

FACHHOCHSCHULE NORDWESTSCHWEIZ
MUSIK-AKADEMIE BASEL

HOCHSCHULE FÜR MUSIK
SCHOLA CANTORUM BASILIENSIS

MASTERARBEIT

Harpe slagere und irländische Harpfenisten
Ein Update für die Spielpraxis und Didaktik auf Harfen
der frühen Neuzeit

von

Carolin Sophie Margraf

Betreuende Dozentin: Heidrun Rosenzweig
Hauptfach: Historische Harfe
Hauptfach-Dozentin: Heidrun Rosenzweig

Datum des Masterkonzerts: 30.05.2022
Abgabedatum der Masterarbeit: 04.04.2022

Abstract

Die Forschung auf dem Gebiet der frühneuzeitlichen Harfen hat bisher vor allen Dingen Quellen aus dem italienischen und spanischen Raum in den Fokus genommen. Bestehende Arbeiten zum Musiktransfer zwischen den mittel- und nordeuropäischen Hofkapellen und verschiedene Quellen im Bereich des englischen Consort-Spiels geben aufschlussreiche Hinweise zur Verbreitung und Verwendung der unterschiedlichen Harfentypen in England, Dänemark und im deutschsprachigen Raum. Am häufigsten treten im 16. und 17. Jahrhundert Harfen mit Darmsaiten und Schnarrhaken, sowie metallbesaitete Harfen nach irischer bzw. schottischer Bauweise auf. Im 17. Jahrhundert wurden in ganz Europa bautechnische Versuche zur chromatischen Erweiterung angestellt. Mehrreihige Harfen wurden langezeit vor allem in Südeuropa verwendet. Zwei schriftliche Quellen beleuchten mögliche Herangehensweisen an das Spiel auf den in Mittel- und Nordeuropa hauptsächlich verwendeten, einreihigen Harfen. Die beiden Manuskripte GB-Lbl Add. 14905 und D-LEm I. 8° 191 enthalten das früheste, für die europäische Harfe überlieferte Repertoire und gewähren Einblicke in verschiedene Aspekte der Spieltechnik und die Intabulierungspraxis der frühen Neuzeit. Spielpraktische Versuche werden herangezogen, um die technischen Indizien aus den untersuchten Quellen zu ergründen. Die gesammelten Erkenntnisse werden für den Gebrauch im historischen Harfenunterricht heutzutage aufgearbeitet und ergänzen die bisherige, harfenpädagogische Praxis.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung

2. Die Harfe(n) im mittleren und nördlichen Europa der frühen Neuzeit

2.1. Die verschiedenen Harfentypen

2.2. Vorkommen und Einsatz der verschiedenen Harfentypen

3. Anforderungen an Harfner in der frühen Neuzeit

3.1. Die *hard skills* für das Ensemble- und Solospiel

3.2. Dokumentierte Spieltechniken für Harfen mit Schnarrhaken oder Metallsaiten

4. Didaktische Betrachtung zweier Harfen-Manuskripte aus der frühen Neuzeit

4.1. Robert ap Huw-Manuskript (GB-Lbl Add. 14905)

4.2. Leipziger Harfentabulatur (D-LEm I. 8° 191)

4.3. Didaktische Züge in GB-Lbl Add. 14905 und D-LEm I. 8° 191

5. Pädagogische Konsequenzen: welche Aspekte können heutzutage integriert werden?

6. Konklusion

Bibliographie

Anhang

Anhang 1.: Veranschaulichung der Dämpftechnik und des hybriden Fingernagelspiels

Anhang 2.: Videos

Abstract

Selbstständigkeitserklärung

1. Einleitung

Die Erforschung der Spieltechnik auf Harfen der frühen Neuzeit ist nur wenige Generationen alt. So wurde beispielsweise 1968 für die erste Einspielung von Claudio Monteverdis *L'Orfeo* mit historisch informierten Bestrebungen noch eine Harfe mit Halbtonklappen genutzt. Die Klappenharfe stellte zu dieser Zeit einen wichtigen Gegenpol zur Popularität der modernen Konzertharfe und einen bedeutsamen Zwischenschritt im Prozess der Wiederentdeckung früher Harfen dar. Die Harfe, die zu Zeiten Monteverdis für die Uraufführung des *L'Orfeo* gebraucht wurde, war jedoch ein grundlegend anderes Instrument. Darüber hinaus gab es im frühneuzeitlichen Europa nicht nur eine „standardisierte“ Harfe, sondern mehrere unterschiedliche Instrumententypen, die einer übergeordneten Gattung angehörten.

