, ikonografické prameny

Hráč držel tympanon v levé ruce a hrál na něj buďto prsty nebo prstními klouby pravé ruky. Hru za pomoci paliček nemáme v ikonografii doloženu. Na některých příkladech z 5. a 4. století, mezi něž můžeme zařadit kratér malíře z Polygnotovy skupiny, je k tympanu připevněna rukojeť či několik držadel (obr. 41). V Řecku stejně tak jako na Blízkém východě, odkud nástroj pochází a kde je nepřetržitě používán už od 2. tisíciletí př. n. l., hráli na úderové bicí nástroje v profánním i sakrálním prostředí především ženy a mainady, u mužů se tato činnost považovala za projev zženštilosti.¹¹¹ Tympanon je nástrojem nejčastěji spojovaným s orgiastickými kulty bohyně Kybelé nebo boha Dionýsa podobně jako kymbala. Korybanti, maloasijská božstva provozující kultické tance při těchto obřadech používali vedle tympana také jeho blízkou variantu rhoptron. Termínem rhoptron byl v antice označován velice hlučný bubínek s dutým zvukem, který byl v obvodu rámu opatřen malými činelky. Zvuk rhoptra přirovnává Plútarchos ke spojení běsnění divé zvěře a burácení hromů a rovněž zmiňuje to, že Parthové používali

¹⁰⁷ O této variantě nástroje viz níže.

¹⁰⁸ West 1992, 124.

¹⁰⁹ West 1992, 124.

¹¹⁰ Landels 1999, 81.

¹¹¹ West 1992, 124.

rhoptra díky jejich ohlušujícímu dunivému zvuku k zastrašení svých nepřátel.¹¹² Ačkoli označují moderní badatelé rhoptron za nástroj totožný s dnešní tamburínou, konstrukcí, tvarem ani zvukem jí podle T. J. Mathiesena neodpovídá. T. J. Mathiesen se v tomto případě odkazuje na Plútarcha a slovník Suda, jež rhoptron popisují jako buben s bronzovými činelky umístěnými zevnitř, který je z jedné strany potažen hovězí kůží.¹¹³ Tradiční moderní tamburína bývá podle něj bez blány a je tvořena pouze úzkým kulatým rámem s činelky, které jsou umístěny zvnějšku. Existují však také tamburíny s blánou nataženou na jedné straně, proto můžeme považovat přirovnání rhoptra k tamburíně i přes rozdílný zvuk za přijatelné.

Ikonografické prameny neřídka prezentují tympanon jako nástroj doprovázející hru na jiné perkusní, či melodické nástroje. V případě výše zmiňované mozaiky z Cicerovy vily v Pompejích je zobrazen tympanon společně s dvojitou píšťalou a kymbaly (obr. 37). Tympanista drží v levé ruce rámový buben, který je po obvodu dekorován florálními motivy a třásněmi. Ze způsobu držení nástroje a celkového vzezření se zdá, že je blána umístěna z obou stran rámu a lepšímu úchopu bubnu pomáhá držadlo, které je zobrazeno také z přední strany rámu bubnu zcela vpravo. Dalším příkladem zobrazení bubnu s držadly je červenofigurový kratér z 5. století, na němž je mainada s tympanem doprovázející hru na dvojitou píšťalu (obr. 41).



Obr. 41: Kratér s mainadou hrající na tympanon s držadly, 5. st. př. n. l.



Obr. 42: Kybelé z muzea Louvre, 350 př. n. l.

Velice významnou ikonografickou skupinou, díky níž můžeme tympanon lépe poznat také prostorově, jsou bronzové, terakotové či mramorové plastiky. Socha z Metropolitního muzea umění v New Yorku představuje bohyni Kybelé jedoucí na čtyřkolém voze taženém lvy, která drží v pravé ruce libační misku a v levé ruce velké tympanon (Tab. 5c).¹¹⁴ O tom, že je

¹¹² V antice byly k tomuto účelu jinak častěji používány salpingy a rohy (Plútarchos, Crass. 23.7).

¹¹³ Mathiesen 1999, 174.

¹¹⁴ Tato bronzová socha z druhé poloviny 2. století n. l. pochází z fontány, kdy z otevřených tlam lvů tryskala voda.

tympanon jedním z hlavních Kybeliných atributů svědčí terakotová figurka z muzea v Louvru datovaná do pol. 4. století př. n. l., kde je bohyně rovněž sedící na trůnu zobrazena s tímto perkusním nástrojem v levé ruce (obr. 42).

Rovněž v písemných pramenech nalezneme úzkou vazbu mezi kultem bohyně Kybelé a tympanem nebo rhytmem. Catullus zmiňuje Frýgii, kraj odkud Velká Matka pochází, jako zemi prosycenou zvuky bubnů, tamburín a frýžských aulů¹¹⁵ a podobně se o těchto nástrojích hovoří také v homérském Hymnu na matku bohů (Εἷς Μητέρα Θεῶν):¹¹⁶

μητέρα μοι πάντων τε θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων	Opěvuj, zpěvná Muso, ty dcero velkého Dia, Matku všech bohů i lidí všech,
ῥμνει, Μοῦσα λίγεια, Διὸς θυγάτηρ μέγαλοιο, ἧ κροτάλων τυπάνων τ' ἰαχὴ σὺν τε βρόμος	jež ráda má zvláště bubínků rachot, chřestaček hluk a volání píšťal,
αὐλῶν	vyjících vlků řev a lvů, jež očima svítí,
εὐαδεν ἡδὲ λύκων κλαγγὴ χαροπῶν τε λεόντων	ozvěnou dunící hory a úvaly obrostlé lesem.
οὔρεά τ' ἡχίεντα καὶ ὑλήεντες ἑναυλοὶ.	Pozdravena buď v písni a s tebou bohyně
καὶ σὺ μὲν οὕτω χαῖρε θεαί θ' ἅμα παῖσαι ἀοιδῇ.	všecky!

2.4 Sistrum

Sistrum (také seistron, řecky σείστρον) je chrasticí hudební nástroj sestávající z kovového oválného rámu připevněného k rukojeti. Skrz tento rám jsou pak volně provlečeny kovové příčky, které při pohybu nástrojem vydávají řinčivé zvuky. Aby se zabránilo jejich vypadnutí z kovového rámu, byly jejich konce zahnuté. Pro ještě silnější a výraznější zvuk pak mohly být příčky nebo jiná část nástroje opatřeny kovovými činelky či zvonečky podobně jako dnešní tamburína. Řecké slovo σείειν, z něhož odvozujeme název tohoto nástroje, znamená *třást* nebo *třepat*.¹¹⁷

Používání tohoto nástroje je ve Středomoří doloženo od střední doby bronzové až do pozdní antiky. Nejznámějším typem je tzv. obloukové sistrum (řecky ψιθύρα, obr. 43, 44), které připomíná svým tvarem tenisovou raketu. Podtypem obloukového sistra je sistrum zvané sekhem (*sḥm*) používané převážně v Egyptě, jehož příčky jsou na každé straně ohnuty směrem zpět k oválnému rámu, aby nedošlo k jejich vyklouznutí z konstrukce. Tato egyptská sistra byla

¹¹⁵ Catullus, Carm. 63

¹¹⁶ HH XXI: Hymnus na matku bohů.

¹¹⁷ Liddell – Scott – Jones online, σείω, 1589.

vyráběna obvykle z bronzu, ačkoli jsou známy také fajánsové exempláře.¹¹⁸ V Řecku a v Římě byla používána chřestidla bronzová a stříbrná, která se do těchto oblastí dostala z Egypta společně s rozšířením kultu bohyně Isis, pro něž jsou tyto perkusní nástroje typické. Dochované exempláře jsou často zdobeny aplikami s egyptskými motivy – sedící kočkou, bohyní Hathor nebo bohem Besem.

2.4.1 Ikonografické prameny

V Římě byla sistra a jejich zobrazování hojně rozšířena za vlády císaře Hadriána – právě z tohoto období se dochovala řada artefaktů s egyptizujícími náměty. Příkladem může být mince, na jejímž aversu je zobrazen Hadrián a na reversu žena na lehátku, která drží obloukové sekhem a vedle ní sedí na sloupku ibis (obr. 43). Ze stejného období pochází také socha bohyně Isis držící v jedné ruce chřestidlo a v druhé oinochoé (obr. 44).¹¹⁹ Druhou, starší egyptskou variantou sistra je tzv. sesheshet (egyptsky *sššt*, obr. 45), jehož název je odvozen od zvuku, který vydávalo šustění stonky papyru.¹²⁰ Tvar tohoto sistra, které bylo užívané už v období Staré říše, připomíná naos – posvátnou schránku, do níž byly zpravidla umístovány kultovní sochy bohů.



Obr. 43: Hadriánova mince se zobrazením egyptského sistra sekhem, 117–138 n. l.



Obr. 44: Bohyně Isis v Palazzo Nuovo.



Obr. 45: Sesheshet, Metropolitní muzeum.

Skrz naos byly protaženy v horizontálním směru tři nebo čtyři volné tyčky, které mohly nést chrastící činelky. Na rukojeti bývá zpravidla zobrazeno některé z egyptských božstev, nejčastěji se jednalo o bohyni Hathor, s jejímž uctíváním bylo sistrum spojováno. V souvislosti s touto

¹¹⁸ Younger 1998, 38.

¹¹⁹ Tato socha byla objevena v Hadriánově vile v Tivoli a dnes je vystavena v Palazzo Nuovo v Římě.

¹²⁰ Younger 1998, 40, pozn. 117.

bohyní mohl v některých případech tvar sistra napodobovat kravské rohy. Chřestidla sesheshet můžeme v mnoha exemplářích shlédnout například v muzeu v Louvru nebo v Metropolitním muzeu v New Yorku.

V egejské oblasti se s vyobrazením sistr setkáváme především na minojské Krétě¹²¹, a to od středně minojského období (MM I) do pozdně minojského období (LM I). Příklady vyobrazení raného obloukového sistra nalezneme na drobných předmětech, jakými jsou například gemy a pečetítka (Tab. 5e), ale také ve vázovém malířství, jež reprezentuje tzv. váza ženců z hrobky v Hagia Triadě (obr. 46). Plece nádoby jsou zdobeny průvodem rolníků, kteří kráčí ve dvojicích za doprovodu hráče na sistrum. Přes ramena mají ženci přehozené vidlicovité pracovní nástroje. Perkusionista je zobrazen vprostřed průvodu. Jeho tělo je poněkud méně zdatné než těla mužů v průvodu, přes bedra má uvázanou snad koženou suknicí a ústa otevřená jako při zpěvu či pokřiku stejně jako čtveřice mužů v jeho závěsu. Obloukové chřestidlo, které drží hráč v pravé ruce, je pravděpodobně bronzové a na jeho středové příčce jsou zavěšeny dva činelky. Tato příčka je pak ukotvena dvěma nýty, aby se zabránilo jejímu vypadnutí z osy.



Obr. 46: Váza ženců z hrobky v Hagia Triadě, pozdně minojské období. Vpravo překresba sistra.

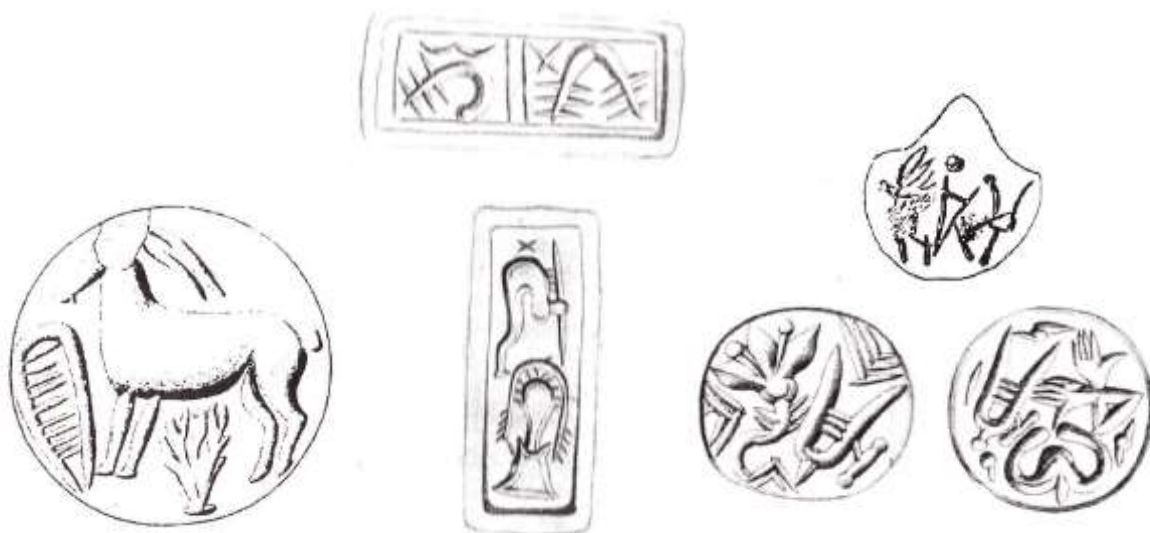
Jak již bylo popsáno výše, mnohá sistra používaná v egejské oblasti poznáváme z vyobrazení na gemách a z otisků na hliněných střípcích, kde mohou tvořit být jak hlavním motivem, tak mohou tvořit výplňový ornament. Artefakty ze středního minojského období II (MM II) prezentují tři jemně odlišné typy tohoto nástroje, jež J. G. Younger pojmenovává jako

- a) sistrum s otevřeným koncem
- b) sistrum tvaru písmene „U“

¹²¹ Některé příklady byly identifikovány také v mykénské ikonografii, avšak vyobrazená sistra se od svých minojských protějšků liší natolik, že jsou často považována spíše za kruhová zrcadla nebo naběračky (Younger 1998, 38, pozn. 111).

c) sistrum s klíčkem.¹²²

Sistrum s otevřeným koncem (obr. 47) je velmi podobné egyptskému obloukovému sistru, avšak na rozdíl od něj nemá držadlo, takže tvar tohoto nástroje připomíná protáhlou podkovu. Chřestidlo tvaru písmene „U“ má na obou ramenou horizontálně umístěny kovové činelky nebo krátké příčky (obr. 48), které mu propůjčují rachotivý kovový zvuk. Třetí jmenované sistrum je možno připodobnit k dnešní úderové ladičce, mezi jejímiž rameny jsou nataženy horizontální příčky. Své pojmenování však sistrum dostalo podle útvaru podobného natahovacímu klíčku, které je k němu připojeno (obr. 49).¹²³



Obr. 47: Sistrum s otevřeným koncem, otisk pečeti ze Samothráky.

Obr. 48: Sistrum tvaru písmene „U“, otisk na jaspisu a čtyřhranné pečeti.

Obr. 49: Sistrum s klíčkem, hliněný štítek z Knóssu a dvě strany pečeti.

2.4.2 Dochované exempláře

Vzhledem k trvanlivosti materiálu, z něhož byla sistra vyrobena, dnes můžeme obdivovat velké množství dochovaných exemplářů starověkých nástrojů, které jsou věrným a bezprostředním pramenem jejich poznání. Terakotové sistrum z lokality Archanes na Krétě je příkladem raného obloukového typu ze střední doby minojské IA (obr. 50). Jedná se o prostý nástroj se dvěma horizontálními příčkami, které jsou opatřeny třemi hliněnými činelky. Tyto terakotové činelky byly nalezeny společně s nástrojem, zatímco příčky, které byly vyrobeny patrně ze dřeva, se do dnešní doby nedochovaly.

¹²² Younger 1998, 39.

¹²³ J. G. Younger vyslovil hypotézu, že je tento útvar připojen k nástroji proto, aby zabránil vyklouznutí příčky (Younger 1998, 39–40). Je však pravděpodobné, že se jedná spíše o držadlo.

V neapolském národním archeologickém muzeu je vystaveno nejméně dvacet obloukových sister egyptského typu sekhem pocházejících z Pompejí (obr. 51), rušného a bohatého obchodního města, kde se střetávala řada kultur, díky čemuž zde bylo nalezeno velké množství orientalizujících a egyptizujících artefaktů. Pompejská chřestidla (některá zdobená egyptskými motivy) jsou vyrobena z bronzu a jedno z nich je stříbrné. Horizontální příčky s ohnutými konci měří kolem 20 centimetrů¹²⁴ a vzhledem k tomu, že na nich pravděpodobně nebyly připevněné činelky, jsou právě ony zdrojem chrastivého zvuku.



Obr. 50: Tzv. Archanes sistrum ze střední doby minojské IA. Muzeum v Archanes. Obr. 51: Sistra z Pompejí. Neapolské archeologické muzeum.

2.4.3 Apulské sistrum

Na jihoitalské keramice (zejména na apulských vázách vyrobených kolem roku 360 př. n. l.)¹²⁵ se objevuje zvláštní typ nástroje, který označuje M. L. West rovněž za druh sistra (obr. 52). Jedná se o rektangulární chřestící nástroj zvaný psithyra sestávající ze dvou bronzových paralelních tyček, mezi nimiž bylo nataženo 10–15 dřevěných spojníc. Ty byly na obou koncích upevněny k hlavním vertikálním tyčkám a volně obtočeny bronzovým drátem, který vytvářel spirálu po jejich celé délce. Při zatřesení nástrojem se bronzové spirály rozpohybovaly a vydávaly tak chrastivý zvuk. Pozdější varianty tohoto nástroje byly uprostřed příček opatřeny ještě zvláštními bronzovými výstupky ve tvaru disků, které se rozeznávaly pomocí prstů.

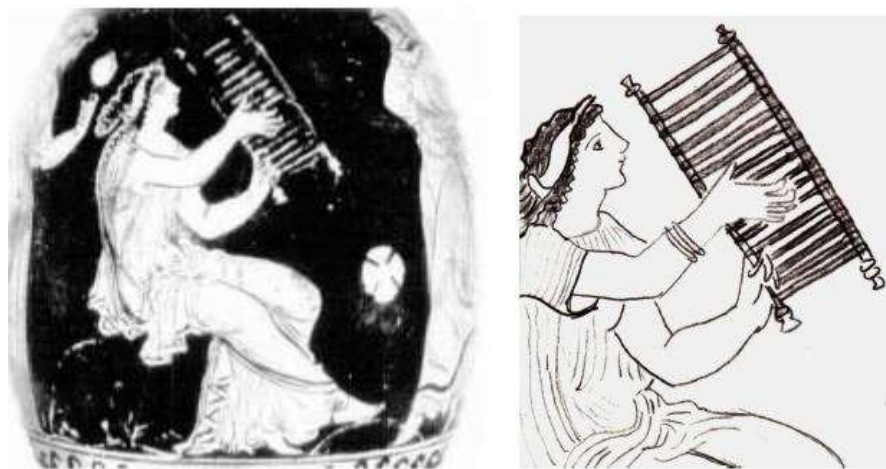
Tento nástroj je v ikonografii spojován především s ženami, bohyní Afrodítou a jejím synem Erótem. Červenofigurový lékythos z poloviny 4. století př. n. l. prezentuje tanečnici a sedící ženu, která drží tento nástroj v pravé ruce a levou rukou jako by rozeznávala drnkáním jeho struny. V žádném případě se ovšem o struny nejedná – příčky jsou totiž příliš krátké a

¹²⁴ Younger 1998, 38.

¹²⁵ West 1992, 127.

všechny stejně dlouhé, což by znemožňovalo hrát různé tóny. Kromě toho nemá nástroj žádnou ozvučnou desku nebo komoru. Jiní badatelé interpretují nástroj jako předchůdce xylofonu¹²⁶. Ani takové pojmenování ovšem není šťastné, neboť jsou u tohoto nástroje všechna dřívka stejně dlouhá a nehraje se na ně paličkami nezbytnými pro rozezvučení xylofonu. Vhodnější se zdá označení „apulské sistrum“ nebo *psithyra* podle prakticky stejného chrastícího nástroje pocházejícím z Afriky, který popisuje Pollux ve svém Onomastikonu.¹²⁷ Výstižné by mohlo být také pojmenování *chalkofon*, které nese prakticky stejný, jen menší nástroj, s nímž se setkáváme již mnohem dříve na Blízkém východě a snad i u Etrusků¹²⁸.

Chalkofon či apulské sistrum máme doloženo jak v ikonografii, tak přímými archeologickými nálezy. Příkladem jeho zobrazení je novoasyrská slonovinová skříňka z Nimrudu pocházející z 8. století př. n. l., která je vystavena v Britském muzeu v Londýně (Tab. 5d), jejíž vlys je mimo jiné dekorován průvodem hudebníků s dvojitou píšťalou, tympanem a chalkofonem. Samotné starověké chalkofony se pak dochovaly v poměrně velkém množství, neboť zkáze podléhaly z celého nástroje pouze dřevěné součástky. Vedle již zmíněného etruského exempláře z Praeneste zmiňme několik nálezů z jihoitalských ženských hrobek 8. století nebo chalkofony z Foiníkie datované rovněž do 8. – 7. století př. n. l.



Obr. 52: Apulské sistrum, lékythos z pol. 4. století př. n. l. Vpravo překresba.

Perkusní nástroje jsou pravděpodobně nejstarší a nejobsáhlejší skupinou hudebních nástrojů, která má velkou tradici jak v hudbě primitivních národů, tak i v hudbě vyspělých starověkých civilizací. Přestože se o nich antické prameny příliš často nezmiňují a ikonografie

¹²⁶ Xylofon je moderní nástroj, který sestává z různě dlouhých dřívek umístěných v kovovém nebo dřevěném rámu. Na tento nástroj, jehož pojmenování vzniklo z řeckých slov ξύλον (dřevo) a φωνή (zvuk, hlas) se hraje paličkami.

¹²⁷ West 1992, 128.

¹²⁸ Tuto skutečnost dokládá nález chalkofonu z hrobky Galeassi v Praeneste datovaný do roku 700 př. n. l. (Britské muzeum, obr. VII).

prezentuje jen hlavní typy tehdejších nástrojů, mezi něž patří tympanon, krotala, sistrum a kymbala, víme, že hudba na perkuse byla významnou složkou kultické hudby. Vedle těchto nejvýznamnějších nástrojů se hudba doprovázela rytmickou hrou na zvonky, zvonkohry, rolničky, bubínky a jednoduchá chrastítka. Takové zvonky, jejichž rozměry se pohybují v rozmezí 3,5–5 cm a byly používány v místních kultovních rituálech, byly nalezeny například v Aquincu.¹²⁹

Mnohé současné perkusní nástroje jsou v téměř nezměněné podobě odrazem svých antických předků. S kymbaly se setkáváme v podobě malých činelků i velkých činelů v bicích soupravách, s krotaly můžeme ztotožnit kastaněty díky jejich klapavému zvuku, ačkoli konvenční tvar krotal je od kastanět odlišný. Tympanon, tedy buben potažený zvířecí kůží, se vyskytuje v tradiční lidové hudbě mnoha kultur a jeho varianta s připevněnými chrastíci činelky odpovídá i přes lehké odlišnosti tamburíně. Snad jen sistrum z evropské hudby vymizelo, neboť bylo jeho uplatnění úzce svázáno s kultickými obřady egyptských bohyň Hathor a Isis uctívaných ve starověku. Přesto nezmizelo úplně – podobně hlučně řinčící chrastidlo doprovází rituální tance prováděné při etiopských ortodoxních obřadech.

¹²⁹ Topál 2002, 3, ilustrace v: Topál 2002, Abb. 4a-1–4f-2.

3 Hydraulós

Doposud se tato diplomová práce věnovala jasně vymežitelným okruhům nástrojů. Jednalo se o nástroje strunné, které vydávají tón rozechvěním a následnou vibrací struny, dechové, které jsou rozeznívány hráčovým dechem, a perkusní, u nichž vzniká zvuk buďto úderem do nástroje, nebo jeho zatřesením, čímž se uvedou do pohybu jeho řinčivé součásti. Ve starověkém Řecku a Římě se ovšem setkáme ještě s jedním hudebním nástrojem, který stojí díky složitému mechanismu, jenž se skrývá v jeho útrobách, na pomezí mezi nástrojem klávesovým a dechovým. Hydraulós či hydraulís (řecky ὑδραυλός, latinsky *hydraulus*) je hudebním nástrojem a zároveň zajímavým technickým vynálezem, který můžeme nazvat hydraulickými nebo vodními varhanami. Setkáme se s nimi jak ve starém Řecku, tak později i v Římě, kde se pro ně vžil název *organum hydraulicum*, *machina hydraulica* nebo později jednoduše *organum*.

