

# Obsah

Úvod .....	7
<b>1. Pojem „hudba“ ve starém Egyptě.....</b>	<b>9</b>
<b>2. Předpokládaná podoba hudby .....</b>	<b>10</b>
2.1 Podoba hudebního tělesa .....	14
<b>3. Rituální funkce hudby .....</b>	<b>17</b>
3.1 Pohřební rituál .....	19
3.2 Oslavy a svátky.....	23
3.3 Chrámové hudebnice .....	24
<b>4. Hudba ve vztahu k božstvům .....</b>	<b>26</b>
4.1 Hathor .....	26
4.2 Eset .....	27
4.3 Ihej.....	27
4.4 Usir .....	28
4.5 Bes .....	28
4.6 Meret.....	29
4.7 Thovt.....	29
4.8 Bastet .....	30
4.9 Hor - Chentiirtej.....	30
4.10 Nehemetauaj .....	30
4.11 Ptah .....	31
<b>5. Vývoj hudebních nástrojů .....</b>	<b>32</b>
5.1 Aerofony .....	32
5.1.1 Flétny .....	33
5.2 Membranofony .....	34
5.3 Chordofony .....	35

5.3.1 Harfy .....	35
5.4 Idiofony.....	36
5.4.1 Sistrum .....	37
5.4.2 Tleskání a klepátka .....	38
5.4.3 Chřestidla .....	39
<b>6. Postavení hudebníků ve společnosti.....</b>	<b>40</b>
6.1 Konkrétní hudebníci .....	41
6.2 Cheironomové.....	43
<b>Závěr.....</b>	<b>45</b>
<b>Seznam použité literatury.....</b>	<b>46</b>
<b>Přílohy .....</b>	<b>47</b>
<b>Summary .....</b>	<b>50</b>

## Úvod

Hudba byla součástí (náboženského) života a rituálů již od pravěku; téměř od chvíle, kdy si člověk uvědomil svou podřízenost „něčemu vyššímu“, ať už bohům či přírodě. První hudební nástroje původně sloužily ke vzájemné komunikaci, jako pomůcky při lovu, k pozitivnímu naladění bohů či zažehnání strachu. Fakt, že například harfa vznikla předně jako zbraň (luk) prokazuje, že prvotní funkce „primitivní“ hudby byla spojena s neustálým bojem o přežití. Ještě lépe než improvizovaných hudebních nástrojů z vykotlaného kmene nebo stvolů rákosu šlo využít vlastního hlasu. Ostatně lidský hlas je nejsložitějším a nejkřehčím hudebním nástrojem, který má zároveň největší moc (prostřednictvím slova mohl obyvatel starověkého Egypta využít kouzelnou a tvořivou moc *heka* i proti samotným bohům).

Současné vnímání hudby se v moderním člověku smrškló na estetiku a hudba svůj magický úkol ztratila. Západní člověk ji již dávno nevnímá jako most mezi dvěma světy – světem lidí a světem bohů. Ve znovunalézání tohoto rozměru muziky však pomáhá fascinace dnešního člověka starým Egyptem. Přispěla snad i nezlomná touha po nesmrtelnosti, tolik zakořeněná v mysli starých Egyptů, jejichž život a svátky se neobešly bez hudebního doprovodu.

Cílem této práce je přiblížit v ucelené a stručné formě historii a smysl využití hudby a zpěvu v rituálním životě starých Egyptů – národa, jenž nic neoponechával náhodě a kde hrál každý detail, a tedy i hudba, svou důležitou a nepostradatelnou roli.

Při psaní práce jsem se soustředila především na cizojazyčnou literaturu a díla o staroegyptské hudbě, zejména proto, že literatura v češtině doposud neexistuje. Mým úkolem bylo roztřídit dostupné informace o hudbě starého Egypta a o jeho kultickém životě, následně najít společné jmenovatele pro tyto dva prvky, spojit je dohromady. Získané informace předávám dál také skrze mou interpretaci; využila jsem taktéž své dlouholeté zkušenosti coby muzikantky a zpěvačky. Vzhledem k neznalosti egyptských hieroglyfů jsem nepracovala přímo s prameny.

Má bakalářská práce je rozdělena na kapitoly shrnující ty nejzákladnější a nejdůležitější oblasti staroegyptské kultické hudby. V první řadě je zapotřebí porovnat kulturu i hudební pojetí naší současné západní civilizace s tou staroegyptskou, teprve posléze je možné v práci zajít do hlubších podrobností, zejména co se týče spojení hudby s rituály a božstvy a sepjetí hudebníků se staroegyptskou společností a chrámem.

Při transkripci egyptských výrazů do českého jazyka jsem se řídila Encyklopedií starověkého Egypta.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Verner, M.; Bareš, L.; Vachala, B.: Encyklopedie starého Egypta, Libri, Praha, 2007

# 1. Pojem „hudba“ ve starém Egyptě

V prvé řadě je nutné si uvědomit, že egyptské chápání světa a všech aspektů života se výrazně lišilo od myšlenkových pochodů člověka moderního. Způsob, jakým Egyptané vnímali okolí i okolní zvuky, byl odlišný od nynějšího. Ani jednotný pojem „hudba“ v pojetí, jak jej chápeme v současnosti, ve starém Egyptě neexistoval.<sup>2</sup>

Podle množství archeologických nálezů zobrazujících hudebníky a rozmanité hudební nástroje lze soudit, že hudba byla nedílnou součástí všedního i kultického života starého Egypta. Přesto se nedochovaly – pokud vůbec existovaly – žádné záznamy notace, definice hudby či hudební teorie; řada tvrzení o staroegyptské hudbě je tedy předurčena k pouhým hypotézám. Jedním z možných hudebních záznamů se vyskytuje na terakotové figurce z Pozdní doby – muzikant drží v rukou hranatou harfu a hraje tváří v tvář písaři, který zapisuje znaky na tabulku. Z dlouhých vodorovných čar přerušovaných mnoha tahy však zbylo jen pramálo.<sup>3</sup>

„Hudbou“ by se dalo v Egyptě označit jakési vyjádření právě znějícího. V období Staré říše existovalo pro hudební projevy více různých označení, dochoval se však pouze výraz *hesit*, neboli „modlitební zpěv“. Ten v sobě skrývá mnoho rozličných významů; vedle toho hudebního zahrnuje i další obsah duchovního charakteru. Vyjadřuje mj. zpěv, hraní na nástroje, recitaci či sakrální hudební projevy během náboženských obřadů. Jisté je, že hudba se svými rituálními účely, striktně daným postupem a dokonalým provedením znamenala zcela něco jiného pro kněží, než pro obyčejného egyptského člověka provozujícího tzv. lidovou hudbu.

Nelze pochybovat o důležitosti úlohy, kterou hrála činnost zpěvu. Dokládá to fakt, že existovalo několik různých označení pro různé příležitosti a funkce zpěvu. „Hudba“ ve své podstatě pro Egyptany znamenala zpěv a instrumentální hudba imitaci zpěvu; nástroje se měly „rozezpívat“.<sup>4</sup> Výraz *dedi maat* byl R. Anthesem interpretován jako „přízpusobování se“ nástroje lidskému hlasu.<sup>5</sup> Dokládá to i absence pouze instrumentální hudby, nástroje sloužily předně k doprovodu zpěváků a zpěvaček.

---

<sup>2</sup> Pro snazší orientaci a terminologické zjednodušení budu výraz „hudba“ nadále ve své práci používat a aplikovat jej na egyptské hudební projevy.

<sup>3</sup> Redford, D. B.: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, str. 453

<sup>4</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 101

<sup>5</sup> *Ibid.*, str. 107

## 2. Předpokládaná podoba hudby

Také hudební tvorba a forma je ve starém i současném Egyptě od západního světa odlišná. Zatímco ta evropská stojí na akordech, harmoniích a určité struktuře, v egyptské hudbě hraje prim melodie a rytmus, tvořený sice jednoduchými nástroji, ve výsledku je ale složitý a pestrý.

Určitým dozvukem hudební tradice starého Egypta je hudba koptské církve. Ta zdělila některé prvky náboženské atmosféry, ponechala si části chrámových rituálů a sólový a sborový zpěv. Existují minimálně dvě evidentní spojení staroegyptské hudby a hudebních prvků koptské liturgie. Prvním z nich je užívání cheironomie<sup>6</sup>, tedy gest rukou. Postavy cheironomů jsou k vidění nejen na starověkých vyobrazeních, ale i v praxi a vyučování koptských zpěvů. Druhým spojením starého Egypta a současnosti je zvyk vyzpívávat samohlásky. Pojednání Demetria z Faléru mluví o sedmi samohláskách v přesném sledu, kterými egyptští kněží zpívají bohům. Muzikolog Armand Machabey zaznamenal toto melisma<sup>7</sup> jako jeden z nejvýraznějších prvků *bel canto*<sup>8</sup>, a svou teorii podpořil nálezem malby v hrobce v Beni-Hassan pocházející z období Střední říše. Zde byly nalezeny značky ukazující „ha, ha, ha, ha“ a „i, i, i, i“ hned vedle zpěváků, kteří je zpívají.<sup>9</sup> Zpěvák zdůrazňoval důležité slabiky, některé zvýraznil melismatem, a tak tímto přednesem textu vytvářel melodii samu o sobě. Modlitba, asi v podobě mantry, a její přesně daný zpěv se správnou intonací, byla jádrem celého obětování bohům a precizní provedení zaručovalo správný chod vesmíru.<sup>10</sup>

Stejně jako u jiných orientálních národů, ani v Egyptě neexistoval notový zápis. Melodie a rytmy písní se tradovaly ústně, a co se improvizace týče, ta se odvíjela od míry svobody, kterou tradiční modely dovoľovaly. Spíše by se dalo hovořit o variacích na určité téma, nikoli o improvizaci, jak ji známe dnes. Egyptané měli, jako národ posedlý nesmrtností a věčností, ty nejlepší předpoklady pro zachování stejných melodií po dlouhá

---

<sup>6</sup> Viz. podkap. Cheironomové

<sup>7</sup> Melodická ozdoba – skupina tónů zazpívaná na jednu slabiku, vyskytuje se především v orientální hudbě.

<sup>8</sup> Pěvecká technika vycházející z dlouhých spojených tónů oživených melodickými ozdobami či změnou síly hlasu na jednom tónu.

<sup>9</sup> Gillespie, J.: *The Egyptian Copts and Their Music*, str. 11

<sup>10</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 101

staletí. Platon se ve svých *Dialozích*<sup>11</sup> zmiňuje o Egyptánech jako o lidech, kteří se snažili ze všech sil udržet přísně jednotnou a stálou formu rituálního života, umění i hudby.<sup>12</sup> Forma hudby se tedy časem neměnila extrémně, i přes pronikání cizích kultur, zvláště za vlády Tuthmose III.

Badatelé došli k názoru, že staroegyptská hudba zněla podobně jako orientální spojená s africkou. Mísila v sobě zároveň arabské motivy a černošské rytmy. V těchto předpokladech o podobě a možném znění egyptské hudby starověku vycházejí především z konstrukce a složení hudebních nástrojů, které se rekonstruovaly podle vyobrazení. Zvuk zpěvu pak mohla přiblížit mimika zpěváků na archeologických nálezech.

