

# Der Archäologe Bianchini über Musikinstrumente in alten Volks- und Kultgebräuchen

Autor(en): **Bernoulli, E.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft**

Band (Jahr): **1 (1924)**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835025>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Der Archäologe Bianchini über Musikinstrumente in alten Volks- und Kultgebräuchen.

Von E. Bernoulli.

---

In der Bibliothek des Luzerner Kapuzinerklosters (im sog. Wesemlin) fand sich überraschenderweise unter den Druckwerken auch eine Abhandlung zur Geschichte der Musikinstrumente mit folgendem Titel: *Francisci Bianchini / Veronensis / Utriusque Signaturae Referendarii, et Praelati Domestici / de / tribus generibus / instrumentorum / Musicae veterum / organicae / dissertatio . . . Romae MDCCXLII / Impensis Fausti Amidei Bibliopolae in via Cursus / Ex Typographia Bernabò et Lazzarini.* —

Von den 58 Seiten in Quartformat sind die ersten der einzelnen, drei, Kapitel mit hübschen Vignetten und miniaturnartigen Initialen geschmückt. Ausserdem aber illustrieren 8 Tafeln mit schön gestochenen nummerierten Abbildungen der im Texte genannten Instrumente die Monographie. Sie stellt sich als eine regestenartige Gruppierung des Stoffes dar. Und zwar ist die übliche Einteilung in die drei grossen Klassen der Blas-, Streich- und Schlaginstrumente innegehalten. Sichere, ob auf unmittelbarem oder nur auf mittelbarem Weg erworbene, Kenntnis mancher bildnerischer und literarischer Dokumente der musikalischen Kulturgeschichte spricht aus den Angaben des italienischen Autors. Die Interessensphäre der *Dissertatio* berührt sich hin und wieder mit derjenigen eines grossen, weitausschauenden neuzeitlichen Werkes. Das ist die Griechische Kulturgeschichte von Jakob Burckhardt (hg. von Jakob Oeri)

mit ihren Abschnitten über «Religion und Kultus» (Bd. II 1898); vollends über «Poesie und Musik» (Bd. III 1900). Ein anderer Vergleich dürfte natürlich nicht gewagt werden.

Wer aber war denn Blanchinus? Nach umfangreicheren Werken wie die Biographie universelle von Fétilis und die Encyclopaedia Britannica war Francesco Bianchini, aus edler Veroneser Familie stammend, 1662 geboren und starb 1729. Zu seinem Studium der Theologie, Philosophie, Mathematik und Physik, das er in Padua betrieb, trat in Rom seit 1684 das Studium der Archäologie.

Allerdings ist die gewissermassen im Nebenamt niedergeschriebene Abhandlung nicht mehr zu Lebzeiten ihres Verfassers an die Oeffentlichkeit gelangt. Ihr Herausgeber, Joseph Blanchinus, schreibt aber zum Sachverhalt u. a. in der «Approbatio»: Er habe auf Geheiss Ridolfis (des päpstlichen Zensurbeamten) die posthume Dissertatio seines Oheims Francesco Bianchini seligen Angedenkens gelesen.

«Der hochgelehrte Autor behandelt hier mit ausserordentlicher Gelehrsamkeit die alten Musikinstrumente fast aller Völker, wie menschlicher Fleiss solche im Verlauf vieler Jahrhunderte ersonnen hat... Die von Blanchinus gezeichneten Tafelabbildungen hat der Buchhändler Faustus Amidei auf Privatkosten in Stahlstichen reproduzieren lassen. Sie zeigen die Gestalten der Musikinstrumente, die durch alte Kunstdenkmäler bezeugt sind und die, kunstreich nach den Originalien gearbeitete, Bilder dem wissbegierigen Leser der Reihe nach vor Augen führen.»

Dass Fr. Bianchini ausserdem als Archäologe im allgemeinen Sinn hoch angesehen war, zeigt übrigens auch folgende Tatsache: Seine *Storia universale, provata co' monumenti, e figurata co' simboli degli antichi* erschien zu Rom 1697 und und fünfzig Jahre später ebendort nochmals.

Bei einem der von Bianchini in der *Dissertatio* öfters zitierten Autoren wäre man gelegentlich geneigt, künstlerische Willkür in seinen Bildwiedergaben zu finden. Allein doch nicht mit unbestreitbarem Rechte.

Neben diesem Gewährsmann, dem Franzosen Boissard, sind für uns als Zeugen Bianchinis noch von besonderem Interesse sein Landsmann Ficoroni; dann der deutsche protestantische Theologe Calvör und der in Rom lebende Jesuit Kircher, sowie der Däne Bartholin. Alle namentlich für unsere Zwecke als Folkloristen im Bereich der Instrumentenkunde. Einige typische Beispiele aus ihren und anderer Gelehrter Mitteilungen sollen neben solchen, die wir Bianchini selbst verdanken, ihren Platz finden.