3.1 Mechanika nástroje, literární prameny

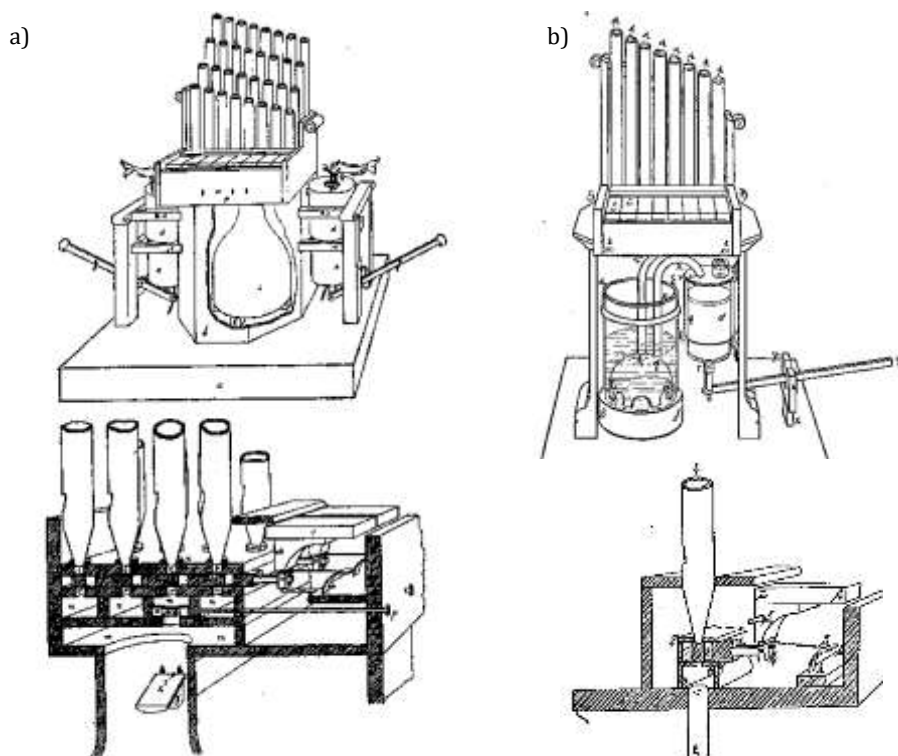
Vynález hydraulu je připisován Ktésibiovi, matematikovi, fyzikovi, vynálezci a zakladateli alexandrijské mechaniky, který žil ve 3. století př. n. l. Ktésibios jako první využil tlaku vzduchu k mechanickému pohybu a vytvořil tak kromě varhan také vodní hodiny, hasičskou stříkačku nebo tlakovou pumpu. Žádné jeho dílo se nedochovalo, zprávy o něm a jeho vynálezech však nalezneme ve spisech starověkých učenců Vitruvia Pollia a Héróna Alexandrijského.¹³⁰ Ti se při popisu hydraulu soustředí spíše na jeho vnitřní mechanismus, který využívá tlaku vody k rovnoměrnému vytlačení vzduchu z komory ven přes vnější píšťaly, než na funkci a zvuk samotného hudebního nástroje. To zřejmě ukazuje na fakt, že jelikož byli fascinováni především technickou stránkou hydraulu, řecké slovo ὑδραυλός nevzniklo z předpokládaných slov ὕδωρ (voda) a αὐλός (trubice), nýbrž ze slov ὕδωρ (voda) a αὐλή (komora).¹³¹

Na základě těchto poměrně přesných popisů antických autorů můžeme zjistit, jak starověké varhany vypadaly, na jakém principu fungovaly, jaký měly tónový rozsah a jakou barvu zvuku. Podle zjednodušeného popisu Vitruvia (obr. 53a) byla základem hydraulu bronzová nádržka ve tvaru obrácené nálevky naplněná vodou, která stála na dřevěném

¹³⁰ Z písemných pramenů se o hydraulu zmiňují dále Filón Alexandrijský ve svém díle *Mechanicae syntaxis* (4,5) a Athenaios ve spisu *Deipnosophistae* (4,75, 174 a–e). Zmínky o tomto mechanismu se objevují také v dílech Ciceróna, Nikomacha nebo Porfyria.

¹³¹ Mathiesen 1999, 226.

podstavci. Tento podstavec byl většinou osmiúhelníkový a společně s ním byla celková výška varhan 165–185 cm¹³². Nad krkem nálevkovité nádržky byla připevněna vzduchová komora (tzv. vzdušnice) s různým počtem průduch, které ústily do varhanových píšťal přes uzavěrky s otáčivým mechanismem¹³³. Tento mechanismus je založen na vytahování a zastrkování tenkých prkének (tzv. *plinthidy*), které uzavírají nebo otevírají uzavěrky průduchů. Na každé prkénko je připevněna pružina spojená s klávesou, takže dotek klávesy vyvolá posun prkénka, které propustí vzduch do píšťaly. Důmyslný systém záklopek pak zabraňuje, aby vzduch poté, co se nabere do vzdušnice, proudil nazpět do hydraulického mechanismu.



Obr. 53: Rekonstrukce hydraulu a záklopkového mechanismu a) podle popisu Vitruvia Pollia, b) podle popisu Héróna Alexandrijského.

Vzduch do vzdušnice vháněl varhaníkův pomocník (nebo v případě dvojité pumpy po obou stranách nástroje dva pomocníci) pomocí důmyslného dmychadla, které Vitruvius popisuje jako soustavu cylindrů upevněných na svislých sloupcích vpravo a vlevo od bronzové nádržky. Tyto válce mají uprostřed dna pístová táhla, která jsou spolu spojena klouby a vahadly. Nad vrchními cylindry jsou umístěni bronzoví delfíni se záklopkami na otvorech uprostřed horních stěn válců. Když se zvedají vahadla do výše, písty v cylindrech se stlačují dolů a delfíni otvírají záklopkami prostor pro proudění vzduchu do válců. Při pohybu táhly směrem dolů se pak písty

¹³² Bush – Kassel 2006, 266.

¹³³ Hlavní část nástroje, která spočívala na vzdušnici a tvořila předěl mezi mechanickou a zvukovou částí nástroje, nazývali Řekové *kanón músikos* (Vitruvius, *De archit.* X, 8.2).

v cylindrech zvedají do výše, čímž se horní otvory cylindrů záklopkami zavírají a zabraňují úniku vzduchu, který je tlakem pístů vháněn do trubic spojujících dmychadlo se vzdušnicí. K udržování neustálého tlaku vzduchu byla využívána voda v hlavní bronzové nádobě. Popis Héróna Alexandrijského (obr. 53b) představuje také druhou variantu hydraulu, jež není poháněna měchem, nýbrž silou větru za pomoci roztočení větrné korouhvičky (Tab. 6a).¹³⁴

3.2 Hra na nástroj, ikonografické prameny

U hydraulu vznikal zvuk prostřednictvím proudění vzduchu skrz soustavu bronzových trubek seřazených za sebou podle velikosti buďto v rovné diagonále nebo ve stoupající křivce. Nejdelší píšťala byla obvykle po hráčově levé ruce. Podle toho, kolik průduch bylo po délce vzdušnice, nazývali Řekové varhany se čtyřmi řadami píšťal *tetrachordos* (čtyřrejtříkové), s šesti *hexachordos* (šestirejtříkové) nebo s osmi průduchy *oktochordos* (osmirejtříkové). Účel těchto vícero řad zatím není zcela jasný. Někteří badatelé se domnívají, že každá řada byla laděna v jiné modální stupnici, neboť určité prameny uvádějí, že na varhany bylo možno hrát současně v různých módech¹³⁵.

Hráč na varhany obvykle používal k hraní obě ruce a předpokládáme tedy, že najednou znělo více píšťal. Ačkoli byla antická hudba monotónní, na hydraulos, se zřejmě hrálo v paralelních oktávách nebo kvintách. M. L. West se domnívá, že pokud bylo do hry zapojeno více řad píšťal, muselo zmáčknutí jedné klávesy automaticky rozeznít akord.¹³⁶ Jednalo se tedy nejen o nástroj sólový, ale také doprovodný, což je poměrně dobře zdokumentováno v ikonografických pramenech, kde se hydraulos vyskytuje společně s dalšími hudebními nástroji. Zobrazení hydraulických varhan se dochovalo především na římských mozaikách, terakotách a sarkofázích. O nejznámější z těchto mozaik, která pochází z Leptis Magna v severní Africe, bylo pojednáno již v bakalářské práci L. Waňousové *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma* v souvislosti s římskou vojenskou trubkou zvanou *cornu* a *tuba*. Tyto velice hlučné dechové hudební nástroje byly používány především ve vojenském prostředí – při pochodech, či při samotných bitvách k udávání zvukových signálů jednotlivým vojenským útvarům. Na mozaice z Leptis Magna se s nimi setkáváme v prostředí jiném, avšak neméně bojovném. Hudba na cornu a tubu byla totiž součástí gladiátorských zápasů, kde dokreslovala napjatou atmosféru boje a podněcovala

¹³⁴ Hérón Alexandrijský, *Pneumatica*, I. XLIII.

¹³⁵ West 1992, 115. Pod termínem *modus* rozumíme způsob řazení tónů v rámci určité harmonie. Neznámějšími módy používanými v antickém Řecku jsou dórský, aiolský, frygický a lydický.

¹³⁶ West 1992, 117.

v divácích vášnivé emoce. V 1. století n. l. se k těmto dvěma nástrojům přidal hydraulos a časem se stal nástrojem pro doprovod tohoto druhu zábavy typickým.¹³⁷ V levém horním rohu mozaiky je zachycen závěr zápasu dvou gladiátorů, kdy za zvuku dvou cornu, tuby a hydraulu zvedá rozhodčí ruku vítězného gladiátora, zatímco poražený soupeř leží na zemi. Další slavná mozaika z gladiátorského prostředí zobrazuje hráče na cornu a hydraulos samostatně v osmiúhelníkovém poli (obr. 54). Tato mozaika, která je složena z vícera polí s gladiátorskou tematikou a je datována do konce 2. století n. l.¹³⁸, byla nalezena v římské vile v Nennigu. Hydraulos je na této scéně oproti ostatním příkladům otočen obráceně, jeho nejdelší píšťala není tedy po hráčově levé ruce, nýbrž po pravé.

Hydraulos není zcela neobvyklým tématem ani v drobném umění. Příkladem zobrazení vodních varhan s píšťalami seřazenými do stoupající křivky je terakotová figurka z Alexandrie, kde varhaníka doprovází trubač na salpingu (obr. 55).¹³⁹ Tato terakota, která je součástí sbírek muzea v Louvru, představuje varhany o 14 píšťalách, na něž hraje patrně žena, neboť je její hlava ozdobena diadémem. Podle kostýmů hudebníků M. Markovits soudí, že se jedná o komediální divadelní představení.¹⁴⁰ Díky nálezu římské gemy v hradisku u Mušova máme zástupce vyobrazení varhan také v České republice. Na gemě z Mušova je hydraulos vyobrazen společně s cornicenou podobně jako v případě mozaik s gladiátorskými zápasy. Interpretace tohoto výjevu však není zcela jasná. U velkého nástroje stojícího vprostřed a nápadně připomínajícího hydraulos stojí bůh Pán a po obou stranách pak vodní ptáci každý s jedním cornu. I. Ondřejová předkládá tři hypotézy¹⁴¹:

- a) nástroj uprostřed jsou hydraulické varhany na gladiátorských hrách
- b) nástroj uprostřed jsou hydraulické varhany při divadelním představení
- c) uprostřed se nachází oltář, na němž je položena rozměrná sýringa.

Pro první hypotézu svědčí fakt, že hydraulos je v ikonografických pramenech často spojován právě s plechovými dechovými nástroji, jakými jsou cornua. Na druhou stranu bůh Pán stojící vedle varhan nemá žádnou spojitost s gladiátorskými hrami, při nichž se podobné doprovodné komorní orchestry uplatňovaly. Tato božská postava by tedy přisvědčovala spíše druhé hypotéze, stejně tak jako vodní ptáci, kteří by mohli představovat hudebníky v maskách. Ani třetí možnost nelze zcela vyloučit, neboť sýrix je bezprostředně spjata s bohem Pánem a jeho

¹³⁷ Jackson, 2000, 65.

¹³⁸ Ginsberg-Klar 1981, 313.

¹³⁹ Salpinga je paralelou k dlouhé rovné tubě používané v antickém Římě.

¹⁴⁰ Markovits 2003, 76.

¹⁴¹ Ondřejová 2001, 84. Ilustrace v: Ondřejová 2001, 87, Abb. 1.

kultem, přičemž plechové nástroje se objevovaly při posvátných obřadech, kde byly pokládány oběti na oltář, velmi často a plnily zde apotropaickou funkci. Podle tvaru a velikosti zobrazeného hudebního nástroje se však zdají nejpravděpodobnější první dvě varianty hovořící o hydraulu.

Z římských císařů byl velikým obdivovatelem vodních varhan Nero. Suetonius ve svém díle *Životopisy slavných císařů* uvádí: „Ale po příchodu do Říma ani tenkrát nesvolal (Nero – pozn. autora) senát ani lid, aby jej oslovil, nýbrž dal si jenom povolat k sobě několik předních mužů, chvatně se s nimi poradil a věnoval se po celý zbytek dne vodním varhanám nového a neznámého druhu. Ukazoval na nich jednotlivosti a šířil se o důvtipnosti a složitosti každé z nich; tehdy také prohlásil: „Všechno to také brzy předvedu v divadle, jestliže dovolí Vindex.“¹⁴² Nerovu zálibu v tomto hudebním nástroji prezentuje kontorniát s Neronovou bustou na líci vystavený v Britském muzeu (obr. 56). Kontorniáty byly tvarově velice podobné mincím, avšak měly výrazněji prohloubený nebo vyvýšený prstencový okraj a byly zhotovené výlučně z bronzu. Tyto medaile nesloužily pro placení, nýbrž jako jakési upomínkové předměty či vstupenky na hry, proto jsou na nich vyobrazeni císaři, kteří se zasloužili o rozvoj her, zápasů či divadla, na rubové straně pak motivy s tímto typem zábavy spjaté. Na rubu kontorniátu z Britského muzea jsou vyobrazeny vodní varhany a muž, který vítězně svírá ratolest. Vodní varhany sestávají z deseti píšťal umístěných na obdélníkovém podstavci skrývajícím hydraulický mechanismus. Napravo od varhan jsou zobrazeny další ratolesti. Systém pák a měchu na vhánění vzduchu do hydraulu se buď na minci nevešel kvůli stísněnému prostoru, nebo je v zákrytu za nástrojem. Díky nápisu LAVRENTI NICA můžeme soudit, že se jedná o vyobrazení hráče na hydraulos, který zvítězil v nějaké hudební soutěži. Podobný kontorniát vlastní ve svých sbírkách Museum of Fine Arts v Bostonu. Ten nese na rubu totožný motiv se stejným nápisem, na lícové straně ale tentokrát portrét císaře Trajána.



Obr. 54: Mozaika z římské vily ve Zliten, konec 2. století n. l.



Obr. 55: Terakotová figurka z Alexandrie, 1. století př. n. l.



Obr. 56: Kontorniát, Britské muzeum, konec 4. – 5. století n. l.

¹⁴² Suetonius, *De vita Caes.* VI, 41.

3.3 Dochované nástroje, archeologické prameny

Obvykle bývá situace ohledně archeologických nálezů konkrétních exemplářů hudebních nástrojů dosti složitá. Jednotlivé fragmenty jsou často poškozené a části nástrojů, které byly vyrobeny z méně stabilních přírodních materiálů, jako je dřevo, rákos či kůže, se nedochovaly vůbec. Žádné z nástrojů tedy dnes nejsou v hratelném stavu a jejich rekonstrukce je poměrně obtížná. Podobně tomu je i u hydraulu, avšak díky jeho samotné konstrukci, která je rozdělena do spodní čistě mechanické části a horní části vytvářející zvuk, se můžeme opřít částečně o archeologický materiál a zbytek doplnit podle bohatých popisů antických autorů. Ti se důkladně věnovali popisu spodní hydraulické části vodních varhan, která se do dnešní doby nedochovala.

V současnosti patří mezi nejznámější příklady dochovaných hydraulů exempláře z Pompejí, Dionu a Aquinca. Ve všech případech se jedná o horní části varhan složené z *kanónu*, klávesového mechanismu a píšťal, které jsou sice poničené a těžko datovatelné, ale zachovaly charakteristické rysy nástroje, na jejichž základě lze hydraulos zrekonstruovat do hratelné podoby.

3.3.1 Varhany z Aquinca

V ruinách římské hasičské stanice jižně od muzea v Aquincu byly objeveny v roce 1931 části varhan, fragmenty trubek a destička s latinským nápisem, která náležela k fragmentům nástroje (obr. 57b). Město Aquincum bylo původně významným vojenským táborem (*castrum*) ležícím na severovýchodních hranicích Pannonie, jehož úkolem bylo chránit hranice římské říše. Postupně bylo kolem tohoto tábora vybudováno civilní město a na konci prvního století n. l. zde sídlila legie II Adiutrix, která se účastnila válek Marka Aurelia na našem území.¹⁴³ V dnešní době leží Aquincum na okraji Budapešti ve čtvrti zvané Óbuda. Pozůstatky tohoto římského osídlení byly již z velké části archeologicky prozkoumány a všechny nálezy – včetně významného objevu hydraulických varhan – jsou uloženy v místním muzeu.

Archeologický výzkum z roku 1931, při němž bylo objeveno na 400 fragmentů¹⁴⁴ hydraulu, nejprve vedl prof. Lajos Nagy, po něm pak práci převzali archeologové muzea v

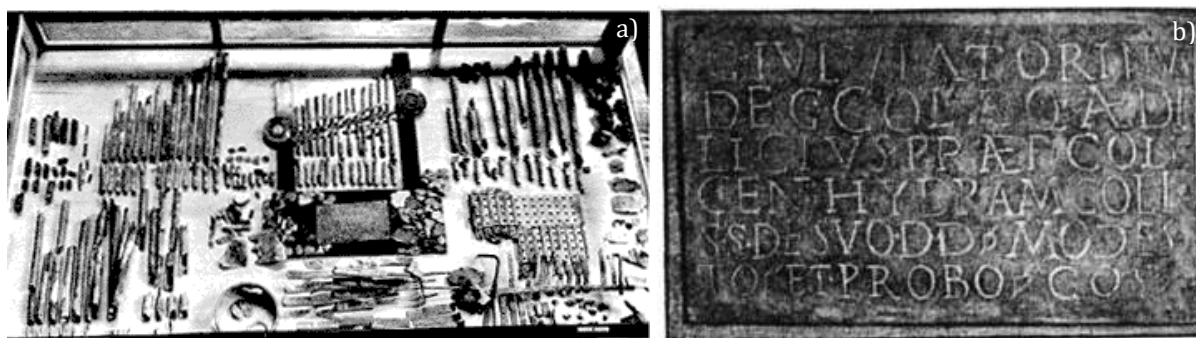
¹⁴³ Svoboda 1973, Aquincum, 63.

¹⁴⁴ Během druhé světové války se však část těchto fragmentů ztratila a pozdější rekonstrukci vychází ze zbylých asi 300 fragmentů nástroje..

Aquincu.¹⁴⁵ Ti našli zmíněný hudební nástroj ve sklepe domu v hromadě sutí, kde přečkal až do dnešní doby netknutý a v obdivuhodně zachovalém stavu. Na základě nápisu dochovaného na destičce nalezené společně s varhanami můžeme soudit, že dům sloužil pravděpodobně jako hlavní centrála sdružení prodejců plstěných příkrývek zvaných *collegia centonariorum*. Při požáru tato sdružení zastávala funkci hasičů – k hašení se totiž používaly příkrývky namočené do octa.¹⁴⁶ Podle nápisu věnoval hydraulické varhany tomuto kolegiu hasičů praefekt Gaius Iulius Viatorinus roku 228 n. l.:¹⁴⁷

C · IUL · VIATORINUS
 DEC · COL · AQ · AEDI
 LICIVS · PRAEF · COLL
 CEN · HYDRAM · COLL
 S · S · DE · SUO · D · D · MODES-
 TO · ET · PROBO · COS ·

Ve třetím století došlo k požáru budovy a jejímu následnému zničení, při němž se varhany dostaly společně s podlahou z vyššího patra do sklepa, kde byly později objeveny.



Obr. 57: Varhany z Aquinca. a) Fragmenty varhan uložené v muzeu v Aquincu, b) destička s dedikačním nápisem.

Varhany z Aquinca (obr. 57a, 58) sestávají z bronzové mechaniky kláves, 52 bronzových píšťal ve čtyřech řadách (tónových registrech) a ozvučné komory (kanónu). Dle počtu řad píšťal

¹⁴⁵ Hyde 1938, 392.

¹⁴⁶ Jinyu Liu 2009, 2.

¹⁴⁷ „Gaius Iulius Viatorinus, člen městské rady města Aquincum, bývalý aedil, praefect sdružení hasičů, věnoval tyto varhany z vlastních prostředků jako dar výše zmíněnému sdružení v roce konzulů Modesta (II.) a Proba.“ (Hyde 1938, 395).

se tedy jedná o typ *tetrachordos*¹⁴⁸, kdy byla vždy jen jedna ze čtyř řad připravena ke hře, ostatní tři zablokované západkami. Z horní části vzduchové komory se dochovaly dvě bronzové desky spájené dohromady, jejichž rozměr 2,7 m × 0,85 m dává tušit impozantní velikost varhan. Společně s těmito deskami se dochovaly také perforované bronzové destičky a větší kroužek o průměru 140 mm, jež byly součástí měchu na vhánění vzduchu. Vzhledem k tomu, že se samotné měchy nedochovaly, můžeme soudit, že byly vyrobeny z kůže.¹⁴⁹

V roce 1932 proběhla první moderní rekonstrukce varhan z Aquinca, kterou provedl Emil Angster v Pécsi na základě plánů objevitele varhan prof. L. Nagye, o další rekonstrukci se pokusil Werner Walcker-Mayer v roce 1969 v Ludwigsburgu. Přestože byli Angster i Walcker-Mayer vynikajícími odborníky v oblasti konstrukce varhan, nepodařilo se jim sestavit kopie antického nástroje odpovídající skutečnosti a starověkým reáliím. Příčinou byla patrně nedostatečná znalost antických pramenů a pozdně římských stavitelských mechanismů.¹⁵⁰ Od roku 1987 se vodním varhanům věnoval János Minárovics, podplukovník hasičů v Aquincu a právě na základě jeho úspěšných výzkumů v oblasti hydrauliky, zkoumání starověké i moderní techniky výroby varhan, popisů antických autorů a dochovaných fragmentů zrekonstruovala varhanická dílna v Pécsi v roce 1996 autentický funkční hydraulos (obr. 58).¹⁵¹ Na rozdíl od svých předchůdců fungovaly tyto vodní varhany již na principu rovnoměrného vytlačování vzduchu tlakem vody do vzduchové komory. Jednalo se tedy již o skutečnou repliku starověkého hydraulu.

3.3.2 Varhany z Dionu

V srpnu 1992 byly objeveny fragmenty horní části vodních varhan v Dionu (obr. 59a). Tato osada ležící na úpatí Olympu se proslavila svou svatyní zasvěcenou Diovi Olympskému. Od 5. století př. n. l. zde byly konány devítidenní hry na počest Dia a Múz a město postupně získávalo na významu.

Exemplář vodních varhan z Dionu, jehož výška činí 1,20 m a šířka 0,70 m, je patrně nejstarším zachovaným hydraulem – prof. Dimitrios Pandermalis jej datoval do 1. století n. l.¹⁵²

¹⁴⁸ O rozdělení vodních varhan do kategorií podle počtu tónových rejstříků bylo pojednáno na str. 70.

¹⁴⁹ Hyde 1938, 394.

¹⁵⁰ Kaba 1194, 144.

¹⁵¹ Na rozdíl od svých předchůdců fungovaly tyto varhany již na principu rovnoměrného vytlačování vzduchu tlakem vody do vzduchové komory. Jedná se tedy již o skutečnou repliku starověkého hydraulu.

¹⁵² Markovits 2003, 97–98.

Nález tvoří 24 bronzových píšťal a dvě řady kláves, díky kterým můžeme tento hydraulos považovat za nejstarší klávesový nástroj vůbec. Prvních 19 píšťal tvoří klesající diagonálu, zbývající píšťaly jsou oproti nim velmi krátké a zhruba stejně dlouhé. Soustava trubek je umístěna v řadě mezi dvěma deskami, z nichž vnější byla zdobena barevnými sklíčky a stříbrnými prvky. Kvůli špatnému stavu píšťal nevíme žádné informace o tónovém rozsahu a stupnici, v níž varhany mohly znít. Nejsou dokonce známy ani okolnosti používání tohoto hydraulu, neboť z místa nálezů na podlaze dílny nemůžeme vyvozovat žádné závěry.

V letech 1995–1999 realizoval profesor Pandermalis ve spolupráci s Evropským kulturním centrem v Delfách projekt, jehož výsledkem měla být rekonstrukce hydraulu z Dionu. Kromě podrobného studia literárních pramenů a starořecké hudby byl prováděn výzkum zaměřený na užití přírodních materiálů pro výrobu hudebního nástroje. Zatímco pro rekonstrukci soustavy trubek byl výchozím bodem archeologický nález, nedochovaná mechanická část varhan, tedy hydraulika a systém kláves, byla vyrobena pouze na základě Hérónových popisů. Projekt byl dokončen v červenci 1999 a první veřejná prezentace funkční rekonstrukce hydraulu z Dionu proběhla téhož roku v Japonsku (obr. 59b).



Obr. 58: Rekonstrukce hydraulu z Aquinca, Palác umění v Budapešti.



Obr. 59: Hydraulos z Dionu. a) Nález z Dionu, muzeum v Dionu, b) rekonstrukce hydraulu podle D. Pandermalise.