Žádné životní oblasti ve starověkém Egyptě nemělo chybět spojení s řádem vesmíru. Řád *maat* se snažili Egyptané přiřadit i ke svému systému zvuků. To vyvolalo otázku, jak tento systém ustálit a vytvořit první stupnice. Pro sladění s kosmem bylo nezbytné, aby nástroje dané tóny dodržovaly.<sup>13</sup> Podobně jako v Babylóně, předpokládá se i v Egyptě spojení tónů s pěti planetami – Saturnem (tón F, střed), Marsem (tón C, směr jih), Venuší (tón G, směr západ), Jupiterem (tón A, směr východ) a Merkurem (tón D, směr sever). Určitým dokladem by mohla být pasáž z *Textů pyramid* v pyramidě Neferirkara z období zhruba 2 500 př. n. l., který chválí boha Hora a ty, kteří obývají těchto pět základních bodů.<sup>14</sup>

O egyptském ladění či stupnicích vědci usuzují, že nejpravděpodobnější bylo užívání pentatonické stupnice založené na píšťalách. To vyplývá ze zobrazení v Hierakonpoli z období 3 150 př. n. l., kde na rituální paletě lze vidět rákosovou flétnu s pěti dírkami. Výšky tónů nástrojů se zároveň odvíjely od délky píšťal a je tedy pravděpodobné, že první ladění bylo založené na základním tónu, který vydával rákos, a který Egyptané uznali za posvátný. Podobně jako v Uru, byly i v Egyptě nalezeny stříbrné či zlaté píšťaly vydávající základní tón, mohlo se tedy jednat o jakýsi druh ladičky.<sup>15</sup>

Posvátný poměr 2/3 perfektně zapadl i do hudební praxe. Změna délky píšťaly v tomto poměru totiž vydává tón zcela respektující tón základní a vytvoří s ním kvintu – interval o pěti tónech. Nalezené píšťaly s touto délkou tedy dokazují užívání tzv. kvintového kruhu<sup>16</sup>. Ten je ovšem v tomto případě tvořen nedokonale zafoukanými kvintami, což úplně

---

<sup>11</sup> Timaios, Kritias; přel. F. Novotný, Praha, OIKOYMENH, 2008

<sup>12</sup> Gillespie, J.: *The Egyptian Copts and Their Music*, str. 11

<sup>13</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 107

<sup>14</sup> *Ibid.*, str. 111

<sup>15</sup> *Ibid.*, str. 107

<sup>16</sup> Považuje – li se každý tón na píšťale jako základní, pak může stupnice začínat a končit na každém z tónů, a to vytváří kvintový kruh.

neodpovídá dokonale zahraným kvintám na strunné nástroje. Vytvořila se tedy druhá hypotéza, že vedle pentatonické stupnice pěti tónů podle píšťal, existovaly i stupnice o pěti, šesti a sedmi tónech určených právě strunnými nástroji. Tuto teorii opět podporují vyobrazení ze 4. dynastie s harfami s pěti, šesti i sedmi strunami.<sup>17</sup> Různým natahováním strun pak lze dosáhnout půltónů či melodických ozdob jako je vibrato či portamento<sup>18</sup>.

Svou posvátnou roli hrál i rytmus, jehož chápání Egyptané odvozovali od nekonečného a stále se opakujícího rytmu přírody. Koloběh života, pohyb vesmírných těles i každoroční záplavy utvářely egyptskou mysl a uvažování. Svět podléhal svému vlastnímu rytmu a chtěl – li se muzikant stát součástí vesmíru a určitým mostem ze smrtelnosti k nekonečnu, musel zahrát skladbu v přesném, pro ni příhodném tempu. I to tedy, stejně jako vše ostatní, podléhalo jisté neměnnosti.

K hudbě patřil v Egyptě neodmyslitelně i tanec. Jaké přibližné tempo patřilo ke skladbám lze odvodit z tanečních scén. Jedním příkladem může být vyobrazení „Tanec Iba“ z mastaby Neferově v Gíze<sup>19</sup>. Při něm ženské tanečnice stojí s váhou na zadní noze, přední nohu mají vykročenou vpřed a jejich ruce nad hlavami tvoří kosočtverec; tento pohyb vzbuzuje pocit majestátního a pomalého úvodu. Další série pohybů pak ukazuje tanečnice zvedající jednu nohu a jednu ruku v nestabilním úhlu a evokuje tak tempo rychlejší. Naproti tanečnicím stojí jiná skupinka žen, které je doprovázejí tleskáním. Pro tento druh doprovodu existoval v Egyptě výraz *machu*.<sup>20</sup>

Další taneční scény napovídají, že tempo hudby, která začínala dlouhými tlumenými tóny, se pohybovalo většinou od pomalého začátku přes postupné zrychlení až k prudkému rytmu na konci. Toto rytmické schéma, známé například i z indické vážné hudby, mělo pomoci člověku lépe dosáhnout mystické roviny a extáze. K dosažení mystických stavů dopomáhala i akustika prostor, kde se hudba hrála. Rytmus skladeb byl pravidelný, tvořený jedním opakujícím se rytmem, a nepravidelný, jenž byl typický například pro přednes hymnů. Podle současné orientální hudby i množství bicích nástrojů a perkusí ve starověkém Egyptě je velice pravděpodobné, že se užíval i rytmus binární. Egyptané měli také snahu do své rytmicky založené hudby dosazovat melodické ozdoby; několik harf a fléten sloužilo patrně

---

<sup>17</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 108

<sup>18</sup> Sklouznutí z tónu na tón.

<sup>19</sup> Hrobka č. G – 4761.

<sup>20</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 112 - 113

jen k tomuto účelu. Jak celkově vypadal hudební přednes si lze dnes již jen domýšlet, je ale možné, že s hudbou instrumentální se střídali zpívající tanečníci.<sup>21</sup>

Co se hlasu týče, ten neměli Egypťané nikterak silný, podle řeckých historiků se však mohli pyšnit jemnou, vyšší a krásnou barvou. I dnes je v koptské církvi slyšet spojení nosového i hrdelního zpěvu, pro jehož zvýraznění se během obřadů užívala speciální maska, jak ukazuje ikonografie v Palizaeus-Museum v Hildensheimu. V Egyptském muzeu v Káhiře jsou pak k vidění hliněné masky Anupa z Pozdní doby, které zřejmě užívali kněží jako zosobnění bohů mrtvých.<sup>22</sup> Jak píše Diodóros Sicilský, egyptští pěvci znali tři tóny recitativu s meditativními účinky. Tyto tóny stvořil bůh Thovt podle tří strun harfy a byly zároveň spojeny s některou z ročních dob. Vysoký tón s obdobím záplav *achet*, střední tón se setím *peret* a hluboký tón s obdobím sklizně *šemu*. Zpěvák se mohl také sám doprovázet na harfu či střídavě zpívat a hrát na flétnu. V případě harfy brnkal jeden tón během dlouhých pasáží, který zřejmě utvářel s jeho zpěvem kvartu či kvintu.<sup>23</sup>

Častým prvkem v egyptské hudbě byl tzv. paralelismus, který je typický pro hudbu Afriky či Asie dodnes. Jedná se o melodickou linku kopírující tu hlavní v intervalech jako je kvarta či kvinta. Tento paralelismus byl zaznamenán historiky v prvním století po Kristu. V Egyptě lze prvek paralelismu nalézt na krátkém zdvojeném klarinetu pocházejícím z období kolem roku 2 700 př. n. l., který se dochoval v egyptské folkové hudbě dodnes. Paralelismus se objevoval i při zpěvu a hře na harfu. Zpěvák si měněním délky struny natahováním či zkracováním zároveň měnil výšku tónu a kopíroval tak svou hrou melodii svého zpěvu.<sup>24</sup>

Hudba se hrála často polyfonní, avšak v jiném smyslu, než jak chápeme polyfonii západní člověk. V Egyptě se překrývaly melodické vrstvy doplněné doprovodnými hlubokými tóny vytvářejícími občas souzvuk, občas paralelismus. Tyto dlouhé držené hluboké tóny jsou nazývány *bourdon* (francouzský výraz pro čmeláka). Při jejich doprovodném hraní docházelo ke způsobu vícehlasu; jeden dechový nástroj držel jeden nízký tón a ostatní nástroje k tomu hrály s různými obměnami. Tohoto efektu lze dosáhnout i neustálým rychlým brnkáním na jednu strunu harfy, lyry či loutny.<sup>25</sup>

Typickou hudební formou Egypta, dodnes přežívající v koptské liturgii, byla antifonie, tedy responsivní druh zpěvu. Píseň byla zpívána dvěma skupinami způsobem, kdy jedna klade otázku a druhá na ni odpovídá. Příkladem je jedna z nejstarších dochovaných písní v hudbě

---

<sup>21</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 104 - 114

<sup>22</sup> Ibid., str. 101

<sup>23</sup> Ibid., str. 114 - 115

<sup>24</sup> Ibid., str. 117 - 118

<sup>25</sup> Lexikon der Ägyptologie IV, str. 242

i literatuře z hrobky z období Staré říše, datované kolem roku 2 200 př. n. l. První skupina se táže:

„Ó, západní bohyně! Kde je pastýř?“

Druhá odpovídá:

„Pastýř je ve vodě pod rybami. Mluví se sumcem a krmí rybu mormyr.“

Následuje pak společné závěrečné zvolání:

„Ó, pastýři západní bohyně!“<sup>26</sup>

Doprovodná scéna ukazuje ovci, která zašlapává semínka do pole; otázky klade předák, představovaný vrchním zpěvákem, odpovědi pak přicházejí od honáků popohánějící ovce přes pole.<sup>27</sup>

Co se konkrétnějších hudebních forem týče, lze říci, že chrámová a dvorní hudba obsahovala modlitby, hymny pro Hathor, ranní zpěvy pro uvítání slunce, večerní hymny pro rozloučení, dále zpěvy s doprovodem na harfu, pohřební písně *hezit*, zpěvy k obětování bohům s označením *heny*, zpěv pro navození mystických stavů kněžím a samozřejmě již zmíněné zpěvy modliteb *hesit*.<sup>28</sup>

## 2.1 Podoba hudebního tělesa

Muzikanti při hře seděli pokud možno bez hnutí a v takových polohách, aby měl posluchač nejen pěkný hudební, ale i estetický zážitek. Ženy byly oblečené ve světlých šatech a své tmavé vlasy svazovaly do copů zakončených kuličkami, muži měli na bedrech úzké pásy či podkasané sukně.<sup>29</sup>

Jak ukazují některá zobrazení, skupiny muzikantů zřejmě seděli na nízkém dřevěném pódiu, které zároveň sloužilo jako resonanční deska a podkreslovala hudebníky představovanou hudbu.

Z počátku hráli na všechny hudební nástroje výhradně muži, ženy ovládaly pouze hru na harfu a bicí nástroje. Konec Staré říše již ukazuje na vyobrazeních stále více žen, až přes

---

<sup>26</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 453

<sup>27</sup> Ibid.

<sup>28</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 119

<sup>29</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 453

vyrovnané rozdělení hudebnic a hudebníků ve Střední říši získaly ženy v Nové říši již výraznou převahu.<sup>30</sup>

Počet muzikantů se lišil podle toho, pro jakou příležitost či při kterém konkrétním rituálu hudebníci vystupovali. Podobně jako v Číně bylo zaznamenáno muzikantů osm, šestnáct, třicet dva, šedesát čtyři atd. Následující tabulka z knihy muzikologa Rafaela Peréze Arroya přibližuje rozčlenění hudebních souborů, nejčastější kombinace nástrojů, zpěvu i hráčské pravomoci mužů a žen.<sup>31</sup>

Nástroj		Kombinace	Hudebníci
Zpěv	+	Pouze hlas	Muži nebo ženy
		Harfa	Muži nebo ženy
		Flétna	Muži nebo ženy
		Krátký zdvojený klarinet	Muži
		Dlouhý zdvojený klarinet	Muži
		Tleskání	Muži nebo ženy
		Idiofony (sistra, chřestidla)	Muži nebo ženy
		Bicí nástroje	Muži nebo ženy
		Tanec	Muži nebo ženy
Flétna	+	Harfa	Muži nebo ženy
		Flétna	Muži
Harfa	+	Harfa	Muži nebo ženy
Klarinet	+	Tleskání, idiofony, bicí nástroje	Muži nebo ženy
Tanec	+	Zpěv, tleskání	Muži nebo ženy
		Tleskání, idiofony, bicí nástroje	Muži nebo ženy
Hudební soubor	+	Zpěv, harfa, flétna	Muži nebo ženy
		Zpěv, harfa, flétna, idiofony	Muži nebo ženy
		Harfa, flétna, klarinet	Muži nebo ženy

Typickou skupinou hudebníků ve Staré říši tvořili zpěváci, tleskačky, několik harfistů a hráč na klarinet. Příznačné hudební nástroje Staré říše jsou velké obloukové harfy, sistra, zdvojený klarinet, dřevěná či kovová cvakátka nebo chřestidla. Oblíbenou souhru tvořily harfy, flétny a klarinety. O složení hudebního tělesa lze nalézt přesnější doklady ve vyobrazeních a archeologických nálezích, např. pět hráček na obloukové harfy, flétnista a cheironom v hrobce Idu v Gíze z období 6. dynastie, spojení dvou harfistek s mužskými zpěváky a hráčem na flétnu z Dahšuru, zobrazení v hrobce Mehua v Saqqare, kde se spojily

