

eines mit Anubis verbundenen religiösen Symbols, Wiesbaden 1975 (= GOF IV/4), 2 Bde

Montet, P., Géographie de l'Égypte Ancienne. La Haute Égypte, Paris 1961, Bd. 2

Quack, J. F., Corpus oder membra disiecta? Zur Sprach- und Redaktionskritik des Papyrus Jumilhac, in: Waitkus, W. (Hrsg.), Diener des Horus. Festschrift für Dieter Kurth zum 65. Geburtstag, Gladbeck 2008 (= Aegyptiaca Hamburgensia 1), S. 203-228

Ders., Saatprobe und Kornosiris, in: IBAES VII (2007), S. 325-331

Röbber-Köhler, U., Die formale Aufteilung des Papyrus Jumilhac (Louvre E.17110), Brüssel 1990 (= CdE 65), S. 21-40

Dies., Pap. Jumilhac, in: LÄ IV (1982), Sp. 708-712

Sternberg, H., Mythische Motive und Mythenbildung in den ägyptischen Tempeln und Papyri der Griechisch-Römischen Zeit, Wiesbaden 1985 (= GOF IV/14)

Yoyotte, J., Jacques Vandier, Le Papyrus Jumilhac, Paris 1962 (= RdE 11), S. 123-126

Vandier, J., Le Papyrus Jumilhac, Paris 1961

Vernus, P., Athribis. Textes et documents relatifs à la géographie, aux cultes, et à l'histoire d'une ville du Delta égyptien à l'époque pharaonique, Kairo 1978 (= BdE 74)

Wettengel, W., Die Erzählung von den beiden Brüdern. Der Papyrus d'Orbiney und die Königsideologie der Ramessiden, Freiburg (u.a.) 2003 (= OBO 195)

„Jauchzen herrscht im Himmel und auf Erden“ Altägyptische Musik im Überblick

Wir wissen zwar relativ viel über die Musik aus pharaonischer Zeit, zahlreiche Quellen berichten uns davon. Abbildungen in Gräbern informieren uns über die Musikpraxis, Instrumente können heute noch in Museen bestaunt werden, mehrere Liedtexte und Hymnen sind überliefert. Über die Musik im Kult ist zwar wenig bekannt, Titel informieren uns immerhin über Ausübende, vor allem über Sängerinnen und Sänger. Wir kennen auch eine Anzahl von Wörtern, z.B. *schema* (musizieren), *schemau* (Musikant), *schemayt* (Musikantin). Die Musikpriesterinnen und -priester heißen *jhjt* bzw. *jhuj*. Aber wie hat die Musik damals geklungen? Darüber wurde oft spekuliert, doch letztlich können wir kaum etwas dazu sagen. Sicher darf man annehmen, dass sich die ägyptische Musik während der rund dreitausendjährigen Dauer des Pharaonenreiches stark verändert hat, nicht zuletzt durch Einflüsse aus den benachbarten Ländern.

Ein altes Sprichwort sagt: „Nur ein Schelm gibt mehr als er hat.“ Beschränken wir uns also auf das einigermaßen Gesicherte. Der zur Verfügung stehende Raum lässt natürlich nur einen knappen Überblick zu.

Instrumente

Wir kennen sie aus den Gräbern, wo nicht nur Abbildungen und sogar echte Instrumente gefunden wurden, sondern auch Modelle in Form von Miniaturnachbildungen. Auch als Hieroglyphen können einzelne Instrumente erscheinen, sie dienen dann als Determinationszeichen (Abb. 1).



Abb. 1: Bügelsistrum, Naossistrum und Harfe als hieroglyphische Determinationszeichen; Foto RJ

Verschiedene Schlaginstrumente sind bildlich und archäologisch bezeugt. Sie gehören zum musikalischen Urbesitz. Zu den Idiophonen (Selbstklinger) gehören vor allem die

Klappern, Rasseln und Sistrum. Wahrscheinlich hatten diese Instrumente eine apotropäische (Unheil abwehrende) Funktion, ihr Geräusch sollte Dämonen vertreiben (wie viel später bei uns die Schellen und Glocken).