Im ersten Hauptteil, wo Bianchini die Blasinstrumente zusammen gruppiert hat, verweist er einmal auf *Kirchers* Beschreibung des sog. *Dulcinum* (Fagott), das auch in Oberitalien viel gebraucht werde. Etwas Ähnliches existiere in Vorderasien und Kleinasien, «ja sogar die Chinesen spielen — nach Calvörs Angabe — ein gleichartiges Instrument, was das Zeichen eines sehr hohen Alters bei dem an seinen Gewohnheiten am allerzähesten hängenden Volke ist.»<sup>1)</sup>

Was die Blasinstrumente im allgemeinen betrifft, ist der dänische Gelehrte Caspar Bartholin(us) für Bianchini ein Hauptgewährsmann. Er darf aber auch deshalb hier genannt werden, weil seine Abhandlung: *De tibiis Veterum* selbst in unsern Tagen wieder Beachtung gefunden hat. Erstmals veröffentlichte sie der damals 23jährige Bartholin 1677 zu Rom, und Zedlers Universallexikon (1739) bemerkt: «Es ist dieser Traktat zu Amsterdam bey Henr. Wetstenio mit noch einmahl soviel Kupffer-Figuren, als die Römische Edition hat, an. 1679 wiederum in Druck herausgekommen.»

Schon eines der ersten Kapitel, überschrieben *De materia tiliarum*, kommt öfters auf den kultischen Gebrauch der Flöten zu sprechen. So konnte darnach «Buxum» (Buchsbaumholz) geradezu soviel bedeuten wie: «Opferflöte».<sup>2)</sup> Bianchini erwähnt die Reliefabbildung einer *Phrygia Tibia recurva* = *Buxea Tibia*.<sup>3)</sup> Im Bacchuskult waren Buchsbaumflöten ebenso gebräuchlich.

Kapitel VI betitelt sich *Tiliarum species et varia discrimina* und berichtet u. a., nach den Alten, z. B. nach Athe-

näus, werde der Hymenaeus zum Klang des ursprünglich ägyptischen Monaulos gesungen.<sup>4)</sup> Ueber die Spondaulae und die Choraulae ferner finden wir bei Bartholin sogar bildlich illustrierte interessante Bemerkungen. So beruft er sich auf Marius Victorinus, einen Grammatiker und Rhetor des vierten nachchristlichen Jahrhunderts, der über die sog. Spondaeen, feierliche Libationsmelodien, sich äussere:

Und wie die «spondaulae» ihren Namen von der kultischen Funktion, die Spondaeen vorzutragen, erhalten hätten, so hiessen «choraulae» die Flötenbläser, die in der Komödie zum Chortanz blasen, den Chor begleiten.

Ueber die verschiedenen Arten der unter den Sammelbegriff «Tibia» = Aulôs fallenden Blasinstrumente soll indessen hier nicht eingehender gesprochen werden.<sup>5)</sup> Nur einige für uns besonders merkwürdige Funktionen von Bläsern, sowie Erklärungen derselben, seien noch erwähnt. Bartholin berücksichtigt, wie das auch Bianchini hervorhebt, in einem eigenen Kapitel das Flötenspiel bei Traueranlässen (*Tibia in funeribus et Luctu*). Die *lydische* Tonart war diejenige der Trauerweisen: *querulus Lydii modus ferali Tibia cantatus funeri conveniebat.*<sup>6)</sup>

Dafür nun, dass es sich um eine im Orient offenbar gleichfalls alte Sitte handelt, spricht auch im Matthäusevangelium die Notiz, die in der Erzählung von der Auferweckung der Tochter des Jairus *Pfeifer* und Getümmel des Volks erwähnt. Diese Stelle, Kap. IX 23, ist Bartholin so wenig wie andern Gelehrten seiner Zeit entgangen (vgl. p. 274). Eine Erklärung lautet ungefähr so, die Trauer der Ueberlebenden hätte durch den Lärm übertäubt werden sollen. Da die Trauermusikanten «Siticines» hiessen, führt denn auch Bianchini die *Tibia Siticinum latior* an.

Die *Buccina* sodann pflege, so meldet Bianchini nach weiteren Quellen, als Signalinstrument sogar etwa den Tritonen zugeteilt zu werden. Ein hübsches Zitat aus dem ersten Buch von Ovids Metamorphosen illustriert in Dichtern Worten die vielen bekannten, ja berühmten Bildwerke des

Altertums und der Neuzeit (man denke nur an Rubens und an Böcklin); es ist die Schilderung, wie Neptun seinen Sohn Triton als Heroldstrompeter des Meeres herbeiruft.