<sup>30</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 465

<sup>31</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 105

dvě harfistky s dvěma harfisty<sup>32</sup>, nebo taktéž saqqarské dvě flétny a dvě harfy z 5. dynastie v hrobce Haemrehua.<sup>33</sup>

S odkazem na zmíněnou váhu a důležitost rytmu, velkou část muzikantů tvořili bubeníci. Jedním z největších hudebních ansámbků byla skupina z období Střední říše vedená zpívajícím mistrem Chesuverem. Tvořilo ji deset hráčů na sistra a deset tleskačů. Perkusionisté stáli v řadách a je nesporné, že řídit a udržet takto složenou skupinu vyžadovalo mnoho disciplíny.<sup>34</sup>

Doba Nové říše přináší mnoho nových hudebních nástrojů, které se do země dostaly díky kontaktu s cizími národy za největšího egyptského dobyvatele, faraóna Tuthmose III. z 18. dynastie. V tomto období se zároveň značně prodloužila délka písní, oproti Staré říši, a zařadila harfistu po bok ostatních muzikantů. Stále nové kombinace nástrojů a zpěváků ve skupinách hudebníků způsobily, že prakticky již neexistovala žádná daná pravidla pro instrumentální hudební praxi. To samé lze říci i o pozdějších dobách starého Egypta, kdy hudební scény ztrácejí svou rozmanitost a pestrost.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 104

<sup>33</sup> Lexikon der Ägyptologie IV, str. 241

<sup>34</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 465

<sup>35</sup> Lexikon der Ägyptologie IV, str. 241 - 242

### 3. Rituální funkce hudby

Jak je již zmíněno výše, hudba a hudební nástroje hrály důležitou roli v rituálním i světském životě Egyptanů. O hudbě lidové, provozované na ulicích či v domácnostech, se v podstatě nedochovaly žádné rozsáhlejší záznamy, většina dostupných informací se tedy vztahuje k hudbě v rámci kultu a uzavřeného prostředí královského dvora. Jedním z výrazů pro zpěváky se speciálním určením k chrámovým rituálům byl „chrámoví zpěváci“.

Důkazem toho, že bylo hudbě připisováno magické a záhadné působení, je skutečnost, že při určitých rituálech byly hudební nástroje zakazovány; v abatonu u Fílé nesměla znít žádná hudba, protože zde byl podle mytologie pohřben Usir.<sup>36</sup>

Chrámová hudba se také jako jedna z mála provozovala podle určených pravidel a řádu. Ostatní hudební žánry nepodléhaly přísným definicím a formě (milostné a taneční písně, armádní hudba), nebo jen částečně (hudba při práci či při procesích).

Kněží v chrámu z pravidla začali sérií úvodních zpěvů doprovázenou obětováním a modlitbami. Následovaly zpěvy s mytologickým obsahem a nakonec hymnus s přímým odůvodněním účelu bohoslužby. Rituály k uctívání bohů začínaly za soumraku nebo v noci, v případě slunečních božstev za svítání. Bohoslužby v každém případě trvaly několik hodin. Každá hodina měla svou specifickou píseň, která by v jakémkoli jiném čase neměla požadovaný efekt.<sup>37</sup>

Jedním z dochovaných důkazů chrámové hudby je Hymnus pro ranní slunce v *Textech pyramid*, který měl probouzet faraóna:

„Pobud' se v míru, ó, očištěný, v míru,  
probud' se v míru, ó, Hore Západu, v míru,  
probud' se v míru, ó, Duše Západu, v míru,  
probud' se v míru, ó, Hore horizontu, v míru,  
právě tak, jako spíš v noční bárce,  
probud' se v denní bárce,  
kdy jsi to ty, kdo bdí nad bohy,  
ale žádný bůh nebdí nad tebou.“<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Lexikon der Ägyptologie IV, str. 242

<sup>37</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 100

<sup>38</sup> Ibid., str. 102

Tento hymnus pro faraóna se postupně coby *Ranní píseň* stal součástí rituálních hymnů, které byly určeny k probouzení božstva každý den.

Zpívaná část ranního rituálu započala, jakmile prosvitly paprsky slunce skrze úzký výřez ve stropu místnosti, kde stál oltář. Kněží i sbor, který se vyskytoval v blízkosti obětin, stáli před masivním průčelím svatyně, jejíž dveře zůstávaly zavřené. Do prostor svatyně měl přístup pouze nejvyšší úředník. Ten zlomil na dveřích do svatyně zapečetění ze včerejšího dne, vpustil světlo do přítomnosti boha a započal zpěv *Ranní písně*:

„Probud' se (ó velký bože) v míru, vzbud' se pokojně.“

Následně zpěv přebral sbor, jehož zvuk enormně sílil, jak se odrážel od stropních desek, a nesl se z jedné kaple do druhé.

„Probud' se pokojně, probud' se nádherně a v míru!

Probud' se k životu (ó velký bože tohoto města).

Bohové vstávají brzy, aby chválili tvou duši.

Ó, buď znamením okřídleného disku zářícího na nebi!

Jsi to ty, kdo rozlomí pečeť na nebesích

a rozprostře po zemi zlatý prach,

kdo ožívá na východě a mizí na západě

a spí (ve svém chrámu) každý den.“<sup>39</sup>

Sólista opakuje své vzývání stále dokola, mění pouze přídomky, jichž je pětáctyřicet, a sbor pokaždé zopakuje refrén:

„Můžeš se probudit pokojně, .... , a rozlít zlatý prach po zemi.“

Po přežívání všech božských oslovení vzývá vrchní zpěvák sboru další božstva v chrámu, aby se probudila:

„Tvé oči šíří plamen, tvé oči osvětlují temnotu!

Tvé čelo se probouzí na nebesích, ó rozzářená tváři, jež neznáš zlobu.“<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Sauneron, S.: *The Priests of Ancient Egypt*, str. 79

A bohové tak byli připraveni prožít nový den, upokojeni ranní modlitbou a zpěvem.

### 3.1 Pohřební rituál

Mezi klíčovými rituály byl rituál pohřební, k němuž také neodmyslitelně patřila hudba, zpěv a přednes hymnů. Ve snaze zachovat život v jeho plnosti a pečovat o něj i navzdory smrti se dávaly zemřelým do hrobu vedle nezbytných předmětů denní potřeby občas i hudební nástroje; ty byly v pozdějších dobách nahrazeny terakoty hrajícími na nějaký hudební nástroj. Stěny pohřebních komor se zdobily reliéfy a malbami, které znázorňovaly důležité, pro zesnulého charakteristické životní mezníky nebo činnosti, mezi nimiž nechyběly ani hudební scény.

Hudba v průběhu pohřbů je spojována především s přítomností profesionálních plaček *džerut*. Ty doprovázejí člun s rakví a mumii zemřelého, na kterém se mrtvý převáží po Nilu na západní břeh s pohřebištem.

Nejdůležitějšími plačkami jsou dvě ženy v rolích bohyň Eset a Nebtet, manželky a sestry boha Usira. Ty mají na starost zpěv a přednes částí hymnů. Vyobrazení z hrobky Neferhotepa ukazuje tyto ženské postavy doprovázející pohřební bárku, které si sypou popel na hlavu (obr. 1). Egyptolog Norman de Garis Davies popsal tuto scénu pohřbu a zrekonstruoval text dokládající přítomnost muzikantů při pohřebním rituálu. Jako první nařiká a zpívá vdova:

„Jsem tvá žena, Meriet-Re.

Ó veliký, neopouštěj mě, tvá povaha je přívětivá.

Ó milý otče. Tak velká je má vzdálenost od tebe jako je Re ...

Kráčím sama se zpěváky.

Hle, jsem za tebou,

však ty, který jsi se mnou s láskou mluvil,

jsi němý a nemluvíš.“

Dále pokračuje úřadující předčítač:

„Dělám kadidlo a úlitbu tvému ka, ó Usire, vrchní písaři Amona, Neferhotepe.“

Plačky nařikají:

---

<sup>40</sup> Sauneron, S.: *The Priests of Ancient Egypt*, str. 79

„Modlete se, modlete se! Buď v dobrých rukou.“<sup>41</sup>

Plačky dále pláčou nad ztrátou, že pastýř jde do země věčnosti. Na počátku zpravidla nejdříve kvílí, později přecházejí k poetičtějšímu přednesu.

Dalším důkazem přítomnosti hudby na pohřbech i svátcích jsou požadavky na mladé ženy, které měly ztvárnit role Eset a Nebthet. Zapsány jsou v Bremner – Rhindově papyru, konkrétně v *Písniích Eset a Nebthet* a *Písniích svátku Eset a Nebthet*, kdy ženy vykonávaly nářky spíše při oslavách pamětního svátku Usira. Papyrus pochází z řecko – římské doby a obsahuje informace o egyptských mýtech a rituálech. Úvod definuje nutné vybavení a potřeby pro správné provedení rituálu:

„Necht' jsou vybrány dvě ženy čistých těl  
a panny, zcela oholené na těle,  
jejich hlavy zkrášlené parukami,  
tamburíny v jejich rukou  
a jejich jména napsána na jejich pažích,  
jmenovitě Eset a Nebthet,  
a ať zpívají ze slok této knihy v přítomnosti boha.“<sup>42</sup>

Společně s rituálním oholením musely být dvě „herečky“ vybaveny tarem (obr. 2), což je mělký buben, v textu přeložený jako tamburína. Dále je nutné, aby byly panny, a tak mohly být nabídnuty jako oběť božstvu, a také, jako gesto podřízenosti, musely mít rozpletené vlasy.<sup>43</sup>

Po rituálu „otevírání úst“, kdy se mrtvému navrácí schopnost mluvit, jíst, pít a milovat, se při zařikávání, recitování modliteb a nakuřování spustila rakev do pohřební komory. Síň byla naplněna dary, oběťmi a rituálním vybavením. Po závěrečných modlitbách a definitivním uzavření hrobu se venku konal banket. Členové pohřebního zástupu jedli maso, drůbež a pili víno, ozdobili se květinami a zpívali.<sup>44</sup> Jednou ze zpívaných písní byla, ležící na pomezí sakrálního a profánního světa, *Harfeníkova píseň*. Ta byla nalezena v hrobkách z období Nové

---

<sup>41</sup> Wickett, E.: *For the Living and the Dead : The Funerary Laments of Upper Egypt, Ancient and Modern*, str. 145

<sup>42</sup> Sauneron, S.: *The Priests of Ancient Egypt*, str. 67

<sup>43</sup> Wickett, E.: *For the Living and the Dead : The Funerary Laments of Upper Egypt, Ancient and Modern*, str. 151

<sup>44</sup> Romano, J. F.: *Death, burial, and afterlife in Ancient Egypt*, str. 33

říše. Zde je vyobrazen harfista, zřídka i loutnista, vedle rozsáhlého textu o nevyhnutelnosti smrti a pomíjivosti života. Píseň vyzývá člověka k radostnému životu a naplňování tužeb:

„Proto se raduj a žij,  
žij z každého krásného dne.  
Člověku není dáno vzít si své věci s sebou.  
Kdo jednou odešel, ten se už nevrátí.“<sup>45</sup>

...

„Udělej svátek,  
dej kadidlo a pěkný olej vedle sebe.  
Měj hudbu před sebou  
a opilost v srdci každý den.“<sup>46</sup>

Tato píseň nebyla pravděpodobně zpívána jen při banketu v hrobce, aby obveselila ducha účastníků, je možné, že byla slýchána i v běžném životě. Zpěv v hrobce patrně sloužil i k přivolání mrtvých ze záhrobí. K muzikantům se po chvíli přidal i majitel hrobky, aby naplno pocítil energii a moc hudby a písni bohyně Hathor.<sup>47</sup>

Zpěvy při pohřebním průvodu zejména ve starší době nedovolovaly žádnou improvizaci. Jak ukazují *Texty pyramid*, rozsáhlá sbírka mýtů, pohřebních a obětních rituálů, modliteb a písní, slova byla přesně určená a představitelky Eset a Nebthet se jich musely držet. Instrukce obsahovaly i délku přednášení jednotlivých částí, aby celý rituál probíhal beze změny a nesnížila se tak jeho účinnost. Později, v době Ptolemaiiovské, lze nalézt v textu *Nářky Eset a Nebthet pozdní doby* určitou míru povolené improvizace. Text nářků se zde pojí také k egyptské *Knize mrtvých*. Zcela jasná je zde struktura, způsob vyslovování i plačtivý tón. Slova jsou určena bohu Usirovi, jelikož se zde mluví o dobrém hudebníkovi; Usir podle mytologie na svých cestách s manželkou Eset zavítal do pouště k loupežnickým kmenům, kde zpěvem a hudbou dokázal obměkčit jejich srdce, a tak před ním ustupovalo násilí a vraždy.