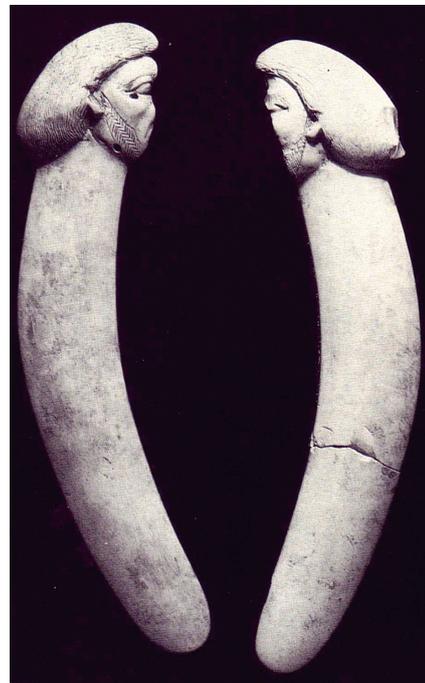


Abb. 2: Frühzeitliche Klappern aus Elfenbein (Museum Cairo); nach Hickmann

Klappern (äg. *mah*) sind bereits für die prädynastische Zeit bezeugt (Abb. 2). Es handelt sich meist um Gegenschlagstäbe aus Knochen oder Elfenbein, die z.T. in Form von bärtigen Männern geschnitzt wurden oder die Form einer schmalen Hand aufweisen: Das Klatschen in die Hände dürfte die ursprünglichste Form einer musikalischen Äußerung sein. Andere Klappern in der Art der heutigen Kastagnetten sollten wohl die Form von Früchten nachbilden. Sie wurden auch an die Kleider gehängt und erzielten so ihre apotropäische Wirkung beim Tanz.

Mit Steinen oder Fruchtkernen gefüllte Hohlkörper dienten als *Rasseln*. Eine spezielle Form dieser Gattung sind die *Sistrum*. Ursprünglich sollten diese Instrumente wohl das Rascheln des Papyrusdickichts nachahmen. Lautmalerisch ist denn auch der ägyptische Name des *Naos-Sistrums*: äg. *sescheschet* (Abb. 3). Sein Oberteil hat die Form eines Schreines (Naos), der oft von stilisierten Hathor-Hörnern

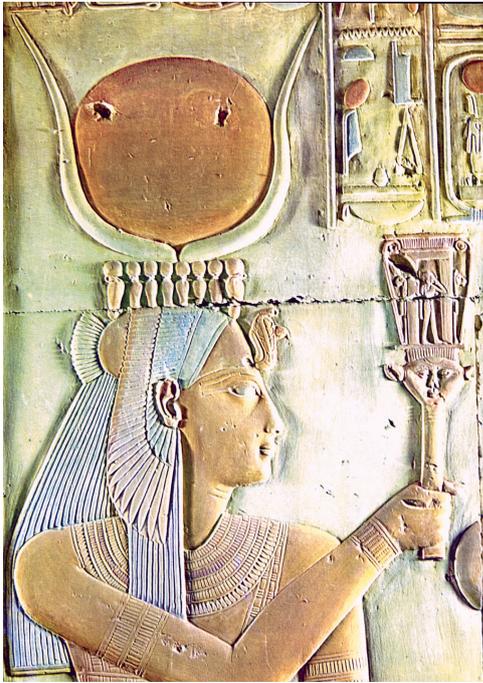


Abb. 3: Die Göttin Hathor mit einem Naos-Sistrum (Tempel Sethos' I., Abydos); Foto RJ

umfasst wird. Die Geräuscherzeugung geschieht durch auf Metallstäbe aufgereichte kleine Metallscheiben, gleich wie beim *Bügel-sistrum* (äg. *sechem*) (Abb. 4). Dieses ist oben bogenförmig abgerundet. Der Handgriff der Sistrum stellt oft die Göttin Hathor dar, manchmal aber auch den Gott Bes. In den religiösen Zeremonien spielten diese Instrumente eine wichtige Rolle, vor allem in Zusammenhang mit der Göttin Hathor. Abbildungen zeigen, dass für die Sängerinnen das Sistrum beim Kult als eine Art Attribut diente.