Dies veranschaulicht unter anderem Michael Praetorius (1571–1621) in *Syntagma Musicum*. Im zweiten Band des Werkes werden mehrere Harfentypen dokumentiert, die auch in schriftlichen Quellen und Ikonographie um 1620 auftreten.¹ Eines der abgebildeten Instrumente, die sogenannte *irländische Harff*, ist in seinen Ursprüngen auf den britischen Inseln zu verorten und hat es durch musikalische Moden der Zeit und die starke Repräsentationskultur der frühen Neuzeit in die Hofkapellen, Privatgemächer und Wirtshäuser des europäischen Kontinents geschafft. Praetorius bildet außerdem ein diatonisches, mit Schnarrhaken versehenes Instrument ab und bezeichnet es als *gemeine Harff*. Der dazugehörige Kupferstich bildet eine Harfe ab, die dem heute als „gotische Harfe“ bekannten Instrumententypus, der in Europa erstmals im späten 14. Jahrhundert auftrat, in vielerlei Hinsicht stark ähnelt. Auch in Wales wurden nachweislich Instrumente der gleichen Bauweise gespielt.² Anhand der aussagekräftigen Namensgebung in Praetorius' Traktat und der gesammelten Ikonographie aus einem Umfang von ungefähr drei Jahrhunderten zeichnet sich eine vorrangige Verwendung dieses Harfentyps in Europa ab. Die Verbreitung und Verwendung von chromatischen Harfen im mittleren und nördlichen Europa des 16. und 17. Jahrhunderts ist bisher noch in vielen Belangen unklar. Da das Wirken italienischer Harfenisten im 17.

¹ Michael Praetorius: *Theatrum Instrumentorum* (Wolfenbüttel: s.n. 1619), Bildtafel XVIII.

² Christopher Macklin: „Approaches to the use of iconography in historical reconstruction, and the curious case of Renaissance Welsh harp technique“, in: *Early Music*, Volume 35/2 (2007), S. 219.

Jahrhundert bereits hinreichend erforscht wurde, sollen südeuropäische Quellen in dieser Arbeit nur vereinzelt miteinbezogen, und das Augenmerk vor allen Dingen auf die bisher spärlich untersuchte Harfenkultur des mittel- und nordeuropäischen Raumes in der frühen Neuzeit gerichtet werden.³ Da dieses Umfeld im 16. und 17. Jahrhundert durch die Vernetzung der Hofmusiken und die starke Repräsentationskultur eng mit Dänemark und den britischen Inseln verbunden war, ist der Einbezug dieser Regionen für die Erforschung des Harfenspiels in der frühen Neuzeit ein zentraler Gegenstand dieser Arbeit.

Auch auf den Einsatz der verschiedenen, von Praetorius erfassten Harfentypen wird eingegangen. Dabei ist die Entwicklung der Bauweisen untrennbar mit den Anforderungen und musikästhetischen Entwicklungen verknüpft. Die heutige Quellenlage verdeutlicht die Wichtigkeit der Harfe im Bereich der Tanzmusik, der Einsatz von Solisten im Kontext der höfischen Repräsentationskultur sowie die Funktion der Harfe in kleinen Ensembles und *mixed consorts*. Agostino Agazzari beschreibt in seiner Generalbassschule *Del Sonare sopra'l basso con tutti li stromenti* (1607) die Harfe in ihrer Doppelfunktion sowohl als Fundament- als auch als Ornamentinstrument.⁴ Praetorius übersetzt Agazzari in großen Teilen, verwendet Auszüge in seinem eigenen Traktat und dokumentiert das Musikgeschehen seines eigenen Schaffensortes, wie beispielsweise das englische Consort.⁵ Über die Anwendung dieses Prinzips und der Rolle der Harfe im Bereich des *mixed consort* geben verschiedene englische Quellen Auskunft, unter deren Einbezug die technischen Voraussetzungen für das Spiel auf Metallsaiten- und Schnarrhaken-Harfen ergründet werden.