Bianchini fügt mit Gelehrtenstolz bei, die Abbildung des Muschelhorns in seiner Dissertatio sei die Kopie nach dem antiken Erzguss eines Tritonen in seinem Besitz.<sup>7)</sup> Ja, wir hören noch mehr durch ihn: «Häufig begegnen diese gewundenen Tritonenhörner in Reliefs und Malereien der Alten, wo die Symbole der Meeresgötter wiedergegeben sind. Es pflegten aber, wie ich anderswo bemerkte (in der *Historia Universalis* = *Storia universale*) die Bilder der muschelblasenden Tritonen auf dem Giebel des Saturntempels angebracht zu werden, um den Beginn des historischen Zeitalters anzuzeigen.»<sup>8)</sup>

Dass die *Tibiae Utriculariae* sive *Utriculares*, d. h. die Dudelsackpfeifen, «die von unsern Hirten und Schnittern allerorten gebraucht werden», auch im griechisch-römischen Altertum ein populäres Instrument waren, ja, dass der extravagante Kaiser Nero selbst es bevorzugte, dafür nennt Bianchini als literarischen Beleg Suetons *Vita Neronis* (cap. 54). Und ausserdem zitiert er ein seltener gewordenes archäologisches Werk des Altertumsfreundes *Ficoroni*, der 1744 bei Palestrina (Praeneste) ein Prunkstück des antiken Kunstgewerbes entdeckte und dann diese jetzt nach ihm benannte, berühmte Ficoronische Ciste dem Kircherschen Museum im Collegio Romano schenkte.<sup>9)</sup>

Die stattliche, mit einer Reihe von Tafeln illustrierte Abhandlung *Ficoroni* nun, deren erste Auflage Bianchini anführt unter dem Titel: *Delle maschere sceniche*, erschien später in zweiter, lateinischer Auflage als: ... *dissertatio de larvis scenicis et figuris comicis*... Editio secunda, auctior et emendatior Romae 1754. Wenn nun Bianchini Tafel LXXXIII bei *Ficoroni* erwähnt, so betrifft das die, selbstverständlich stark vergrösserte, Darstellung einer Gemmenschnitzerei.

Hiezu bemerkt *Ficoroni* selbst u. a. Folgendes: Er habe die ursprünglich auf einen Fingerring in Stein geschnittene

Figur des Tänzers nicht nur wegen der keineswegs gewöhnlichen Art des Tanzes reproduziert, sondern auch wegen der besonderen Form des Musikinstrumentes, das jener Tänzer in der Linken halte... «es scheint ein Schlauch zu sein, dem eine Pfeife zum Anblasen eingefügt ist; und es läuft in drei grössere Pfeifen aus, wovon zwei wie ein Horn gekrümmt sind, während die dritte einer (geraden) Tuba gleicht».

«Zur Zeit der Bacchanalien (unseres Karneval) und im Monat Mai kommen Bauern (noch jetzt) aus dem Reich Neapel nach Rom und durchstreifen die Stadt mit einem solchen Instrument, wie das auch andernorts und besonders in Etrurien geschieht.»

Es sind offenbar die Pifferari, wie sie Händel in Italien und gerade in Rom gesehen und gehört hat (s Chrysander, Händel) und wie deren Musik verklärt in der Hirtensinfonie des «Messias» erklingt.

Ficoroni schildert die einfachen Leuten mit diesen Worten: Solche ihr Instrument blasenden Bauern singen und tanzen zugleich in roher Art. Das scheint ein uralter Brauch zu sein.<sup>10)</sup>

Bianchini seinerseits erklärt noch, die Figur des Dudelsacks sei dem Aussehen nach identisch mit einer Reliefdarstellung im Fries über den Säulen des innern Hofes in einem römischen Palast.

Dass die Sackpfeife weniger hoch in der Wertschätzung stand als die einfache tibia oder dass im Verlauf der Zeit ihr Ansehen sank, stellt Ficoroni gleichfalls fest.<sup>11)</sup>

Nach einem antiken Basrelief ferner gibt Tafel II eine Komödienszene wieder, nämlich wie die Prügelstrafe durch den sog. Lorarius (Prügelmeister) auf Befehl des erzürnten Hausherrn an einem dummpfiffigen Sklaven vollzogen wird. Ficoroni verweist auf eine analoge Episode in der Komödie «Andria» des Terenz (Akt V, Sc. 2), und erklärt hiebei die Rolle der Doppelflötenbläserin versuchsweise so, dass sie eher die Gemüter der Zuschauer während des Vor-

gangs beschwichtigen, als etwa die Bewegungen der Schauspieler irgendwie rhythmisch sekundieren wolle.