3.3.3 Varhany z Pompejí

V Národním archeologickém muzeu v Neapoli jsou vystaveny dva malé bronzové nástroje z Pompejí, které bývají interpretovány jako hydrauly nebo sýringy.¹⁵³ Menší z nich je složený z devíti píšťal, větší pak (Tab. 6b) z jedenácti píšťal nestejných délek tvořících klesající

¹⁵³ Tyto nástroje jsou datovány do 1. století n. l.

diagonálu (nejdelší „basová“ píšťala je umístěna poněkud neobvykle na pravé straně nástrojů). Soustava píšťal je zasazena do obdélníkového rámu zdobeného reliéfy s vyobrazením architektonických prvků (tří chrámů, oltářů či svatyní), který připomíná spodní část nástroje zobrazenou na kontorníatech s bustou Nerona a Trajána.¹⁵⁴ A. Williams spojuje tyto pompejské exempláře s dechovým nástrojem zvaným *πτερόν*, jenž svým diagonálním tvarem připomínal ptačí křídlo. Ke hře na takové varhany nebylo zapotřebí hydrauliky a *πτερόν* tak můžeme považovat za přechodový článek mezi varhany a dudy, ačkoli nevíme přesně, zda bylo poháněno lidskými plícemi, či měchem.¹⁵⁵

¹⁵⁴ O těchto kontorníatech bylo pojednáno na str. 72.

¹⁵⁵ Williams 1903, 208.

4 Vývoj ikonografie hudebních nástrojů na attické a jihoitalské keramice

Ikonografie patří mezi nejmladší prameny poznání antické hudby a hudebních nástrojů. Badatelé se jí začali zabývat teprve v druhé třetině minulého století, kdy se do tohoto vědního oboru dostávají vyspělejší technologie a nové postupy umožňující preciznější sběr dat a systematičtější výzkum. V této době vznikla velice významná díla komentující vývoj antické hudby převážně na základě ikonografických pramenů *Musikgeschichte in Bildern (Band II)* autorů M. Wegnera a G. Fleischhauera, kteří tak upozornili na nezastupitelnost těchto pramenů tam, kde ostatní chybějí nebo nejsou ještě dostatečně probádány. Přesto, že se jedná o prameny početné a hodnotné především díky jejich názornosti, nesmíme zapomínat na úskalí, s nimiž se při jejich studiu můžeme potýkat. Ponecháme-li stranou plastiky – sochy a reliéfy – a zaměříme-li se na vázové malby, které jsou předmětem zkoumání následující části této diplomové práce, zjistíme, že mnohdy podléhají umělecké stylizaci či zdatnosti konkrétního malíře, stejně tak jako zmenšenému měřítku a dvojrozměrnosti, nedovolujícím přesnému znázornění detailů. K zobrazení hudebních nástrojů na vázových malbách tedy musíme přistupovat značně kriticky a zvažovat, zda nejsou naše stanoviska a závěry ovlivněny některým z předešlých aspektů.

Pro zkoumání maleb s hudební tematikou na attické a jihoitalské keramice byla vytvořena tabulka (viz příloha CD) s následujícími poli rozdělenými do pěti kategorií:

1. základní údaje: ID číslo, datace (u attické keramiky)
2. údaje o nádobě: tvar nádoby, malíř
3. údaje o scéně: poloha na nádobě, typ scény obecně, specifikace scény
4. údaje o zobrazeném nástroji: nástroj, jiný nástroj ve scéně, při hře/v ruce/mimo
5. odkazy na ilustraci: sbírka a katalogové číslo, J. D. Beazley/E. Haspels (u attické keramiky), publikace, str. v textu, číslo obrázku.

Do těchto polí byla postupně zaznamenávána data z tří knih J. Boardmana zabývajících se attickou keramikou od rané černé figury až po vrcholnou červenou figuru a tří knih A. D. Trendalla, který pojednává o keramice z jihoitalských regionů Lukánie, Kampánie, Sicílie, Apulie a Paesta.¹⁵⁶ Ze všech maleb v těchto publikacích byly vybrány ty, na nichž je zobrazen některý

¹⁵⁶ Jedná se o publikace *Athenian Black Figure Vases* z roku 1974, *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period* z roku 1975 a *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period* z roku 1989. V případě A. D. Trendalla jsou to knihy *The red-figured Vases of Lucania, Campania and Sicily* z roku 1967, *The red-figured Vases of*

hudební nástroj či více nástrojů bez ohledu na to, zda jsou hlavním tématem scény, vedlejším či doprovodným tématem nebo zastávají funkci výplňového motivu. Pokud nebylo v některých případech zcela jisté, zda je zobrazovaný předmět hudebním nástrojem a nepomohla-li v určení ani interpretace scény podle J. D. Beazleyho či A. D. Trendalla, nebyla tato malba zanesena do tabulky na přiloženém CD (jedná se tak např. o rohy, které mohou být považovány spíše za rohy picí, neboť jsou na inkriminovaných malbách spojovány s komasty a hodovníky, nebo o kruhové předměty podobné tympanům).

Datace maleb na attické keramice je spíše orientační a zakládá se na době působení malíře (či skupiny malířů), jenž je autorem malby. Pokud není malíř známý, bude datace určena na základě odhadů muzea či jiné instituce, kde je konkrétní váza vystavena. Po určení datace budou v případě attické keramiky jednotlivé malby seřazeny chronologicky od nejstarší z 2. čtvrtiny 6. století po nejmladší ze 3. čtvrtiny 4. století a následně budou rozčleněny do tří skupin na keramiku archaickou, přechodovou (archaicko-klasickou) a klasickou, přičemž převážnou většinu archaické tvoří černá figura, která je na konci 6. století vystřídána červenou figurou. Ta tvořila většinu keramické produkce až do pozdního klasického období, kdy se setkáváme s dalšími technikami malby. U jihoitalské keramiky je situace jednodušší díky Trendallovu rozdělení keramiky do rané, střední a pozdní fáze.

Antická ikonografie prezentuje dvě základní skupiny scén – scény mytologické, kam patří příběhy o řeckých hrdinech, nesmrtelných bozích a bájných bytostech (nejčastěji se jedná o satyry a mainady), a na druhé straně scény z běžného života smrtelníků, kam patří svatby, slavnosti, symposia, hry, rituální či pohřební obřady a spousta dalších příležitostí, při nichž vystupovali hudebníci mající za úkol bavit hosty či svou hrou strážit přítomné před zlou mocí. Stejně tak jako tyto radostné či méně radostné události také náboženství a s ním spojená mytologie patřily mezi důležité aspekty antické kultury, a můžeme tedy předpokládat, že budou obě základní skupiny scén zastoupeny na vázových malbách stejnou měrou. Po rozdělení scén bude dále blíže určeno, o jaký konkrétní příběh či událost se jedná.

Na řecké attické keramice se setkáváme s hudebními nástroji tří hlavních skupin – strunnými, dechovými a perkusními – a to jak na černofigurové keramice archaického období, tak na mladší červenofigurové keramice. Některá vyobrazení jsou dokonce starší a dokládají tak existenci předků klasických řeckých nástrojů, které známe z mytologických příběhů. Předpoklad, z něhož tato diplomová práce vychází, je, že vázové malířství zachycuje všechny typy řeckých hudebních nástrojů. Z této pestré škály by měly chybět snad jen vodní varhany, neboť se staly

Apulia, vol. I, II z let 1978 a 1982, na nichž spolupracoval s A. Cambitoglou a *The red-figured Vases of Paestum* z roku 1987.

oblíbenými spíše v pozdním období řeckých dějin a zvláště pak v římském impériu, kde společně s vojenskými dechovými nástroji dokreslovaly napjatou atmosféru gladiátorským zápasů, a citera, která je i na pozdějších zobrazeních vzácná. Všechny ostatní nástroje byly nedílnou součástí běžného života Řeků v archaickém i klasickém období – auloi a strunné nástroje (především chelydy a kithary) při symposiích, slavnostech, průvodech a hrách, perkusní nástroje především při rituálech oslavujících boha Dionýsa, ale také jako doprovodné nástroje dvou předchozích. Právě perkusní nástroje budou patrně hojně zobrazovány na jihoitalské keramice, pro niž jsou typické hravé scény plné satyrů, mainad a mladých dívek. Stejně tak předpokládáme výskyt typicky italských nástrojů, jimiž jsou rektangulární kithara nebo apulské sistrum. V případě, že se na malbě objeví více nástrojů, bude jeden zapsán do samostatného sloupce vpředu a všechny ostatní do druhého sloupce, přičemž bude mezi všemi souřadný vztah (nástroj v předním sloupci není hlavním nástrojem ve scéně ani není nadřazený ostatním). Pokud se jedná o vícero nástrojů stejného typu na jedné scéně (tedy např. dvě želví lyry), bude na tuto malbu při zkoumání celkového počtu zobrazení tohoto nástroje v daném období nahlíženo jako na jedno zobrazení želví lyry a nikoli jako na dvě zobrazení.

Dalším aspektem, jemuž se bude analýza – byť okrajově – věnovat, je umístění nástroje ve scéně. Přirozeně by se měl nejčastěji objevovat přímo při hudební produkci, pro niž byl vytvořen. V takovém případě má hudebník položeny obě ruce na nástroji a plně se koncentruje na hru. Pokud je v tabulce použit výraz *v ruce*, drží sice hudebník v jedné ruce nebo oběma rukama svůj nástroj, očividně na něj ale nehraje – může např. držet ještě jiný předmět, nebo je jeho pozornost upřena na jinou postavu ve scéně. Třetí variantou jsou nástroje, které nemají přímý kontakt se zobrazenými postavami. Ty mohou být položeny na zemi, na oltáři, nebo pověšeny na zdi jako dekorace.

Při odkazování na konkrétní ilustraci v dílech J. D. Beazleyho a E. Haspels budou použity funkční zkratky podle J. Boardmana takto:

ABV = J. D. Beazley 1956: *Attic Black-figure Vase-painter*

ARV = J. D. Beazley 1963: *Attic Red-figure Vase-painters* (ed. 2)

ABL = E. Haspels 1936: *Attic Black-figured Lekythoi*

Para = J. D. Beazley 1971: *Paralipomena*.

V případě zahraničních muzeí, univerzit a dalších institucí přechovávajících konkrétní exempláře attické a jihoitalské keramiky, bude kvůli předejití případným nepřesnostem při překladu ponecháno jejich pojmenování v původním znění.

4.1 Analýza hudebních scén na attické keramice

Z celkového počtu 1133 vázových maleb nashromážděných J. Boardmanem obsahuje 151 maleb zobrazení hudebního nástroje, jedná se tedy o každou sedmou až osmou malbu. Dle očekávání je tato frekvence velice vysoká a shoduje se s oblibou a každodenností hudby ve starověku. Je třeba rovněž poznamenat, že se poměr maleb s hudební tematikou vůči ostatním malbám v průběhu archaického a klasického období nemění.

V prvním sledovaném období (č. 1–56), které odpovídá archaické době a končí v první čtvrtině 5. století, najdeme 24 černofigurových a 32 červenofigurových attických váz s hudební tematikou.¹⁵⁷ Nejvíce těchto váz pochází z etruského města Vulci, dále pak z Chiusi, Cerveteri, kampánské Noly a z Athén. Z tvarů se sice objevují nejčastěji číše, skyfy a amfory, ostatní tvary ale nezůstávají pozadu natolik znatelně, abychom mohli z této skutečnosti vyvozovat konkrétní závěry.

Začneme-li se věnovat samotným malbám, zjistíme, že ve většině z nich se objevuje pouze jeden hudební nástroj. Vzhledem k charakteru antické hudby, pro niž byl vícehlas nepřijatelný až barbarský, je tato skutečnost pochopitelná a nabízí se otázka, jak je tomu v ostatních devíti případech (z celkových 56 archaických maleb), kde je zobrazeno více nástrojů současně. Na malbě č. 29 je forminx zavěšena na stěně a u malby č. 34 jsou druhým nástrojem nemelodická krotala, takže zásada hry jen jednoho nástroje je u obou případů zachována. Malba č. 53 prezentuje sice oba nástroje, auloi a barbitos, v rukou hudebníků, žádný z nich ale na svůj nástroj nehraje. Teprve na dalších třech malbách (č. 12, 18, 40) se objevují dva nástroje při současné hře. Dvoje krotala můžeme coby nemelodický nástroj ponechat stranou a zbývají tak dva auloi na symposiu a dvě chelydy na scéně zobrazující výuku hudby. Současná hra dvou nástrojů na těchto dvou malbách se dá považovat za melodii ve zdvojené oktávě či unisono, tedy způsoby, které byly pro antické posluchače přípustné.

Podobně tomu mohlo být i v posledních třech případech, které se ovšem od předchozích liší tím, že se jedná o současnou hru různých nástrojů. Jedná se o scénu z Odysseie (č. 22), kde Sirény lákají Odysseovu loď na útesy, dionýsovský průvod (č. 8) a návrat Héraikla na Olymp (č. 54). Všechny tři malby prezentují hráče na auloi a kitharu či chelys vystupující současně, což mohlo vzhledem k odlišnému charakteru zvuku těchto nástrojů působit na řeckého posluchače poněkud rušivě. Všimněme si ale zajímavého faktu – v prvním případě jsou hudebníky Sirény, v

¹⁵⁷ Výskyt hudební tematiky u černofigurových a červenofigurových archaických váz můžeme považovat za rovnoměrný, neboť čára oddělující archaickou keramiku od keramiky archaicko-klasické byla vytvořena uměle a nelze ji brát tedy brát jako zcela určující.

druhém a třetím satyrové. Tyto polodivoké mýtické bytosti mohou být sotva spojovány se zvukově uhlazenou hudbou, takže zvukově nevyrovnaná hra na dechový a strunný nástroj pro ně mohla být příznačnější. V řeckém prostředí taková kombinace nástrojů mohla působit cize, ale tím pádem jaksí tajemně a podmanivě.

Dle předpokladu je absolutní většina hudebních nástrojů zobrazena při hře (celkem 47 případů). Jen šest maleb prezentuje hudebníky s nástrojem v ruce¹⁵⁸ a třikrát je nástroj zobrazený samostatně bez kontaktu s některou figurou. Podobně odpovídá původním předpokladům také poměr scén s mytologickou tematikou a scén z běžného života, kdy mytologické postavy sice převažují nad smrtelnými hudebníky (64 maleb ku 43 malbám), nezdá se ale, že by byla tato skutečnost byla ze širšího hlediska určující.

Obliba prezentovat hudební nástroje při příležitostech, kde se nachází větší shromáždění lidí, např. při symposiích v průvodech komastů či při slavnostech, vedla k umisťování maleb do největšího výzdobného prostoru na nádobě, který se nachází na jejím těle. Ojedinele se setkáme s výzdobou na plecích. Zajímavý obrat nastal v průběhu 6. století ohledně výzdoby kyliků. Malíři raně archaických černofigurových číší umisťují až do poslední čtvrtiny tohoto století všechny hudebníky na úzký výzdobný panel na boku nádoby, zatímco na pozdějších červenofigurových číších už jsou převážně v medailonu. To zřejmě souvisí s vývojem estetického cítění řeckých umělců – postavy „namačkané“ v úzkém panelu působí toporně a málo prostoru nedovoluje detailně zobrazit soustředěný výraz hudebníka. Tato skutečnost může být důvodem, proč dva z těchto nástrojů nejsou zobrazeny při hře a třetím je vojenská salpinx, která nesloužila primárně k hudbě, ale k udávání zvukových signálů (viz malby č. 1, 5 a 9). Situace se změnila v poslední čtvrtině 6. století. Ačkoli jsou stále zastoupeny číše s malbou hudebníka na bočním úzkém panelu, do popředí se dostávají kompozičně zdařilejší malby v medailonu. Jeho kulatý tvar umožňoval detailní zobrazení celé postavy hráče, aniž by bylo nutné vyplnit zbývající prostor panelu ornamentem jako je tomu v předchozím případě (srovnej obě varianty pomocí maleb č. 33 a 34).

Po rozboru zobrazovaných scén a jejich umístění na nádobách se dostáváme k samotným nástrojům. Na archaické černofigurové a červenofigurové keramice se sice objevují všechny tři typy nástrojů, tedy strunné, dechové a perkusní, avšak některé nástroje zcela chybí. Nejčastějším hudebním nástrojem archaického období je dvojitá píšťala (celkem 25 maleb z 56), která je až na jednu výjimku zobrazena vždy při hře. Želví lyra je zastoupena už jen v 10 případech, a to téměř

¹⁵⁸ V případě malby č. 31 nelze s jistotou určit, zda mladík na barbitos hraje, či ho jen nese v ruce. Podle hypotézy uvedené na str. 24 této diplomové práce, je však pravděpodobnější, že je nástroj v takovémto úhlu pouze přenášen.

vždy jako sólový nástroj.¹⁵⁹ Podobně je na tom také kithara se šesti sólovými zobrazeními a dvěma za doprovodu dvojité píšťaly a krotal. Třetí strunný nástroj lyrového typu, barbitos, se do vázového malířství dostává až koncem 6. století. Zpočátku je spojován s básnířkou Sapphó (jedná se o atypickou malbu Sixovou technikou, malba č. 24), později se stává typickým nástrojem hodovníků, komastů a satyrů. Ani jedno ze sedmi zobrazení neprezentuje barbitos v rukou některého z bohů.

Perkusní nástroje jsou na archaické keramice zastoupeny pouze krotaly, které se objevují jako nástroj sólový (č. 14, 18, 26, 44) i doprovodný (č. 8, 34). Ačkoli je známo, že se jedná o nástroj spojovaný výhradně s bujarými oslavami boha Dionýsa, případně s hetérami a tanečnicemi, na malbě č. 14 na něj hraje jedna ze tří bohyň doprovázející Herma. Neobvyklý je rovněž strnulý postoj bohyně, neboť hudebníci na ostatních malbách při hře na krotala tančí nebo jsou alespoň v pohybu.

Ostatní nástroje jsou zastoupeny jen několika exempláři – sýrinx pouze na jedné malbě a v dosti neobvyklém spojení s múzou Kalliopé, vojenská trubka salpinx naopak v kontextu vojenském pro ni příznačném (celkem pět maleb, z nichž u dvou se jedná o amazonské válečnice, jednou o satyra ve zbroji a dvakrát o řadového trubače). Forminx nalezeneme rovněž jen na jedné malbě a pouze na stěně (č. 29). Její tvar se liší od pozdějších forming z klasického období zkrácenými rameny a užší ozvučnou skříní.

Ikonografie vázových maleb nedokládá v archaickém období hru na harfy (péktis, trigónon ani sambyké), citery a vodní varhany. Tato skutečnost odpovídá předpokladu, že se jedná o nástroje typické spíše pro pozdější období řeckých dějin a u citer a hydraulu dokonce pro prostředí vzdálené nejen chronologicky, ale také geograficky – císařský Řím. Jinak je tomu ale v případě chybějících perkusních nástrojů. Jak již víme, sistra a kymbala byla v egejské oblasti užívána už v době bronzové, o čemž svědčí jejich zobrazení na drobných předmětech (tab. 5e) a archeologické nálezy skutečných dochovaných exemplářů (tab. 4d). Jediným zobrazením sistra na nádobě je však tzv. váza ženců z pozdně minojského období a kymbala nejsou navzdory očekávání zobrazena dvojrozměrně vůbec, a to ani na pozdější černé či červené figuře. Poslední perkusní nástroj, tympanon, předpokládáme až na keramice klasické a jihoitalské, kdy se v Řecku a jižní Itálii rozšířil kult oslavující bohyni Kybelé a Dionýsa. Vedle salpingy by měl být běžně zobrazovaným vojenským nástrojem roh keras. Ani s tím se však zatím na řecké keramice nesetkáváme.

¹⁵⁹ Malba č. 40 nevybočuje z tohoto pravidla, přestože jsou na ni zobrazeny dvě chelydy, neboť se jedná o výuku hry na nástroj, nikoli o hudební přednes.

Konec 6. století a začátek 5. století znamenal pro vývoj řeckého vázového malířství zlomové období. Vyspělejší červená figura dovoľovala umělci zachytit lépe detaily uvnitř lidské postavy díky různým odstínům linií. Stejně tak bylo možné precizněji zobrazit také hudební nástroje. V přechodném období mezi archaickou a klasickou keramikou budeme pracovat s Boardmanovým výběrem červenofigurových váz (č. 57–87), které pocházejí především z etruských měst Vulci a Cerveteri, dále pak z Agrigenta, či Noly. Škála tvarů keramiky s hudební tematikou je poměrně pestrá, nápadně však převažují číše, a to zejména v 1. čtvrtině 5. století. Právě do tohoto období spadá působení slavných malířů číší Makróna, Durida a Brygova malíře, kteří uměli bravurně pracovat s prostorem na nádobě. Jejich um vměstnat na vnější úzký panel kyliku celou lidskou postavu a přitom zachovat reálné proporce otevřel nové možnosti v zobrazování větší skupiny postav např. při symposiích, slavnostech či průvodech (např. na malbě č. 64 a 65).

I v případě takovýchto velkých shromáždění je však víceméně stále dodržována zásada hry pouze jednoho nástroje. Na sedmi scénách se objeví nástrojů více, pouze na jedné z nich však prokazatelně hrají současně (č. 81). Zbylých šest maleb prezentuje ostatní nástroje buďto zavěšené na stěně, v rukou hudebníků nebo za doprovodu krotal.

Také na počátku klasického období je dle ikonografie nejoblíbenějším nástrojem dvojité píšťala. Setkáme se s ní na každé druhé malbě, ovšem pouze na dvou z patnácti s mytologickým tématem. V obou případech jsou auléti satyrové z Dionýsovy družiny, tedy polodivoké mýtické bytosti, jejichž hudba byla dosti bujará a živelná stejně jako ony. Protipólem této divoké hudby byla v Řecku a především v Athénách důstojná a procítěná hra na lyru (ať už chelys, forminx, kitharu nebo barbitos), kterou přisuzovali vznešeným bohům a Múzám. V průběhu 5. století se aulétika stala dosti nepopulární nejen proto, že byla spojována s orgiastickými kulty boha Dionýsa, jež byly společností vnímány spíše negativně, ale také proto, že aulos byl oblíbeným nástrojem zneprátených Théb. Známí antičtí filosofové tak doporučují aulétiku vyřadit z výuky mládeže a následně mizí také z múzického agónu Panathénajských her.¹⁶⁰ Vázové malířství však tento odmítavý přístup vůči hře na aulos nereflektuje. Auléti jsou zobrazováni stejně často – ba snad ještě více – jako v předchozím období a nezdá se ani, že by neměli posluchače.

Želví lyra je na raně klasických vázách zastoupena v deseti scénách. Zajímavým faktem je, že pouze ve dvou případech na ni hudebník skutečně hraje, zatímco v ostatních ji drží nečinně v rukou nebo lyra tvoří pouze dekoraci stěny či je položena na zemi. Pro dekorační účely zdá se chelys ze strunných nástrojů nejvhodnější jednak pro vizuálně zajímavý želví krunýř, jednak

¹⁶⁰ Antipatii Athén vůči aulu byla věnována pasáž v bakalářské práci L. Waňousové *Dechové nástroje antického Řecka a Říma* (str. 20–21).

proto, že kithara i harfa jsou pro zavěšení příliš těžké. Na jedné malbě (č. 58) je na stěně zavěšen druhý nejpoblárnější strunný nástroj této doby – barbitos, který se objevuje převážně v nemytologickém kontextu. Kithara je na vybraných 31 malbách zobrazena pouze dvakrát, a to v mytologickém kontextu.

Posledním zobrazeným nástrojem jsou krotala, jež najdeme na malbě č. 70 společně s barbitem. Absenci ostatních nástrojů nemůžeme vzhledem k malému počtu maleb z tohoto období přikládat přílišnou váhu a rozhodující pro určení, zda z vázových maleb vymizely, nebo se jedná jen o přechodný stav, bude až to, zda se objeví na keramice klasického období.

V druhé čtvrtině 5. století se plně rozvinulo umění klasické doby. V době řecko-perských válek bylo málo větších zakázek, a tak se i ti nejtalentovanější malíři věnovali vázovým malbám. Keramika klasického období (475–330 př. n. l., malby č. 88–151) se vyznačuje tvarovou bohatostí a propracovanými malbami. Vedle červené figury se od poloviny 5. století objevují čím dál častěji také bílé lékythy s polychromní malbou a nově je kladen větší důraz na detaily v lidské figuře pomocí stínování, které vázoví malíři přebírají od malířů nástěnných maleb. Inspiraci monumentálními nástěnnými malbami můžeme předpokládat také u scén mnohofigurálních, které jsou typické pro pozdní 5. století. Samotná malba dosahuje mistrovské úrovně – charakteristické jsou detailně propracované účesy a oděv postav, použití vícera odstínů barev a mnohdy složité figurální scény umístěné v několika úrovních nad sebou.