Harfen können je nach Bedarf sowohl ein- als auch mehrstimmig gespielt werden, was einen breitgefächerten Einsatz des Instruments begünstigt. Dieses Merkmal kommt auch dem Lernprozess zugute. Heutzutage beginnen AnfängerInnen oftmals

³ Eine besonders aufschlussreiche Arbeit ist Mara Galassis Artikel „The arpa a tre registri in seventeenth century Rome“, siehe: Mara Galassi: „The arpa a tre registri in seventeenth century Rome“, in: Heidrun Rosenzweig (Hg.), *Historische Harfen. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*, Basel 1991, S. 60–79.

⁴ Agostino Agazzari: *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto*, Rom 1606, S. 9, URL: <http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.html>
Faksimile: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP275077-PMLP315691-agazzari_del_sonare_sopral_basso.pdf (Zugriff: 28.12.2021)

⁵ Michael Praetorius: *Syntagma Musicum* (Bd. 3, Wolfenbüttel: s.n. 1619), S. 136–138.

mit einer Stimme und erlernen erst später das mehrstimmige Spiel. Das Ziel dieser Arbeit ist es, zu ergründen inwiefern frühneuzeitliche Repertoires und Spieltechniken eine didaktische Progression heutzutage ergänzen und frühere Harfentypen als eigenständiges Instrument neben der modernen Pedalharfe etablieren können. Hierbei ist es wichtig, den Blick eher auf die Gemeinsamkeiten der verschiedenen Harfentypen zu richten, als sich an den Unterschieden aufzuhalten. Dies sorgt für einen soliden, technischen Standard, der unabhängig von der Pedalharfentechnik existieren darf.

Die Erforschung frühneuzeitlicher Harfen auf ihrem heutigen Stand wird vor allem durch die Untersuchung zweier Manuskripte enorm bereichert. Das Robert ap Huw-Manuskript (GB-Lbl Add.14905) von 1613 enthält neben einem Fundus an einzigartigen Kompositionen aus dem Zeitraum von ungefähr 1340–1485 für diatonische Harfen Spielmuster mit genauesten Fingersatz- und Dämpfungsangaben. Das Manuskript stammt aus Wales, wo zu dieser Zeit mehr als ein Harfentypus gespielt wurde. Auch in Wales war das Spiel der *gemeinen Harff* (s. Praetorius) mit Schnarrhaken üblich. Aus diesem Grund lassen sich technische Prinzipien aus dem Manuskript sowohl auf die Musik der britischen Inseln, als auch auf kontinental-europäische Werke für dieses Instrument übertragen.

Das Manuskript D-LEm I. 8° 191, welches aus dem mittelostdeutschen Raum um 1540 stammt, wurde vor Kurzem als Harfentabulatur identifiziert.⁶ Es enthält neben einer Anleitung zum Stimmen der Harfe diverse Intabulierungen bekannter Tenorlieder des deutschsprachigen Raumes, von denen alle für ein diatonisches Instrument ausgelegt sind. Nur in wenigen Einzelfällen ist das Umstimmen einer Saite für Ficta-Fälle nötig. Somit stellt die Leipziger Harfentabulatur ein wichtiges Dokument auf dem Gebiet der harfenidiomatischen Intabulierung für ein diatonisches Instrument dar. Beide Manuskripte ergänzen so auch spieltechnische Aspekte, die im Unterricht auf historischen Harfen thematisiert werden. In einem Bild- und Videoanhang zur Arbeit werden spielpraktische Versuche veranschaulicht. Die gesammelten Beobachtungen möchten keineswegs als „Versuch einer Anleitung“ fungieren, sondern sind vielmehr eine Momentaufnahme, die sich als ein Puzzleteil eines größeren Ganzen auf dem Gebiet der Erforschung frühneuzeitlicher Harfen und Harfenpädagogik versteht. Die Bezeichnung als „Update“ ist angelehnt an den Begriff

⁶ Kateryna Schöning: „D-LEm I.191 - eine mitteldeutsche Tabulatur für Harfe um 1540: Geschichte, Funktion und Kontext“ (in Vorbereitung, erscheint 2022).

aus der Software-Aktualisierung, bei der das betreffende Programm nicht vollständig erneuert wird, sondern einzelne Aspekte geprüft und optimiert werden. Unter Einbezug der fundamentalen Vorarbeit der vorhergehenden Generationen, sowie der aktuellen Aufarbeitung der untersuchten Quellen entsteht ein erweiterter Kommentar, der pädagogisch gedeutet wird und so einen Ausblick auf neue Konzepte und Ideen im Unterricht eröffnet.⁷