Der italienische Archäologe, gestützt auf Bartholinus, schreibt an anderer Stelle: «In den Theatern hatten die, welche mit dem Fuss den Bretterboden der Bühne stampften, damit das Geräusch von allen besser vernommen würde, hölzerne Sohlen untergebunden, bisweilen sogar eiserne, damit der Ton noch lauter sei. Durch den Rhythmus wurde dem Chor auf diese Weise das Zeichen zu Beginn des Gesanges gegeben, oder auch den Schauspielern die Vorschrift, wonach sie ihre Gebärden und Tanzsprünge richten sollten. Auch die Flötenspieler traten, während sie bliesen, mit gleichermassen bekleidetem Fusse den Boden bei der Ausführung ihrer Musik zusammen mit den übrigen Instrumentisten.»<sup>12)</sup>

Tafel LXXX in Ficoronis Abhandlung zeigt uns denn auch einen Scabillarius (Taktsohlentreter) in voller Ausrüstung tätig.

Aus dem *zweiten* Hauptteil, dem Abschnitt über die Saiteninstrumente, seien nur folgende Notizen hervorgehoben:

Auf die *Lyra acuta* (aucta?) *septem* fidibus, die sieben-saitige Lyra,<sup>13)</sup> folgt in Bianchinis Liste nach seiner Bezeichnung die *Chelys, seu Lyra Mercurii reformata*, deren Beschreibung so lautet: «Umgestaltet unter Beibehaltung des Schildkrötenrückens, indem die Cornua (Kérata) = Arme in ein Griffbrett zusammengezogen sind, das mehrere Stege bekommt, um die Töne einer und derselben Saite verändern zu können.»<sup>14)</sup>

Wir haben es also mit einer der seltenen Darstellungen der *Laute* in der griechisch-römischen Kunst zu tun. Boissard hat in den Räumen des Lateranischen Krankenhauses deren, vielleicht erste, Aufnahme gemacht.<sup>15)</sup> Auf sie weist der italienische Gelehrte hin.

Die römische Reliefplastik zeigt auf einem Ruhebett hingestreckt eine Frau, die mit der Rechten nach einer Schlange greift. Weitere Hauptgestalten sind ein stehender,



bärtiger Mann rechts, sowie die auf einem Lehnstuhl sitzende Chelys-(Lauten)-Spielerin links vom Beschauer. Die über der ganzen Gruppe sich hinziehende Spruchleiste mit ihrer lakonischen, auf «Leben und Sterben» bezüglichen Sentenz bringt, zusammen betrachtet mit den Gebärden und der Haltung der einzelnen Figuren, die stärksten Kontraste von Lebensgenuss und Todesfurcht zum Ausdruck. Denn die Laute ist sonst nicht gerade das Instrument, das irgendwie tragische Momente des Lebens symbolisierte.

Endlich fügt Bianchini zum Kapitel über die Saiteninstrumente zu unserer Ueberraschung noch den *Taktstock* und zwar in Gestalt eines oben von zwei Schlangen umwundenen, mit zwei Flügeln geschmückten und unten von Blättern umkränzten Schilfrohres, d. h. eines *Mercurstabes*.

Der lutherische Theologe Caspar Calvör (1650—1725) hatte in dem Werk: *Ritualis ecclesiastici pars altera. Opus historico-dogmaticum*. Lipsiae 1705, eine Reflexion angestellt, die Bianchini auffiel und die er wenigstens auszugsweise wiedergibt. Danach wäre der Mercurstab mit den Schlangen, die ihr Gift verloren haben, «ein Symbol der Versöhnung und des Friedens, wie wenn der Chormeister ein Herold wäre, der mit seinem Cantorstab die Schlangenwindungen der verschiedenen Stimmen zu friedlichem Zusammenklang brächte». <sup>16)</sup>

Ueber einige Schlaginstrumente mögen ebenfalls noch Mitteilungen Bianchinis hier Platz finden: aus dem *dritten* Hauptteil seiner *Dissertatio*.

Schlaginstrumente bildeten bekanntlich einen wichtigen Bestandteil des orientalischen Instrumentars und waren bei den orgiastischen Kulturen nicht weniger intensiv beteiligt als die Blasinstrumente. Auch Bianchini kommt öfters auf den Kybeledienst zu sprechen. So weist er darauf hin, dass hier und da unter den Symbolen der Göttermutter sich das *Tympanum*, die *Handpauke*, auf Münzen, Reliefs und andern Denkmälern der Griechen und Römer dargestellt findet. Auch zieht er zum Beleg speziell Boissards Wieder-

gabe des Reliefs auf einem Kybelealtar heran; die Allmutter, auf einem von Löwen gezogenen Wagen thronend, hebt in der Hand das Tympanum, ihr zugewendet und unter einer Fichte stehend, ihr geliebter Hirt Attis ebenso. Von den Zweigen des Baumes hängen überdies kleine Schellen herunter: *Tintinnabula, crepitacula*.