Eset říká:

„Přijď do svého domu, přijď do svého domu,

---

<sup>45</sup> Vachala, B.: *Staří Egyptané*, str. 132

<sup>46</sup> Redford, D. B.: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*, str. 453

<sup>47</sup> *Ibid.*

ty z Onu<sup>48</sup>, přijď do svého domu,  
tví nepřátelé zde nejsou,  
ó, dobrý hudebníku, přijď do svého domu.  
Jsem tvá milovaná sestra,  
neměl bys mě opouštět ...<sup>49</sup>

Nářky a hudební výjevy byly nejen součástí pohřbů, ale i hrobek, aby těšily a velebily *ka* zemřelého a on tak mohl lépe dosáhnout věčné blaženosti na onom světě. Dalším účelem nářků a hudebního doprovodu při pohřebním rituálu bylo potěšit *ba* zemřelého, připravit jeho tělo a utišit srdce Eset a Nebthet.

Jedním z nejdůležitějších úkolů zpěváků a plaček byla komunikace s mrtvými. Plačky jakoby braly a zpívaly slova z úst pozůstalých; ti poté mohli v klidu truchlit a kráčet tiše podél bárky. Egypťané předpokládali, že mrtví slyší a rozumí tomu, co truchlící dav říká.

Průvod byl také projevem respektu k cestě do posmrtného života, plačky měly mrtvého doprovodit a popřát mu pokojnou cestu na Západ. Současně protestují proti opuštění pozůstalých zemřelým a zanechání je na světě a pobízejí jej, aby se navrátil zpět.<sup>50</sup>

Některé plačky byly polonahé, jiné zcela obnažené. O pohřebních průvodech a také o jejich erotické povaze lze nalézt informace a poznatky již u starověkých malířů hrobek, etnografů, historiků, jako byl Herodotos či Diodoros, a vědců v 19. století z napoleonských expedic. Ti po vojenském tažení Napoleona do Egypta na přelomu 18. a 19. století napsali obrovské dílo o staroegyptských památkách s názvem *La Description de l'Égypte* (Popis Egypta: nebo zprávy o pozorování a výzkumu, které byly provedeny v Egyptě během expedice francouzské armády vydané na příkaz Napoleona Bonaparta, Antiquités, Paříž, 1822). Všechny tyto zdroje hovoří o ženách, které tančily kolem posvátné bárky na pohřbu, nahé či oblečené v rozhalených pláštích, doprovázené hrajícími muzikanty.<sup>51</sup>

Hudba a plačky zůstaly součástí pohřbu do současnosti. Ve světle novodobých pohřebních rituálů interpretovala egyptoložka Marcelle Werbroucková některá gesta starověkých plaček. Například ruka na ústech znamená kvílení či převádění *zagarit*<sup>52</sup>, širší gesta rukou zase naznačují, že žena udává rytmus a diriguje skupinu plaček.<sup>53</sup>

<sup>48</sup> On – starověké město Heliopolis

<sup>49</sup> Wickett, E.: For the Living and the Dead : The Funerary Laments of Upper Egypt, Ancient and Modern, str. 153

<sup>50</sup> Ibid., str. 155

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Tanec a naléhavé lkaní žen, v současnosti se používá při egyptských svatbách a svátečních oslavách.

Během rituálů *sen netcheru* měla hudba dokázat vrátit *ka* zemřelého k jeho rodině. Při těchto rituálech se zpíval *hesit*, občas doprovázený hrou na harfu. Hudebník se dostal do jakési formy transu, který mu pomohl dostat se do blízkosti *ka* mrtvého. Tuto metodu jistě nemohl vykonávat každý; zpěv při těchto rituálech náležel jen specializovanému kněžstvu, které ovládalo takto vyspělou techniku.<sup>54</sup>

### 3.2 Oslavy a svátky

Egyptané se při myšlence na všudypřítomnou smrt a prchavost lidského života uměli řídit heslem *carpe diem*. Užívali si života a zábavě, hrám, tanci i hudbě připisovali velkou úlohu. Pořádali mnoho svátků a oslav, kde samozřejmě hudba nemohla chybět.

Vyobrazení z chrámu v Karnaku ukazuje Hatšepsut, jak utíká před svatou bárkou Amona-Ra. Harfista zpívá hymnus bohu za doprovodu akrobatických tanečnicků.<sup>55</sup> Ženy, označeny zde jako „hudební společnost chrámu“, také zpívají hymnus a třesou sistrēm – jedním z nejdůležitějších kultických hudebních nástrojů – a *menitem*<sup>56</sup>. Muži na vyobrazení tleskají, také zpívají a jsou zde označeni jako „sbor“. K Hatšepsut se vážou i další vyobrazení z 18. dynastie. Ženy opět rozechvívají svá sistra, tentokrát při chrámovém rituálu v růžové kapli Hatšepsut, ve svátečním chrámu Tuthmose III. v Karnaku nebo ve sloupové síni v Luxoru ozdobené za vlády Tutanchamona.<sup>57</sup>

Hudební doprovod nechyběl ani při svátku *sed*. Ten se konal k příležitosti třicátého výročí korunovace panovníka. Obřad měl obnovit panovníkovu sílu a královské *ka*. Král podstupoval zkoušku, při které musel dokázat svou schopnost vést zemi, svůj lid a udržet přízeň bohů pro blaho země. Například hrobka Amenhotepa III. v sobě skrývá vyobrazení zástupu zpěváků, hudebníků a tanečnicků, kteří při tomto svátku svou hudbou „otevírají bránu do nebe, aby mohl bůh odejít očištěný“.<sup>58</sup>

Série vyobrazení svátku *sed* se nachází i v hrobce správce Tiy, královny Amenhotepa III. Jedná se o zachycení okamžiku zvedání pilíře *džed*, při němž byl panovník ztotožněn

---

<sup>53</sup> Wickett, E.: For the Living and the Dead : The Funerary Laments of Upper Egypt, Ancient and Modern, str. 153

<sup>54</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 103

<sup>55</sup> Akrobatický tanec byl v Egyptě velmi oblíbený již od Staré říše. Neměl hudební doprovod, několik dívek pouze tleskalo do rytmu. Tento náročný druh tance se předváděl nejčastěji při svátcích bohyně Hathor.

<sup>56</sup> Náhrdelník z vláken a korálek, nošený spolu se sistrēm, též zasvěcený bohyni Hathor.

<sup>57</sup> Robins, G.: Women in Ancient Egypt, str. 146

<sup>58</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 453

s bohem Usirem. Dva záznamy ukazují zpěváky a tanečníky – v horním registru jsou tanečnice a tři tleskající zpěváci, v dolním vyobrazené ženy hrají na tamburíny a dalších šest žen tleská. Tito muzikanti jsou označeni jako „hudebníci, kteří provozují hudbu při rituálech a zvedání pilíře *džed*“.<sup>59</sup>

### 3.3 Chránové hudebnice

Ženy s důležitou funkcí u královského dvora nebyly výjimkou. Naopak, ve Staré říši ženy běžně patřily mezi kněží, kteří obhospodařovali božstva, přestože administrativní pozici zaujímali vždy muži. To bylo dáno zřejmě tím, že se jednalo o celodenní práci; dalším důvodem ovšem může být i to, že muži byli gramotní, což bylo pro tuto roli zcela nepostradatelné. Přesto byly ženy nedílnou součástí náboženského života, především díky hudbě a tanci, jimiž oživovaly bohy i zemřelé.<sup>60</sup> Zřejmě také doprovázely krále při jeho obětování bohům.

Období Staré říše spojuje s ženskými kněžkami termín *hemet necer*, což je ženský ekvivalent běžného mužského titulu *hem necer*, označujícího kněží s konkrétními chránovými povinnostmi. *Hemet necer* se staraly právě o hudební složku obřadů.<sup>61</sup>

Ženy – hudebnice patřily v drtivé většině případů do urozených rodin. V období Nové říše se ujalo pro muzikantky v rámci chránového kultu označení *šemayet*, neboli „hudebnice“ či „zpěvačka“. Tento výraz dále následovalo jméno božstva (ve Staré říši ženského i mužského), jemuž určitá žena svou hudbou sloužila. *Šemayet* byly nejen dcery slavných otců, ale také často manželky vysoce postavených úředníků. Na jednu stranu jejich označení „hudebnice“ odkazovalo na funkci, kterou zastupovaly, na stranu druhou jsou často zobrazovány jen jako doprovod svých mocných mužů. Nepopíratelnou úlohu coby hudebnic však dokládají zobrazení těchto žen se sístrem a *menitem* na krku v rámci rituálů Hathor a objevují se i jako kněžky přináležející k chránům.<sup>62</sup>

Jak již bylo zmíněno, úloha žen v chránové hudbě se vázala přímo na chrám a oblast, kde působil jejich manžel. Například kněz 19. dynastie sloužil Amonovi v pohřebním chrámu

---

<sup>59</sup> Robins, G.: *Women in Ancient Egypt*, str. 146

<sup>60</sup> Graves – Brown, C.: *Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt*, str. 85

<sup>61</sup> Robins, G.: *Women in Ancient Egypt*, str. 142

<sup>62</sup> Graves – Brown, C.: *Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt*, str. 85-91

Ramsese II., jeho žena tedy nebyla jen „hudebnicí Amona“, byla přímo „hudebnicí Amona v pohřebním chrámu Ramsese II.“. Tím byl odkaz na jejího manžela zcela nepopiratelný.<sup>63</sup>

Titul *šemayet* se zejména ve Staré říši vázal k určité a konkrétní ženě, zatímco muži – hudebníci zůstávali anonymní. Období Střední říše nakonec bere oficiální označení i ženám.

Roli zpěváků zaujímaly ženy i muži, podíl žen ovšem rapidně rostl. To jasně dokazují dekorace hrobek, které se začátkem 19. dynastie mění. Společně s majitelem hrobky a jeho rodinou jsou vyobrazeny především již ženské hudebnice. Příkladem může být Thébská hrobka 19, kde je majitel Amenmos, hlavní kněží bohů krále Amenhotepa I., vyobrazen v leopardí kůži a doprovázen vedle dalších kněží také ženskými hudebnicemi se sistry, flétnami, tamburínami, a ženami, jež tancují a tlaskají. Z období téže dynastie pochází i Thébská hrobka 51, která patří vrchnímu kněží *ka* krále Tuthmose I., Userhatovi. Ten, opět v leopardí kůži, je zde zobrazen vedle krále Tuthmose a královny, společně se svou matkou a ženou – obě hrají na sistra a pyšní se tituly „hudebnice boha Amona-Ra“.