Mein Dank gilt meiner Hauptfachdozentin Heidrun Rosenzweig für die Betreuung dieser Arbeit. Für die fachliche Unterstützung und Antworten auf meine Fragen möchte ich auch meinem ehemaligen Dozenten Prof. Marc Lewon herzlich danken. Siobhan Armstrong, Sylvia Crawford und Simon Chadwick danke ich für ihre inspirierenden Anregungen im Rahmen der Scoil na gCláirseach. Die Recherche der Arbeiten William Taylors war eine wichtige Basis für die vorliegende Arbeit und seine Workshops im Rahmen der Schola Cantorum Basiliensis haben mich stets motiviert. Bei Marian Klein möchte ich mich für das Korrekturlesen dieser Arbeit bedanken. Mein Dank gilt außerdem Andrew Burn, der die Erstellung der Videos geleitet hat. Abschließend möchte ich meinen Eltern für ihre Unterstützung während meines Studiums danken.

⁷ Darunter: Heidrun Rosenzweig (Hg.): „Historische Harfen. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen“, Basel 1991; Hans-Joachim Zingel: „Harfen und Harfenspiel vom Beginn des 16. bis ins zweite Drittel des 18. Jahrhunderts“, Halle 1932, unveränderter Neudruck 1979; Joan Rimmer: „Harps in the Baroque Era“, in: *Proceedings of the Royal Music Academy*, XC (1963/4); Craig Wright: „Music at the Court of Burgundy 1364–1419: a Documentary History“, in: *Musicological Studies*, XXVII, Henryville (1979); Tilmann Seebass: „Die mittelalterliche Idee und Status“, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, X, Winterthur 1989; Christopher Page: „String instrument making in medieval England and some Oxford Harpmakers 1380–1466“, in: *Galpin Society Journal*, 31 (1978); Dagmar Groeneveld: „A Bibliography of the European Harp to 1600“, in: *Current Musicology*, 16 (1973) und viele weitere.

2. Die Harfe(n) im mittleren und nördlichen Europa der frühen Neuzeit

2.1. Die verschiedenen Harfentypen

Es ist zunächst festzustellen, dass eine rigide Unterteilung nach künstlerischen Epochen, gleich ob musikalisch oder bildend, sich kaum sinnvoll auf die Entwicklungsgeschichte der Harfe übertragen lässt. In Wahrheit sind die Übergänge fließend und trotz einigen durchaus einschneidenden, stilistischen Änderungen werden doch immer wieder Idiome aus vorhergehenden Epochen zitiert; die Künste werden nie komplett neu erfunden. So verhält es sich auch mit der Geschichte des Instrumentenbaus. Bautechnische Veränderungen erfolgen auf Grund musikalischer Entwicklungen und ästhetischer Wandlungen, die neue Anforderungen an den jeweiligen Instrumententypus stellen. Diesen Anpassungsprozess spiegeln auch die Ikonographie und Schrifttümer des betreffenden Zeitraums wider.

Ein Beispiel für ein besonders gut angepasstes Instrument ist die einreihige Harfe der frühen Neuzeit. Die gängigste Harfe auf dem europäischen Kontinent war vom 15. bis ins 17. Jahrhundert ein einreihiges Instrument mit durchschnittlich 25 Darmsaiten, Schnarrhaken, einem linsenförmigen Korpusquerschnitt, einer geraden Säule und einem C-förmigen Hals.⁸ Letzterer ist der Grund für die häufig verwendete (und umstrittene) Bezeichnung dieses Harfentyps als „gotische Harfe“. Der Terminus basiert auf der architektonischen Strömung der Gotik. Außerdem charakteristisch sind für diesen Harfentyp die Proportionen: sowohl die Länge des Korpus als auch der Säule entspricht in etwa der doppelten Länge des Halses, wohingegen die Form der früheren Harfentypen eher einem gleichschenkligen Dreieck entspricht.