Bianchini betont aber ausdrücklich, die Abbildung in der Dissertatio sei eine genaue Kopie des römischen Originalreliefs.<sup>17)</sup>

Unter dem *Tympanum leve* ist nach unserm Autor die Handpauke, als *Tamburin*, zu verstehen, d. h. als ein mit Fell überzogener Reifen, der bisweilen mit einem Stäbchen geschlagen, bisweilen mit der Hand gerührt wurde, «wie das unsre Bauern da und dort bei Tänzen tun».<sup>18)</sup> Ja, selbst aus der frühchristlichen Zeit gibt Bianchini einen originellen literarischen Beleg wieder für die Beliebtheit des Tamburins. In einer Kanzelrednerischen Expektoration wollte Augustin sogar Maria zur Zeit der Geburt Christi, des Erlösers, frohlockend ein Tamburin (hebr. = Toph) schlagen lassen; wohl in Anspielung auf Mirjams Siegesgesang, und als er in seiner Predigt den Lobgesang Mariä behandelte.<sup>19)</sup>

Die *Tympana bellica* sodann, die Trommeln, kennt Bianchini gleichfalls nach alten Quellen als ursprünglich aus dem Orient stammend. Zylindrische Trommeln, wie die der Fusstruppen, hätten ähnlich die Inder aus dem Holz von Palmstämmen verfertigt. Und bezeichnend genug ist es, dass der sagenhafte Bericht vom Suidas a. a. lautet: «Vielleicht habe Bacchus, der Bezähmer der indischen Völkerschaften, sie zu den Griechen gebracht.»<sup>20)</sup>

Ueberhaupt gab der Kybele- und Bacchusdienst Gelegenheit zum Lärmen mit allerlei Rassel-, Schlag- und Klapperinstrumenten.<sup>21)</sup> Das illustriert u. a. ein römisches Relief.<sup>22)</sup>

Die *Cymbala Bacchicarum seu Crembala Hermippi* werden von Bianchini nach alten Reliefs wiedergegeben als schüsselartige, mit Handhaben versehene, kleine Schalen aus

Erz, die zusammengeschlagen werden. Auch auf einem antiken Fresko erscheinen diese Cymbala bei einer etruskischen Opferhandlung.<sup>23)</sup>

Als guter Katholik und am päpstlichen Hofe beglaubigter Schriftsteller zieht Bianchini aber auch Instrumente mit in den Bereich seiner Betrachtung, die gerade in der christlichen Aera eine charakteristische Bedeutung erlangt haben.

So geschieht das im Zusammenhang mit dem, was er über die *Crotala* und *Crumata*, d. h. über *Klapperinstrumente* bemerkt.<sup>24)</sup> Bianchini schreibt nämlich:

«Mit einem hölzernen Hammer pflegen wir den Balken am Eingang der Kirche in der Karwoche während der sog. *Officia tenebrarum* zu schlagen, damit aus dem Krachen der Schläge auf das Holz der Lärm der Juden, die Christi Tod forderten und ihn ans Kreuz hefteten, sinnfälliger ins Gedächtnis zurückgerufen würde. Ebenso besteht lediglich aus Holz das sog. *Semanterion*, ein Instrument, das die Glocken vertrat und «in alten Zeiten, vor Erfindung derselben, in den orientalischen wie auch okzidentalischen Kirchen neben der Tuba zu Versammlungen einzuberufen hatte... Auch die Neu-Griechen schlagen dieses abgestimmte Holz.»

Bianchini gibt eine genaue Beschreibung, woraus hervorgeht, dass verschiedene Formen des *Semanterion* (italienisch: *Scrandola*) existierten.

Es wird gehandhabt «an den Tagen, wo das Glockenerz schweigt, wenn wir das Volk zum Gottesdienst rufen» (in der Karwoche).<sup>25)</sup>

Das *Glockenspiel* in Turmuhrwerken von Kirchen und Rathhäusern in Frankreich, Deutschland, Belgien und den Niederlanden, sowie in England nennt Bianchini *Hymnologium*. Und zwar, weil es, zudem gelegentlich in Orgeln eingebaut, namentlich die zu verschiedenen Zeiten des Kirchenjahres gebräuchlichen Hymnen zu Gehör bringen solle.<sup>26)</sup>

Mit einer legendenhaften Notiz mag diese Auswahl aus

dem Inhalt von Bianchinis Dissertatio ihren Abschluss finden.