Abb. 4: Pharao (hier ein römischer Kaiser) demonstriert uns ein Bügel- und ein Naos-Sistrum (Tempel von Dendera); Foto RJ

Oft wurden die Sistrum zusammen mit dem *Menat* (oder *Menit*, äg. *mnjt*) verwendet (Abb. 5). Dieses ist eigentlich ein Gegengewicht der Halskette aus Perlschnüren; es konnte als Griff verwendet werden, um den Schmuck zu schütteln. So entstand ein das Sistrumklirren ergänzender akustischer Effekt.

Membranophone (Fellklinger), also *Trommeln* (äg. lautmalerisch *kemkem*) und *Tamburine* (äg. *ser*) waren – wie in jeder Kultur – sehr verbreitet. Man darf vermuten, dass die



Abb. 5: Das Gegengewicht der Halskette diente auch als Rasselinstrument: Menat, modernes Replikat

frühesten Beispiele in Ägypten aus dem afrikanischen Raum stammten. Sie gehörten wohl eher zur Alltagsmusik, denn Darstellungen sind selten. Wahrscheinlich begleiteten sie den Tanz. Immerhin gibt es auch Darstellungen des Gottes Bes, der eine Rahmentrommel schlägt (Abb. 6). Das deutet auf eine Verbindung zum Kult hin, wahrscheinlich demjenigen der Hathor.



Abb. 6: Sessel der Prinzessin Sat-Amun (18. Dyn.) mit Darstellungen des tanzenden Bes mit Tamburin (Museum Cairo); nach A. Wiese, Das goldene Jenseits, Basel 2004

Mit einer Membran bespannte kleine „Gefäßtrommeln“ aus Ton müsste man eigentlich eher als Pauken bezeichnen. Sie weisen verschiedene Formen auf, von einer flachen Mulde bis zur langen Flaschenform, die von ferne an die heutige orientalische Darabukka erinnert. Auch sie wurden vor allem in der Volksmusik zur Begleitung des Tanzes verwendet, sicher auch bei Prozessionen.

Die Aerophone (Blasinstrumente) waren vermutlich die wichtigsten Melodieinstrumente, da sie im Freien besser hörbar sind als die Zupfinstrumente. Eine der frühesten Darstellungen einer *Flöte* (äg. *seba*) findet sich auf der sog. Hundepalette aus Hierakonpolis (Ashmolean-Palette) der prädynastischen Zeit. Sie wird von einem Fabelwesen gespielt, das auch als verkleideter Schamane gedeutet werden kann (Abb. 7).



Abb. 7: Unten links auf der prädynastischen „Hundepalette“ ist ein flötenspielender Schamane (?) zu erkennen (Ashmolean-Museum); nach Hickmann



Abb. 9: Eine der beiden Trompeten aus dem Grabe des Tut-anch-Amun mit ihrem Einsatzstück aus Holz (Museum Cairo); nach A. Wiese, Das goldene Jenseits, Basel 2004

Häufig abgebildet sind in den Gräbern die *Langflöten* mit höchstens fünf Löchern (Abb. 8) sowie seit dem Neuen Reich der Aulos, die *Doppelflöte* oder *Doppeloboe* (äg. *memet*) mit zwei parallelen gleichlangen Röhren und einem doppelten Rohrblatt als Mundstück (vgl. Abb. 15, die linke Musikantin im Grab des Nacht in Theben-West).



Abb. 8: Darstellung eines Spielers der Langflöte (Grab des Nianch-Chnum und des Chnumhotep (Sakkara); Foto RJ

Die *Trompete* (äg. *scheneb*) war schon damals ein Militärintstrument. Bekannt sind die beiden Trompeten aus dem Grab des Tut-anch-Amun, die mit den Namen der vier ägyptischen Heeresseinheiten beschriftet sind (Abb. 9). Trompeten kamen aber auch bei den Prozessionen anlässlich der Götterfeste sowie im Totenkult zum Einsatz.