Auffällig ist das häufige Auftreten dieser Art von Harfe auch in späterer Ikonographie. Michael Praetorius' *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* enthält einen wichtigen Hinweis zur Weiterentwicklung des „gotischen“ Harfentyps im 17. Jahrhundert. Dort ist ein Instrument abgebildet, welches Praetorius als *gemeine Harff* bezeichnet. Auch diese Harfe ist ein diatonisches Instrument, hat einen Umfang von ungefähr 25 Saiten und ist sehr klar ersichtlich mit Schnarrhaken ausgestattet. Eine Neuerung ist der kastenförmige Korpus und der sanfter geschwungene Hals. Andere zeitgenössische Bildquellen behalten wiederum den C-

⁸ Dagmar Droysen-Reber: *Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums*, Berlin 1999, S. 12–16.

förmigen, „gotischen“ Hals bei.⁹ Daraus geht möglicherweise ein Fortbestehen der früheren Bauweise nebst der neueren hervor. Viel wichtiger ist hierbei jedoch die musikästhetische Implikation: Schnarrhaken wurden nicht nur im 14. und 15., sondern auch vom 17.–19. Jahrhundert verwendet.¹⁰ Auch spätere (chromatische) Instrumente, vor allem im deutschsprachigen Raum, weisen dieses Merkmal auf. Darüber hinaus scheint dieser Harfentyp auch über die Grenzen des europäischen Kontinents hinweg auf Wohlgefallen gestoßen zu sein. Mehrere schriftliche und ikonographische Quellen dokumentieren die Nutzung „gotischer“ oder „gemeiner“ Harfen mit Schnarrhaken in Wales vom 15. und bis sogar ins 19. Jahrhundert. Im frühneuzeitlichen Wales wurden außerdem kleinere Harfen mit Pferdehaarsaiten gespielt.¹¹

Bezüglich der Deutung von Ikonographie ist es wichtig, einen kleinen Vermerk hinzuzufügen. Einige Darstellungen der beschriebenen, einreihigen Harfen sind schlichtweg nicht realistisch (z.B. diagonal an der Säule befestigte Saiten) und ein an der Ikonographie orientierter Nachbau wäre kaum spielbar. Dieser Harfentypus ist für eine Person, die vielleicht noch nie eine Harfe gesehen hat, am einfachsten abzubilden und reicht für eine symbolische Darstellung vollkommen aus.¹² Unter Einbezug der diversen schriftlichen Quellen erscheint dies jedoch nicht als starkes Gegenargument für die Stellung dieses als den am häufigsten verwendeten Harfentyps.

Das im weiteren Verlauf als „gemeine Harfe“ bezeichnete Instrument war jedoch nicht die einzige diatonische Harfe der frühen Neuzeit. Neben der hybriden Harfenkultur in Wales gab es im benachbarten Irland und Schottland ein „endemisches“ Instrument.¹³ Harfen aus Irland und von den britischen Inseln hatten einen massiven Korpus, eine gekrümmte Säule, keine Schnarrhaken und waren mit Metallsaiten bespannt, was eine wesentlich längere Abklingzeit zur Folge hat. Obwohl die Harfe der *highlands and islands* vor Beginn des 17. Jahrhunderts als diatonisches Instrument vorzufinden war, gab es Bestrebungen, sie chromatisch zu erweitern. Ein

⁹ Agazzari op. cit., Titel-Frontispiz.

¹⁰ Macklin op. cit., S. 7.

¹¹ Edward Jones: *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*, London 1794, S. 102.

¹² Oftmals werden Harfen zusammen mit einem König David abgebildet.

¹³ Macklin op. cit., S. 4.

erhaltenes Instrument dieser Art ist die 1621 gebaute *Dalway, Cloyne* oder *John FitzEdmund FitzGerald Harp*, von der Fragmente im National Museum of Ireland erhalten sind. Der Hals weist in einer Oktave eine zusätzliche, chromatische Saitenreihe auf und ist mit der Inschrift *Ego sum Regina Cithararum* versehen. Bautechnische Experimente dieser Art scheinen in Irland zu dieser Zeit mehrfach erfolgt zu sein.¹⁴



links: Hals- und Säulenfragment der *Dalway, Cloyne* oder *John FitzEdmund FitzGerald Harp*.

unten: Halsfragment mit zusätzlicher Saitenreihe

Foto: Robert Bruce Armstrong, URL: https://www.wirestrungharp.com/harps/historic/dalway_table/ (Zugriff: 29.03.2022)



¹⁴ Joan Rimmer: „Irish harp“, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013909>. (Zugriff: 11.03.2022).

Dass diese Art von Harfe (sei es die diatonische oder teils chromatische Ausführung) auch auf dem europäischen Kontinent gespielt wurde, ist verschiedenen Quellen zu entnehmen (s. nachfolgendes Kapitel). Praetorius erfasst diese als *irländisch Harff mit Messinges Saiten*.¹⁵ Die dort abgebildete Stimmung scheint eine chromatische Erweiterung darzustellen.¹⁶

Während die Bauweisen der gemeinen Harfe und der Harfe der britischen Inseln weiter entwickelt wurden, entstanden auf dem Kontinent ab Ende des 16.