Die *Stella pensilis Fuldensium seu machina cymbalaria* S. Bonifacii Episcopi et Martyris wird als ein achtstrahliger drehbarer Stern dargestellt, dessen Strahlenkanten reichlich mit kleinen Glöckchen behängt erscheinen. Wiederrum werden wir an gewisse Eigenheiten von alten Kirchenorgeln erinnert, nämlich an die Spielerei des sog. Cymbelsterns.

Dazu lautet nun die Mitteilung des italienischen Gelehrten an Hand von Kirchers Angaben (nach dem Zeugnis der Historiker) folgendermassen:

Zur Zeit des Deutschenmissionars sei der Tradition nach dieses Instrument «durch eine englische Frau erfunden worden, die dem Irrglauben an eine erdichtete Gestirngottheit abgeschworen hatte und zum Christentum übergetreten war. Ein goldenes, mit Glöckchen behängtes Rad als Bild der Gottheit, die sie ehemals in heidnischem Kult verehrte, weihte sie nun Christo.»<sup>27)</sup>

Viele Winke in der Dissertatio von Bianchini, die zu weiterem Nachspüren reizen würden, selbst wo die Ergebnisse der modernen Altertumswissenschaft kaum damit in Einklang zu bringen wären, mussten im Rahmen dieser Skizze unbeachtet bleiben. Aber sie wird vielleicht als kleiner Beitrag zur Geschichte der gelehrten Musikschriftstellerei doch zu fernem Forschen in der alten Literatur mit anregen, obgleich Bianchini kein Musiker von Fach gewesen ist.

### Anmerkungen.

1) Dulcinum non retortum damus ex eodem Kirchero pag. 500 cujus pariter usus viget etiam in Gallia Cisalpina. . . . Quin etiam Sinae, describente Jo. Calvor, ejusmodi generis instrumento ludunt, quod indicium est antiquitatis non modicae apud Gentem veterum consuetudinum suarum omnium tenacissimam.

2) Scilicet Buxum pro tibia dicunt, quae in sacris sonabat. Wie sonst überhaupt gern, so führt auch hier Bartholin eine Dichterstelle zur Illu-

stration an. Diesmal aus dem neunten Buch von Virgils Aeneide den Vers: Tympana vos Buxusque vocat Berecynthia matris Idaeae etc.

3) Hiezu (nach Bartholinus) noch ein Zitat aus Ovids «Fasti»: Prima terebrato per rara foramina buxo, — Ut daret effeci, Tibia longa sonos.

4) . . . ab Aegyptiis fertur esse inventum Osiridis. (Bartholinus:) Hymenaeum monaulo accini dicitur, et suavissimi concentus summissa voce monaulo meditari et cantillari. — S. über volkstümliche Flötenmelodien, sowie über Lieder bei besondern Anlässen, speziell nach Angaben des Athenaeus auch: Jakob Burckhardt, Griech. Kulturgeschichte, Bd. III, S. 139.

5) Von neueren Abhandlungen über dieses Thema seien hier nur angeführt: die Festgabe der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich für Dr. Friedrich Hegar von Dr. Alb. Schneider: «Zur Geschichte der Flöte im Altertum» 1890 (wo auch Bartholin als Quelle mitfiguriert); sowie von Carl v. Jan: «Die griechischen Flöten» (Allgemeine musikalische Zeitung 1881, Nr. 30—32).

6) Vgl. auch Burckhardt, l. c. III, S. 143: «Olympos . . . war der Schöpfer auletischer Nomoi d. h. reiner Flötenmelodien (meist zu Ehren der Götter). Es waren meist ‚heftige und leidenschaftliche Trauerweisen‘, wie z. B. die, welche er in Delphi auf den getöteten Python in lydischer Tonart blies.»

7) V. 133 ff: Caeruleum Tritona vocat, conchaque, sonanti — Inspirare jubet; fluctusque et flumina signo — Jam revocare dato. Cava buccina sumitur illi — Tortilis in latum, quae turbine crescit ab imo . . . Figura nostra desumitur ex aenea Tritonis imagine antiqui operis, quam servo.

8) ...ad indicandum aetatem, unde historia vocalis est. — Unmissverständlicher ist die von Bianchini selbst herangezogene Stelle aus den «Saturnalien» des Macrobius: «Illud non omiserim, Tritones cum buccinis fastigio Saturni aedis superpositos, quoniam ab ejus (scil. Saturni) commoratione ad nostram aetatem historia *elata*, et quasi *vocalis* est, ante vero *muta*, et *obscura* et *incognita* (Lib. I. cap. 8, l. c.).

9) Dieses kostbare Toilettenkästchen ist in Wort und Bild unter andern seinesgleichen herausgehoben worden durch den Zürcher Archäologen Hugo Blümner: Das Kunstgewerbe im Altertum II Leipzig 1885 S. 150, Figur 79) = Gesch. des Kunstgewerbes in Einzeldarstellungen II.