Die Saiteninstrumente (Chordophone) wurden gezupft, nicht

gestrichen wie unsere Violine. Eine wichtige Rolle spielte schon seit prädynastischer Zeit die *Harfe* (äg. *benet* oder lautmalerisch *dschadschat*), die uns aus Ägypten als Bogen- und als Winkelharfe überliefert ist (Abb. 10). Ursprünglich aus dem einsaitigen Musikbogen entwickelt, wiesen diese Instrumente in pharaonischer Zeit bis zu 30 Saiten auf, was uns immerhin einen Hinweis auf die Lebendigkeit der damaligen Musik liefert. Die Grabdekorationen klären uns darüber auf, dass die Harfen sowohl sitzend als auch stehend gespielt wurden. Die Ausübenden waren oft blind. Manchmal sangen sie dazu (man denke an das berühmte „Harfnerlied“) oder begleiteten Sänger und andere Instrumentalisten. Im Neuen Reich wurden die Harfen einerseits zur sichelförmigen Handharfe für die Sängerinnen miniaturisiert, in der Ramessidenzeit zum Teil ins Riesenhafte vergrößert.



Abb. 10: Harfenspieler mit Bogenharfe (Grab TT 359 des Inherkhau, Deir el-Medina); Foto RJ

Im Mittleren Reich kamen neue Instrumente – wohl aus dem vorderasiatischen Raum – ins Niltal. Die meist rechteckige *Leier* (äg. *keniniur*, Abb. 11) konnte bis zu 15 Saiten haben, die *Laute* (äg. lautmalerisch *gengenty*, Abb. 12) mit ihrem



Abb. 11: Leier, Louvre Museum; nach Chr. Ziegler

ovalen Resonanzkörper allerdings nur zwei oder drei. Wie diese Instrumente gestimmt waren, entzieht sich unserer Kenntnis.



Abb. 12: Thot (als Äffchen dargestellt) spielt die Laute (Philae, Hathortempel); Foto RJ

Gesang

Das Wörterbuch der altägyptischen Sprache weist ein reiches Vokabular zu den verschiedenen Formen des sängerischen Ausdrucks auf (Gesang = *heset*, singen = *hesj*, *schema*, *dsched*, *ga* etc.): die Vokalmusik stand sicherlich im Zentrum der Musikausübung.

Immer wieder fällt uns bei den Darstellungen aus dem alten Reich ein Mann auf, der eine Hand ans Ohr hält (Abb. 17). Es ist dies eine Praxis, die bis auf den heutigen Tag bei den koptischen Priestern beobachtet werden kann. Jeder Chorsängerin unter den Leserinnen und jedem Chorsänger sei dies

auch heute noch empfohlen; wenn man ein Ohr verschließt, kann man innerhalb der vielen umgebenden Stimmen die eigene auf Reinheit hin kontrollieren: man hört sich selbst wesentlich besser.

Eine zentrale Rolle spielte der Gesang wohl im Tempelkult. Davon zeugen nicht nur bildliche Darstellungen, sondern auch die Titel von Sängern und vor allem von Sängerinnen. Sie hießen dann meist „Sängerin des Gottes NN“, wie z.B. die im Januar 2012 im Tal der Könige vom *University of Basel Kings' Valley Project* in einem bisher unbekanntem Grab (KV 64) gefundene „Sängerin des Amun“ Nehemes-Bastet. Diese Damen konnten aus verschiedenen sozialen Schichten stammen und versahen ihre Aufgabe als Laiendienst. Oft wurden sie einfach „Hathoren“ genannt. Ihre Vorsteherin war die „Größte der Musikantinnen“.