Jahrhunderts vermehrt Instrumente mit mehr als einer Saitenreihe. Die neuen, musikalischen Anforderungen der späteren Renaissance und des Frühbarock (wenn auch nicht die einzige Neuerung, war gerade die Chromatik ein beliebtes und ausdrucksstarkes Stilmittel zu dieser Zeit) verlangten nach einer unkomplizierten Möglichkeit zur Erzeugung von Halbtönen. Dies war auf den diatonischen Instrumenten nur in einem begrenzten Umfang möglich.

Italienische Instrumente unterschieden sich in einigen wesentlichen Punkten von ihren spanischen Nachbarn. Beide chromatischen Harfentypen wurden mit Darmsaiten bespannt und hatten ab dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts vorerst zwei Saitenreihen, davon jeweils eine diatonisch und die andere chromatisch. Bei den spanischen Harfen waren diese überkreuz angelegt, während italienische Harfen über zwei parallel verlaufende Saitenreihen verfügten. Die spanischen Harfen hatten zudem einen wesentlich größeren Korpus, welcher unten sehr breit auslief und sich nach oben hin verjüngte. Die ersten italienischen Doppelharfen hatten einen schmalen Korpus und waren insgesamt eher mit der „gotischen“ Form verwandt (s. „Arpa estense”).¹⁷ Die erste, erhaltene Harfe mit drei parallelen Saitenreihen, einem deutlich größeren Tonumfang und einem Spankorpus stammt aus Rom um 1630.¹⁸ Die genaue Unterscheidung wird nicht zuletzt durch die vage Deutung des Begriffs *arpa doppia* erschwert, denn nicht immer werden dreireihige Instrumente konkret als *arpa a tre registri* beschrieben. Erhaltene Instrumente und Abbildungen zeigen

¹⁵ Praetorius *ibid.*

¹⁶ Rimmer *op. cit.*

¹⁷ Droysen-Reber *op. cit.*, S. 23.

¹⁸ Droysen-Reber *op. cit.*, S. 28–29.

ein häufigeres Auftreten von zweireihigen Instrumenten. Es ist dennoch nicht unwahrscheinlich, dass zwei- und dreireihige Harfen nur mit einem geringen, zeitlichen Abstand entstanden und einander nicht plötzlich ablösten.

Gegen Mitte des 17. Jahrhunderts traten in Wales und Deutschland zwei weitere, chromatische Harfentypen auf, die höchstwahrscheinlich auf den italienischen und iberischen Vorbildern basierten. Die walisische Tripelharfe und die deutsche Doppelharfe etablierten sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Praetorius beschreibt bereits Anfang des 17. Jahrhunderts eine *Groß Doppel-Harff*, die „(...) alle Semitonia (...) hat“.¹⁹ Abgebildet ist allerdings ein Instrument, welches als eine Art Spitzharfe identifiziert wurde.

Während die erhaltenen, chromatischen Harfen aus Wales keine Schnarrhaken besitzen, sind die deutschen Doppelharfen des 18. Jahrhunderts alle mit Schnarrhaken ausgestattet. Auch die auf ca. 1675 datierte, zweireihige „Kaiser“ oder „Brussels Double Harp“ (vermutlich italienischen Ursprungs) weist Schnarrhaken zur Befestigung der Saiten auf.²⁰ Ein deutscher Traktat aus dem 18. Jahrhundert enthält Abbildungen und Beschreibungen von sowohl der Spitzharfe als auch der Davidsharfe (dieser Begriff wird zu dieser Zeit zwar für verschiedene Harfeninstrumente benutzt, beschreibt hier aber eine deutsche Doppelharfe). Johann Phillip Eisels *Musicus autodidaktos* oder *Der sich selbst informirende musicus* von 1738 enthält auf der letzten Seite einen aufschlussreichen Hinweis zum Gebrauch der deutschen Doppelharfe:

„Kann diese Harffe nicht auch auf eine andere Art verstimmet und gebraucht werden?“ — „Ja, wenn man nemlich die Patronen von den Saiten abziehet, welche sonst das Schnarren verursachen, so wird sie einen gleichförmigen und klingenden Lauten-Thon von sich geben.“ (Eisel, Erfurt 1738, S. 108)

Dies deutet auf eine etablierte Gängigkeit der Verwendung von Schnarrhaken hin. Mit hoher Wahrscheinlichkeit war dies der Klang, den man (zumindest im deutschsprachigen Raum) bereits seit längerer Zeit standardmäßig mit der Harfe assoziiert hat. Da vom Anfang und der Mitte des 17. Jahrhunderts leider keine

¹⁹ Michael Praetorius: *De Organographia* (Wolfenbüttel: s.n. 1619), S. 54.