Frekvence výskytu hudebních nástrojů na keramice klasického období se od předchozího období příliš neliší, stejně tak poměr scén mytologických a scén z běžného života, který je z hlediska širšího časového horizontu stále dosti vyrovnaný (na přelomu archaického a klasického období tvořily mytologické scény zhruba 1/3 motivů, nyní jsou to asi 2/3 motivů) a pro analýzu relativně nezajímavý. V hudebních scénách zobrazujících řecké mýty se přirozeně nejčastěji objevují bohové a hrdinové přímo spjatí s některým z hudebních nástrojů – vedle Herma a Apollóna jsou to pěvci Orfeus a Thamyrés, kteří jsou spjatí především se želví lyrou a thráckou kitharou, jejich protipólem je pak bůh Dionýsos a jeho družina divoce tančící za doprovodu dvojitých píšťal a krotal. Nově se objevují Múzy s formingami a harfami, které snad zastupují tendence athénské společnosti volající po něžné a mravné hudbě v době, kdy se rozmáhají orgiastické kultury, a od poloviny 5. století také tympana.

Provenience vybraných váz klasického období je již zcela různá – od etruské Itálie až po dnešní Kerč na Krymu. Z tvarů se nejvíce objevují kratéry všech druhů (sloupkový, zvoncový, volutový i kalichový), hydrie a číše, ale nechybí ani pelíké, stamnos nebo lékythos. Pestrá škála tvarů keramiky, jejíž scény obsahují hudební nástroj, ukazuje na to, že neexistoval konkrétní tvar nádoby, který by byl určen pro konkrétní nástroj. Můžeme samozřejmě vzpomenout na picí číše

z počátku 5. století se symposiálními náměty a průvody komastů, pro něž je typický aulos, a na lesbos gamikos, který přinese klasické období, zdobený typicky ženskou tematikou – svatbou a přípravou na ni – a s ní spojenými zvukově jemnými strunnými nástroji, ani jeden z těchto příkladů však není dostatečně relevantní pro posuzování hudebních nástrojů, neboť nejsou hlavním tématem scény.

I v klasickém období je naprostá většina nástrojů zobrazena při hře, 16 nástrojů pak v ruce hudebníka, tři nástroje zavěšeny na stěně (na malbě č. 103 jsou to dosti neobvykle krotala, zatímco na malbě č. 106 a č. 120 už tradičnější forminx a chelys) a dvakrát se setkáme s nástrojem položeným mimo postavu. Obě posledně jmenované scény jsou neobvyklé umístěním nástrojů a tím i zajímavé z interpretačního hlediska. Malba č. 101 na bílém lékythu prezentuje dívku a mladíka u hrobky, na které jsou položeny malé nádoby, skříňka a barbitos. Barbitos mohl být v tomto případě součástí majetku zemřelého, nebo je připraven na doprovod při pohřebním obřadu. Druhá malba Malíře Kadma (č. 134) je umístěna na plecích hydrie: žena a muž ve vzorovaném oděvu hrající na koncertní kitharu stojí vedle lehátka, na němž jsou položeny dvě chelydy. Ty jsou patrně připraveny pro nadcházející hostinu a čekají jen na příchod hudebníků. Nabízí se otázka, zda patří tyto nástroje hudebníkům, kteří si je sem na okamžik odložili, nebo jsou majetkem hostitele.

Dvojitá píšťala je stále nejoblíbenějším nástrojem – objevuje se na 25 scénách ze 64 – a druhým nejoblíbenějším nástrojem je želví lyra, se kterou se setkáme na devatenácti scénách. Zajímavý posun se odehrál na dalších pozicích. Dříve velice populární strunné nástroje kithara a barbitos byly předstíženy perkusním nástrojem, který se začal těšit oblibě až v 2. polovině 5. století př. n. l., a to především díky vzestupu orgiastického kultu boha Dionýsa. Rámový buben tympanon se objevuje nejčastěji právě v rukou tanečníků uctívajících tohoto boha. Celkem ho můžeme vidět na dvanácti zobrazeních, přičemž jeho podoba se na různých scénách značně liší. Některá tympana mají uvnitř rámu činelky (malba č. 125), jiná jsou zdobena třásněmi (malba č. 127), jiná zase připomínají svým vzhledem spíše štít se zdobenými okraji a středovou puklicí (malba č. 130). Teprve držadlo prozrazuje, že se nejedná o součást výstroje válečníka, nýbrž o hudební nástroj. Blána tympanu je často dekorována florálními motivy, případně je dekorace umístěna na rámu bubnu. Ten bývá někdy opatřen jedním, či více držadly (na malbě č. 150 má dokonce čtyři držadla).

Rámový buben se několikrát objeví v kontextu s bohyní krásy a lásky Afrodíté či jejího syna Eróta, což dodává tomuto nástroji lehce erotický aspekt. Podobně tomu je na malbě umístěné na kalichovém kratéru (č. 141), kde je hlavním motivem milenecký pár (patrně Paris a Helena), jež doprovází Erós s lyrou a dívka s tympanem. Faktem ale zůstává, že ať už je

tympanon zasazeno do kontextu divokých oslav na počest boha Dionýsa, nebo do lehce erotického prostředí spojeného s Afrodíté, vždy je v rukou ženské hudebnice.

Kithara a barbitos jsou v tomto období shodně zastoupeny sedmi exempláři a objevují se ve svých tradičních prostředích – barbitos na hostinách a kómech, kithara zase v mytologickém kontextu v rukou Apollóna nebo Orfea. Dříve oblíbená krotala jsou nyní pouze na čtyřech vázách a vždy doprovázejí jiný nástroj. Všechna tato vyobrazení pocházejí z nemytologického prostředí hudebníků a tanečnic na symposiích a slavnostech.

Nově se v klasické ikonografii objevuje forminx. S tímto nástrojem jsme se sice již jednou setkali v archaickém období, jednalo se ovšem o exemplář pověšený na stěně a jeho tvar byl velice netypicky zploštělý. Tři malby z 5. století prezentují kolébkovou kitharu v rukou Múz. Bílý lékythos Malíře Achilla zachycuje tyto božské patronky umění na pohoří Helikónu, které jim bylo zasvěceno. Jedna z Múz hraje vsedě na koncertní formingu – její soustředěný výraz a celková jemnost malby vzbuzuje v pozorovateli pocit, že se jedná o velmi intimní scénu a formingu tak můžeme spojovat s jemnou a procítěnou hudbou.¹⁶¹ Nejinak je tomu u druhého nově se objevivšího typu nástroje – harfy. Na attické keramice najdeme jak úhlovou harfu péktis, tak trojúhelníkové trigónon spojené výhradně se ženami a v prostředí, které je pro ně typické, např. přípravy na svatbu (malba č. 126), v okruhu bohyně Afrodíté s Erótem, nebo v rukou Múz.

Posledními dvěma zobrazenými nástroji jsou thrácká kithara a sýrinx. Oba jsou zastoupeny jen na jedné scéně. Sýrinx se již objevuje v tradičním kontextu spojeném s divokým satyrem, čímž vzniká ve vázovém malířství zajímavý kontrast mezi tímto tvorem a archaickým zobrazením sýringy v rukou Múzy Kalliopé. Thráckou kitharu nalezneme rovněž v tradičním spojení s oslepeným pěvcem Thamyrem.

4.1.1 Výsledky pozorování

Historické události jsou významným hybatelem dějin umění. V době řecko-perských válek klesá poptávka po luxusním zboží, v důsledku čehož odcházejí z postižených oblastí talentovaní malíři monumentálního umění, aby hledali uplatnění jinde. Ti, kteří ve své vlasti přesto zůstanou, se věnují užitečnému zboží – vázovým malbám – ačkoli by mohl jejich talent sloužit jinde. Vznikají tak mistrovské malby lidské postavy umístěné do výzdobných panelů na

¹⁶¹ Vzpomeňme na formingu z období mykénských pěvců, jejímž úkolem bylo doprovázet hrdinské eposy a vyprávění o lokálních hrdinech a králech. Ačkoli byla spojována s aoidy, tedy mužskými pěvci, hudba na ně byla nepochybně stejně procítěná (více o aoidách na str. 29 této diplomové práce).

vázách natolik bravurně, že si i přes malý prostor zachovávají detaily dovolující rozeznat nejen typy zobrazovaných hudebních nástrojů, ale také prvky odlišující od sebe jednotlivé vývojové varianty. Po řecko-perských válkách panovala v Athénách euforie. Peršani byli poraženi a město se pomalu vzpamatovalo z jejich vpádu na Akropoli. Svůj hněv pak obyvatelé obrátili proti perskému spojenci Thébám a jejich symbolu, dvojité píšťale.

Určitá averze Athéňanů vůči aulům, která je doložena díky písemným pramenům (především ve spisech velkých klasických filosofů Platóna a Aristotela), se ve vázovém malířství 5. a 4. století neprojevuje. Aulos je zobrazován nepřetržitě na archaických i klasických vázách a ze všech antických nástrojů nejčastěji. Tato informace je poněkud překvapivá – nejznámějším a nejtypičtějším antickým nástrojem je totiž beze sporu lyra, jež je spojována se slavným pěvcem Orfeem, bohem umění Apollónem nebo básnířkou Sapphou či Homérem. Oproti tomu aulos není atributem žádného z bohů a objevil-li se v mytologii, nebylo jeho postavení nikterak důstojné.¹⁶² Proč se tedy dvojitá píšťala těší ve vázovém malířství tak významnému postavení? Její využití je zřejmě dosti široké – může vystupovat jako nástroj sólový i doprovodný k jiným nástrojům (nejčastěji se objevuje s lyrou a s krotaly). Díky své malé hmotnosti je snadno přenositelná a hudebník na ni může hrát i při chůzi či při tanci, takže je typicky používána v průvodech či při slavnostech. Vzhledem k tomu, že je vzhled nástroje dosti jednoduchý, v průběhu staletí se příliš neměnil. Některé malby sice prezentují píšťaly detailněji a je na nich jasně patrná stavba nástroje včetně hruškovitého nástavce, do něž se vkládal plátek, takovýto smysl pro detail můžeme však spíše než postupnému vývoji umění v Řecku přičíst uměleckému cítění a dovednostem konkrétního malíře.

Zásadnějším vývojem zobrazení prošla v průběhu dvou století želví lyra. Její obě varianty, z nichž jedna má ozvučnou skříň vyrobenou ze želvího krunýře a druhá ze dřeva vyřezaného do okrouhlého tvaru tak, aby želví krunýř alespoň připomínala, se objevují pravidelně v průběhu archaického i klasického období. Na malbách z konce 6. století není vždy rozpoznatelné, o kterou variantu se jedná (viz malba č. 22, u níž je patrný pouze kruhový tvar skříně, signifikantní detaily uvnitř kruhu však chybí), ale obecně je výskyt obou variant srovnatelný. Kolem roku 450 př. n. l. je sice častější variantou chelys s dřevěnou skříní, objeví se však také malba, kde jsou zobrazeny oba typy (malba č. 61), z čehož můžeme vyvodit, že se užívaly současně obě varianty. Na mladších klasických vázách převládá opět lyra s dřevěnou skříní.

¹⁶² Aulos je sice vynálezem vznešené bohyně moudrosti Athény, ta ho ale odhodila poté, co zjistila, že jí hyzdí tvář. Nástroje se pak ujal mnohem primitivnější a divočejší tvor Marsyás.

Chelydy vrcholně klasického období jsou tvarově pestřejší, než jejich předchůdkyně z archaické a raně klasické doby. Srovnáme-li např. nástroje z maleb č. 28 a č. 32 s mladšími malbami, zjistíme, že archaické nástroje tvarem lépe odpovídají typickému želvímu krunýři. Lry z 4. století jsou mnohdy tvarově dosti neobvyklé díky tomu, že si vypůjčují prvky od jiných strunných nástrojů (malby č. 151 vidíme objemné zarážky ukotvující mezi rameny horizontální příčku – ty jsou typické spíše pro koncertní kitharu), nebo mají zkrácené či výrazně naddimenzované části. Takovým příkladem je lyra z malby č. 141, která má kratší ramena a díky tomu vyniká poněkud neforemná a nezajímavá oválná ozvučná skříň. Zajímavé je také to, že na mladších scénách je celá řada želvích lyr částečně zakryta hráčem (malba č. 129 nebo 138), což poukazuje na fakt, že pro umělce již nebyl hudební nástroj stěžejním objektem na malbě.

Také kithara se na attické keramice archaického a klasického období značně proměňuje, ačkoli tuto proměnu nemůžeme připsat bezpodmínečně jejímu chronologickému vývoji. Na černofigurové keramice archaického a raně klasického období je tento nástroj dosti mohutný a široký (nebo naopak nepřírozeně vertikálně protažený), s hrubými obrysy a bez příznačných detailů. Teprve na červenofigurových scénách se objeví tvarově vyrovnaná koncertní kithara (malba č. 51), ačkoli někteří umělci stále malují mohutnější starší variantu (malba č. 54). Pozdější kithary z 5. století se již tvarově diferencují a kromě tradiční koncertní kithary najdeme variantu s úzkými rameny s výstupky po celé jejich délce místo obvyklejší plastické dekorace (malba č. 89), nebo s rameny se spirálami, která se podobá spíše chélydě (zachovává si však aspekty typické pro kitharu, jakými jsou např. úchytný pás nebo zarážky na rovnoběžné příčce, malba č. 110).

Ne všechny nástroje jsou zobrazovány již v archaickém období a ne všechny přetrvávají ve vázových malbách až do pozdně klasického období. Vojenská trubka salpinx mizí z maleb na přelomu 6. a 5. století. Jedním z důvodů může být pokles obliby válečných scén, s nimiž je tento nástroj neodmyslitelně spjat, neboť obsahují zpravidla velké množství postav, které je těžké vměstnat do výzdobných panelů. V této době se naopak nesetkáme s tympany či harfami, které se dostanou do obliby až v 2. polovině 5. století. Oba dva tyto nástroje spojujeme s ženami – v prvním případě s mainadami, v druhém s Múzami nebo nevěstami. Rámové bubny se objevují ve vrcholném klasickém období především ve spojitosti se stále populárnějšími Dionýsiemi nebo bujarými oslavami. Nezřídka ho najdeme také na eroticky laděných scénách mytologických. Oproti tomu harfy spojujeme s procítěnou hudbou Múz a mladých žen.

Mezi méně populární nástroje patří v attickém vázovém malířství sýrinx coby primitivní nástroj pastevců a jejich ochránce boha Pána a perkusní nástroje. Vedle tympana, které již bylo zmíněno, se na vázových malbách objevují sice v malém množství, ale přesto v dostatečném

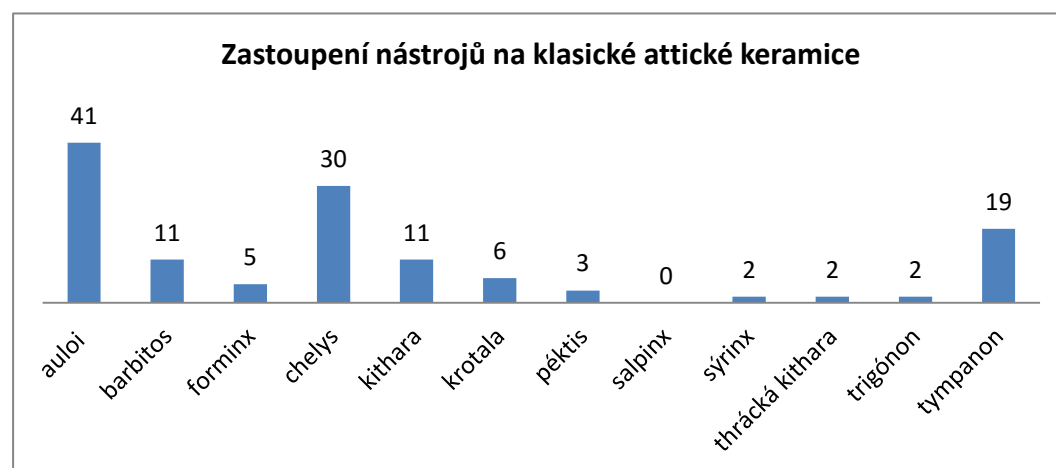
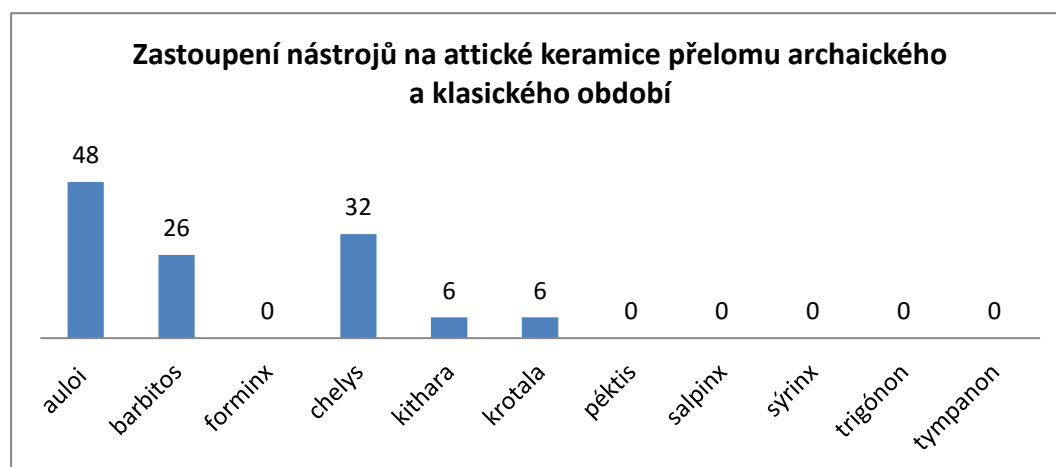
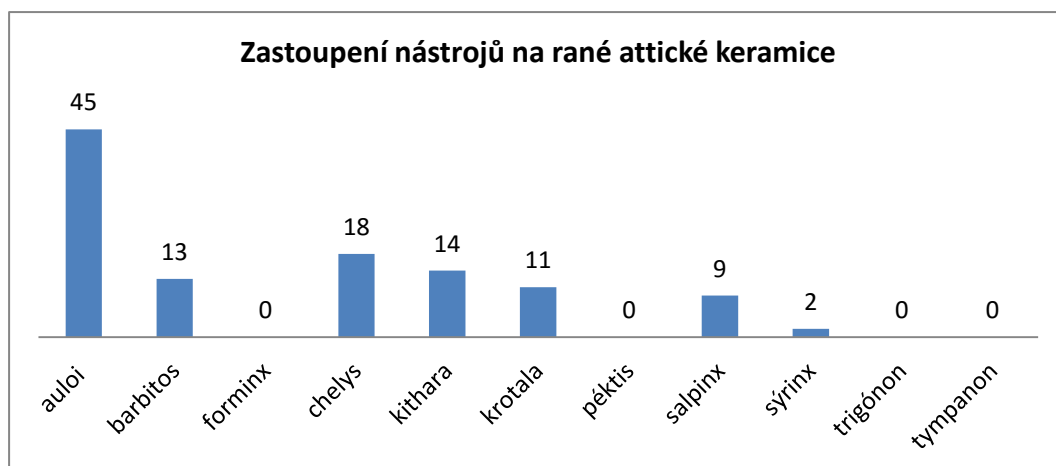
množství pro vyvozování závěrů krotala. Ta jsou jen v několika případech sólovým nástrojem, v ostatních doprovází buďto strunné nebo dechové nástroje při bujarých oslavách boha Dionýsa či tanečnice na symposiích. Jednou se krotala objeví v překvapivém kontextu s bohyněmi doprovázejícími Herma. Ostatní dva perkusní nástroje, kymbala a sistra, se na vázových malbách vůbec neobjevují. Důvodem může být nedostatečná atraktivita těchto nástrojů, především kymbala mají v dvojrozměrném zobrazení jen jednoduchý tvar kruhu a jejich malý rozměr nedává prostor dekoraci, díky které by vynikala na malbě podobně jako tympana. Krotala sice také nejsou v tomto ohledu dostatečně vzhledově atraktivními nástroji, jejich klapavý zvuk se ale hodí pro doprovod jiných nástrojů, díky čemuž se dostávají na malby společně s nimi.

Dvě staletí zdají se být nedostatečně dlouhým obdobím pro výraznou změnu v zobrazování hudebních nástrojů. Můžeme sice pozorovat určité změny ve stavbě archaických a raně klasických želvích lyr a kithar, které považujeme za nástroje tvarově nejsložitější, ty ale mohou být přisuzovány spíše umělecké invenci či dovednosti konkrétního malíře, případně vyspělosti a možnostem malířské techniky, jíž umělec použil. Teprve u mladších kithar a želvích lyr z konce 5. století a ze století 4., které jsou tvarově velmi rozličné a mnohdy kombinují prvky několika různých strunných nástrojů, můžeme tvarovou pestrost přisuzovat době jejich vzniku, kdy se do Řecka dostávaly vlivy z východních oblastí.

Jiná je situace ohledně typů nástrojů, které jsou zobrazovány. Po celou dobu se na přední příčce v popularitě udržuje dvojitá píšťala auloi a v archaickém ani klasickém období nechybí želví lyra a kithara. Tyto nástroje našly v antickém světě nejširší uplatnění – auloi jako nástroj doprovázející slavnosti, hry, symposia a náboženské obřady, lyry a kithary jako většinou sólové komorní nástroje sloužící pro výuku hudby nebo doprovod zpěvu.

Barbitos se objevuje pozvolna teprve na konci 6. století, brzy se však stane oblíbeným nástrojem, který nechybí na symposiích a mytologických scénách spjatých s bohem vína a bujarého veselí Dionýsem. Ve stejné době mizí z vázových maleb vojenská trubka salpinx, což patrně souvisí s částečným vymizením válečných motivů z attické keramiky. Mezi méně populární nástroje, které ale najdeme na černé i červené figuře, patří krotala, sýrinx a forminx. Na mladší attické keramice spadající do poslední čtvrtiny 5. století se setkáme ojediněle s tzv. thráckou kitharou a nechybí ani harfy, které však nejsou tolik zdobné, jako jejich protějšky na jihoitalské keramice. Naopak oblíbené rámové bubny, jež nalezneme o něco později na vrcholně klasické keramice, si co do zdobnosti v ničem nezadají s těmi jihoitalskými.

Porovnáme-li tedy výskyt hudebních nástrojů na attické keramice z archaického, přechodného a klasického období, dostaneme následující grafy:



Graf 1: Zastoupení hudebních nástrojů na attické keramice tří období jejího vývoje (%).

Z výše uvedených grafů je patrná jak konzistentní obliba auloi či chelydy, barbitu a kithary, tak vymizení a naopak objevování se některých nástrojů – po archaickém období již není zobrazována vojenská trubka a na krátkou dobu mizí také sýrinx, v přechodném období tedy najdeme jen pět druhů nástrojů. V klasickém období, kde je nástrojů naopak nejvíce, se nově setkáváme s formingami, zdobnými tympany, trigóny a péktidami.

4.2 Analýza hudebních scén na jihoitalské keramice

Magna Graecia, tedy Velké Řecko, je oblastí, která byla ve starověku osídlena řeckými kolonisty. Rozkládá se podél pobřeží jižní Itálie a zahrnuje také sousední Sicílii. Řekové sem přišli v průběhu 8. století př. n. l. a přinesli s sebou helénskou kulturu, která později přijímala lokální prvky. Jedněmi z jejích důležitých aspektů byla hudba a hudební nástroje.

Hudební nástroje zobrazované na červenofigurové jihoitalské keramice se buďto přímo odvíjí z řecké tradice (sem řadíme želví lyru, kitharu nebo auloi), nebo z tradice lokální (např. jihoitalská kithara nebo apulské sistrum). Třetí skupinou jsou nástroje, které sice pochází z Řecka podobně jako chelys či aulos, jihoitalští hudebníci si je však přizpůsobili tak, aby odpovídaly místním zvyklostem a vkusu (do této skupiny patří rámový buben tympanon a péktis).

Mezi regiony Velkého Řecka, jimiž se budeme zabývat a v nichž působily významné malířské školy, patří Kampánie, Lukánie, Apulie a Sicílie. K těm řadíme ještě město Paestum, neboť keramika paestské malířské školy tvoří významnou část jihoitalské produkce. Budeme tedy vycházet ze tří monografií A. D. Trendalla, který shromáždil keramiku těchto pěti jihoitalských malířských škol:

1. apulská škola (centrum Tarent)
2. lukánská škola (centra Thurie, Herakleia, Metapont)
3. kampánská škola (centra Kýmé a Kapua)
4. paestská škola (centrum Paestum)
5. sicilská oblast (centrum Syrakúsy, Lipari)

Nejoblíbenějšími tvary jihoitalské keramiky jsou beze sporu kratéry (především zvoncový), které jsou vhodné pro zobrazení velkolepých zdobných motivů pro místní keramiku typických. Dalším častým tvarem je nestoris (zejména v Lukánii).

Scény na jihoitalských vázách se od těch na attické keramice významně liší. Zatímco attičtí malíři až na pár výjimek striktně oddělovali mýty od běžného života, na jihoitalských vázách se tyto dva světy prolínají – božská stvoření se vznášejí nad hlavami smrtelníků a zapojují se do jejich každodenního života, nebo jsou obyčejní lidé heroizováni do božské podoby. Vzhledem k tomu, že tedy jihoitalský mýtický svět nelze oddělit od světa reálného, musíme se při sestavování analýzy uchýlit mnohdy k poněkud nepřesnému zařazení některých scén, kde se vyskytují pohromadě nadpřirozené bytosti a smrtelníci, mezi scény z běžného života a mezi scénami mytologickými ponechat pouze ty, kde figuruje některý z bohů, nebo je jasně

rozpoznatelné, o který mýtus se jedná. Při popisu scén budeme vycházet z A. D. Trendalla a v souladu s jeho metodikou bude každá malba na váze brána samostatně (to se týká především případů, kde jedna malba zabírá celou výzdobnou plochu nádoby z obou stran a jedna navazuje na druhou).