V období Nové říše byly ženské hudebnice organizovány do skupin, které se střídaly ve své službě. Každá skupina měla svou vedoucí; zpěvačky neboli hudebnice, vedla během Třetího přechodného období „Božská manželka Amonova“. Ta hrála bohům na sistrum a při rituálech oblékala speciální obřadní roucho. Pod jejím vedením byla i zhruba stovka žen, která se mohla honosit titulem „zpěvačka uvnitř chrámu boha Amona“, známým od 22. do 26. dynastie. Do chrámového interiéru měl přístup málokdo, je tedy logické, že tyto zpěvačky a muzikantky patřily opět do vysoce postavených thébských rodin. Některé z těchto žen také zároveň sloužily členům královské rodiny; ty měly poté v chrámové společnosti o poznání důležitější roli.<sup>64</sup>

Z roku 2011 pochází archeologický nález z Údolí králů. Tým z Basilejské univerzity odhalil hrobku s mumií ženské hudebnice, konkrétně zpěvačky, z období téměř před třemi tisíci lety. Jak hlásá nápis na stěnách hrobky, žena jménem Nehmes Bastet byla chrámovou zpěvačkou během 22. dynastie a dcerou vysokého kněze boha Amona. Členka archeologického týmu Elina Paulin – Grothe říká, že hrobka nebyla původně postavena pro tuto hudebnici, nicméně pro ni byla znovu použita zhruba čtyři sta let po prvním pohřbu.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Robins, G.: *Women in Ancient Egypt*, str. 143

<sup>64</sup> Graves – Brown, C.: *Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt*, str. 92

<sup>65</sup> <http://maskjams.com/egypt-tomb-holds-singers-remains.html>

## 4. Hudba ve vztahu k božstvům

Rituální hudba ve své podstatě sloužila výhradně bohům, a tak je nasnadě se zmínit o konkrétních božstvech, které s hudbou přímo souvisejí. V Helénistickém období se v chrámech zpívalo bohům asi třikrát až čtyřikrát denně.<sup>66</sup>

### 4.1 Hathor

Jednou z nejdůležitějších a také nejoblíbenějších bohyň egyptského panteonu byla bohyně Hathor. Tato „kraví bohyně“ je v ikonografii zobrazována jako žena s rohy ve tvaru harfy, se slunečním diskem a kobrou nad hlavou, někdy také jako lvice. Další její podobou, jež často zdobila sloupy a především sistra, je ženský obličej s ušima krávy a velkou parukou na hlavě. Hathor, v překladu „Dům Hora“ nebo „Palác Hora“, zosobňovala mimo jiné dokonalou ženskost, lásku a nenávisť, hudbu, tanec, stvoření i destrukci, plodnost, rodinu či přírodu. Podstatným aspektem byla i její role v pohřebním kultu, coby ochránkyně zemřelých. Symbol „příbytku boha Hora“, čili Hathor, byl často zobrazován na sistrach, klepátkách a v pozdějších dobách i na *menitech*. Ty sloužily jako oběť bohyni. Ostatně Hathor samotná nosila na vyobrazeních *menit* na krku a společně se sistrám tvoří tento náhrdelník přímo Hathořiny nástroje. Zvuk sistra pak měl evokovat chůzi bohyně – krávy rákosím a mokřinami.<sup>67</sup>

V rámci kultu Hathor mohla hudba sloužit přímo ke komunikaci s božstvem. V hrobce z období 5. a 6. dynastie je zobrazení zpívajícího a tleskajícího zástupu, přesněji skupiny *chener*, který vyvolává Hathor jménem nebo jejím přívyskem „Zlatá“, především při pohřebních rituálech. Hrobka Mereruka v Saqqare ukazuje dívky, které se zrcadly a chřestidly ve tvaru rukou hrají „taneční hru Hathor“. Ikonografie také ukazuje jednotlivce s lví maskou, prezentující Hathor. Kněžky Hathor v chrámu boha Atuma hráli na bubny při příležitosti, kdy vidí krále, v Ptolemaiovské době pak ženy bubnovaly s rohy na hlavě.<sup>68</sup> *Texty pyramid* hovoří také o samotném králi, jenž rituálně tančí a třese sistrám v rámci kultu Hathor. Král s bohyní

---

<sup>66</sup> Graves – Brown, C.: *Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt*, str. 96

<sup>67</sup> *Ibid.*, str. 97

<sup>68</sup> *Ibid.*

po svém boku je zobrazován již od doby krále Menkaurea ze 4. dynastie (kolem roku 2 500 př. n .l.).<sup>69</sup>

Hathor byla známá především jako matka a manželka boha Hora, se kterým zplodila dalšího boha hudby – Iheje.

## 4.2 Eset

Hathor začala časem splývat s bohyní Eset, o níž existují záznamy z *Textů pyramid* již z období 5. dynastie a to jako o manželce a sestře boha Usira. Eset je zároveň spojena s osobou faraóna po celý jeho život až do jeho smrti. Dokládá to její symbol trůnu. S Hathor a bohyní Nut ji mimo jiné spojuje právě hudební aspekt, který se odhaluje ve výše zmíněných *Písniích Eset a Nebthet* v rámci pohřebního kultu. Eset v sobě, stejně jako Hathor, avšak v extrémnějších projevech, nese znamení tance, hudby, ale i opilství.

Eset byla taktéž zobrazována s rohy a slunečním kotoučem na hlavě a po Hathor „zdědila“ i symbol sistra, jež mělo pravděpodobně africký původ. V době řecko – římské byla Eset zobrazována se systrem v jedné ruce a hliněnou, či bronzovou nádobou *situlou* v ruce druhé. Stejně předměty s sebou nosily kněžní sloužící této bohyni.<sup>70</sup>

## 4.3 Ihej

Bůh Ihej jako „hráč na sistrum“ představuje extázi při hře na tento nástroj a obecně rituální hudbu a zpěv podporovanou náboženskou úctou. Dozvídáme se o něm mimo jiné z *Knihy mrtvých* a *Textů rakví*, kde souvisí s rituály a slavnostmi. Má lunární charakter a je představován dítětem svírajícím sistrum ve své ruce s *menitem* na krku. Ihej by spjat především s Hathořiným kultem ve městě Dendera v Egyptě, jinde jeho moc neměla příliš váhu.<sup>71</sup>

---

<sup>69</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 85

<sup>70</sup> Ibid., str. 190

<sup>71</sup> Janák, J.: Brána nebes: Bohové a démoni starého Egypta, str. 95 - 96

## 4.4 Usir

Usir je znám hlavně jako vládce podsvětí a bůh vzkříšení. Přesto je jedním z nejkontroverznějších egyptských božstev – původ jeho jména je dodnes záhadou. Panovník byl po své smrti ztotožňován s Usirem, a tak je nesporná Usirova klíčová role týkající se zádušních rituálů. Vliv tohoto boha na pohřební kult se odráží i v dopadu na hudbu v rámci pohřebních obřadů.

Usir je také zmíněn v několika mytologických příbězích ve spojitosti s hudbou. Stejně jako Thovt, byl i Usir znám jako vynálezce hudby, konkrétně se vázal k dechovým nástrojům – trumpetě a flétně. Tyto nástroje se hojně užívaly právě v pohřebním kultu a pojí se ke vzkříšení. Ze Staré říše pochází vyobrazení hráče na trumpetu obklopeného hejnem hus, který je zároveň součástí zádušního rituálu a plutí pohřební bárky.<sup>72</sup>

## 4.5 Bes

Stejně jako mnoho ostatních bohů, má i Bes nejednoznačnou funkci a rozmanitou charakteristiku. Přesto lze najít v hudbě jednu z jeho nejdůležitějších rolí. Bes, zahrnující v sobě komickou i strašidelnou složku, je ochranným bůžkem, který dokáže zahánět zlo. Nejen proto je také bohem hudby – jeho bubnování, stejně jako třesení sístrem, odhání temné síly a zlé duchy. Bes vystupoval jako ochránce těhotných žen, rodiček i novorozeňat, a tím byl spjat s erotikou a sexualitou. Ta je spojena s ženským elementem, krásou, tancem a hudbou; Bes je znám jako zpívající a tančící bůžek. Při útěku bohyně Hathor do Núbie to byl právě Bes, který přesvědčoval Hathor tancem a zpěvem, aby se navrátila do své denderské svatyně.<sup>73</sup>

Bes byl v průběhu egyptských dějin zobrazován jako muž či trpaslík se lvími rysy, někdy okřídlený. Měl vyceněné zuby a vypláznutý jazyk. Tato grimasa pomáhala zastrašit zlo, stejně jako Besovy atributy. Mezi ně patřila smyčka *sa*, jež byla symbolem ochrany, zbraní, bubínků i jiných hudebních nástrojů, které nosil Bes při sobě.<sup>74</sup> Ty ještě znásobovali jeho magickou sílu.

---

<sup>72</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 99

<sup>73</sup> Janák, J.: Brána nebes: Bohové a démoni starého Egypta, str. 47 - 48

<sup>74</sup> Ibid., str. 48

## 4.6 Meret

Bohyně Meret, v překladu Milující, byla nazývána „zosobnění kněžky jako zpěvačky“. Představuje zpěv, hudbu obecně, i radost z jejího provozování. Meretino znázornění připomíná tleskající ženu, občas svírající v ruku harfu. Bohyně vystupuje ve dvojici jako Meret Horního a Meret Dolního Egypta s lilii a papyrem nad hlavami. Stejně jako ostatní hudební božstva, i Meret léčila oční choroby a slepotu.<sup>75</sup>

Svou hudbou, tancem a zpěvem, ostatně jako každý egyptský chrámový hudebník, pomáhala udržovat kosmický řád *maat*. Chrámové zpěvačky již od 4. dynastie měly označení „zpěvačky meret“ a zřejmě napodobovaly bohyni Meret v jejím konání. Jejich úkolem bylo tleskáním oslavovat krále. Přitom provolávaly:

„Přichází ten, který dává,  
přichází ten, který dává!“<sup>76</sup>

Tyto zpěvačky s titulem „Meret“, známé z dob Staré říše, patřily ke kultu bohyně Hathor. V Ptolemaiovské době pak hrály před bohy na sistra a je možné, že jim náležely i povinnosti ohledně majetku, polí a jiných pozemků přináležejícím ke dvoru.<sup>77</sup>

## 4.7 Thovt

Bůh Thovt byl podle Egyptanů vynálezcem písma, patronem písařů, vědění, magie a umění obecně. Nejčastěji byl zobrazován jako pavián a byl považován za strážce božské moudrosti a řádem světa. Jako vynálezce astronomie, geometrie a čísel se stal zároveň mytologicky prvním hudebním teoretikem. Diodóros Sicilský shledal boha Thovta jako prvního, kdo odhalil vzájemné vztahy nebeských těles, hvězd, tudíž i tónů a hudebních zvuků. S odkazem na kapitulu č. 2, Thovt údajně vynalezl tři – strunnou lyru se třemi posvátnými tóny, které symbolizují tři roční období: vysokým, středním a nízkým.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> Janák, J.: Brána nebes: Bohové a démoni starého Egypta, str. 114

<sup>76</sup> Graves – Brown, C.: Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt, str. 91

<sup>77</sup> Ibid.

<sup>78</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str.99

## 4.8 Bastet

Kočičí bohyně Bastet, dcera boha Rea s titulem „Oko Reovo“, patřila mezi nejznámější a neoblíbenější bohyně starého Egypta. Alternativou k podobě kočky je i lvice, která znázorňuje zuřivost, jednu z Bastetových povah, vedle starostlivosti, pokojnosti či bujarosti. Bastet byla spjata s více místy, jejím původním městem bylo Per – Bastet. Splývala s více bohyněmi, jako Hathor nebo Tefnut, v Memfisu pak byla identifikována s další bohyní – lvicí Sachmet. Ta však představovala spíše tu hrozivější a divočejší charakteristiku, na rozdíl od mírnější Bastet.<sup>79</sup>

Symbol dravé šelmy, pečující a kojící svá mláďata, přiváděl těhotné, menstrující i kojící ženy k tomu, aby u Bastet prosily o ochranu. Tyto výhradně ženské prvky jsou opět pojátkem bohyně s hudbou. Bastetiny atributy se vedle hole v podobě stvole papyru či oka staly sistrum a s ním spjatý náhrdelník *menit*.

## 4.9 Hor – Chentiirtej

Tento sokolí bůh je jednou z forem boha Hora, pána oblohy, jež byl lokálním božstvem uctíváný ve městě Chem. Překlad jeho jména zní „Pán obou očí“. Znovu ztrácel a získával zrak, a jak je již řečeno výše, božstva spojená s očima a slepotou úzce souvisejí s hudbou. Stal se patronem zpěváků a harfeníků, jelikož hraní na harfu často ovládali právě slepí hudebníci, jejichž hmat a sluch byl na úkor handicapu nezvykle vybroušený.<sup>80</sup>

## 4.10 Nehemetauj

Uctívána ve městě Chemenu, Egyptánek ji považovali za matku či manželku boha Thovta. Byla zobrazována jako žena se znakem sistra nad hlavou, a tak ji logicky můžeme spojovat s hudbou a hrou na sistrum, které se stalo jejím atributem. Její jméno někdy označovalo pouze přídomek bohyně Hathor či Nebthet.

---

<sup>79</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 512

<sup>80</sup> Janák, J.: Brána nebes: Bohové a démoni starého Egypta, str. 81 - 90

#### 4.11 Ptah

Bůh Memfidy je jedním z nejstarších bohů – váže se již k období 1. dynastie. Ptah s titulem „Velký předák řemeslníků“ je patronem umělců a řemesla. Je spojen s výrobou sistra, nástroje spjatého s měřením a rozměry. Když prováděl panovník děkovné obřady bohům a třásl sistrum, automaticky se stavěl do role boha Ptaha.<sup>81</sup>

Spojení s hudbou lze možná najít i v jeho roli naslouchajícího božstva. Na stélách, kde jsou vyobrazeny lidské uši, je Ptah prohlašován za „ucho, které slyší“.<sup>82</sup> Vztah hudby a tohoto božského sochaře a řemeslníka však zřejmě sahá ještě mnohem dál.