Abb. 13: Ihi, Sohn der Hathor und des Horus von Edfu, ist als jugendlicher Gott für Gesang und Musik zuständig (nach einer Darstellung in Dendera); Zeichnung: Ruth Schumann-Antelme, Lavaur 1992

Für den Gesang war übrigens sogar eine eigene Göttin zuständig, die *Merit*. Auch der jugendliche Gott *Ihi* war für Musik und Gesang verantwortlich, vor allem im Zusammenhang mit dem Kult der Hathor (Abb. 13).

Anwendung und Funktion der Musik

Leider wissen wir nur sehr wenig über dieses weite Gebiet. Sicher gab es – wie in jeder Kultur – *Arbeitslieder*. Sie hatten wohl kurze, repetitive Texte, die durch ihren prägnanten Rhythmus die Arbeit erleichterten. Zu vermuten sind auch Wechselgesänge zwischen dem Vorarbeiter (Solo) und den Arbeitern (Chor), wie wir es von den „worksongs“ der schwarzen Sklaven in Amerika kennen. Vielleicht können uns die den Grabdekorationen beigeschriebenen kurzen Zurufe zwischen den Bauern oder den Hirten dazu einen Hinweis geben.

Daneben gab es natürlich weitere *Alltagsmusik*. Man wollte sich ja von Zeit zu Zeit auch einen *heru nefer*, einen „schönen Tag“ machen: *carpe diem!* Dazu gehörten selbstverständlich Gesang und Musik, z.B. anlässlich von Familienfesten.

Sicher wurde bei diesen Gelegenheiten auch getanzt, und dazu brauchte es Instrumentalisten (Abb. 14). (Auf den *Tanz* (ägyptisch: *chebet*) als häufig dargestellte musikalische Ausdrucks-

form soll in diesem Rahmen nicht eingegangen werden. Wer sich darüber informieren möchte, sei auf das Referenzwerk von Emma Brunner-Traut verwiesen.)



Abb. 14: Tänzerinnen am Opet-Fest (Tempel von Luxor); Foto RJ

Wir kennen die Texte einer größeren Anzahl von *Liedern* (äg. *hesut*) und *Hymnen* (äg. *duau*). Sie haben zum Teil einen hohen literarischen Wert, die „Liebeslieder“ etwa vermögen noch heute zu begeistern. Aber wie wurden sie gesungen? Wurden überhaupt alle diese von uns als „Lieder“ bezeichneten literarischen Texte musikalisch umgesetzt?

Wie spielte sich die musikalische Liturgie im Tempelkult ab? Wie ging z.B. eine Rezitation der liturgischen Texte vor sich? Las sie der Priester in gehobener Sprache vor, so wie wir ein Gedicht rezitieren? Oder handelte es sich um eine Art Sprechgesang mit bestimmten einfachen Tonfolgen, vergleichbar dem Rezitativ in unseren Opern? Fragen über Fragen ... Die Antworten kennen wir nicht.



Abb. 15: Musikantinnen beim „Schönen Fest vom Wüstental“ (Grab TT 52 des Nacht, Theben-West); nach Davis

Der *Totenkult* war sicher auch von Musik begleitet. Und ziemlich ausgelassen, auch in musikalischer Hinsicht, ging es wohl bei den festlichen Gelagen beim Totenmahl vor den Gräbern zu, z.B. beim „Schönen Fest vom Wüstental“ in Theben-West (Abb. 15).

Eine wichtige Funktion hatten Gesang und Musik sicher bei den *Prozessionen* (Abb. 16). Musik bewegt sich in Raum und Zeit und kann insofern ihre Zuhörer bewegen. Nicht nur

im Tanz, sondern auch in der rituellen Prozession verbinden sich die beiden Aspekte zu einem intensiven Erlebnis: die Teilnehmer schreiten eine vorbestimmte Strecke ab und erleben dabei den Zusammenklang der inneren mit der äußeren Bewegung. Nicht zufällig sind solche Prozessionen deshalb in den meisten Kulturen sehr beliebt, bis hin zu den Fastnachtsumzügen unserer Zeit. Die wohl bekannteste Darstellung einer solchen altägyptischen Prozession mit Gesang, Instrumentalmusik und Tanz ist die Darstellung des Opet-Festes im Tempel von Luxor aus der Zeit Tut-anch-Amuns (18. Dynastie).