Další rozdíl mezi jihoitalskou a attickou keramikou se týká umístění hudebních nástrojů ve scénách. Na attické keramice jsme se setkali ve většině případů se scénami ryze hudebními – hudba hrála na symposiích, slavnostech, nebo při tanci – nebo se scénami, kde byl hudebník a jeho nástroj ústředním motivem. V každém případě hudebníci nebo nástroje bezprostředně se zobrazovanou scénou souviseli, byli její nedílnou součástí. Jihoitalská keramika oproti tomu zobrazuje hudební nástroje a hudebníky nezávisle na charakteru scény. Ve spodní části scény zabíjí šílený Lykúrgos svého syna, přičemž v horní části, která není od spodní oddělena, hraje Apollón na kitharu. Podobně je zobrazena smrt Hippolyta pod pásem figur, z nichž v jedné rozpoznáváme satyra se sýringou. Další scény obklopují rozjařené mladé dívky s tympany nebo silení hrající na auloi. Právě mladíci a dívky ve zdobených oděvech jsou nejčastějším motivem jihoitalských váz se zobrazením hudebního nástroje – někdy se mladé dvojice, nad nimiž se vznáší bůh lásky Erós, objímají na lehátku, jindy doprovázejí Dionýsa nebo tančí kolem chrámu. Všechny tyto scény stojí na pomezí mytologie a reality.

4.2.1 Apulská škola

Prvním regionem, jehož ikonografie vázových maleb poskytuje poutavý obraz o jihoitalské hudbě a hudebních nástrojích, je Apulie. Hlavním výrobním centrem keramiky bylo bohaté město Tarent, z nějž pochází také část zkoumaných maleb. V archaickém období zde byla vyráběna černofigurová keramika, a to i po roce 525 př. n. l., kdy byla v Athénách vynalezena červená figura. Tato nová technika umožňující detailnější kresbu se do Itálie dostala až později společně s attickými umělci, kteří prchali z Řecka kvůli nastupující peloponéské válce (kolem roku 440 př. n. l.).¹⁶³

Produkci apulských červenofigurových váz můžeme rozdělit do tří období – raného (od 440 př. n. l.), středního, které končí dobou působení významného Malíře Lykúrge (kolem 350 př. n. l.), a pozdního končícího na přelomu 4. a 3. století př. n. l. Hudební motivy se na vázových malbách vyskytují v průběhu těchto 150 let vcelku rovnoměrně a tvoří zhruba devět procent všech scén. Nejoblíbenějším tvarem je zpočátku zvoncový kratér, postupně ale ustupuje dalším

¹⁶³ Cergueira 2014, 52.

tvary, které poskytují dostatek místa pro malby s větším množstvím postav (oblíbená je pelíká, oinochoé, lékythos a také další typy kratérů).

Ze tří knih A. D. Trendalla věnujících se apulské keramice bylo vybráno 200 vázových maleb, na nichž se vyskytuje jeden nebo více hudebních nástrojů. Stejně jako v Řecku, tak také v jižní Itálii dominovala sólová hra. Pokud se na váze objeví druhý nástroj (pouze ve 14 případech), pak se jedná buďto o perkuse, nebo o tentýž nástroj.¹⁶⁴ Častěji než u attické keramiky se zde setkáváme s nástroji umístěnými mimo hráče, ať už dekorují stěnu, nebo vyplňují prostor mezi figurami. Zajímavým fenoménem je rovněž držení nástroje v ruce, zatímco v druhé ruce svírá postava jiný předmět, např. fiálu, věnec nebo otevřenou či zavřenou skříňku. I zde, zdá se, plní nástroje pouze dekorativní funkci. Zobrazené postavy nejsou profesionálními hudebníky, neboť se nevěnují plně hře na nástroj, nýbrž vykonávají jinou činnost, k níž dokonce ani hudební nástroj nepotřebují.

Apulská keramika prezentuje jak nástroje ryze řecké, které sem byly importovány z pevninského Řecka, tak nástroje lokální. Z attické keramiky již dobře známe želví lyru, kitharu, harfu a barbitos, z dechových nástrojů pak aulos a sýringu.¹⁶⁵ Z řeckých perkusních nástrojů nalezneme na apulské keramice pouze tympanon (chybí tedy v Řecku populární krotala), jehož apulská varianta se ale od řeckého protějšku odlišuje výraznějším zdobením a komplikovanějším tvarem. Mezi čistě lokální nástroje řadíme italskou kitharu a apulské sistrum.

V první fázi produkce apulské červenofigurové keramiky probíhající mezi léty 440–400 př. n. l. je na výběru scén a zobrazovaných nástrojů silně cítit řecký vliv. Nejčastěji se objevuje rámový buben tympanon (na 71 malbách ze 101, celkově pak na 138 malbách z 200), ostatní nástroje pak ve výrazně menším zastoupení. Obrovská popularita rámového bubnu patrně souvisí s jeho všestranným využitím při oblíbených dionýsovských slavnostech, při doprovodu jiného nástroje nebo pro dekorativní účely – jak již bylo řečeno výše, italské tympanon se od řeckého lišilo svou zdobností, a tak mohlo krášlit prázdná místa mezi figurami nebo ho jednotlivé mytologické i nemytologické postavy drží v ruce, aniž by na něj hrály. Taková zobrazení postupně přibývají a u pozdně apulské keramiky už se se skutečnou hrou na tympanon prakticky nesetkáme, neboť postavy, které tak ani nemůžeme označovat přímo za hudebníky, drží v druhé ruce například thyrsos, věnec, hrozen nebo cistu.

Některé bubny měly pouze zdobený rám (malba č. 15 nebo 27), jiné ho měly navrch opatřený pentlemi či třásněmi (malba č. 13), další bychom mohly díky zvonečkům označovat za

¹⁶⁴ Výjimkou je zobrazení auloi a kithary při hudebním zápasu Apollóna a Marsya (malba č. 82).

¹⁶⁵ F. V. Cergueira zmiňuje ještě salpingu, ta však na vázách vybraných z monografií A. D. Trendalla chybí (Cergueira 2014, 53).

tamburíny (malba č. 30). Nejvíce však upoutá střed natažené kožené blány, který může být zdobený koncentrickými tečkami či florálním motivem – může se jednat o věnec (malba č. 26), nebo květinu (malba č. 30). Složitější středové zdobení ve tvaru terčíku (malba č. 72) pak někteří badatelé považují za druhý menší bubínek, který při úderu vydával odlišný zvuk.¹⁶⁶ Může se však jednat pouze o malovanou dekoraci středu blány.

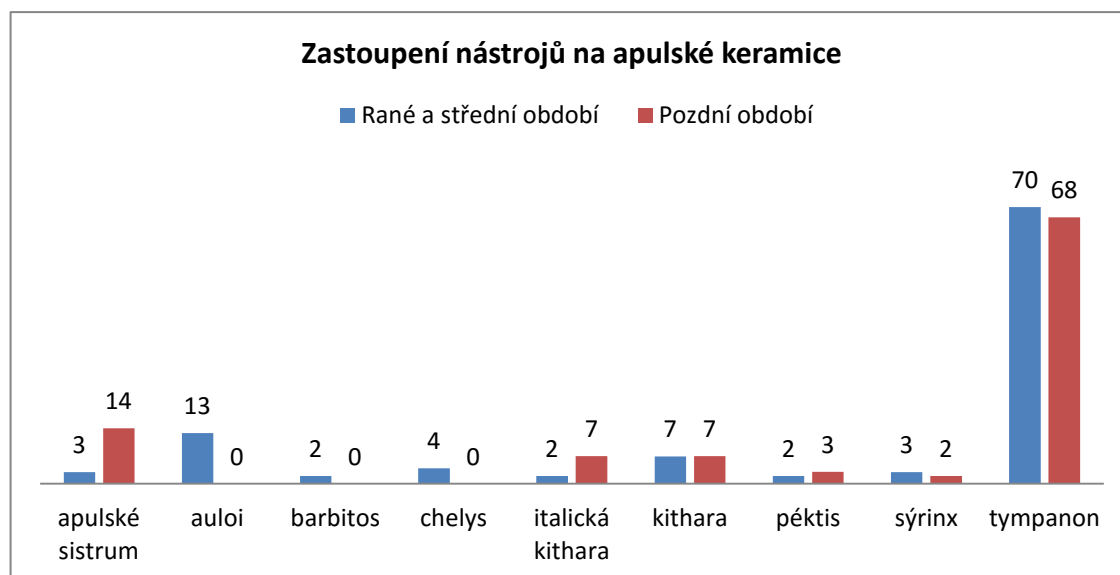
Dvojitá píšťala, která je nejoblíbenějším hudebním nástrojem na attické keramice, je na raných apulských malbách zastoupena pouze třináctkrát a později z maleb mizí úplně. Podobně jsou na tom další typicky řecké nástroje chelys a barbitos, které mají v některých případech dosti netypický tvar, takže je od sebe nelze s jistotou rozeznat (malba č. 23). Koncertní kithara není sice na jihoitalské keramice zobrazována tak často jako na attických vázách, udržuje se ale až do pozdního období, které končí na přelomu 4. a 3. století př. n. l. Objevuje se celkem na 14 vázách, a to výhradně v mytologickém kontextu, přičemž její tvar a velikost odpovídá výstavním koncertním kitharám zobrazovaným na attických vázách klasického období.

Od středního období přibývají na apulských vázách hudební nástroje vycházející z lokální tradice. Řeckou želví lyru zcela nahrazuje italská kithara, která má obdélníkovou ozvučnou skříň a rovná ramena. Tento nástroj, jež najdeme celkem na devíti scénách, je spojován s milostnými scénami, Eróty a bohyní Afrodítou. Druhým nástrojem typickým spíše pro pozdní apulskou keramiku, ačkoli tři exempláře nalezneme už v dřívějším období, je tzv. apulské sistrum (celkem 17 zobrazení). A. D. Trendall tento nástroj označuje za xylofon, jedná se však o perkusní nástroj složený z příček ovinutých bronzovými spirálami, které při zatřesení vydávají chrastivý zvuk. Na apulské sistrum hrají vždy dívky, přičemž téměř žádná malba nezachycuje hudebnice přímo při hře, nýbrž pouze s nástrojem *v ruce*.

Poslední původně řecký nástroj – harfa – prezentuje ve své italské podobě zdobnost a okázalost jihoitalských nástrojů. Jedná se zpravidla o ženský nástroj určený pro jemnou hudbu dokreslující intimní atmosféru scén z běžného života i mytologie. Ačkoli byly v jižní Itálii užívány oba dva základní typy harf, tedy úhlové i trojúhelníkové (druhé jmenované známe spíše z attické keramiky), na všech pěti zobrazení vyňatých z knih A. D. Trendalla je pouze úhlová harfa péktis. Zato se však hned ve čtyřech případech jedná o ukázkou bohatě zdobených exemplářů – péktis na malbách č. 42 nebo 125 má podpůrný sloupek ve tvaru vodního ptáka a její šikmo se zvedající ozvučná skříň s ornamentálními motivy nese hřebenatou plastickou dekoraci. Toto nezvykle bohaté zdobení hudebních nástrojů ornamentálními, přírodními i zvířecími motivy, které nemá na pevninském Řecku obdoby, souvisí patrně s vlivy z Východu.

¹⁶⁶ Stavbě a druhů tympan se věnuje tato diplomová práce na str. 59–60.

Porovnáme-li výskyt hudebních nástrojů na apulské keramice ve dvou zlomových obdobích jejího vývoje, dostaneme následující graf¹⁶⁷:



Graf 2: Zastoupení hudebních nástrojů na apulské keramice (%).

4.2.2 Paestská škola

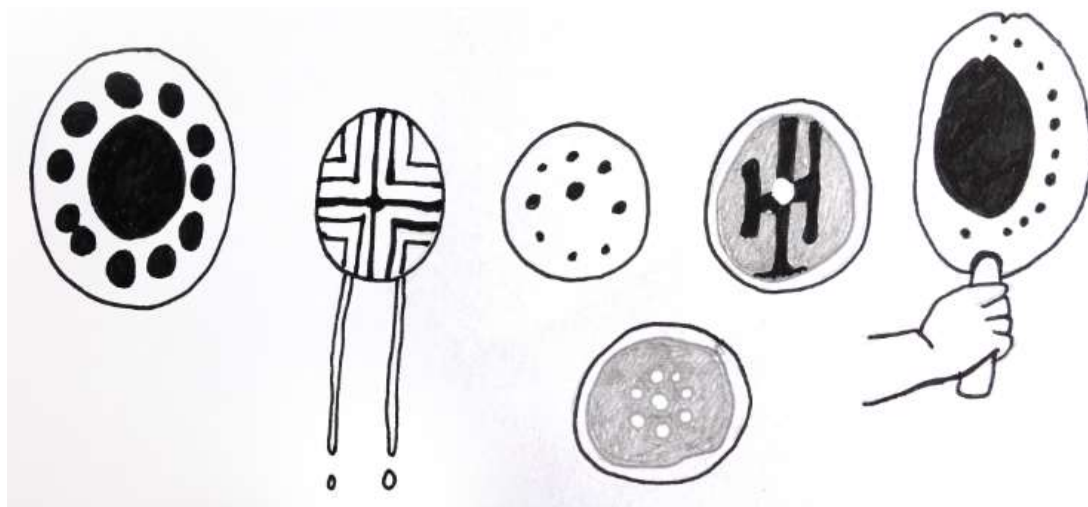
Paestum bylo založeno řeckými kolonisty z města Sybaris v 1. polovině 7. století př. n. l. Tehdejší město Poseidóniá bylo dobyté místními Lukány a na začátku 3. století př. n. l. dobyté a následně obnoveno Římany. Období produkce paestské keramiky spadá mezi léta 360–300 př. n. l. a můžeme ji rozdělit na ranou, střední a pozdní fázi, jimž předchází ještě keramika sicilských malířů. Mezi nejslavnější malíře paestské školy pak řadíme Astea a Pythona (raná a střední fáze) nebo malíře vázy Neapol 1778, či Neapol 2585 (pozdní fáze).

Mezi nejoblíbenější tvary váz řadíme podobně jako v Apulii velké nádoby s dostatkem prostoru pro malbu – zvoncový a kalichový kratér, amforu s hrdlem, lebes gamikos, skyfos nebo oinochoé. Malba je umístěna většinou na těle, u některých amfor ale také na hrdle a v šesti případech v medailonu. Z knihy A. D. Trendalla *The Red-Figured Vases of Paestum* bylo vybráno 166 váz, na nichž je zobrazen hudební nástroj. Znamená to, že při celkovém počtu 1198 maleb se jedná zhruba o 14%. Toto poměrně vysoké procento je zapříčiněno nikoliv větším počtem hudebních scén, nýbrž oblibou umisťovat do prázdných prostor mezi postavami tympana

¹⁶⁷ Je třeba zmínit, že původní rozdělení vývoje keramiky do tří fází (na ranou, střední a pozdní) je přetransformováno na základě A. D. Trendalla do dvou fází (na ranou a střední, pozdní) podle majoritního vlivu řecké, nebo místní kultury. Obě tyto fáze obsahují porovnatelné množství maleb (101 a 99).

různých druhů, tvarů a velikostí. Tento dekorativní prvek nemá ve většině případů žádnou přímou spojitost se zobrazovanou scénou, čímž ho můžeme zařadit do stejné kategorie jako palmety, rozety, věnce a různé florální motivy. Paestští malíři, jejichž styl můžeme označit za dosti dekorativní, si tento perkusní hudební nástroj zjevně oblíbili díky jeho bohatě zdobené bláně a pentlím. Je ovšem otázkou, nakolik je možné tympana v této roli skutečně považovat za hudební nástroje, tedy zda je hudebníci mohou sundat ze stěny a hrát na ně, nebo jsou to čistě zavěsné dekorace. Vzhledem k tomu, že se vyskytují rovněž v exteriéru, je možné soudit, že je začali malíři používat dokonce zcela nahodile a mimo skutečný prostor scény. Odlišení funkce tympan je tedy dosti individuální a do výsledné analýzy proto tato diplomová práce zahrne všechna zobrazení tohoto nástroje.

Podobně jako tomu bylo u apulské keramiky, je tedy i zde nejoblíbenějším nástrojem tympanon. Setkáme se s ním celkem na 140 malbách ze 166, a to v nejrozličnějších podobách a velikostech – s kruhovým, či podlouhlým rámem, s bohatým zdobením, nebo spíše s jednoduchou dekorací, s úchytkami a třásněmi, nebo bez nich. Právě velké množství typů tympan znesnadňuje jejich identifikaci na malbách, čemuž nenapomáhá ani to, že zobrazené figury na tento bicí nástroj v naprosté většině případů nehrají (při hře je jen na 16 scénách ze 140). Na rozdíl od attické keramiky, kde jsou figury aktivními muzikanty a apulské keramiky, kde zobrazená figura nejčastěji drží tympanon alespoň v ruce, ho tedy můžeme u paestské keramiky považovat spíše za výzdobný motiv umístěný mimo postavu na zemi, na stěně, či zcela mimo scénu. Jelikož tedy neexistuje žádné spolehlivé vodítko k odlišení tympan od ostatních výzdobných kruhových předmětů a motivů, bude se tato diplomová práce řídit jejich velikostí, přítomností držadel a třásní nebo typickou soustřednou výzdobou natažené blány. Na základě těchto kritérií pak vyřadí předměty příliš malé, případně bez ozdob a třásní, které připomínají spíše fiály nebo zrcadlo (obr. 60).



Obr. 60: Překresba kruhových objektů umístěných mimo postavu (fiály) a v ruce postavy (zrcadlo, zcela vpravo), které by mohly být chybně považovány za tympana.

Umístění tympan ve scéně, či jejich držení postavami prošlo u paestské keramiky patrným vývojem. U sicilských předchůdců ještě tympanon drží figury (zpravidla mainady) v ruce a v druhé ruce mají jiný předmět (malba č. 5 zobrazuje mainadu s thyrsem a tympanem a malba č. 19 mainadu s věncem a tympanem). Podobně jako u apulských váz tyto postavy hrají na tympanon při tanci s rukama rozpřaženýma jako by před něčím prchaly (malba č. 32). Některé malby těchto malířů pak zobrazují rámový buben v ruce bohatě oděných dívek sedících na stoličce (malba č. 12).

V období působení slavného paestského malíře Astea se tympanon stává ryze dekorativním prvkem, umístěným nejčastěji nad postavami, a postupně se těší čím dál větší oblibě. Ve středním období paestské keramiky se tak objevuje široká škála typů tympan – velmi často ve dvojicích – v horní části scén (např. malba č. 59 nebo 64). V pozdním období je tympanon už běžným výzdobným prvkem interpretačně nesouvisejícím se scénou, ačkoli stále najdeme případy, kdy postavy drží tympanon „apulským způsobem“ v jedné ruce a v druhé jiný předmět (malba č. 141). Není neobvyklé ani to, že postava drží jedno tympanon v každé ruce a k tomu ještě další předmět, nejčastěji fíalu (malba č. 125 nebo č. 136).

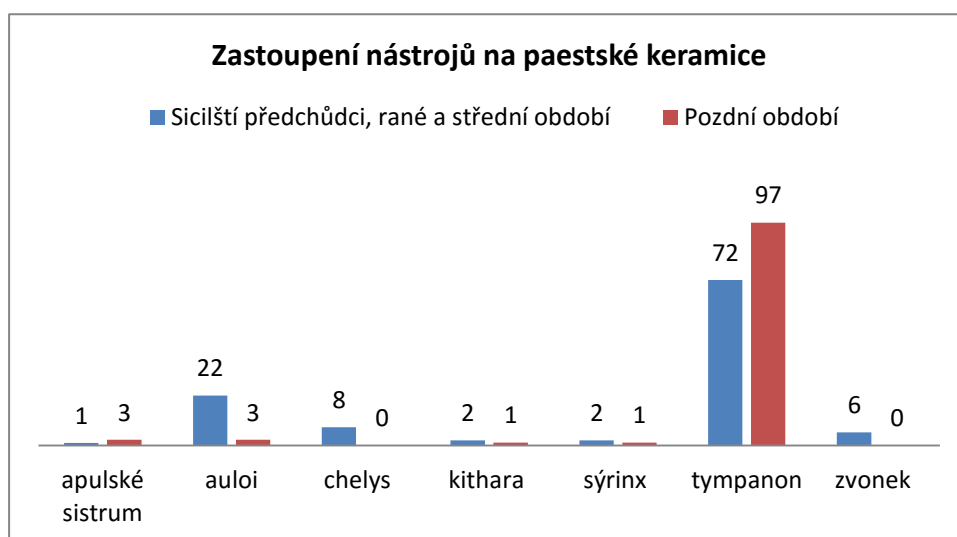
Určitý apulský vliv můžeme pozorovat také díky přítomnosti apulského sistra (od středního období paestské keramiky), které najdeme na třech malbách, a to jak při hře, tak na stěně. Tím ovšem seznam tradičních jihoitalských nástrojů na paestské keramice končí. Nenajdeme tu ani italskou kitharu s rektangulární ozvučnou skříní, ani bohatě zdobené péktydy. Novým hudebním nástrojem je naopak velice jednoduchý zvonek. Ten se objevuje buďto samostatně, nebo mají postavy v každé ruce jeden, přičemž jejich postoj je podobný jako u hry na krotala (malba č. 21).¹⁶⁸ Vždy se přitom jedná o mytologické prostředí a na zvonky hraje Dionýsos či mainady. Jen v jednom případě je zvonek zobrazen mimo postavu na zemi, a to na scéně zachycující znásilnění Kassandry (malba č. 86).

Ostatní nástroje zobrazené na paestské keramice pocházejí z řecké pevniny. Jsou to tradiční řecké dvojité píšťaly, želví lyry, kithary a sýringy, přičemž na všechny hrají především bohové a další mytologické postavy: Dionýsos, Apollón, Pán, siléni a satyrové. Aulos je zobrazován ve formě jednoduché píšťaly i jako píšťala dvojitá, auloi. U sicilských předchůdců a v rané a střední paestské keramice ho najdeme zhruba na pětina maleb a přestože v pozdním období stejně jako ostatní nástroje ustupuje dominantnímu tympanu, drží co do počtu zobrazení druhou příčku (celkem 21 zobrazení). Vzhled tohoto dechového nástroje se patrně nijak neliší od jeho attického protějšku, ale jihoitalští malíři zachycují podstatně méně detailů – místo jasně

¹⁶⁸ Pokud bude na malbě hrát figura na jeden zvonek, bude v tabulce uvedeno „zvonek“, pokud na dva zvonky, bude uvedeno „zvonky“.

patrného oddělení tubusu, hruškovitého nástavce a náustku s plátkem se tu setkáme spíše jen s dlouhými rovnými tubusy se zvoncovým zakončením (malba č. 52) nebo i zcela bez něj (malba č. 23). Ostatní nástroje zobrazené na paestské keramice jsou víceméně srovnatelné se svými řeckými protějšky a stejně jako aulos v pozdním období mizí.

Rozdělíme-li tedy paestskou keramiku s hudebními nástroji do dvou období vzájemně porovnatelných co do počtu keramiky, získáme následující graf:



Graf 3: Zastoupení hudebních nástrojů na paestské keramice (%).

Z něj je dobře patrné, že podobně jako u apulské keramiky převládají nad ostatními nástroji velice výrazně tympana. Ze zbylých nástrojů pak na paestské keramice nenalezneme pro jižní Itálii jinak typické harfy a italské kithary. Typicky řecké nástroje a paestská inovace v podobě zvonků jsou oblíbené především u sicilských předchůdců a následně v raném a středním období, v pozdním období se vyskytují už jen výjimečně.

4.2.3 Kampánská škola

Červená figura se v Kampánii objevuje v průběhu druhé čtvrtiny 4. století – zpočátku se jedná o vázy vyrobené na Sicílii a teprve později vznikají dílny přímo v Kampánii. Mezi tři nejvýznamnější lokality tohoto raného období patří Kýmé, Kapua a Avella.

Jedním z typických kampánských tvarů je amfora s příčným uchem, kterou nevyrábí žádná jiná jihoitalská dílna, a v pozdním období se objevuje lekanis, s níž se setkáváme na Sicílii. Dalšími tvary s vyobrazením hudebních nástrojů jsou kalichové a zvoncové kratéry, hydrie, skyfy a amfory s hrdlem.

Kampánskou keramiku charakterizuje prolínání attických a apulských vlivů. Převažují sice tradičně jihoitalské dionýsové náměty a scény s mladíky a dívkami v doprovodu satyrů či Erótů, ale objeví se také symposia, s nimiž se setkáváme pouze v Řecku. Neobvyklým motivem jsou rovněž amazonomachie a bojové scény, z mytologických pak Ió, Argos a Hermés, opilý Héraklés nebo Télefos.