10) Hi rustici hoc instrumentum inflantes simul incondite canunt et saltant. Ejus usus antiquissimus apparet.

11) . . . nam Martialis libr. 10 epigr. 3 ait, Canum, qui tibia tam egregie canebat, ut Galba carus esset, nullo modo Utricularem esse voluisse vel ascaulem, ut Graece loquebantur («Credis hoc Prisce» etc.).

12) Tibicines pariter suis tibiis canentes pede sic armato pulpitem percutiebant in symphoniis ad ceteros psaltes moderandos; quod enarrat Beatus Augustinus lib. 4 de Musica.

13) *Lynam acutam septem fidibus haec figura exprimit, juxta exemplar Globi coelestis Farnesiani antiquitus insculpti omnibus Asterismis aetate Antonini* — schreibt der Verfasser der *Dissertatio*. — Zur Siebenzahl der Saiten lesen wir Folgendes in Burckhardt, I. c. Bd. III, S. 157: «Das Widerstreben gegen musikalische Neuerungen findet seinen deutlichsten Ausdruck in der Geschichte von dem Kitharöden Timotheos von Milet, dem sein Instrument, weil er die Zahl der Saiten von sieben auf elf vermehrt hatte, von den Spartanern weggenommen und in der Halle Skias aufgehängt worden war.» Vgl. mit der hierzu gehörigen Anm. 2: «Auch dem Phrynis hatte laut Plut. Agis 10 der Ephor Ekprepes von einem 9-saitigen Instrument 2 Saiten mit dem Beil heruntergehauen» . . . weiter noch Bianchinis Erwähnung derselben Vorgänge. 1) p. 30/31 im Hinblick auf die elfsaitige Lyra schreibt er: *Endeachordem Lynam Timotheo adinventam memorat Scaliger . . . cui par ignominia Phrynidi contigit ex Ephorum decreto, quod recitat acceptum a Boetio in I. de Musica. Productus scilicet in Comitium, jussus est manibus propriis quatuor superfluas chordas amputare ut septem priscae tantum eadem in Lyra superessent.* Und 2) p. 38 in Bezug auf das *Enneachordum*: *Ejusdem usus quoque . . . tribuitur Phrynidi, cum duos amputavit nervos bipenni E. Lacedaemoniorum Ephorus* (der Name ist bei Bianchini zwar ausgeschrieben, aber offenbar ganz falsch wiedergegeben).

14) . . . *reformata, retenta festudine, et contractis cornibus in manubrium, excipiens magades complures ad sonos ejusdem chordae variandos.* — *Figura visebatur in veteri anaglypho Nosocomii Lateranensis, hodie spectanda in Aedibus Justinianaeis, edito per Boissardum . . . vgl. die Abbildung in: Baron, Untersuchung etc. Nürnberg 1727, S. 31.*

15) Die *Grande Encyclopédie* bezeichnet ihn als «*antiquaire, poète et dessinateur français*», und die betreffende Tafelabbildung mit der Laute ist enthalten in Boissards *Romanae urbis Topographia et antiquitates, Francoforti 1597—1602*. Ferner in der verkürzten deutschen Ausgabe des Werkes: *Die Topographia Urbis Romae, Das ist: Eigentliche Beschreibung der Stadt Rom . . . In die teutsche Sprach übersetzt, und die Figuren nach den Numeris durch einen Liebhaber der Antiquität geordnet und an den Tag gegeben durch Dietrich de Bry Franckfurt . . . 1681.*

16) *quasi phonascus caduceator foret, qui baculo suo cantatorio serpentinos vocum adversarum conflictus ad harmoniae pacem redigat ac conciliet.* Ein allegorisierender Zusatz von Calvör will das Gesagte erläutern und ist Virgils *Aeneis* (d. h. IV 242 in der Dido-Episode) entnommen. Der deutsche Gelehrte zitiert mit einer solennen Ueberschrift (*de Mercurii sceptro Virgilius*) die Stelle so: *Tum virgam capit hac animas ille evocat orco — Pallenies, alias sub tristia tartara mittit —*; und er fügt dem bei: *id quod ad Musice vim facile applicaveris.* Bianchini seinerseits gibt die beiden Hexameter gar nicht wieder, sondern bemerkt nur zum Schluss: «er meint (autumat), das könne aus dem Gedicht Virgils gefolgert werden.»

17) At ex prototypo marmoreo Romae asservato in Aedibus olim Cardinalis de Maximis « ad quattuor Fontes » heic damus.