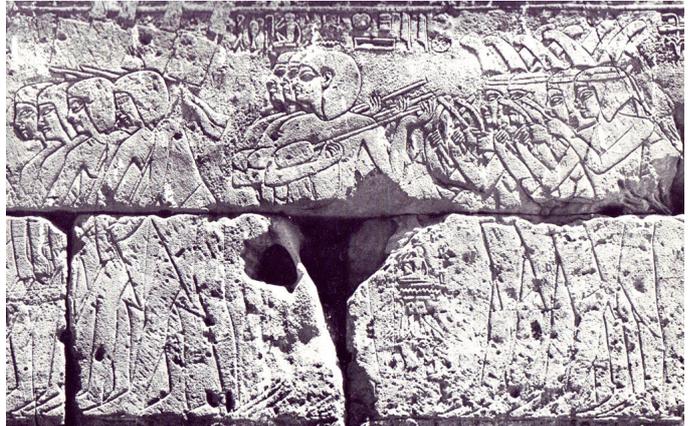


Abb. 16: Prozession anlässlich des Opet-Festes: Lauten- und Schlagholzspieler (Tempel von Luxor); Foto RJ

Schon damals gab es übrigens *Berufsmusiker*; von einigen haben sich sogar die Namen erhalten. Der älteste uns bekannte hieß Chufu-Anch und war während der 4. Dynastie Sänger und Flötist am Königshofe.

Wie hat altägyptische Musik geklungen?

Wie in allen antiken Kulturen war die Musik wohl einstimmig; eine echte Mehrstimmigkeit kam erst mit der musikalischen Notation auf. Dies geschah aber viel später, etwa um 1000 n.Chr., und zwar ausschließlich in Europa. Natürlich ergaben sich sicher schon in der musikalischen Praxis der Ägypter einfache Vorstufen der Mehrstimmigkeit. Es wird sich vermutlich um den sog. *Bordun* gehandelt haben: einen tiefen Halteton zur Begleitung der Melodie, ein „Brumm-bass“ ähnlich wie bei unserem Dudelsack. Auch die *Heterophonie* wird vorgekommen sein: Eine freie Umspielung der Melodie, wie man es heute noch von ägyptischen Flöten- und Rebab-Spielern hören kann.

Ein *Notationssystem* gab es offenbar nicht, die Tradierung erfolgte mit großer Wahrscheinlichkeit mündlich und praktisch.

Hickmann und Pérez Arroyo haben altägyptische Instrumente akribisch vermessen und darüber sehr verdienstvolle Publikationen geschrieben. Bei Flöten sind die Abstände der Löcher relevant, bei den Saiteninstrumenten können uns die Anzahl der Saiten etwas verraten oder – falls sie noch vorhanden sind – die Bündel. Allerdings dürfte sich der Abstand von Bund zu Bund im Laufe der Jahrtausende stark verändert haben und deshalb nicht mehr aussagekräftig sein. Deshalb fallen die Resultate solcher Vermessungen recht ernüchternd aus. Wir können nur vermuten, dass man mit Fünf- oder Siebentonleitern musizierte. Im Neuen Reich verengten sich die Bündelabstände der Saiteninstrumente, so dass nun offenbar bereits der Trend zum Halbtonsystem der Spätantike einsetzte.