²⁰ Droysen-Reber op. cit., S. 25.

chromatischen Harfen aus dem nördlicheren Kontinentaleuropa erhalten sind, ist eine ununterbrochene Verwendung von Schnarrhaken nicht verlässlich nachweisbar. Fest steht jedoch, dass diatonische Harfen mit Schnarrhaken in ganz Kontinentaleuropa von ca. 1390 bis ins frühe 17., sowie in Wales bis ins 19. Jahrhundert verwendet wurden. Chromatische Harfen mit Schnarrhaken traten in Deutschland ab Ende des 17. Jahrhunderts vermehrt und im restlichen Europa zumindest vereinzelt (s. italienische „Kaiser“-Harfe) auf. Unabhängig von der Schnarrhaken-Thematik ist auch das Entstehen verschiedenster chromatischer Instrumente in der frühen Neuzeit besonders interessant.

2.2. Vorkommen und Einsatz der verschiedenen Harfentypen

Im Europa der frühen Neuzeit gab es eine Vielzahl unterschiedlicher Harfentypen, die nicht nur am Orte ihres Ursprungs gespielt wurden, sondern nach und nach in verschiedenen, europäischen Kulturräumen verbreitet waren. Doch wie wurden diese Harfen überhaupt eingesetzt und gab es hinsichtlich der Verwendung Unterschiede innerhalb Europas? Die Ikonographie ist zur Beantwortung dieser Frage leider nur in Teilen aussagekräftig, da die Harfe durch ihr Auftreten in der Bibel und der Mythologie oft eher ein Attribut in einer Geschichte und weniger Teil einer tatsächlichen Performance-Situation darstellt.

Für den Gebrauch der Harfe im 15. Jahrhundert ist die Quellenlage bisher noch nicht tiefgreifend aufgearbeitet worden. Die erhaltenen Zeugnisse aus dem 15. Jahrhundert sind dafür aber teilweise sehr genau. Felix Platter, ein Basler Mediziner, spielte bekanntermaßen Harfe, Spinett und Laute. Er berichtete zudem vom Harfenspiel im Wirtshaus.²¹ Johannes Schedel, Bruder des Verfassers der bekannten Nürnberger Chronik, lernte 1463 das vielfach überlieferte Tenorlied „Mein traut gesell“ auf der Harfe.²² Ein weiterer Zeitzeuge ist der Engländer George Cely. Cely erwähnte die Anstellung eines Lehrers für Harfe, Laute und Tanz namens Thomas Rede. Er listete außerdem die Stücke auf, die er in dem Zuge gelernt hat. Auf der Harfe wurden Cely von seinem Lehrer 26 Tanzstücke beigebracht.²³

Eines der berühmtesten Beispiele für ein harfenistisches Umfeld des 16. Jahrhunderts ist sicherlich der Hof von Ferrara unter Herzog Alfonso d'Este II. (1533–1597). Die als *concerto delle donne* bekannte Gruppe war der Teil der ferraresischen *musica secreta* in den 1580er Jahren und bestand aus Harfe, Laute und Viola da Gamba. Luzzasco Luzzaschi agierte hierbei als eine Art musikalischer

²¹ Felix Platter: „Tagebuch (Lebensschreibung) 1536–1567“, Valentin Lötscher (Hg.), *Basler Chroniken*, Band 10, Basel 1976, S. 73.

²² Johannes Schedel notiert in seinem Gesangbuch (D-Mbs cgm 409, fol. 1r): „Item der alt holczel ist verstorben / acht tag an sant / kathrein tag / oder acht tag noch sant merten / tag 1463 / Vnn an dem selbigen tag / lernt ich auff der harpffen / zum aller ersten mein traut / geselle.“ (Kirnbauer, Martin: „Hartmann Schedel und sein ‘Liederbuch’ Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810)“).