Vázy raných malířů, které jsou zastoupeny dvanácti exempláři, zobrazují pouze auloi a tympanon, přičemž oba nástroje můžeme dle jejich vzhledu a úloze ve scéně označit v tomto případě za jihoitalské. Scény s tympanem jsou totiž totožné s apulskými – mainada či mladá dívka s tympanem buďto vypadá, jako by tančila či běžela s rozpřaženýma rukama (malba č. 8), nebo sedí na stoličce (malba č. 11) – a zobrazené auloi mají dlouhé tenké píšťaly svírající mezi sebou poměrně velký úhel (malba č. 4).¹⁶⁹

Na konci první poloviny 4. století se rozvíjí škola v Capuy, kterou lze dle A. D. Trendalla rozdělit do dvou částí Capua I a Capua II.¹⁷⁰ Ze školy Capua I jmenujme malíře Parrish a Laghetto, jejichž tvorba je úzce spjata s keramikou paestskou. V tomto období se již začínají objevovat attické vlivy – amazonomachie s vyobrazením salpingy (malba č. 26), symposion či motiv se sýringou (malba č. 27). Tympanon je však stále nejoblíbenějším nástrojem a prvenství si udržuje i během působení školy Capua II, u níž pokračuje prolínání attických a apulských vlivů. Škola Capua II se rozvíjí mezi lety 350–320 př. n. l. a je spjata s Malířem Capuy. Prolínání attických a apulských vlivů můžeme sledovat např. na malbě č. 36, na níž je zobrazen Apollón a dvě dívky. Kithara zde není typicky jihoitalská, neboť nemá rektangulární skříň a rovná ramena. Kvůli absenci detailů konstrukčních prvků¹⁷¹ ji však nemůžeme označit ani za attickou. Kampánská kithara je tedy poměrně úzkým elegantně zaobleným nástrojem, který je v obou A. D. Trendallem vybraných případech spojen s Apollónem (podobně jako na řecké pevnině koncertní kithara). Za další malby spíše attického stylu můžeme označit bojovou scénu se salpingou (malba č. 44) a malbu s tančícím mladíkem, satyrem a mainadou (malba č. 46). Vyobrazené postavy se plně věnují hře na nástroje, což není pro jižní Itálii příliš typické. Většina zbylých maleb s hudebními nástroji již prezentuje apulský styl.

Další charakteristickou skupinou kampánských váz jsou vázy z Kýmé, které dělíme do skupin Kýmé A (CA), Kýmé B (CB) a Kýmé C (CC). Kýmské vázy se od ostatních kampánských liší především přidáním bílé a žluté barvy (v některých případech i jemné červené), které jí

¹⁶⁹ Protikladem jsou attické auloi s masivnějšími tubusy zobrazenými téměř v zákrytu nebo svírajícími mezi sebou velmi ostrý úhel.

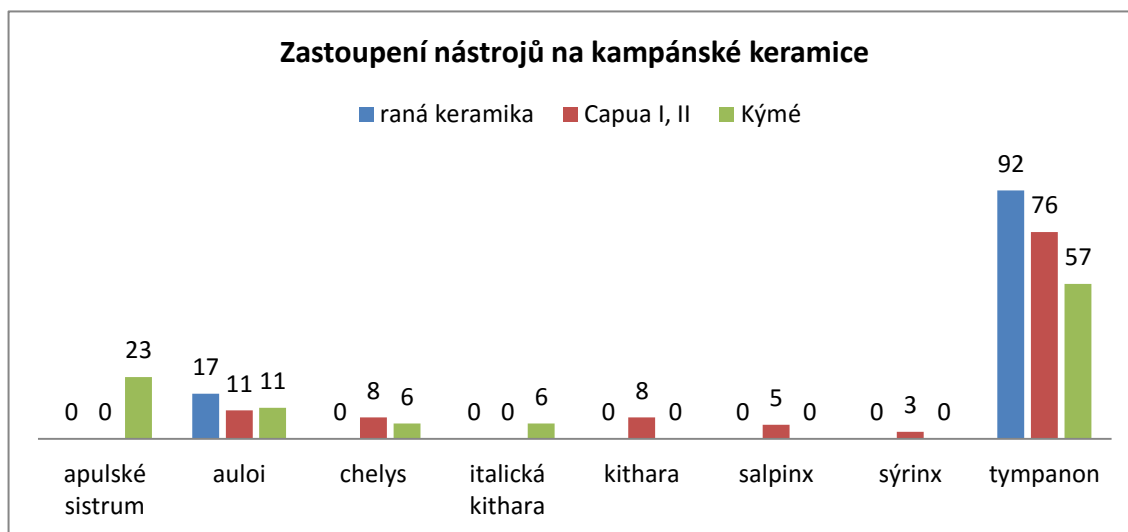
¹⁷⁰ Trendall 1967, 222.

¹⁷¹ Ke stavbě a konstrukčním prvkům attické koncertní kithary více na str. 32 této diplomové práce.

zapůjčují neobvyklý pestrobarevný vzhled. Skupina CA, která začíná produkcí tzv. malíře CA a přejímá podobně jako ostatní regiony v jižní Itálii silně apulské prvky¹⁷², se rozvíjí se ve 3. čtvrtině 4. století. Malíři skupiny CB, kam patří např. malíř Nicholson nebo skupina malířů kosodélníků, přímo navazují na své předchůdce. Jejich tvorbu datujeme do let 330–310 př. n. l. U třetí skupiny malířů CC se již postupně projevují barbarizující prvky a na začátku 3. století malířství v tomto regionu zaniká.

Z kýmské keramiky bylo vybráno celkem 35 příkladů maleb s hudebními nástroji, tedy 9% produkce. Stejně jako ostatní kampánské malby i tyto jsou výrazně ovlivněny motivy apulskými a attickými. Najdeme tu apulské mainady, satyry a mladíky stejně jako attické hodovníky na symposiích. Nejvýznamnějším nástrojem je i v tomto regionu tympanon (na 20 malbách), druhým je apulské sistrum (na 8 malbách), které je přímým důkazem vlivu Apulie, dále je zobrazeno auloi obou typů (na 4 malbách), chelys (na 2 malbách) a italická kithara (na 2 malbách). Jen v jednom případě najdeme na malbě dva nástroje.

Porovnáme-li počet zobrazených nástrojů na kampánské keramice v průběhu 4. století, dostaneme následující graf:



Graf 4: Zastoupení hudebních nástrojů na kampánské keramice (%).

Z grafu výše je možné vypožorovat, že zatímco v raném období tvořila tympana absolutní většinu zobrazených hudebních nástrojů, postupně se jejich procentní podíl na malbách vůči ostatním nástrojům snižoval. Stejně tak je patrné vymizení některých typicky řeckých nástrojů v Kýmé a naopak tamější obliba italických kithar a apulských sistr.

¹⁷² Zde mohlo být přejímání apulského stylu způsobeno migrací umělců z Apulie do Kýmé.

4.2.4 Lukánská škola

Na konci 5. století působily v jižní Itálii dvě hlavní malířské školy, z nichž každá měla svůj vlastní charakteristický styl. Hlavními malíři první školy byly malíř z Pisticci a malíř Amyka a jejich nástupci malíř Kreusy a malíř Dolona, druhá škola, kterou můžeme označit za předchůdkyni apulského zdobného stylu, měla své sídlo v Tarentu. A. D. Trendall tyto dvě školy vymezuje jako *raně apulskou*, o níž již bylo pojednáno v jedné z předchozích kapitol této diplomové práce, a *raně lukánskou*.

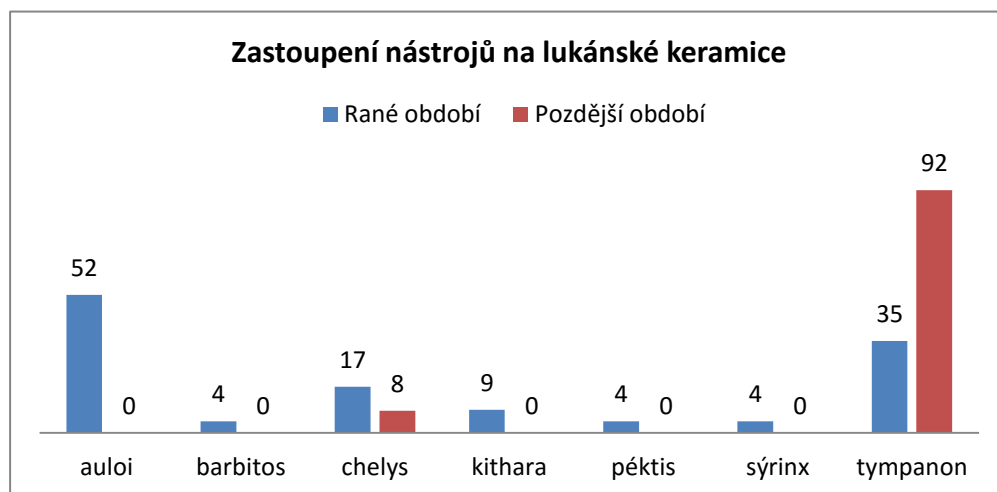
Region Lukánie leží na území jihozápadní Itálie a sahá až k Tarentskému zálivu. Tvorba zdejších malířů byla v rané době (mezi roky 440–370 př. n. l.) do značné míry ovlivněna attickými vzory, neboť řada těchto malířů pocházela z Řecka a svému umění se učila ve vzdálených Athénách. Silný vliv attické kultury se odrazil jak ve výběru zobrazovaných nástrojů, tak v jejich podobě a úloze ve scéně. Častěji se setkáme s aktivní hrou na nástroj (18 případů z 23), oddělením mytologie od běžného života a oproti pozdějšímu období se objevují kromě tympana také tradičně řecké nástroje auloi, sýrinx, chelys, kithara a barbitos. Auloi, který je zastoupen na 12 raně apulských malbách, je attického typu s tubusy o poměrně širokém průměru.¹⁷³ Podobně jasně odrážejí attický vliv chelydy s dřevěnými ozvučnými skříněmi a barbitos (malba č. 7). O italickém původu naopak svědčí zdobnost hřebenaté harfy (malba č. 14). Mezi významné raně lukánské malíře patří malíř z Pisticci, malíř Kyklopa a malíř Amyka. Z tvarů, na nichž je zobrazen hudební nástroj, je nejoblíbenější zvoncový kratér.

Pozdně lukánských váz se oproti pozdně apulským a kampánským dochovalo jen velmi málo. Jejich vzhled je spíše provinční (co do tvaru a stylu), začíná se objevovat silný apulský vliv.¹⁷⁴ Z tvarů přetrvávají zvoncové a kalichové kratéry a populární se stává nestoris. Objevují se také hydrie, oinochoé a lebes gamykos. Z motivů již jasně převládají scény z běžného života (11 z 12 maleb) nad mytologickými. Objevují se především rozjaření mladíci a dívky, družina boha Dionýsa, v níž nechybí satyrové a mainady a také čistě apulské motivy s dekorativní dvojicí tympan na stěně (malba č. 27) nebo dívkou s roztaženými rukama, přičemž v jedné drží tympanon a v druhé fiálu (malba č. 29). Vedle tympan se na stěně objevují také fiály a jiné kruhové předměty. Přestože je na postavách a scénách silně cítit apulský vliv, nenajdeme tu ani italickou kitharu, ani apulské sistrum. Jediným jiným zobrazeným nástrojem, než je tympanon, je v tomto pozdním období želví lyra (malba č. 33), která se od tradičních řeckých nástrojů liší širokou zaoblenou skříní přímo ústící v krátká ramena.

¹⁷³ Jihoitalská dvojité píšťala je tradičně zobrazována spíše s tenkými tubusy bez výraznějšího členění.

¹⁷⁴ Trendall 1967, 116

Z celkem 418 maleb bylo pro analýzu vybráno 35 s vyobrazením hudebního nástroje, což tvoří přibližně 8%. Ty byly rozděleny do dvou období a z nich sestaven následující graf:



Graf 5: Zastoupení hudebních nástrojů na lukánské keramice (%).

Z výše uvedeného grafu je patrné, že se v Lukánii setkáme pouze s nástroji, jejichž původ sahá na pevninské Řecko, zatímco typicky italské nástroje (apulské sistrum či italská kithara) chybí. Dále pak to, že v raném období lukánské keramiky se na malbách objevuje větší spektrum nástrojů, než na pozdějších, kde vedle obrovské převahy tympanon najdeme jen jednu chelydu.

4.2.5 Sicilská škola

Produkce sicilské školy červenofigurového vázového malířství spadá do období 340–300 př. n. l. Její počátek je spojován s řeckou invazí mezi roky 341–338 př. n. l., kdy na Sicílii dorazili společně s vojskem také umělci a řemeslníci, kteří sem přinesli techniku červené figury a později zde založili své vlastní dílny. První vázy tedy pocházely ještě od řeckých malířů a tento attický styl měl na místní produkci silný vliv i v následujících obdobích.

Sicilskou keramiku můžeme obecně rozdělit do tří skupin na:

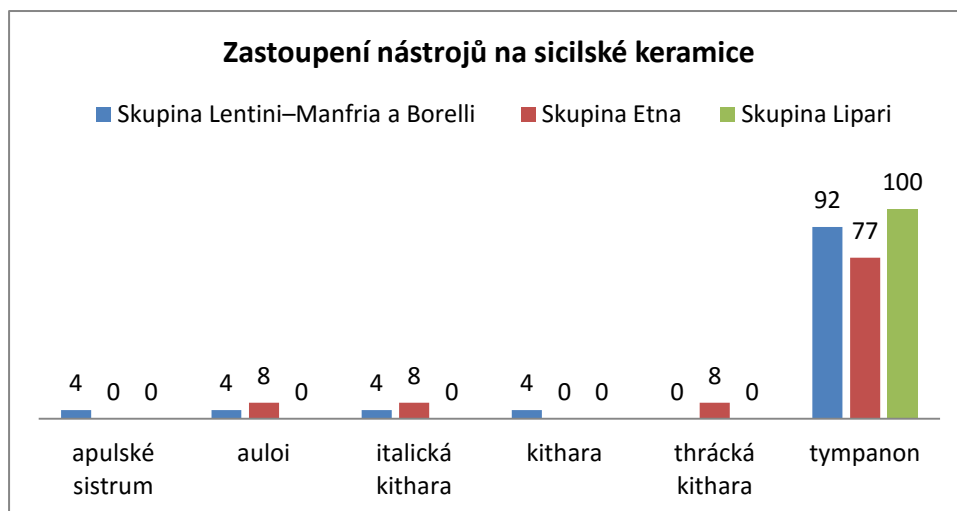
1. skupinu Lentini–Manfria a Borelli,
2. skupinu Etna a
3. skupinu Lipari, které se vzájemně dosti ovlivňovaly a jejichž společnými znaky jsou stejné dekorativní vzory, tvary keramiky (většinou pyxidy, lekanidy a aryballovité lékythy) a náměty, v nichž se objevují žánrové scény s dívkami, mladíky Níké a Erótem či dionýsové motivy.

Mnoho talentovaných sicilských malířů odchází už v 2. čtvrtině 4. století do Kampánie a do Paesta, kde vznikají nové malířské školy. Mezi tyto umělce řadíme např. malíře Dirké, který se stává předchůdcem významné školy v Paestu.¹⁷⁵

Na sicilské keramice jsou hudební nástroje zastoupeny v 17 % případů, díky čemuž se dostávají dokonce před keramiku paestskou, již dominují dekorativní tympana na stěnách. Nejoblíbenějším tvarem sicilské keramiky jsou lekanidy, dále pak aryballovité lékythy (jinak také nízké lékythy) a skyfoidní pyxidy.

V průběhu vývoje sicilského vázového malířství nezaznamenáváme žádné významější změny. Už od počátku její produkce jsou malby výrazně apulizující a mezi nástroji se nejčastěji objevuje tympanon (celkově na 38 malbách ze 43). Ostatní, pro jižní Itálii vcelku běžné nástroje - apulské sistrum, kithara, italská kithara a auloi - jsou zastoupeny vždy jedním exemplářem. Na malbě č. 36 se objevuje dosti neobvyklý strunný nástroj připomínající thráckou kitharu. Na rozdíl od ní tento zobrazený nástroj nemá ozvučnou skříň vyplněnou barvou, avšak malba může být ovlivněna více uměleckou invencí malíře, než reálným vzhledem nástroje.

Zapsáním procentuálního podílu nástrojů zobrazených na sicilské keramice ve třech obdobích jejího vývoje získáme následující graf:



Graf 6: Zastoupení hudebních nástrojů na sicilské keramice (%).

Vedle populárního tympana, které u skupiny Lipari pozdního 4. století př. n. l. reprezentuje dokonce 100% zobrazených hudebních nástrojů, se ostatní nástroje objevují na sicilské keramice jen v mizivém množství.

¹⁷⁵ Více o sicilském zázemí paestské školy v kapitole 4.2.2. této diplomové práce.

4.2.6 Výsledky pozorování

Při studiu apulského vázového malířství se tato práce opřela o více než 2300 dochovaných vázových maleb a jejich fragmentů, přičemž na zhruba 9 procentech z nich byl vyobrazen hudební nástroj. Nezanedbatelný počet hudebních scén tak dává prostor pro systematickou analýzu vývoje hudebních nástrojů v této oblasti a pro pozorování vlivu řeckého umění a tradic na lokální kulturu.

Hudební scény na jihoitalské keramice zajímavě reflektují vztah mezi Řeky, kteří osidlovali pobřeží jižní Itálie od 8. století, a místní italskou kulturou. Probíhající mezikulturní komunikace a přejímání řeckých tradic příznivě ovlivňovaly vývoj této již do jisté míry helenizované společnosti a díky obchodním stykům proudila kolem roku 440 př. n. l. do jižní Itálie attická červenofigurová keramika, kterou později nahradila již stejně vyspělá keramika vytvořená lokálními malíři.¹⁷⁶ Ta sice přejímala z velké části hudební motivy, scény, jednotlivé nástroje a jejich zobrazení z attické keramiky, část její produkce však šla vlastní cestou a vznikly zcela nové motivy a hudební nástroje, snimiž se na řecké pevnině nesetkáváme.

Apulská keramika, již se ze všech jihoitalských regionů dochovalo nejvíce, je dobrým příkladem tohoto odchýlení od attických vzorů a tím také dominantním ukazatelem kulturního vývoje v jižní Itálii. Její zdobný styl (tzv. apulský zdobný styl) s rozjařenými mladíky, dívkami, mainadami a satyry, třímajícími v jedné ruce tympanon a v druhé thyrsos, hrozen, věnec, fiálu nebo cistu, přejímaly ostatní malířské školy, stejně jako dekorativní tympanon umístěné na stěnách a mezi postavami.

V raném a středním období apulské produkce dominovala jižní Itálii řecká města, což se projevovalo oblibou typicky řeckých nástrojů, jakými jsou aulos, trigónon nebo tympanon. Na pozdní apulské keramice spadající do období středního a pozdního 4. století př. n. l., kdy řecká města ztrácí svůj vliv, nalezneme častěji lokální nástroje – trigónon nahrazuje zdobnější péktis, lyru a barbitos italská kithara. Typicky řecká dvojité píšťala mizí úplně a místo ní se objevuje apulské sistrum. Zajímavá je situace ohledně tympana a koncertní kithary. Přestože to jsou nástroje ryze řecké, těší se tu velké oblibě i v pozdním období. Důvodem této popularity je jistě fakt, že jsou bezprostředně spojovány s Dionýsem a Apollónem (či Orfeem), kteří figurují na mnohých scénách zdobících jihoitalskou keramiku. Krom toho především v pozdní fázi přebírá tympanon spíše dekorativní úlohu – postavy na něj nehrají, nýbrž ho drží volně v ruce a v druhé ruce pak thyrsos, věnec nebo cistu. Nezřídka se objeví tympanon také jako výplňový motiv na stěně či na zemi vedle postav.

¹⁷⁶ Trendall 1989, 7.

Dekoratívny tympanon je pak ešte typičtější pro keramiku paestskou, kde je jedním z nejoblíbenějších výzdobných motivů. K tomuto účelu došlo k určitému zjednodušení a typizaci tympana – zmizela jeho trojrozměrnost a stalo se kruhovým objektem se dvěma až čtyřmi uchy (případně opatřenými pentlemi) umístěným v okolí postav. Vedle dekorativních tympan se na paestské keramice objevují i tympana držaná apulským způsobem, tedy v jedné ruce buben, v druhé například fíalu, jiné se o buben položený na zemi opírají. V počtu zobrazení tak tympanon daleko převyšuje všechny ostatní nástroje, které se na paestské keramice objevují. Jsou to tradiční řecké dvojité píšťaly, želví lyry, kithary, sýringy a apulské sistrum, které je jediným nástrojem nepocházejícím z řecké pevniny. Zdejší inovací jsou jednoduché zvonky, na něž se hraje buďto podobně jako na krotala, či pouze na jeden zvonek.

Druhou nejpočetnější jihoitalskou keramikou je keramika kampánská, u níž je dobře patrné míšení vlivu attického a apulského. K apulským motivům tympan zobrazených v rukou rozjařených dívek, mainad, mladíků a satyrů se v průběhu kampánských škol Capua I a Capua II přidávají scény se symposiem, amazonomachií, bojem nebo konkrétními mytologickými scénami (Ió a Argos, Télefos), které jsou typické pro pevninské Řecko. Nové neobvyklé scény s sebou přináší také pro tento region netypické, nebo zcela nové nástroje – vojenskou trubku salpingu, či zvláštní protáhlou úzkou kitharu, kterou bychom mohli pojmenovat kitharou kampánskou. Produkce malířské školy v Kýmé, která se rozvíjí paralelně s Capua II v 2. polovině 4. století př. n. l., se opět vrací k apulskému stylu a přijímá také jeho nástroje – ve scénách se objeví apulské sistrum, italská kithara či jihoitalský typ auloi.

Lukánská keramika je ve své rané fázi ovlivněna keramikou attickou, neboť řada malířů přišla z Athén. Vedle tympana se tak objevují typicky řecké nástroje auloi, chelys, sýrinx a barbitos, které v detailech odpovídají attickým zobrazením, a postavy jsou velice často zachyceny přímo při hře, což je typičtější právě pro attickou keramiku. Počet mytologických scén a scén z běžného života je poměrně vyrovnaný. Po roce 370 př. n. l. se situace mění a lukánská keramika začíná být ovlivněna apulskou. Na scénách se prolínají mytologické postavy se smrtelníky, a tympanon, které vytlačuje všechny ostatní nástroje (jen na jednom zobrazení se objeví lyra), je zobrazováno na stěnách jako dekorační prvek nebo v rukou tančících mainad, satyrů, mladíků a dívek. Některé z postav drží nástroj apulským způsobem (viz výše).

Ze všech regionů produkce jihoitalské keramiky jsou hudební nástroje nejvíce zastoupeny na Sicílii, kde jsou zobrazeny na 17% všech váz. Za tímto vysokým procentem (ostatní regiony, tedy Lukánie, Kampánie a Apulie mají scény s hudebním nástrojem na zhruba na 8–9% vázových maleb) stojí podobně jako v Paestu (14%) obliba dekorativních tympan zobrazených na zemi a na stěnách vedle postav a především pak tympan na ryze apulských

scénách s rozjařenými mainadami, nebo dívkami usazenými na stoličce. Na sicilské keramice, jejímž nejoblíbenějším tvarem je lekanis, jsou zobrazována tympana, auloi, italské kithary, apulská sistra, kithary a v jednom případě kithara připomínající thrácký typ. V pozdějším období se ze sicilské keramiky vytrácí téměř všechny nástroje a zůstává pouze tympanon. Tympanon, které je nejoblíbenějším nástrojem celé jižní Itálie.

4.3 Srovnání attické a jihoitalské keramiky

V Řecku byla hudba neodmyslitelně spjata s mytologií – bohové Hermés či Athéna byli považováni za tvůrce hudebních nástrojů, Apollón a Múzy za patrony ctnostné hudby, Dionýsos a Pán za patrony hudby bujaré hodící se k rozjařeným průvodům komastů. Příběhy nesmrtelných bohů a hrdinů se tak dostaly také na vázové malby s hudební tematikou. Počet těchto maleb na attické keramice ve výběru J. Boardmana převyšuje malby zobrazující scény z běžného života (83 ku 68 malbám), ale patrně se nejedná o obecný trend, takže není tato skutečnost směrodatná pro jakékoli závěry. Jihoitalská keramika zobrazuje kromě již zmíněných mytologických příběhů a motivů z běžného života také polomytologické scény. V nich vystupují vedle sebe nadpřirozené bytosti a obyčejní smrtelníci (nejčastěji mladíci a mladé dívky ve společnosti satyrů, mainad a Erótů). S podobnými výjevy se setkáme v attickém vázovém malířství jen výjimečně.

Řekové z pevninské části Řecka a jihoitalští Řekové chápali rozdílně také umístění nástrojů ve scéně. Scény s hudebními nástroji na attické keramice můžeme nazvat skutečně hudebními – zobrazované postavy většinou na nástroj hrají, nebo alespoň scéna očividně s hudbou souvisí (nejčastěji se jedná o symposia, průvody a tanečníky či výuku hudby, z mytologických příběhů o Apollóna s Múzami, Dionýsa či Orfea). Oproti tomu jihoitalská keramika v mnoha případech zobrazuje hudební nástroje pouze jako dekorace na stěnách či zavěšené na ruce postavy, které se scénou nijak nesouvisí.