---

<sup>81</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 99

<sup>82</sup> Janák, J.: Brána nebes: Bohové a démoni starého Egypta, str. 139

## 5. Vývoj hudebních nástrojů

Zřejmě nejvíce probádanou oblastí staroegyptské hudby jsou hudební nástroje. Je tomu tak nejen díky množství ikonografie, ale i zrekonstruovaným nástrojům, které měly silný vliv na hudbu antického Řecka, o němž existuje obecně dostatečné množství informací. Vzhledem k již dobře zpracovanému tématu hudebních nástrojů v jiné literatuře předložím spíše stručný přehled staroegyptských hudebních instrumentů a detailněji přiblížím jen ty nejdůležitější a nejposvátnější.

Hudební nástroje měly v Egyptě pravděpodobně stálé ladění; jak se již mnohokrát ukázalo, jakékoliv odchylky neprospívaly udržení řádu *maat* a podřývaly účinnost rituálů. Stejně tak způsoby a techniky hry měly přesně daná a přísná pravidla.

O hudebních nástrojích se dozvídáme z pramenů z Thébských hrobek a tabulek z kaplí Amenhotepa IV. *talatat* pocházejících ze 14. století př. n. l. Nejstarší dokumentovaný egyptský hudební nástroj jsou klepátka ve tvaru bumerangu z období 5 tisíc let před Kristem a kastaněty dekorované vyobrazeními bohyně Hathor.<sup>83</sup>

Hudební nástroje Egypta lze rozdělit do čtyř základních kategorií: aerofony (dechové nástroje), chordofony (strunné nástroje), membranofony (bicí nástroje s membránou) a idiofony (hudební nástroje vydávající zvuky samy o sobě bez chvění struny, vzduchového sloupce či membrány). Nástroje byly vyráběny ze dřeva, slonoviny a rákosu rostoucího podél pobřeží Nilu.

### 5.1 Aerofony

Dechové nástroje fungují na principu chvění vzduchového sloupce či kontaktu s okolní atmosférou. Starověký Egypt využíval flétny, syrx, zdvojený klarinet, zdvojený hoboj, okarínu, trumpety a rohy.

Zobrazení i dochované nástroje ukazují, že vzdálenosti mezi dírkami na dechových nástrojích nebyly v Egyptě odvozovány od nějakého hudebního konceptu, ale od aritmetických poměrů.<sup>84</sup> Tím spíše je přesné znění staroegyptské hudby spíše záhadou než objasněným tématem.

---

<sup>83</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 465

<sup>84</sup> Ibid.

Dechovými nástroji Egypta byly mimo jiné klarinety a hoboje, souhrnně plátkové píšťaly. Klarinet má jeden plátek, hoboje potom dva. Na tyto nástroje se obvykle hrálo v jejich zdvojených verzích, kdy se foukalo do dvou trubic zároveň. Zdvojený klarinet *memet* měl charakteristický nosový zvuk a vyvinul se v současnou *zummaru* a *arghul*. První sestává ze dvou paralelních trubic stejné délky a se shodným počtem dírek, trubice *arghulu* mají různou délku, z nichž jedna je bez dírek a vydává soustavný podpůrný tón pro melodii trubice s dírkami. Vyobrazení nástroje typického pro období Staré říše pocházejí především z hrobek v Gíze a Saqqare.<sup>85</sup> Zdvojený hoboje se pak vyskytuje od doby Nové říše.

Poměrně dobře zachovalé a zmapovatelné jsou trumpety. Ty byly vyráběny z kovu, měly trychtýřovitý tvar a byly opatřeny zvonkem. Hrálo se na ně vibrujícími rty a zřejmě měla drsný, tlumený a chrčivý zvuk. Trumpetu, kterou podle mytologie vynalezl Usir, a zároveň se stala jeho atributem, měla důležitou roli v pohřebním kultu a rituálech vzkříšení.

### 5.1.1 Flétny

Flétna *mat* je jedním z nejtypičtějších staroegyptských nástrojů a je přímým předchůdcem dnešní flétny *nay*, která je charakteristická pro hudbu Předního východu, severní Afriky a oblastí střední Asie. Vzhledem ke své podobnosti a minimální přeměně v průběhu mnoha tisíc let je často nemožné určit, z které přesné doby nalezené flétny pocházejí.

Flétna byla často připodobňována lidskému hlasu. Na vyobrazeních lze najít nejčastěji kombinaci flétny a zpěvu, dále s harfou či klarinetem. Její funkce se spojovala s pohřebním kultem, palácem a chrámovým prostředím. Materiálem pro výrobu běžných fléten byl především rákos *Arundo donax*, flétny pro chrámy byly občas vytvořeny i ze stříbra či zlata.<sup>86</sup>

Flétna *mat*, kterou ovládali výhradně muži, má několik dírek v nižší části nástroje. Nejstarší vyobrazení tohoto nástroje je datováno již do čtvrtého tisíciletí před Kristem z palety v Hierakonpoli. Několik těchto fléten je například v muzeu v Káhiře. Jedna o délce více než 90 cm pochází z období Střední říše, je vyrobena z rákosu, s pěti spárami a třemi dírkami na přední straně. Je zde i o třetinu kratší flétna, taktéž se třemi dírkami a s šesti spárami. Další dobře zachovaná flétna z období 12. dynastie patří do sbírky Antropologického muzea Roberta Lowieho v Kalifornii. Nástroj byl nalezen v Naga ed-Deir v hrobce č. 408. Bronzová

---

<sup>85</sup> Manniche, L.: Ancient Egyptian Musical Instruments, str. 18 - 20

<sup>86</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 169

flétna se sedmi dírkami na přední straně a dvěma dírkami na palec z druhé strany byla nalezena v Saqqare.<sup>87</sup>

Vedle flétny *mat* se užívaly i příčné flétny a syrx, neboli „Panova flétna“. Všechna vyobrazení muzikantů hrajících na syrx však nejsou starší než Ptolemaiovské doby.

## 5.2 Membranofony

Bubnování v mnoha kulturách může značně ovlivnit duševní stav i tlukot srdce. Podle psychologů se člověk již od pravěku rytmicky projevuje právě podle srdečního tepu. Shoduje – li se rytmus s rytmem srdce, v lidském těle začnou probíhat regenerační a relaxační účinky.<sup>88</sup> Nabízí se tedy odpověď na otázku, proč tvořily mezi egyptskými hudebníky nejpočetnější skupiny právě bubenické sekce. Pokud začínala hudba zvolna, jak je již řečeno v druhé kapitole, naladila lidskou mysl do příjemného, až meditativního stavu. Postupným zrychlováním patrně dopomáhala posluchačům, a především muzikantům samotným, kteří byli jakousi spojkou lidí a bohů, dosáhnout stavu transu.

Membranofony, nástroje s pevným tělem a blánou, mají patrně původ v keramických nádobách potažených kůží, které sloužily k uchování tekutin a potravin. Mezi membranofony se řadí kulaté i hranaté tamburíny, bubny tvaru sudu, dnešní *darabuka* a další rozličné bubínky. Bubny měly důležitou roli v solárním a pohřebním kultu a často byly doprovázeny zpěvem a tancem.

Vzhled starověkých tamburín se nelišil od těch dnešních, v Egyptě byly blány někdy zdobené. Dva tyto nástroje jsou uloženy v Káhirském muzeu s dekorací dívky hrající na tamburínu před bohyní Eset. První tamburíny pocházejí z Thébské hrobky číslo 198 z období vlád Amenhotepa III. a Amenhotepa IV. Na těchto zobrazeních hrají dívky na tamburínu při svátku *sed* Amenhotepa III. Z té samé doby známe i vyobrazení bubnujícího boha Bese.<sup>89</sup>

První záznam bubnu ve tvaru sudu se nalézá v zádušním chrámu Hatšepsut v Deir el-Bahri a hraje na něj voják. Tyto bubny, jež byly při hře ve vodorovné poloze zavěšené za krkem hráče, měly nejdůležitější roli především v armádní hudbě, význam se však přenesl i do chrámového kultu; stejné podvojně užívání je shodné i u trumpet.

---

<sup>87</sup> Manniche, L.: *Ancient Egyptian Musical Instruments*, str. 13 - 15

<sup>88</sup> Oling, B., Wallisch, H.: *Encyklopedie hudebních nástrojů*, str. 24 - 39

<sup>89</sup> Manniche, L.: *Ancient Egyptian Musical Instruments*, str. 2

## 5.3 Chordofony

Mezi chordofony neboli strunné nástroje lze zařadit několik druhů harf, lyru a loutnu.

Loutny měly v Egyptě dlouhé krky, lišily se mezi sebou jen tvarem těla. Krky nasazené na nástroj mezi tělo a blánu, jež ho pokrývá, byly zdobené například obrázky orlů i hlavami Hathor. Nejčastější barva louten byla červená.

I lyry, které dorazily do Egypta z Mezopotámie, se vyskytovaly v několika variantách – symetrické, asymetrické a velké, k nimž bylo zapotřebí dvou hráčů. Trsátka se ke hře na struny využívalo pouze v případě lyr asymetrických. Na lyry hrávaly především ženy.

### 5.3.1 Harfy

Jednoznačně nejzásadnějším strunným nástrojem však byla harfa (obr. 3). První vyobrazení z období 4. dynastie ukazuje harfu již plně vyvinutou. Egypťané tento nástroj se složitou technikou hraní zdobili symbolickými atributy a všemožnými dekoracemi. Hudební nástroje měly asi stálé ladění, harfy však také mohly díky své konstrukci vytvářet melodické ozdoby jako vibrato, glissando<sup>90</sup> či portamento. Díky těmto hudebním prvkům nabývala staroegyptská hudba charakteristických rysů.<sup>91</sup>

Harfy se dělily do několika skupin na harfy tvaru naběračky, obloukové harfy (známe dříve pod pojmem harfy ve tvaru lžice), harfy s tvarem půlměsíce, dále velké i přenosné harfy v loďkovitém tvaru a hranaté harfy.<sup>92</sup>

Velmi egyptskou záležitostí především Staré říše byla dřevěná oblouková harfa *bint*. Přestože nelze prokázat její egyptský původ, časem získala řadu zcela egyptských znaků. Měla zahnuté tělo, jež tvořilo část dlouhého, silného, též zaobleného krku. Její rozměry se pohybovaly od 90 cm do dvou metrů. Menší varianty měly pět strun, u těch větších bylo běžné mít strun sedm.<sup>93</sup>

Oblouková harfa získala svůj typický tvar ve spojitosti s mytologickou a kosmologickou koncepcí. Je nejen podobná sluneční bárce, ale také rostlině papyru, jenž byl erbovou rostlinou Dolního Egypta, a rostl převážně v okolí delty životadárného Nilu. Arroyo dělí

---

<sup>90</sup> Při tomto stylu hry klouže hráč po strunách nástroje, plynule tak přechází i přes několik tónů najednou.

<sup>91</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 104

<sup>92</sup> Manniche, L.: Ancient Egyptian Musical Instruments, str. 36

<sup>93</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 195

obloukovou harfu na základě ikonografie na pohřebištích podle tvaru těla a krku, velikosti nástroje a počtu strun. Získal tak celkem pět typů obloukových harf.

Vyobrazení těchto harf je velmi početné. V Gíze, Thébách, ale i Saqqare je běžné, objevují – li se dvě harfy vedle sebe, jedna z profilu, druhá v takovém úhlu, aby byl vidět tvar těla. Nález v hrobce Idu z 6. dynastie ukazuje celou skupinu hudebníků, mezi kterými se objevuje minimálně pět harfeníků s tímto typem harf. Zajímavé ovšem je, že se zdá, jakoby některá z harf měla i osm strun.<sup>94</sup> Ve skutečnosti je někdy velmi obtížné určit, kdy jsou na starém reliéfu zobrazeny struny, a kdy jen prostor mezi nimi. V ikonografii totiž byly struny často vyobrazeny jakoby ohraničené dvěma linkami (obr. 4). V „ideálním“, ovšem nejméně častém případě jsou struny zobrazeny bez dalších okolních reliéfů a počet strun je tak jasně čitelný.<sup>95</sup>

Velké obloukové harfy patřily výhradně k paláci a chrámovému kultu a byly velmi drahocennými hudebními nástroji. K jejich výrobě z jediného kusu dřeva akátu či platanu bylo zapotřebí precizní a vysoce sofistikované řemeslné práce. Nechyběly dekorace z ebenového dřeva a geometrické i rostlinné motivy. Je pravděpodobné, že se užívalo k dekorování lazuritu a drahých kovů jako je zlato, stříbro či měď.