Darstellungen in den Gräbern des Alten Reiches zeigen uns

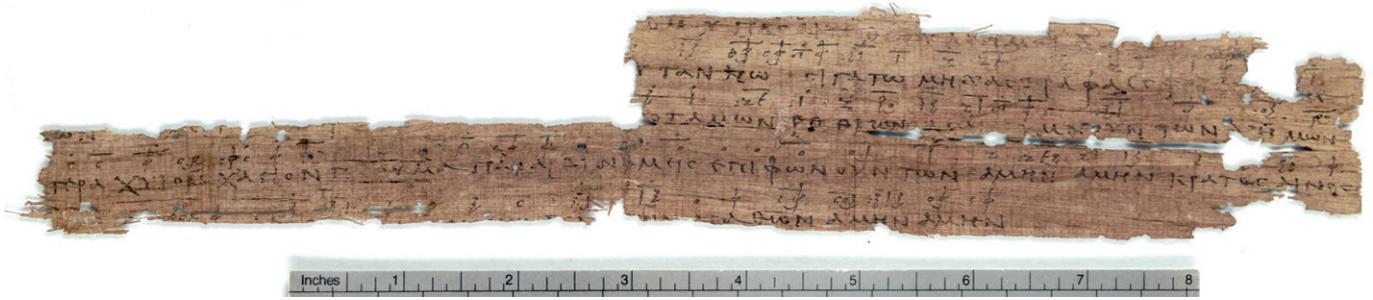


Abb. 18: Papyrus aus Oxyrhynchos mit einer Vorstufe der musikalischen Notation über dem Text (8. Jh. n.Chr.); Sackler Library, Oxford

oft eine Person, die offenbar die Sänger und Musiker mit bestimmten Gesten leitet. (Wir haben sie schon kennen gelernt, es ist der Mann mit der Hand am Ohr.) Man nennt diese Praxis *Cheironomie* (ägypt. *hesj em dscheret*, „Singen aus der Hand“, d.h. „unter Anleitung“). Dies sollte aber nicht dazu verleiten, in den einzelnen Handstellungen (wie Hickmann und Pérez Arroyo) eine Art musikalischer Notation, etwa entsprechend den modernen Handzeichen für das Do-Re-Mi, zu sehen. Vielmehr wird es sich wohl um eine Art Hilfe zur Koordination der musikalischen Abläufe gehandelt haben, wie dies auch in der mittelalterlichen isometrischen Motette üblich war oder heute noch bei den koptischen Vorsängern und im Jazz. Nach dem Alten Reich verschwand übrigens die Darstellung der Cheironomie aus den Gräbern. Auch dies widerspricht der Definition dieser Handzeichen als „Notation“: Eine solche wäre nicht einfach plötzlich verschwunden, sondern hätte sich weiter entwickelt. (Man stelle sich vor, ein Volk erfindet und entwickle eine Schrift und vergißt sie dann wieder!) Behauptungen, die musikalische Notation sei in Ägypten schon seit dem Alten Reich nachzuweisen, gehören ins Reich der Spekulation. Das älteste Beispiel für musikalische Notation gehört in die Zeit des Hellenismus, nämlich die Seikilos-Stele aus der Nähe von Ephesos: Über den Textsilben eines Epitaphs stehen Zeichen in Form von Strichen und Bögen, die den Verlauf der Melodie in phrygischer Tonart angeben.

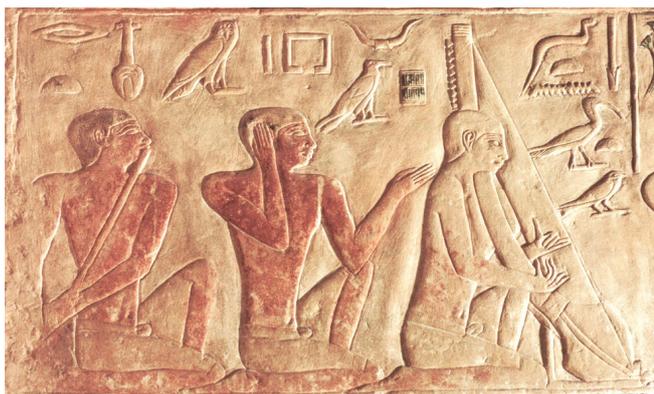


Abb. 17: Flöten- und Harfenspieler im Grabe des Ptahhotep in Sakkara. Der Cheironom („Dirigent“) sitzt in der Mitte; Foto RJ