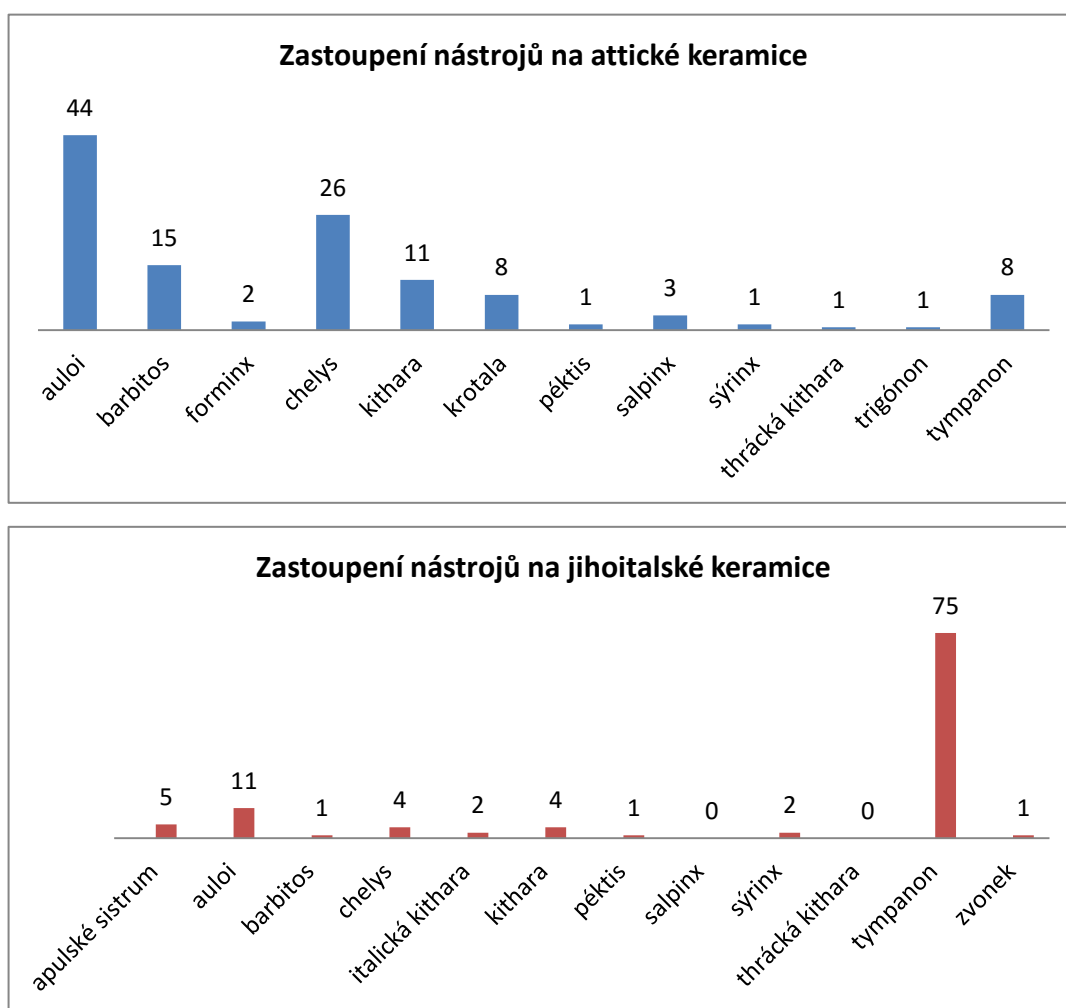
Nejzajímavější výsledky poskytla analýza týkající se přímo zobrazovaných hudebních nástrojů (graf 1 a 7). V attickém vázovém malířství figuruje auloi, druhou příčku drží po všechna tři období chelys a následují barbitos, kithara a krotala. Ostatní nástroje se objevují jen v určitém období – sýrinx na rané a pozdní keramice (na střední chybí), salpinx jen na rané keramice a naopak forminx, péktis, trigónon a tympanon jen na pozdní. Absence vojenské trubky na středně a pozdně attické keramice patrně souvisí s tím, že klesla obliba vojenských motivů. Dalším důvodem může být nevhodný tvar salpingy, který se špatně umísťuje do výzdobného pole na nádobě.¹⁷⁷ Na přechodné a pozdní attické keramice salpinx chybí, místo něj se však v 2. polovině 5. století př. n. l. objeví celá řada nových nástrojů, které souvisí s uctíváním boha Dionýsa nebo čistě ženskými motivy spojenými s Erótem a Afrodítou. Ty jsou pak hlavními a nejčastějšími nástroji na jihoitalské keramice.

Je zřejmé, že jihoitalští Řekové převzali tyto pozdně klasické nástroje z řecké pevniny společně s pro ně typickými motivy. Tančící mainady, satyrové, mladíci a dívky v doprovodu

¹⁷⁷ Vymizení salpingy z attického vázového malířství na přelomu archaického a klasického období se věnuje bakalářská práce L. Waňousové *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma* na str. 59.

Erótů a jiných nadpřirozených bytostí jsou nejčastějším motivem jihoitalských váz všech regionů. K nim neodmyslitelně patří tympana, jejichž podoba se od řeckých protějšků nijak neliší. Ostatní nástroje jsou však mnohem zdobenější (především se jedná o harfy s příčkami ve tvaru ptáků) a tvarově rozmanitější. Mezi nástroje, se kterými se na attické keramice nesetkáme, patří apulské sistrum, italská kithara a zvonky. Naopak na jihoitalské keramice chybí krotala, trigónon a forminx.

Společnými znaky jihoitalské keramiky jsou výzdoba dekorativními tympany a typické tančící či běžící postavy s rozpřaženými rukama, které všechny regiony převzaly z Apulie. Rovněž se ve všech regionech objevují auloi a kithara, které pocházejí z pevninského Řecka a jejichž podobu si jihoitalští malíři upravili dle vlastního vkusu. Popularita ostatních hudebních nástrojů závisí na konkrétním regionu. Zvonky jsou například perkusním nástrojem, který se objevuje pouze v Paestu, péktis pouze v Apulii a salpinx v Kampánii. Způsob zobrazení nástrojů se přitom v různých regionech příliš nemění. Střídají se pouze řecké a italské typy auloi, a to spíše podle rozhodnutí konkrétního malíře, než podle regionu, z kterého pochází.



Graf 7: Zastoupení hudebních nástrojů na attické a jihoitalské keramice (%).

5 Závěr

Attická a jihoitalská ikonografie vázových maleb prozrazuje mnohé o soukromém i veřejném životě Athénanů a starověkých Řeků vůbec. Součástí jejich života byla ve velké míře také hudba, a tak se s hudebními nástroji setkáváme na vázových malbách běžně – ať už tvoří hlavní motiv scény, nebo jen doprovázejí dění. K jejich zkoumání je však potřeba přistupovat s určitou obezřetností, neboť mezi badateli panují neshody ohledně jejich názvů a typologie. Velké množství typů a variant nástrojů zmátlo nejednoho archeologa či muzikologa a přivedlo ho ke špatnému určení a pojmenování konkrétního zobrazeného nástroje. Tato diplomová práce tedy pracovala ve své první části s odbornými publikacemi, monografiemi a články zabývajícími se antickou hudbou a na základě jejich porovnávání si kladla za cíl nabídnout čtenáři komplexnější pohled na nejméně probádanou etapu dějin hudby a především na tehdejší strunné a perkusní nástroje, čímž navázala na bakalářskou práci L. Waňousové *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma*, která se soustředila pouze na ty nástroje, k jejichž rozezvučení je potřeba lidského dechu.

Strunné hudební nástroje byly ve starověku považovány za symbol ctnosti, morálky a důstojnosti. Hra na lyru vyrobenou ze želvího krunýře a koncertní kitharu, které přisuzovali starověcí Řekové bohu umění Apollónovi, byla začleněna do výuky athénské mládeže a do múzických agónů na panhelénských hrách. Barbitos a forminx – další nástroje, které řadíme do skupiny lyr – byly spojovány mimo jiné s básníky, Múzami a mykénskými aoidy. Později se v Řecku objevují harfy dvou typů: péktis a trigónon. Ty nalezneme výhradně ve spojitosti se ženami např. na scénách zobrazujících přípravy na svatbu. Na jihoitalské keramice je často zobrazována bohatě zdobená varianta péktidy s hřebenovitými výčnělky a příčkou ve tvaru vodního ptáka. Ostatní strunné nástroje, tedy loutny a citery, se objevují spíše v pozdní antice.

Pomyslným protipólem ke strunným nástrojům jsou nástroje perkusní. Vzhledem k tomu, že na ně není možné produkovat melodii, považovali je Řekové spíše za nástroje barbarské. Krotala, kymbala a tympana se sice hojně využívala k doprovodu divokých pitek pořádaných na počest boha Dionýsa, ale se systrem se už v řecké ikonografii setkáme jen výjimečně. Jiná je situace v jižní Itálii, kde si tympanon vydobilo ve vázovém malířství zcela výsadní postavení. V této oblasti vznikají také nové varianty řeckých nástrojů a nástroje zcela nové jihoitalské (apulské sistrum, italská kithara, nebo paestské zvonky).

Cílem druhé části diplomové práce bylo jednak porovnat attické vázové malby s hudební tematikou spadající do období konce 6. století až poslední čtvrtiny 4. století př. n. l., jež shromáždil ve svých třech knihách J. Boardman, a pokusit se zjistit, zda se v průběhu dvou staletí

mění škála zobrazovaných typů nástrojů, scény, v nichž se nástroje nachází, nebo zda procházejí jednotlivé nástroje zřetelným tvarovým vývojem, jednak provést podobný výzkum s vázami jihoitalskými. U nich se práce zaměřila na vázy slavných jihoitalských malířských škol pocházejících z regionů Apulie, Paestum, Kampánie, Lukánie a Sicílie a zkoumala, zda se liší jednotlivé zobrazené hudební nástroje či výběr zobrazených hudebních nástrojů na základě rozdílného výrobního centra.

Na základě provedené analýzy můžeme konstatovat, že na řecké pevnině, resp. attické keramice se setkáme nejčastěji s dvojitými píšťalami, želvími lyrami, barbity a kitharami, dále pak s krotaly a tympany. Ostatní nástroje už jsou mnohem vzácnější – salpinx, forminx, sýrinx, thrácká kithara, trigónon a péktis se vyskytují jen na několika malbách a perkusní nástroje kymbala či sistrum dokonce chybí úplně. Tvar a detaily nástrojů se na základě data výroby maleb či působení malířů nijak neliší, zato se však v jednotlivých obdobích zobrazují jen některé nástroje. Dlouhá rovná vojenská trubka salpinx mizí z vázového malířství na přelomu 6. a 5. století př. n. l. patrně kvůli jejímu tvaru nepřilíží se hodícímu do stísněného prostoru na váze. Od poloviny 5. století př. n. l. se začíná objevovat tympanon a harfy. Tyto nástroje jsou pak velice populární v jižní Itálii, kde se setkáme s bohatě zdobenými variantami tympan a harfami s hřebenovitými výčnělky a příčkami ve tvaru vodních ptáků. Vedle tradičních řeckých nástrojů se na jihoitalské keramice objevují také nové typy nástrojů (italická kithara) a dokonce nástroje zcela nové (apulské sistrum, paestské zvonky).

Jihoitalská keramika je ve všech regionech dosti podobná, přesto můžeme pozorovat lokální odlišnosti. Společným znakem je velká obliba tympan, vliv zdobné apulské keramiky a scény, na nichž se objevují společně mytologické a nemytologické postavy. Hlavní motivy z apulské keramiky, jíž se dochovalo nejvíce, jsou populární ve všech ostatních jihoitalských regionů – nejčastěji se jedná o tančící či sedící mainady, satyry, silény, mladíky a mladé dívky s tympany, přičemž hudební nástroje mnohdy plní funkci dekorace nebo se zobrazovanou scénou nijak nespojují. Čistě dekorativní tympanon je pak typické pro keramiku paestskou stejně jako jinde nevídané zvonky, jež hráči drží podobně jako krotala.

Lukánské a kampánské vázové malířství přejímá vedle apulských vlivů také vlivy attické. U kampánské keramiky se setkáváme s čistě řeckým nástrojem salpingou a také pro jihoitalskou keramiku jinak netypickými motivy – symposii, bojovými scénami či amazonomachií. Až později začne převládat vliv apulského malířství. Podobně je tomu u keramiky lukánské, v jejíž rané fázi se objevují čistě řecké nástroje auloi, chelys, sýrinx a barbitos a postavy jsou zachyceny přímo při hře tak, jak tomu je u attické keramiky, a teprve v pozdější fázi se prosazuje apulský vliv.

Největší procento hudebních scén nalezneme na sicilské keramice, a to díky dekorativním tympanům, která malíři s oblibou umisťují i na nehudební scény. V pozdním 4. století př. n. l. se dokonce s jiným nástrojem, než je tympanon, na sicilské keramice nesetkáme.

Závěrem je třeba konstatovat, že existuje řada publikací, které se věnují antické hudbě a jejichž součástí je také pojednání o hudebních nástrojích té doby. Ačkoli se však jedná o práce podobně tematicky zaměřené jako tato diplomová práce, vztahují se vždy pouze ke konkrétnímu regionu či období (budiž příkladem Cerqueira 2014 zabývající se hudebními nástroji na apulské keramice). Podobná práce takového rozsahu tedy nebyla dosud publikována, a tak je přáním autora, aby čtenáři poskytla zcela nový pohled na antické hudební nástroje a hudební kulturu v obou zkoumaných regionech. Antická hudba sice – jak píše v úvodu své knihy *Hudba antických kultur* M. K. Černý – umlkla, díky výzkumům archeologů, hudebních nadšenců a badatelů však zdaleka není a snad ani nebude úplně zapomenuta.

6 Použitá literatura

Aristotelés, *Pol.* = Aristoteles: *Politika*. Překl.: A. Kříž. Praha 1939.

Catullus, *Carm.* 63 = C. Valerius Catullus: *Carmina*. Přel. E. C. Smithers

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0006%3Apoem%3D63>> online archiv Perseus (navštíveno 02/12/2014)

Hérón Alexandrijský, *Pneumatica* = Hérón Alexandrijský: *Druckwerke und Automatentheater*.

Překl. W. Schmidt. Leipzig 1899.

Horatius, *Carm.* = Q. Horatius Flaccus: *Ódy a epódy*. Překl.: O. Jiráni. Praha 1923.

HH XXI: Hymnus na matku bohů = Homér: *Homérské hymny/Válka žab a myší*. Překl. O. Smrčka. Praha 1959.

Hymnus na Herma = *Homeric Hymns*. Překl.: H. G. Evelyn-White. Dostupné online:

<<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0138%3Ahymn%3D4%3Acard%3D488>> (navštíveno 30/05/2016).

Pausaniás, *Descript. Graec.* = Pausaniás: *Cesta po Řecku*. Překl.: H. Businská. Antická knihovna 20. Praha 1973.

Platón, *Resp.* = Platón: *Ústava*. Překl.: F. Novotný. Praha 2001.

Strabón, *Geogr.* = Strabo: *Geography*. Překl.: H. L. Jones. Dostupné online: <

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.01.0198%3Abook%3D10%3Achapter%3D3%3Asection%3D17>> (navštíveno 10/03/2016)

Suetonius, *De vita Caes.* = Suetonius: *Životopisy dvanácti císařů*. Překl. B. Ryba. Praha 1998.

Vitruvius, *De archit.* = Vitruvius: *Deset knih o architektuře*. Překl.: A. Otoupalík. Praha 1979.

Beazley, J. D. 1956: *Attic Black-Figure Vase-Painters*. Oxford.

Beazley, J. D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters. Volume I*. Oxford.

Beazley, J. D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters. Volume II*. Oxford.

Beazley, J. D. 1963: *Attic Red-Figure Vase-Painters. Volume III Indexes*. Oxford.

- Beazley, J. D. 1971: *Paralipomena. Additions to Attic Black-Figure Vase-Painters and to Attic Red-Figure Vase-Painters*. Oxford.
- Boardman, J. 1974: *Athenian Black Figure Vases*. Londýn.
- Boardman, J. 1975: *Athenian Red Figure Vases. The Archaic Period*. Londýn.
- Boardman, J. 1989: *Athenian Red Figure Vases. The Classical Period*. Londýn.
- Bouzek, J. – Ondřejová, I. 2004: *Řecké umění*. Praha.
- Bouzek, J. – Ondřejová, I. 1985: *Úvod do klasické archeologie*. Praha.
- Bundrick, S. 2005: *Music and Image in Classical Athens*. Cambridge.
- Bush, D. E. – Kassel, R. 2006: *The Organ: An Encyclopedia*. New York.
- Campbell, D. B. 2008: *Řecká a římská obléhací technika 399 př. n. l. – 363 n. l.* Praha.
- Cerqueira, F. V. 2014: Iconographical Representations of Musical Instruments in Apulian Vase-Painting as Ethnical Signs: Intercultural Greek-Indigenous Relations in Magna Graecia (5th and 4th Centuries B.C.). *Greek and Roman Musical Studies* 2, 50–67.
- Černý, M. K. 2006: *Hudba antických kultur*. Praha.
- Driberg, F. v. 1835: *Wörterbuch der griechischen Musik in ausführlichen Artikeln*. Berlín.
- Fleischhauer, G. 1964: *Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums/Lief. 5 Etrurien und Rom*. Leipzig.
- Forsdyke, J. 1954: The 'Harvester' Vase of Hagia Triada. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 17 (1/2), 1–9.
- Frel, Jiří. 1956: *Řecké vázy*. Praha.
- Getz-Preziosi, P. 1981: The Male Figure in Early Cycladic Sculpture. *Metropolitan Journal Museum* 15, 5–33.
- Graves, R. 2010: *Řecké mýty*. Překl.: J. Hanuš. Brno.
- Higgins, R. 1973: *Minojské a mykénské umění*. Praha.
- Hyde, W. W. 1938: The Recent Discovery of an Inscribed Water-Organ at Budapest. *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 69, 392–410.

- J. van der Steen, E. 2005: The Sanctuaries of Early Bronze IB Megiddo: Evidence of a Tribal Polity? *American Journal of Archaeology* 109 (1), 1-20.
- Jackson, R. (ed.) 2000: *Gladiators and Caesars: The Power of Spectacle in Ancient Rome*. British Museum.
- Kaba, M. 1994: The Aquincum Organ – International Symposium in Budapest. In: Budapest régiségei 32, 1998, 143–148.
- Kárpáti, A. 2012: *A Satyr-chorus with Thracian Kithara: Toward an Iconography of the Fifth-Century New Music Debate*. *Phoenix, Classical Association of Canada* 66 (3–4), 221–246.
- Kerényi, K. 1996: *Mytologie Řeků I. Příběhy bohů a lidí*. Praha.
- Kerényi, K. 1998: *Mytologie Řeků II. Příběhy heroů*. Praha
- Landels, J. G. 1999: *Music in ancient Greece and Rome*. Londýn/New York.
- Lawergren, B. 2007: Etruscan musical instruments and their wider context in Greece and Italy. *Journal of the Etruscan Foundation* 10, 119–138.
- Loucas, I. 1990: Meaning and Place of the Cult Scene on the Ferrara Krater T128. In: Hägg, R. (ed.): *The Iconography in Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*. Dostupné online: <<http://books.openedition.org/pulg/191>> (navštíveno 05/04/2016)
- Markovits, M. 2003: *Die Orgel Im Altertum*. Leiden.
- Mathiesen, T. J. 1999: *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. Nebraska.
- Mikrakis, M. 2011: Frühkykladischen Musikanten. In: Hattler, C. (ed.): *Kykladen: Lebenswelten einer Frühgriechischen Kultur*. Karlsruhe, 58–59.
- Nordquist, G. C. 1990: Instrumental Music in Representations of Greek Cult. In: Hägg, R. (ed.): *The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods*. Athény – Lutych, 143–168.
- Ondřejová, I. 2001: Römische Gemmen aus dem Burgstall bei Mušov. *Studia Hercynia* V. Praha, 83–87.
- Panetta, M. R. – Manferto De Fabianis, V. – Accomazzo, L. (eds.) 2005: *Pompeje. Historie, život a umění zmizelého města*. Praha.

- Preziosi, D. – Hitchcock, L. A. 1999: *Aegean Art and Architecture*. Oxford.
- Psaroudakes, S. 2000: The Arm-Crossbar Junction of the Classical Hellenic Kithara. In: Hickmann, E. – Laufs, I. – Eichmann, R. (eds.): *Musikarchäologie früher Metallzeiten = Music Archaeology of Early Metal Ages*. Papers from the 1st Symposium of the International Study Group on Music Archaeology at Monastery Michaelstein 18–24 May 1998.
- Redmond, Layne 2004: Percussion Instruments of Ancient Greece. *Percussive Notes* (10), 68–70.
- Roberts, H. 1981: Reconstructing the Greek Tortoise-Shell Lyre. *World Archaeology* 12 (3), *Archaeology and Musical Instruments*, 303–312.
- Sachs, C. 2012: *The History of Musical Instruments*. New York.
- Smith, R. R. R. 2005: *Hellenistic Sculpture*. Londýn.
- Smith, W. (ed.) 1890: *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. Londýn.
- Snyder, J. M. 1972: The Barbitos in the Classical Period. *The Classical Journal* 67 (4), 331–340.
- Steingräber, S. 2006: *Abundance of Life: Etruscan Wall Painting*. Los Angeles.
- Topál, J. 2002: Musikalische Denkmäler in der römischen Sammlung von Aquincum (Budapest). *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 43 (1/2), 1–15.
- Trendall, A. D. – Cambitoglou, A. 1978: *The Red-Figured Vases of Apulia I. Early and Middle Apulian*. Oxford.
- Trendall, A. D. – Cambitoglou, A. 1982: *The Red-Figured Vases of Apulia II. Late Apulian*. Oxford.
- Trendall, A. D. 1989: *The Red Figure Vases of South Italy and Sicily*. Londýn.
- Waňousová, L. 2014: *Dechové hudební nástroje antického Řecka a Říma*. Praha.
- Wegner, M. 1963: *Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums/ Lief 4. Griechenland*. Leipzig.
- West, M. L. 1992: *Ancient Greek Music*. Oxford.
- Williams, A. 1903: *The Story of the Organ*. Londýn.

Younger, J. G. 2007: Mycenaean Bard: The Evidence for Sound and Song. Epos. *Reconsidering Greek epic and Aegean Bronze Age archaeology. Proceedings of the 11th International Aegean Conference in Los Angeles 2006*, 71–78.

Younger, J. G. 1998: *Music in the Aegean Bronze Age*. Jonsered.

Encyklopedie a slovníky:

Bahník, V. 1974: *Slovník antické kultury*. Praha

Liddell – Scott – Jones 1843: *Greek-English Lexicon*. Dostupné online na THESAURUS LINGUE GRAECAE <<http://stephanus.tlg.uci.edu/ljsj/#eid=1&context=lsj>> (navštíveno 09/02/2016)

Svoboda, L. et al. 1973: *Encyklopedie antiky*. Praha.

Vrkočová, L. 1996: *Slovníček základních hudebních pojmů*. III. vydání. Vydáno vlastním nákladem.

Internetové odkazy:

Soubor Lyravlos: <<http://www.lyravlos.gr/en.asp>> (navštíveno 31/07/2016)

7 Obrazová příloha

Tab. 1



a: Kylix s bílým pozadím se zobrazením Apollóna, 480 př. n. l., arch. muzeum v Delfách.



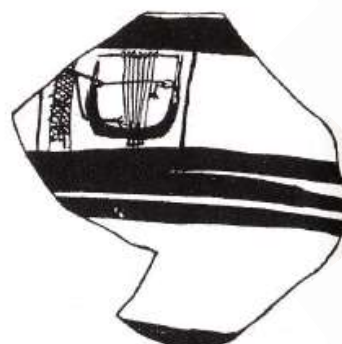
b: Mince z Kalymnu, 600–550 př. n. l.



c: Zobrazení lyry v Tomba dei Baccanti, 505 př. n. l.



d: Pečetítko z Knóssu s raným typem formingy, MM II.

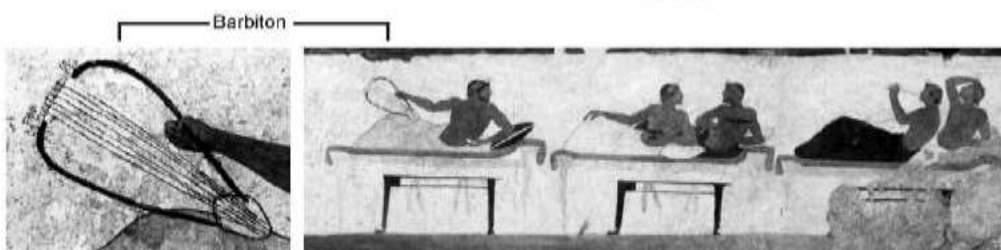


e: Fragment kratéru z Nauplia, LH IIIA2.