Starověké egyptské harfy měly přímý vliv na vývoj hudebních nástrojů i v jiných částech světa. Obloukové harfy byly předchůdkyněmi ceter Dálného východu a jejich mytologicko – kosmologická symbolika inspirovala podobný výklad hudebních nástrojů v Číně nebo Japonsku. Návaznost ladění na egyptskou religiozitu dokládá i zaznamenaný příběh z Pozdní doby o harfeníkovi, jenž byl zažalován, když vrátil rozladěnou harfu do chrámu, který mu ji zapůjčil.<sup>96</sup> V případě nástrojů, které se dávaly do hrobek k zemřelým, se naladěné struny zafixovaly v konkrétním ladění, aby vydrželo navěky.

## 5.4 Idiofony

Na první a laický pohled skupina zanedbatelných nástrojů, mezi které patří různá chřestidla, klepátka a sistra. Při pohledu druhém, a v kontextu s náboženským životem Egypta, je však evidentní, že tyto nástroje patří právě mezi ty zásadní v rituálech a chrámové hudbě obecně.

---

<sup>94</sup> Manniche, L.: *Ancient Egyptian Musical Instruments*, str. 36 - 40

<sup>95</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 199

<sup>96</sup> Arroyo z: Hickmann, H.: *Altägyptische Musik*, str. 162

### 5.4.1 Sistrum

Snad nejdůležitějším rituálním nástrojem vůbec bylo zcela egyptské sistrum (obr. 5). Sistrum sloužilo pro zahánění nepřátelských sil a oživení bohů. Jeho tvar, jako u více druhů nástrojů, vychází podle teorií z rostliny papyru. Navazuje na mytologický příběh o bohyni Eset, jež se musela společně se svým synem Horem ukrýt v papyrových mokřadech u delty Nilu.<sup>97</sup> Tento příběh připomínaly dívky, které třásly utrženými rostlinami papyru a současně jimi třely o trávu. To vydávalo chrastivý zvuk *sešešet*, jenž dal jméno tomuto nástroji.<sup>98</sup>

Sistrum, typicky se objevující v páru s náhrdelníkem *menitem*, patřilo převážně ke kultu bohyně Hathor, později i k rituálům Eset a Amona. Bylo také součástí obřadů za dobrou úrodu, hojnost vody či za ochranu *ka* v posmrtném životě. Vyrábělo se ze zlata, stříbra, bronzu i ze dřeva, bylo glazováno modrou faiencovou keramikou.

Sistrum se drželo v ruce za držadlo, například ve tvaru bůžka Bese, na němž spočívalo tělo nástroje pokryté malými kotoučky nebo provrtané kovovými tyčkami, které mu dodávaly typický chrastivý zvuk. Rukojeť bývala dekorovaná obrázky rostlin papyru. Hans Hickmann rozdělil sistra do tří podkategorií právě podle tvaru těchto rituálních nástrojů. První typ, sistrum ve tvaru vidličky či papyru, má otevřený vršek překřížený tyčkami s kotoučky i bez nich. Tento druh sistra lze nalézt například na zobrazení taneční scény v mastabě Nuneter v Gíze. Typ druhý, tak zvané sistrum *naos*, může mít vršek buď ve tvaru domu *hat* se sokolem boha Hora na střeše nebo tvar stanu překříženého několika tyčkami. Zdobí jej dvě hlavy Hathor, často i kobra *ureus*. Třetí typ sistra pochází z období Nové říše a říká se mu sistrum *anch* či *iba*, podle tvaru vršku nástroje.<sup>99</sup>

*Naos* sistrum bylo nejdůležitějším kultickým nástrojem v chrámu Amona-Ra v Karnaku, zřejmě pro spojení s bohyní Hathor, jež byla někdy považována za ženský prvek podporující udržení Amonova mužství. Na pozdějších zobrazeních třásly ženské kněžky sistrum v chrámovém prostoru mnohdy tváří v tvář božstvu. Podle řeckého historika Plutarcha se obloukový vršek sistra váže k lunárnímu cyklu, kovové tyčinky představují elementy, dvě Hathoriny hlavy reprezentují protiklady života a smrti a hlava kočky, často nástroj dekorující, symbolizuje Měsíc. Další starověký učenec, římský filozof Apuleius, popisuje ve svém spise

---

<sup>97</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 292

<sup>98</sup> Později podloženo i řeckým výrazem  $\sigma\epsilon\iota\sigma\tau\rho\nu$  = to, čím se třese

<sup>99</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 224

*Zlatý osel* průvod na počest bohyně Eset, kdy rytmus hraný na sistra sestával ze tří úhozů a čtvrtý předcházela pauza.<sup>100</sup>

Sistra byla obvykle zobrazována v rukou členů královských rodin. Velmi častá zobrazení se však týkají svátečních procesí v Nové říši. Svátek zasvěcený bohu Amonu-Ra vyobrazený v Thébách se neobešel bez skupin žen třesoucích sistry, stejně jako svátek Opet zobrazený na zdech chrámu v Luxoru.<sup>101</sup>

Sistrum se z Egypta rozšířilo do Mezopotámie, ke starověkým Hebrejcům a Řekům. V Římě bylo spojováno s římskou bohyní Isis, přestože byl tento kult spíše negativně vnímán, jelikož si jej Římané spojovali s nenáviděnou Kleopatrou.<sup>102</sup>

### 5.4.2 Tleskání a klepátka

Tleskání je nejjednodušší způsob, jak rytmicky doprovodit zpěv a instrumentální hudbu. Ve starověkém Egyptě se jej využívalo více než hojně. Nešlo však o ledajaké tleskání, pro tuto rytmickou sekci se najímali specialisté z hudební elity. Tleskání *machu* velmi často doprovázelo vyobrazení tanečních scén a bylo důležitou zvukovou a estetickou součástí celého vystoupení.

I pro tleskání existovala daná pravidla a několik druhů techniky. Ruce byly při tleskání horizontálně, někdy – pro ostřejší zvuk – tleskaly prsty pravé ruky do dlaně ruky levé. Scény zobrazující skupiny tleskaček se vyskytují v mastabách Achetotepa, nacházející se nyní v Louvru, a Nenchefka, v současnosti v Káhirském muzeu.<sup>103</sup>

Tleskání se dotýkají i texty z *Textů pyramid*:

„Pro tebe uhodí duše Pe svými klepátky o sebe,  
pro tebe, bijí se do prsou (do svého masa),  
pro tebe tleskají,  
pro tebe se bijí do nohou.“<sup>104</sup>

---

<sup>100</sup> Redford, D. B.: The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt, str. 293

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 228

<sup>103</sup> Ibid., str. 211

<sup>104</sup> Ibid.

Klepátka si lze představit asi jako dnešní dřívka. Materiály pro jejich výrobu byly dřevo a zub nosorožce. Tvar klepátek tak zůstával přirozeně nepravidelný a zahnutý, zub se někdy také uměle zvětšoval či vydlabal, aby se získal požadovaný zvuk. Tyto nástroje je možné považovat za předchůdce kastanět a lze je dělit podle jejich tvaru. Kategorie klepátek jsou: tyčky, klepátka tvaru lotosu, tvaru hrušky, rovná, tvaru hada a tvaru husí hlavy. Tři poslední přišly s obdobím Staré říše. Husy byly podle *Textů pyramid* mytologicky zodpovědné za zrození slunce z kosmického vejce, klepátka jsou tedy zřejmě spojena s mytologií vzkříšení. Hrál se na ně způsobem, kdy je v každé ruce třímáno jedno klepátko a bije se jimi o sebe, druhý styl je shodný s hraním na kastaněty, přičemž hudebník drží v každé ruce dvě klepátka, jimiž o sebe klepe. Stejně jako u tleskání jsou při hraní přesně určené i pozice rukou.<sup>105</sup>

### 5.4.3 Chřestidla

Třetím typem idiofonů jsou chřestidla, tedy hudební nástroje s dutým tělem vyplněným zrníčky obilí, kamínky či malými mušlemi, které při třesení chrastí o sebe a o stěny těla. Předměty, jimiž byl nástroj vyplněn, se odvíjely od funkce, kterou měly při rituálu vykonávat.

Chřestidla, jež byla zoomorfního či rostlinného tvaru, se držela samostatně v dlani nebo měla přidělané držadlo. Mezi chřestidla patřilo i sistrum, jemuž je výše věnovaná samostatná podkapitola. S těmito nástroji přímo souvisí vyobrazení determinativu pro rytmus ze slunečního chrámu Nyuserra z období 5. dynastie, jež ukazuje klečícího muže, který svírá v každé ruce chřestidlo. V Káhirském muzeu se nachází několik kusů chřestidel, ve většině případů jsou ale značně poškozené.; jedno je například vyrobené z krokodýlího vejce.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 211 - 220

<sup>106</sup> Ibid.

## 6. Postavení hudebníků ve společnosti

Žádný hudební nástroj nemá šanci ukázat svou moc bez člověka, který by jej ovládal. Dalo by se říci, že hudebníci hrající na lyru, harfu či sistrum, pomáhali spojovat svět lidí a svět bohů. Často oplývali řadou titulů a měli povinnosti také ohledně správy majetku, což si jistě vyžadovalo značnou důvěru panovníků. Proto mnohdy patřili muzikanti a později především muzikantky mezi nejváženější vrstvu obyvatelstva. Přesto nelze dojít k jednotnému závěru o společenském postavení muzikantů ve všech epochách starověkého Egypta. Je pravděpodobné, že jejich pozice ve společnosti klesala a stoupala podle jejich funkce nebo druhu nástroje, na který hráli.

Pro muzikanty existovalo ve Staré říši označení *ihī* či *iri, ihī*, v Pozdní době zřejmě také *hen*. Především v období mezi 2 500 až 1 500 let př. n. l. se vyskytuje výraz *chener*, který se vztahuje především ke zpěvačkám, které tlaskaly a tancovaly v chrámech, na královském dvoře, při pohřebních průvodech nebo čistě pro pobavení. Skupiny *chener* se ovšem podle určitých teorií účastnily i porodů. Domněnky jsou založeny na podobnosti nástroje pro střihání pupeční šňůry a determinativu slova *chener*. V pohřební kapli princezny Waatetchetor z 6. dynastie v Saqqaře je ženská skupina tanečnic zobrazena společně s písní odkazující na porod. Vrchní registr vzývá:

„Ale pohleď, tajemství zrození! Ó, tahej!“<sup>107</sup>

Termín *chener* byl původně spojován s harémy, pozdější bádání ovšem ukázalo, že mylně. Svůj *chener* totiž měly i kulty ženských bohyní jako Hathor či Bat. Na tyto skupiny dohlížely ženy s titulem *veret chener*, tedy „významná ve společnosti hudebníků“, zpravidla manželky vysokých egyptských úředníků a kněží, které zároveň spravovaly skupiny božstev, jimž sloužili jejich manželé. Tento titul byl velice ceněný a jeho význam rostl s mocí onoho božstva. Ženy *veret chener* byly zřejmě zodpovědné za skupinu hudebnic a cvičení, zkoušky i průběh samotných rituálů. Odpovědí na bádání po hierarchii či zvyklostech v chrámu je však málo, neví se tedy, zda tyto ženy braly za svou funkci nějaký plat nebo úkol vykonávaly dobrovolně. Příkladem *veret chener* může být Merit, chůva dcery Tuthmose IV. a manželka nejvyššího úředníka Faiyumu Sobechotepa – jak jméno napovídá, hlavním bohem

---

<sup>107</sup> Graves – Brown, C.: Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt, str. 93

oblasti byl krokodýlí bůh Sobek. Merit, jejíž manžel byl zároveň synem pokladníka pro celý Egypt Mina, byla „významná ve společnosti boha Sobeka.“<sup>108</sup>

Předpokládá se, že ve Staré říši v rámci palácového vzdělání existovala i výuka hudebníků. Odpovědnost za ni měli zřejmě dvorní hudební mistři. K titulům „mistr“, „učitel“ a „sbormistr“ se tedy přidal i titul „pán královských pěvců“, kterým oplýval hudebník jménem Rauer. Jeho mastaba pochází z období 6. dynastie.<sup>109</sup>

Egyptští umělci<sup>110</sup> se pod svá díla nepodepisovali a s hudebníky tomu nebylo jinak. Egyptští mistři toužili hlavně po mystickém zapojení svého talentu do vesmírných tvarů božského původu a do nekonečna.<sup>111</sup>

Přestože hudební notace či teorie ze starověkého Egypta neexistují, přežila řada dokladů o konkrétních postavách hudebníků, především ze Staré a Střední říše. V těchto nálezech lze nejčastěji najít záznamy o zpěvácích a flétnistech<sup>112</sup>. To dokazuje obrovskou důležitost zpěvu a hry na flétnu, která se ze všech hudebních nástrojů nejvíce podobá lidskému hlasu, navíc je to právě lidský dech, který tento nástroj rozeznívá a nese tak jeho tóny. V pozdější době do Egypta přicházelo stále větší množství cizinců a zahraničních muzikantů, ti však byli známí svým jménem jen zcela výjimečně.