18) . . . aliud frisse genus commune tympanorum figura orbiculari, contectum pelle, vel corio superinducto: quae aliquando virgula percutiebantur, ut in bellicis tympanis fieri consuevit, aliquando manu impellebantur qua ratione ad choreas passim adhibent nostrates rustici. Levia tympana distinguunt scite a gravibus: diesen Satz Bianchinis illustriert nach älteren Philologen besonders folgendes Zitat aus dem Gedicht De Aty von Catull: Huc eis citata coepit manibus leve tympanum, — Tympanum, tubam Cybele tua mater initia, — Quatiensque terga tauri teneris cava digitis — Canere haec suis etc. Aber auch die Stelle aus Ovids Metamorphosen (IV): Femineae voces, impulsaque Tympana palmis.

19) Bianchini p. 48: Et S. Augustinus Serm. I. De Sanctis n. 18. hoc genus tympani tribuit Mariae: «plaudat nunc organis Maria et inter veloces articulos tympana puerperae concrepent.»

20) Vgl. Burckhardt, l. c. II, S. 164: « Inzwischen aber hatte Dionysos die griechische Nation zu einer Art von Aufzügen begeistert, welche das ganze Prozessionswesen in eine Art von Mitleidenschaft zog. Sein Schwarm vereinigte alle Schönheit und allen Mutwillen; als Geleit von Satyrn und Mänaden, ja, zuletzt als Triumphzug des Siegers von Indien gedacht, nahm er von selber die bunteste Maskierung an und wurde ein Stück Karneval. »

21) Vgl. Burckhardt, l. c. II, S. 99: « Jetzt ist er (Dionysos-Bacchus) der Sohn und Begleiter der phrygischen Göttermutter, welche sich ja ebenfalls in Griechenland eingedrängt hatte. » ‚Ihr gefällt der Lärm der Schellen und Handpauken und der Schall der Flöten und das Heulen der Wölfe’ . . . (Hom. Hymn. XIV), s. auch ebenda S. 175.

22) Inter anaglypha Urbis pag. 49. Faunus ex bacillo appensum tympanum gestat in Sacris Bacchi, cum crepitaculis.

23) Ejusdem figurae Cymbala adhiberi videmus ad concentum edendum in sacrificio Etrusco, edito inter Picturas veteres a Bartolo fol. 93. Hermippus apud Athenaeum lib. 14 cap. 14 haec instrumenta appellat « Crembala ». — Ueber das *Cymbalum Sacrum Armeniorum* äussert sich Bianchini u. a. folgendermassen: Alii tamen malunt etiam pateris metallicis orbiculari forma praeditis cymbali nomen commune facere: praesertim si, appensis crepitaculis, concussionem tinnitum edant; ut Armeniorum Sacris etiam in Urbe praestatur. Aetate Apostolica eodem nomine appellabantur hujusmodi instrumenta musica, ut constat ex Epistola B. Pauli I, ad Cor. cap. 13: « Factus sum velut aes sonans aut cymbalum tinniens. »

24) Er macht hier auf die Gestalt einer Crotalistris, d. h. einer Tänzerin mit Klappern sowie ausserdem auf die einer Triangelschlägerin aufmerksam, beide wiedergegeben auf einer und derselben Tafel (Fol. 74) in einem Werk des Bellorius über die Sehenswürdigkeiten Roms. Die Szene, wo die zwei Musikantinnen fungieren, schildert eine « feralis coena ». Das

Trigonum (Triangel) bezeichnet Bianchini als « eine Art Sistrum, das mit einem Stäbchen geschlagen wird » (*plectro pulsandum; ut satis cognoscitur illa ex figura*). — Von den Crotala-Klappern « versichert Martial, dass hauptsächlich die Spanier sie im Gebrauch hätten und zwar in erster Linie die Bewohner Andalusiens mit den Provinzen von Sevilla und Granada », mit einem Worte: die Südspanier: *Hispanis praesertim usurpata, Baeticae in primis Provinciae, et Gaditanae, affirmante Martiali*. — Die Crotala (resp. Crumata) sind offenbar die « Castagnetten ». Ferner sei nicht zu nennen vergessen ein hölzerner Hammer, womit die Juden ihre Stammesgenossen zu den Gebeten vor Sonnenaufgang wecken.

25) Vgl. Heinr. Otte, *Glockenkunde*, Lpz. 1858, S. 2, 3; sowie die Abbildung in Didron, *Annales archéol.* V 148.

26) *Ut plurimum hymnorum modulationem pro temporis diversitate occurrentium ab hisce machinis edi curant artifices. Gallica voce appellant communiter « Garillion » (d. h. Carillon)*.

27) *Auream rotam campanulis compluribus praeditam, imaginem Numinis quod impio cultu antea venerabatur, Christo subjecit. Rem pluribus narrat Kircherius ex Historicorum testimonio, quod profert. Vgl. Musurgia II, fol. 339, Iconismus XX.*