North side

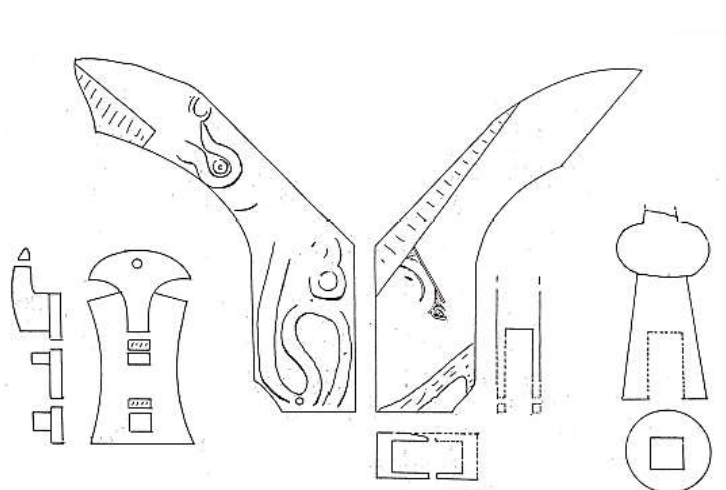
"Barbiton"



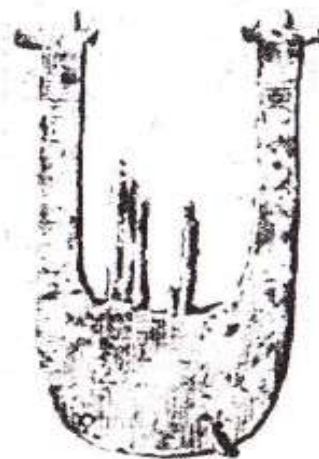
South side

f: Zobrazení barbitu v Tomba del Tuffatore, 480 př. n. l.

Tab. 2



a: Fragmenty formingy z Mykén, šachtový hrob č. 81.



b: Bronzový votivní předmět z Amyklai (raná kithara).



c: Socha Apollóna ve Vatikánu, 2. století n. l.



d: Amfora Nikoxenova malíře s Athénou hrající na kitharu, 500 př. n. l.



e: Tetradrachma z Olynthu, 4. st. př. n. l.



f: Pečetítko z Lerny, 2300–2200 př. n. l.

Tab. 3



a: Pelické Lykúrgova malíře s italskou kitharou, 350 – 340 př. n. l.



b: Červenofigurová peliké z Neapole se zobrazením otevřené péktidy.

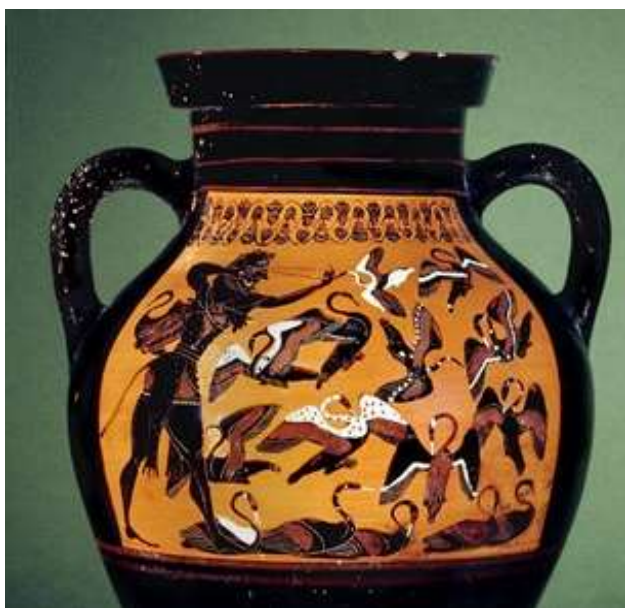


c: Detail pyxidy s vřetenovitým zavřeným trigónem s nejdelší středovou strunou.



d: Antický obláhač stroj sambyké či sambuca používaná při námořním obléhání.

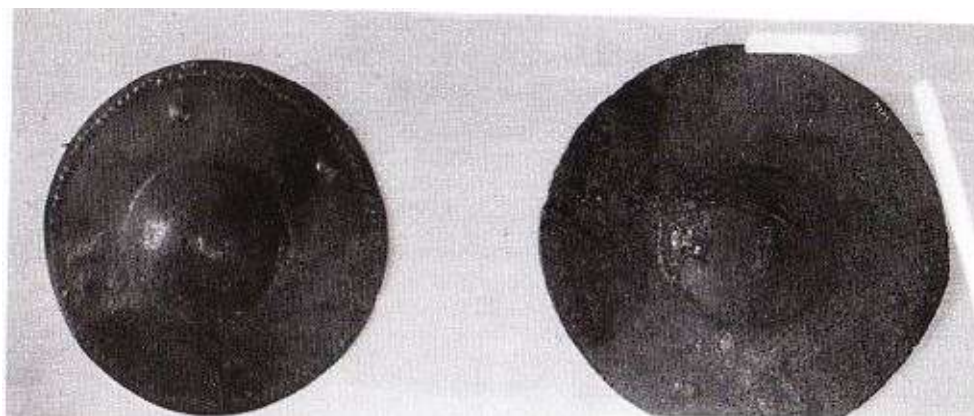
Tab. 4



a: Héraklés vyhánějící stymfalské ptáky na attické amfoře, 540 př. n. l., Britské muzeum. b: Faun Rondanini, Britské muzeum.



c: Attická amfora s Dionýsem a přizvukujícími mainadami, Rijksmuseum van Oudheden.



d: Ruční kymbala z komorové hrobky B v Mouliaňě na Krétě, pozdně minojská doba IIIC.

Tab. 5



a: Překresba malby se zobrazením obrácené hry na tympanon.



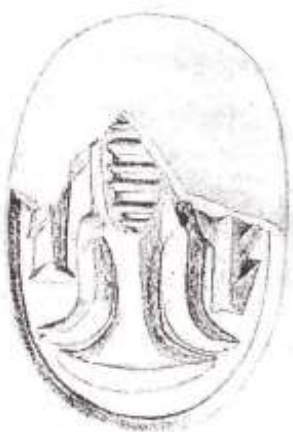
b: Pompejská malba zobrazující kentaura se satyrem, Neapolské muzeum.



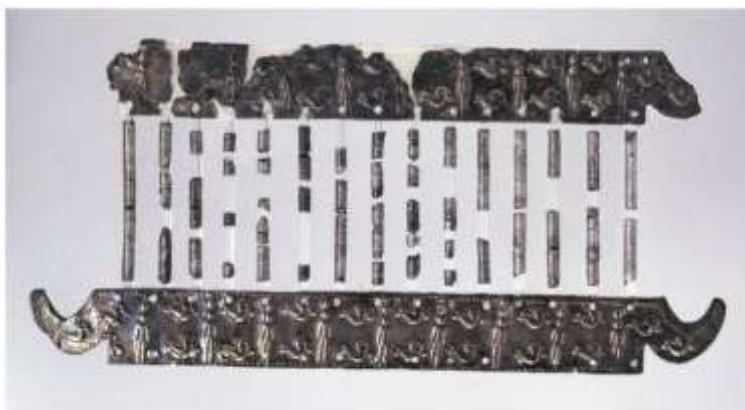
c: Bronzová socha bohyně Kybelé, 2. pol. 2. století n. l.



d: Novoasyrská slonovinová skříňka z Nimrudu, 8. století př. n. l. Vpravo detail chalkofonu.

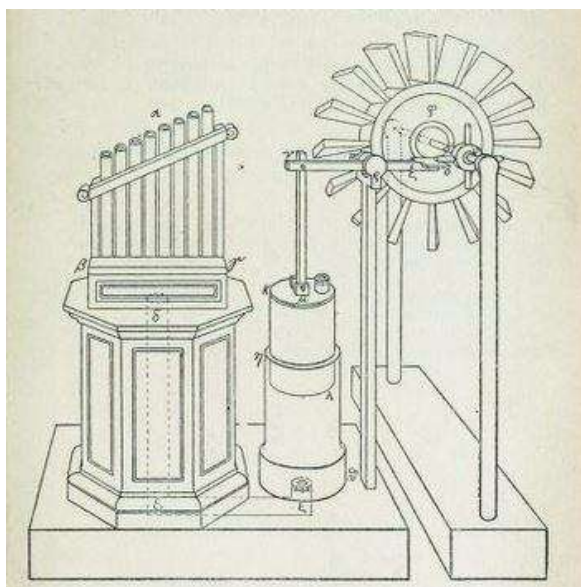


e: Pečetítko se zobrazením obloukového sistra.

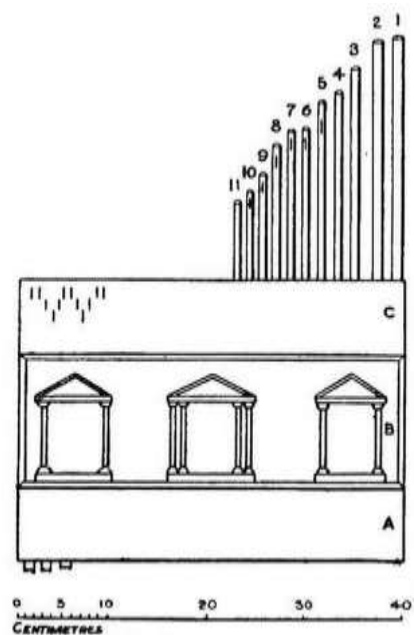


f: Chalkofon z Britského muzea v Londýně.

Tab. 6



a: Hydraulos s větrnou korouhvičkou podle Héróna Alexandrijského.



b: Hydraulos nebo sýrinx z Pompejí (překresba).

8 Tabulky k analýze hudebních nástrojů

Zdrojová data k analýze hudebních nástrojů zobrazených na attické a jihoitalské keramice jsou na přiloženém CD. To obsahuje následující soubory:

1. Atticka_keramika_tabulka.xlsx
2. Apulska_keramika_tabulka.xlsx
3. Paestska_keramika_tabulka.xlsx
4. Kampanska_keramika_tabulka.xlsx
5. Lukanska_keramika_tabulka.xlsx
6. Sicilka_keramika_tabulka.xlsx

9 Seznam ilustrací

Obr. 1: Zobrazení lyry z Megida. J. van der Steen 2005, 15, Fig. 5.

Obr. 2: Attický skyfos s lekcí hry na lyru. Wegner 1963, 89, Abb. 56.

Obr. 3: Pyxis se šesti Múzami. Muzeum v Bostonu: <

<http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC298063.jpg>> (navštíveno 04/03/2016)

Obr. 4: Želví krunýř z muzea v Reggiu. Roberts 1981, 302, Pl. 70.

Obr. 5: Rekonstrukce lyry v Britském muzeu v Londýně. Britské muzeum:

<http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00256/AN00256226_001_l.jpg>
(navštíveno 07/03/2016)

Obr. 6: Vnitřek lyry rekonstruované H. Roberts. Roberts 1981, 302, Pl. 72.

Obr. 7: Oinochoé malíře z Tarquinií. Boardman 1989, 48, 74.

Obr. 8: Kalathos Brygova malíře se Sapphou a Alkaiem. Center of Hellenic Studies, Harvard University. < <http://chs.harvard.edu/CHS/media/viewImage/1386>> (navštíveno 10/03/2016)

Obr. 9: Překresba rekonstrukce raného typu formingy. Younger 2007, Pl. XIV d.

Obr. 10: Freska Hráč na lyru v paláci v Pylu. Preziosi – Hitchcock 1999, 161, 100.

Obr. 11: Severní strana sarkofágu v Hagia Triada. Preziosi – Hitchcock 1999, 178, 117.

Obr. 12: Bílý lékythos malíře Achilla. Dostupné z:

<<http://www.theoi.com/image/K20.4Mousa.jpg>> (navštíveno 17/03/2016)

Obr. 13: Medailon číše Hesiodova malíře. Inventář muzea v Louvru:

< https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muse_kitharai_Louvre_CA482.jpg>
(navštíveno 19/03/2016)

Obr. 14: Bronzová figurka barda. Dostupné z: <http://rolfgross.dreamhosters.com/The-Stones-of-Greece/2012StonesofGreeceEnglish/Crete/Crete_html_167eab1d.jpg> (navštíveno 19/03/2016)

Obr. 15: Slonovinová forminx z Menidi. a) rekonstrukce nástroje, Younger 1998, Pl. 5, b) rekonstrukce dekorace ramene a c) dochovaný fragment ramene, Younger 1998, Pl. 8.

Obr. 16: Popis opěrného systému ramene koncertní kithary. Psaroudakes 2000, 269, Fig. 2.

Obr. 17: Kitharód Brygova malíře. Museum of Fine Arts v Bostonu:

<<http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/83-26.jpg>> (navštíveno 25/03/2016)

- Obr. 18: Amfora Andokidova malíře s Héraklem a Athénou. Dostupné online: <http://3.bp.blogspot.com/-vfr8msyJ4m8/VVEhOyAZnII/AAAAAAADIA/Wg_Fle9-6wY/s1600/31bce.jpg> (navštíveno 27/03/2016)
- Obr. 19: Amfora Andokidova malíře s múzickým agónem. Wegner 1963, 67, Abb. 38.
- Obr. 20: Část parthenónského vlysu se zobrazením kitharistů. Psaroudakes 2000, 268, Fig. 1a, 1b.
- Obr. 21: Rekonstrukce kithary. a) Rekonstrukce H. Roberts, Psaroudakes 2000, 278, Fig. 15, b) rekonstrukce S. Psaroudaka. Psaroudakes 2000, 277, Fig. 14b.
- Obr. 22: Červenofigurový kratér se zobrazením hřeбенaté harfy a italské kithary. West 1992, 218, Pl. 17. (výřez)
- Obr. 23: Satyrové hrající na thráckou kitharu. Kárpáti 2012, Pl. 1.
- Obr. 24: Attická amfora s dvojítm aulem, harfou a želví lyrou. Wegner 1963, 47, Abb. 22
- Obr. 25: Lebés tzv. Malíře koupele z Metropolitního muzea v New Yorku. Metropolitní muzeum v New Yorku: <http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_07.286.35a,b.jpg> (navštíveno 02/04/2016).
- Obr. 26: Dívka se sambykou na bílém lékythu. West 1992, Pl. 23.
- Obr. 27: Freska ze Stabií v Národním arch. muzeu v Neapoli. Dostupné online: <<https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/564x/e1/cb/50/e1cb50b905c4280e1f2d5d33256179ef.jpg>> (navštíveno 04/04/2016)
- Obr. 28: Kykladský harfeník z Metropolitního muzea. Metropolitní muzeum v New Yorku“ <<http://images.metmuseum.org/CRDImages/gr/web-large/DP256380.jpg>> (navštíveno 31/03/2016)
- Obr. 29: Harfeník z Théry umístěný v muzeu v Karlsruhe. Dostupné online: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/45/Harfenspieler_Idol.jpg/408px-Harfenspieler_Idol.jpg> (navštíveno 31/03/2016)
- Obr. 30: Hráč na harfu z ostrova Keros vystavený v Národním arch. muzeu v Athénách. Foto autor.
- Obr. 31: Pozdně římský reliéf s Múzou hrající na citeru. Dostupné online: <<http://cache4.asset-cache.net/gc/479638459-valve-of-diptych-depicting-muse-playing-gettyimages.jpg?v=1&c=IWSAsset&k=2&d=jP%2fTQiC5Q98eAnx9sgIXvt%2ftYoS93gj11%2b5NHcH8Da6OQSe6yufM%2b%2bMNpPQlqCNKp4ln1wFQWppQxlfxQWmZ5w%3d%3d>> (navštíveno 07/04/2016)
- Obr. 32: Terakotová loutnistka z Kypru. Britské muzeum: <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00362/AN00362287_001_1.jpg?width=304> (navštíveno 04/04/2016)
- Obr. 33: Podstava z Mantineie. Mathiesen 1999, 283, Fig. 50.

- Obr. 34: Satyr Uffizi s kymbaly a kroupeziem. Dostupné online:
 <<http://asimg.artsolution.net/tsmedia/KatzDanphoto/Katz27102010T181223.jpg?qlt=50&cell=2000,2000&cvt=jpg>> (navštíveno 04/04/2016)
- Obr. 35: Kylix malíře Epiktéta. Britské muzeum:
 <http://www.bmimages.com/pr/587000754/The_Trustees_of_the_British_Museum_00163386001.jpg> (navštíveno 04/04/2016)
- Obr. 36: Kylix Brygova malíře. Wegner 1963, 51, Abb. 25.
- Obr. 37: Mozaika s pouličními muzikanty z tzv. Cicerovy vily v Pompejích. Fleischhauer 1964, 97, Abb. 53.
- Obr. 38: Scéna VIII z triclinia tzv. Vily Mystérií v Pompejích. Panetta 2005, 323.
- Obr. 39: Kymbala s nápisem Ωάτας εἰμί z Britského muzea v Londýně. Wegner 1963, 61, Abb. 33.
- Obr. 40: Kymbala s nápisem FINAXILAS. Museum of Fine Arts v Bostonu: <
<http://mfas3.s3.amazonaws.com/objects/SC38072.jpg>> (navštíveno 05/04/2016)
- Obr. 41: Kratér s mainadou hrající na tympanon s držadly. Loucas 1990, 5, Fig. 4.
- Obr. 42: Kybelé s tympanem z muzea v Louvru. Muzeum v Louvru:
 <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fa/Kybele_tympanon_Louvre_CA1797.jpg> (navštíveno 05/04/2016)
- Obr. 43: Hadriánova mince se zobrazením egyptského sistra sekhem. Dostupné online: <
<http://www.ancient-egypt-online.com/images/hadrian-coin.jpg>> (navštíveno 07/04/2016)
- Obr. 44: Socha bohyně Isis v Palazzo Nuovo. Kapitolské muzeum v Římě: <
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fe/Isis_Musei_Capitolini_MC744.jpg>
 (navštíveno 07/04/2016)
- Obr. 45: Sistrum typu naos sesheshet. Metropolitní muzeum: <
<http://images.metmuseum.org/CRDImages/eg/web-large/DP311618.jpg>> (navštíveno 07/04/2016)
- Obr. 46: Váza ženců z hrobky v Hagia Triadě a překresba sistra. Dostupné online: <
https://classconnection.s3.amazonaws.com/954/flashcards/3848954/jpg/harvester_vase-14190FDE6591EAB333C.jpg> (navštíveno 07/04/2016) a Younger 1998, Pl. 22, Cat. 53.
- Obr. 47: Sistrum s otevřeným koncem, otisk pečetidla ze Samothráky. Younger 1998, Pl. 24, Cat. 63.

- Obr. 48: Sistrum tvaru písmene „U“, otisk na jaspisu a čtyřhranné pečetítko. Younger 1998, Pl. 25, Cat. 71, 72.
- Obr. 49: Sistrum s klíčkem, hliněný štítek z Knóssu a dvě strany pečetítko. Younger 1998, Pl. 25, Cat. 69, 70.
- Obr. 50: Tzv. Archanes sistrum ze střední doby minojské IA. Dostupné online: <
<http://www.fhw.gr/chronos/02/crete/images/sports/seistrum2.gif>> (navštíveno 07/04/2016).
- Obr. 51: Sistra z Pomejí v Neapolském muzeu. Dostupné online: <
<http://www.globalegyptianmuseum.org/images/glos/sistrum.jpg>> a <
https://farm5.staticflickr.com/4014/4449115099_88339b0f1a_b.jpg> (navštíveno 07/04/2016).
- Obr. 52: Apulské sistrum na lékythu ze 4. století. West 1992, Pl. 33 a Cerqueira 2014, figure 3, 57.
- Obr. 53: Rekonstrukce hydraulu a záklopkového mechanismu a) podle popisu Vitruvia Pollia, Vitruvius, *De archit.*, 343, obr. 102; b) podle popisu Héróna Alexandrijského. Hérón Alexandrijský, *Pneumatica*, 195, Fig. 43; Fig. 43b
- Obr. 54: Mozaika z římské vily ve Zliten. Dostupné online:
 <http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/gladiators/nennig5.jpg> (navštíveno 16/02/2016).
- Obr. 55: Terakotová figurka z Alexandrie. Xanthoulis 2006, 44.
- Obr. 56: Kontorniát, konec 4. - 5. století n. l. Britské muzeum: <
http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00482/AN00482935_001_l.jpg?width=304> (navštíveno 17/02/2016)
- Obr. 57: Varhany z Aquinca. a) Fragmenty varhan z Aquinca. Hyde 1938, 394, b) destička s dedikačním nápisem. Kaba 1994, 147, 3. kép.
- Obr. 58: Rekonstrukce hydraulu z Aquinca. Palác umění v Budapešti: <
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Hidraulis_Aquincum1.JPG/450px-Hidraulis_Aquincum1.JPG> (navštíveno 17/02/2016)
- Obr. 59: Hydraulos z Dionu. a) nález z Dionu, muzeum v Dionu. Dostupné online: <
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/3d/Dion654a_ancient_organ.jpg/320px-Dion654a_ancient_organ.jpg>, b) rekonstrukce D. Pandermalise. Dostupné online: < <http://www.musurgia.com/hydraulis.asp>> (obojí navštíveno 20/02/2016)
- Obr. 60: Překresba kruhových objektů zobrazených na paestské keramice. Kresba autora podle konkrétních váz v: Trendall 1987.

- Tab. 1a: Kylix s bílým pozadím se zobrazením Apollóna. <
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Apollo_black_bird_AM_Delphi_8140.jpg> (navštíveno 11/03/2016)
- Tab. 1b: Mince z Kalymnu. < <http://www.ancient.eu/uploads/images/display-835.jpg?v=1431035879>> (navštíveno 09/03/2016)
- Tab. 1c: Zobrazení lyry v Tomba dei Baccanti. Lawergren 2007, 123, fig. 4.
- Tab. 1d: Pečetítko z Knóssu s raným typem formingy. Younger 2007, Pl. III.
- Tab. 1e: Fragment kratéru z Nauplia. Younger 1998, Pl. 14, Cat. 35.
- Tab. 1f: Zobrazení barbitu v Tomba del Tuffatore. Lawergren 2007, 132, fig. 13.
- Tab. 2a: Fragmenty formingy z Mykén. Younger 2007, Pl. V.
- Tab. 2b: Bronzový votivní předmět z Amyklai. Younger 1998, Pl. 23, Cat. 37.
- Tab. 2c: Socha Apollóna z Vatikánu. Vatikánské muzeum: <
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/02/Apollo_Musagetes_Pio-Clementino_Inv310.jpg> (navštíveno 23/03/2016)
- Tab. 2d: Amfora Nikoxenova malíře. Bundrick 2005, 20, 9.
- Tab. 2e: Tetradrachma z Olynthu. Psaroudakes 2000, 272, Fig. 7.
- Tab. 2f: Pečetítko z Lerny. Younger 1998, Cat. 62, Pl. 24.
- Tab. 3a: Pelíké Lykúrgova malíře s italicickou kitharou. Cergueira 2014, 61, Fig. 7A.
- Tab. 3b: Červenofigurová pelíké s harfou péktis. Mathiesen 1999, 276, Fig. 47.
- Tab. 3c: Zobrazení vřetenovitého trigóna. Mathiesen 1999, 278, Fig. 48.
- Tab. 3d: Antický obléhač stroj sambyké či sambuca. Dostupné online: <
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/3/30/Sambuke-gelo4.jpg/1024px-Sambuke-gelo4.jpg>> (navštíveno 04/04/2016)
- Tab. 4a: Héraklés zahánějící stymfalské ptáky na attické amfoře. Britské muzeum: <
http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00079/AN00079504_001_l.jpg?width=304> (navštíveno 04/04/2016)
- Tab. 4b: Faun Rondanini. Britské muzeum: <
http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00284/AN00284695_001_l.jpg?width=304> (navštíveno 04/04/2016)
- Tab. 4c: Attická amfora s Dionýsem a přizvukujícími mainadami. Dostupné online: <
<http://img.rmo.nl/imageproxy/proxy.aspx?server=62.221.199.226&port=5297&maxwidth=350&filename=\018731.jpg>> (navštíveno 04/04/2016)
- Tab. 4d: Ruční kymbala z komorové hrobky B v Mouliaň na Krétě. Younger 1998, Pl. 22.

Tab. 5a: Překresba malby se zobrazením obrácené hry na tympanon. Landels 1999, 82, Fig. 2c.12.

Tab. 5b: Malba z Neapolského národního archeologického muzea s kentaurem a satyrem.

Dostupné online:

<http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/rv/Villa%20Cicero%20p2_files/image003.jpg> (navštíveno 04/04/2016)

Tab. 5c: Bronzová socha bohyně Kybelé držící tympanon. Metropolitní muzeum v New Yorku: <https://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_97.22.24.jpg> (navštíveno 04/04/2016)

Tab. 5d: Novoasyrská slonovinová skříňka s chalkofonem. Britské muzeum: <http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00883/AN00883736_001_l.jpg> (navštíveno 07/04/2016)

Tab. 5e: Pečetítko s obloukovým systrem. Younger 1998, Pl. 23, Cat. 57.

Tab. 5f: Chalkofon z Britského muzea v Londýně. Britské muzeum:

<http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00265/AN00265278_001_l.jpg?width=304> (navštíveno 07/04/2016)

Tab. 6a: Hydraulos s větrnou korouhvičkou, Hérón Alexandrijský, *Pneumatica*, 205, Fig. 44.

Tab. 6b: Hydraulos nebo sýrinx z Pompejí (překresba). Williams 1903, 208.