In Ägypten trat zum ersten Mal im 3. Jh. n.Chr. eine echte Vorstufe der Notation auf, der nur fragmentarisch erhaltene (christliche) Hymnus aus Oxyrhynchos. Diese frühesten Notationsversuche dienten denn auch mehr als Gedächtnisstützen. Über den Rhythmus, die Tongebung und die Dynamik (verschiedene Lautstärken) sagen sie nichts aus. Noch im 7. Jh. n.Chr. konnte der Bischof von Sevilla, Isidor, nur resigniert feststellen, es sei nicht möglich, Musik zu notieren: „Wenn sie nämlich nicht von den Menschen im Gedächtnis behalten werden, vergehen die Töne, weil sie sich ja nicht

aufschreiben lassen.“

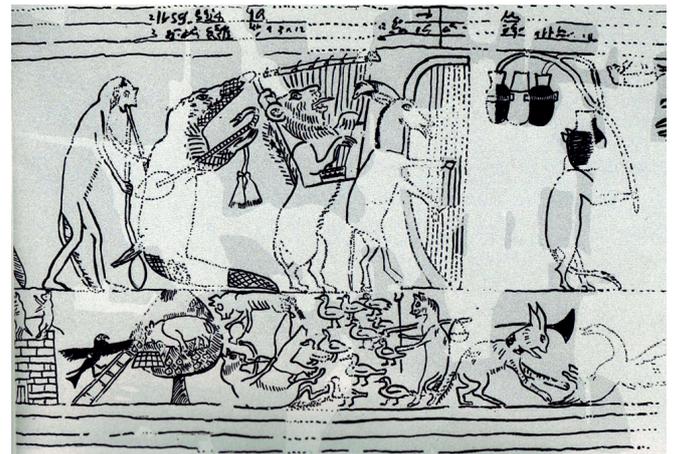


Abb. 19: Ausschnitt aus dem „Satirischen Papyrus“ in Turin: Musizierende Tiere; nach Hickmann

Der pseudowissenschaftlichen Scharlatanerie ist auf dem Gebiet der pharaonischen Musik leider Tür und Tor geöffnet, es gibt sogar Schallplatten mit „altägyptischer“ Musik! Darauf erklingt dann eine Art Meditationsmusik, die z.T. sogar mit Formen der frühen Mehrstimmigkeit wie dem Organum (parallele Quarten oder Quinten) arbeitet, einer Praxis, die aber frühestens im 9. Jh. n.Chr. auftritt – und zwar ausschließlich in Europa. Da machen wir uns doch lieber gleich einen *heru nefe* und hören uns die pseudopharaonische Musik hollywoodscher Prägung zu Monumentalschinken wie „Cleopatra“ an ...

Rudolf Jaggi

Bemerkung:

Der Titel dieses Artikels ist ein Zitat aus einem Hymnus an Amun-Re (Assmann, Ägyptische Hymnen und Gebete 115, Zürich und München 1975)

Literatur (Auswahl):

- Assmann, J., Das Fest und das Heilige: religiöse Kontrapunkte zur Alltagswelt, Gütersloh 1991
- Bickel, S., Musik für Götter und Menschen im Alten Ägypten, in Schweizer Arbeitsgemeinschaft für klassische Archäologie (SAKA), Bulletin 2013
- Brunner-Traut, E., Der Tanz im Alten Ägypten, Glückstadt 1958
- Hickmann, H., Ägyptische Musik, in Musik in Geschichte und Gegenwart 1, 92-98, Kassel und Basel 1949
- Ders., Ägypten, in Musikgeschichte in Bildern II/1, Leipzig 1961
- Manniche, L., Music and Musicians in Ancient Egypt, London 1991
- Michels, U., Ägypten, in dtv-Atlas zur Musik, Band 1, München 1977
- Pérez Arroyo, R., Egipto: la música en la era de las pirámidas, Madrid 2002
- Ziegler, Chr. (Hrsg.), Catalogue des instruments de musique égyptiens, in Musée du Louvre, Département des antiquités égyptiennes, Paris 1979
- CD: Pérez Arroyo, R., La musique au temps des pyramides, NAR 0010-01, Madrid 2001 (von Pérez Arroyo komponierte Musik, nicht altägyptisch!)