## 6.1 Konkrétní hudebníci

Zatím nejstarším známým egyptským hudebníkem je Chufuanch, který žil kolem roku 2 500 př. n. l. Byl dvorním zpěvákem, flétnistou a byl zodpovědný za všechny hudebníky u královského dvora. Náležely mu tituly „palácový komorník“, „mistr palácových pěvců“ či „mistr flétnistů“.<sup>113</sup> Musel být skutečně váženou osobou, jelikož mu faraon Userkaf povolil postavit si za jeho umění a zásluhy krásně vyzdobenou hrobku v blízkosti gízských pyramid<sup>114</sup>. V tomto hrobě se nalézaly vyobrazené hudební scény, což bylo v Egyptě výjimkou. Tato výsada hudebních znázornění patřila jen významným osobnostem a nikoli do hrobek samotných muzikantů.<sup>115</sup>

---

<sup>108</sup> Graves – Brown, C.: *Dancing for Hathor, Women in Ancient Egypt*, str. 92

<sup>109</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 149

<sup>110</sup> Výraz „umělec“ je novodobý, starověcí Egyptané jej neznali.

<sup>111</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 146

<sup>112</sup> Dochované záznamy o muzikantech byly napsány na zdech a dveřích hrobek; obsahovaly kromě jmen také informace o jejich titulech a zastupovaných úřadech.

<sup>113</sup> Arroyo, R. P.: *Music in the age of the pyramids*, str. 150

<sup>114</sup> Hrobka č. G - 4520

<sup>115</sup> *Lexikon der Ägyptologie IV*, str. 231 - 232

Další význačnou hudební osobností s vysokou autoritou žijící v 5. dynastii byl pěvec Nimaetra. Jeho výborně zachovalá hrobka a pohřební kaple v Gíze v sobě uchovaly reliéfy v dobrém stavu, které zmiňují početné tituly a úřady, jimiž se tento hudebník honosil. Byl mj. stejně jako Chufuanch „mistr palácových pěvců“, dále „kněz *vab*<sup>116</sup> boha Ra ve Slunečním chrámu“, „dohlížitel na všechna potěšení v rámci paláce“, „ten, který je každý den v srdci svého pána“, „mistr kněžích *Ka* královské matky“, „kněz *vab* krále“ a měl řadu dalších funkcí. Na reliéfech Nimaetrovy hrobky jsou také vyobrazeni členové jeho rodiny.<sup>117</sup> Scény vyjevující muzikanty v rodinném kruhu byly v období Staré říše častější (např. Mererukova hrobka v Saqqare).

Třetím hudebníkem s výsadou hrobky v Gíze<sup>118</sup>, jehož zmíním, byl Sneferunefer. Jeho mastaba<sup>119</sup> z období 6. dynastie dokládá pravděpodobně první význačnou rodinu dvorních hudebníků a palácových zpěváků, kde se postavení a hudební umění dědilo z generace na generaci. Nálezy odkazují ještě na další dva stejnojmenné muzikanty, ti se zřejmě do rodiny Sneferunefera přiřazenili.<sup>120</sup>

Ve sbírce Egyptského muzea v Káhiře se nacházejí nepravé dveře z mastaby ze Saqqary. Tato hrobka patřila Ihat, manželce Nikaury, významného kněze a nejstaršího syna faraona Chefrena. Na jejích stěnách jsou vyobrazeny dvě ženy, harfistka Hekenu a zpěvačka Iti.<sup>121</sup> Hekenu, nejstarší harfistka v historii, ovládala hru na štíhlou obloukovou harfu s dlouhým krkem. Iti byla známou zpěvačkou v 5. dynastii a na obrazení sedí, oblečená v pouzdrových šatech, na zemi naproti Hekenu. Evidentně patřila mezi cheironomy<sup>122</sup>, jelikož si levou ruku drží u ucha a pravou gestikuluje směrem k harfistce.

Zřejmě nejznámější hudebnická rodina se váže ke jménu Nefer. Ten byl, stejně jako jeho otec Kahaj, „inspektorem paláce a uměleckých dílen“, později „mistrem pěvců“ atd. Na zachovaných reliéfech rodinné hrobky, objevené v roce 1964, je patrný kariérní vzestup Nefera i jeho otce mezi palácovými muzikanty. Kahaj se podle dalších svých titulů „mistr krásného hlasu“ a přídomku „jedinečný mezi velkými a mezi pěvci pohřebního tělesa“ musel těšit veliké vážnosti a úcty nejen díky svému neobyčejnému hlasu. Známými hudebníky

---

<sup>116</sup> Titul pro ženské kněžky byl *vabet*.

<sup>117</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 152

<sup>118</sup> Hrobka č. G - 5060

<sup>119</sup> Dveřní překlad a socha nahého Sneferunefera se nyní nalézají v Kunsthistorisches Museum ve Vídni.

<sup>120</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 154

<sup>121</sup> Ibid.

<sup>122</sup> Viz. níže.

z rodiny Nefera byli i jeho bratři Verbau a Senyfef, či synové Ptah, Rauer, Verka a Chenu, kteří všichni převzali některý z titulů svého otce.<sup>123</sup>

Také v období Střední říše byli dvorní a chrámoví pěvci velice uznáváni. Zřejmě prvním známým egyptským muzikantem 11. dynastie byl zpěvák a harfista v jedné osobě Anchch. Vedle něj jsou zmíněna i ženská jména zpívajících tleskaček Asa, Senebt a Tuat, nebo první hráči na kastaněty z 12. dynastie Uch-nacht a Eje.<sup>124</sup>

## 6.2 Cheironomové

Zvláštním typem hudebníka byla postava cheironoma. Cheironomové svými pohyby a gesty řídili muzikanty, intonaci, ladění a rytmus; byli pravděpodobně jakýmsi sbormistry či dirigenty. Cheironomové<sup>125</sup> se vyskytovali (a dodnes v určité míře vyskytují) v hudebním světě Mezopotámie, Indie, Tibetu, Číny či Japonska, Egypt však s touto technikou přišel jako první.

Všechny nalezené reliéfy se zobrazeními cheironomů jsou spjaty výhradně s pohřebním kultem. Největší rozmach této techniky je zaznamenán v období mezi 4. a 6. dynastií, vyobrazení však z dosud neznámých důvodů zanikají s dobou Staré říše. Cheironomy lze brát nejen jako osoby, které udávají „tón“ hudebníkům v místě a čase, ale jejich vyobrazení můžeme pravděpodobně také považovat za vyvinutý ikonografický hudební systém zaznamenaný Egyptany na věčnost. Vedle toho, v hieroglyfickém písmu se paže a ruka ujaly jako symboly pro *hesit*, tedy „modlitební zpěv“, a *hesu*, čili „svatý pěvec“, „ten, který provozuje zpěv“ či „ten, kdo umí rozezpívat nástroje“. Determinativ pro cheironomy vymizel ve Střední říši a v Nové říši ztratil svůj symbolický význam i termín *hesit*.<sup>126</sup>

Prvním vědcem, který začal studovat postavy cheironomů a jejich gesta, byl v 50. letech 20. století německý muzikolog Hans Hickmann. Vytvořil o znacích a pohybech cheironomů teorii, která byla v průběhu let novými výzkumy poupravená; přesto nejsou výskyt a funkce cheironomů stále dostatečně objasněny. Hickmann ve svých studiích sloučil poznatky o egyptské hudební ikonografii a současných koptských pěvcích využívajících stejných gest jako starověcí cheironomové. Tato gesta, stejně jako všechny další aspekty v rituálním životě Egyptanů, musela být prováděna přesně a důležitý byl sebemenší detail.

---

<sup>123</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids

<sup>124</sup> Lexikon der Ägyptologie IV, str. 232

<sup>125</sup> Z řec. χείρ = ruka

<sup>126</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 120

Pro větší estetickou hodnotu pak cheironomové konali svá gesta s tělem nasměřovaným k divákovi a vzdálenější rukou opřenou o koleno vzdálenější nohy.

Současná teorie dělí pohyby cheironomů do tří kategorií. „Znamení“ tvoří gesto jedné z rukou, úhel, v jakém se nachází vzhledem k zemi paže dál od diváka, utváří „pózy“ a „pozice“ znamenají úkony paže v popředí (zda se dotýká ucha, kolene, nebo stehna; obr. 6) Vědci nabízejí možnost, že jednotlivá „znamení“ určují konkrétní tóny pentatonické stupnice. Hickmann vyložil například gesto otevřené dlaně s nataženými prsty jako kvintu, stejné znamení pouze se spojeným palcem a ukazováčkem jako symbol pro základní tón. Vzájemná vzdálenost a úhel mezi oběma pažemi by pak měly udávat přesnou výšku tónu. Hickmann ve svých teoriích vycházel i z pozic harfeníků a jejich rukou a paží při hře na harfu. Tři „pozice“ jsou spojovány se třemi posvátnými tóny recitativu, odhalenými bohem Thovtem.<sup>127</sup> K těmto názorům vedou badatele zobrazení i několika cheironomů s podobnými gesty u jediného hudebníka. Uvažujeme – li o ikonografii cheironomů zároveň jako o určitém „notovém zápisu“, bylo by snad možné se časem dopátrat melodie, kterou daný hudebník hrál, a pokusit se nalézt onu posvátnou rovinu; zde se však jedná pouze o mou spekulaci.

Arroyo se svým týmem došel k názoru, že „pokud připustíme myšlenku upevňování psycho – fyziologického vztahu mezi pěvcem a muzikantem, ovšem se zvládnutými specifickými hlasovými a instrumentálními technikami, nacházíme se v samém srdci hudební oblasti, jejímž cílem je dosáhnout vědomého stavu transu. Cheironomové by tedy v rámci pohřebního kultu zprostředkovali posvátný hudební styl, cestu k rovině *ka* a k místu, kde se s ním setkat.“<sup>128</sup>

---

<sup>127</sup> Arroyo, R. P.: Music in the age of the pyramids, str. 122

<sup>128</sup> Ibid., str. 128

## **Závěr**

Přes všechny dostupné informace je hudba a zpěv v rámci chrámového kultu starého Egypta stále opředena řadou tajemství a není jisté, zda budou vůbec někdy odhalena. Nadějí jsou snad budoucí nové archeologické nálezy či další hlubší pátrání v této oblasti, která se prozatím zdá být trochu opomenutou. Nedávné protesty a demonstrace v Egyptě si však kromě lidských životů vybraly daň i v podobě mnohých zničených archeologických památek. Je otázkou, nakolik je a kdy bude Egypt plně přístupný novým archeologickým pracím a průzkumům.

Dalším problémem je způsob, jakým se nahlíží na (staroegyptskou) hudbu. Muzikologové se často zaměřují na hudební stránku věci a zapomínají na neoddělitelnou náboženskou složku. Západní věda ještě stále není dostatečně otevřená, nejen aby brala otázku transcendence v úvahu, ale aby ji kolikrát postavila na stejnou úroveň jako změřitelná fakta. Hudba není jen forma zábavy, tou se stala až v západní civilizaci. Hudba měla, a dosud má, tu moc měnit lidské vědomí, dokonce i zdravotní stav. Ostatně to dokazují nejen šamanské rituály či rituální kmenové bubnování, ale v naší společnosti i muzikoterapie. Je zde tedy šance, že smysl chrámové hudby staré tisícovky let bude moci pochopit i současný moderně smýšlející člověk.