²³ Alison Hanham: „The Musical Studies of a fifteenth-century Wool Merchant“, in: *The Review of English Studies*, Vol. VIII (1957), S. 270.

Leiter für die Musikerinnen und begleitete sie auf dem Cembalo.²⁴ Laura Peverara (1563–1600), Sängerin, Harfenistin und Tänzerin, war das erste Mitglied des *concerto delle donne*. Das uns als „Este-Harfe“ bekannte Instrument wurde von Herzog Alfonso d’Este II. in Auftrag gegeben, um von Peverara im Rahmen des *concerto delle donne* gespielt zu werden.²⁵

Im Bereich des beliebten *mixed consort*-Spiels des späteren 16. und 17. Jahrhunderts gibt es eine Vielzahl schriftlicher und bildlicher Belege, sowie einzelne Musikalien, die über die Rolle der Harfe in diesem Kontext Aufschluss geben.²⁶ Außerdem enthalten Bestattungsnachweise und Inventare verschiedener, europäischer Fürstenhöfe konkrete Hinweise auf die Anstellung von Harfenisten.

Dass Michael Praetorius im Zuge seiner Beschreibung der *capella fidicina* (ein Zupfinstrumenten-Chor) auch die „Art der Engelländer“ beschreibt, ist nicht verwunderlich.²⁷ Praetorius arbeitete ab 1595 in den Diensten des Heinrich Julius (1564–1613), Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, Fürst von Braunschweig-Wolfenbüttel und Liebhaber und Förderer der Künste. 1604 erlangte Praetorius den Status des Hofkapellmeisters.²⁸ Die Hofmusik unter Heinrich Julius bestand aus mehreren, englischen Musikern, sowie einer englischen Schauspieltruppe. Aus England stammende MusikerInnen ohne eine feste Anstellung hatten es durch die strengen *vagrancy laws* besonders schwer und waren gezwungen, anderorts für ihren Unterhalt zu sorgen. Der wohl namhafteste, englische Musiker am braunschweigisch-lüneburgischen Hof war John Dowland. Der Lautenist hielt sich in den 1590er Jahren für einige Monate im deutschsprachigen Raum, darunter u.a. in Wolfenbüttel, auf. Nach einer kurzen Rückkehr nach England wurde er ab 1598

²⁴ Edmond Strainchamps: „Luzzaschi, Luzzasco“, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017234>. (Zugriff: 22.12.2021)

²⁵ Droysen-Reber op. cit., S. 23–25.

²⁶ Die hier zitierten Arbeiten von Werner Braun, Arne Spohr und Sigrid Wirth haben maßgeblich dazu beigetragen, die im Nachfolgenden untersuchten Quellen zu kontextualisieren.

²⁷ Praetorius *ibid.*

²⁸ Walter Blankenburg und Clytus Gottwald: „Praetorius [Schultheiss, Schultze], Michael.“, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022253>. (Zugriff: 22.12.2021)

Mitglied der dänischen Hofkapelle unter Christian IV.²⁹ Vor Dowlands Ankunft besetzte ein deutscher Harfenist namens Johann [Joachim] Schmersahl den Posten des dänischen Hofkapellmeisters.³⁰ Die beiden könnten sich schon davor kennengelernt haben, da Schmersahl im Oktober 1595 nachweislich mit den 10 der dänischen Hofkapelle zugehörigen Instrumentalisten in Wolfenbüttel gastierte. Vor Schmersahls Anstellung in Dänemark, zwischen 1592 und 1594, gibt es einen Nachweis für die Bezahlung eines Harfenisten am Wolfenbütteler Hof.³¹ Es könnte sich auf Grund des passenden Zeitfensters um Schmersahl selbst gehandelt haben, dies ist bisher allerdings nicht belegbar.

Die Harfe war im Kontext der starken, musikalischen Repräsentationskultur der Fürstenhöfe offenbar auch abseits braunschweigisch-lüneburgischen Herzogtums beliebt. 1585 wurde für die fürstliche Hochzeit zwischen Herzog Johann Wilhelm I. von Jülich-Kleve-Berg (1562–1609) und Markgräfin Jacobe von Baden (1558–1597) ein einwöchiges Fest veranstaltet. Bei verschiedenen Festaufzügen, wie der prunkvollen Diana-Actaeon-Invention, wurden Harfen gespielt.³² Bei einem Festaufzug anlässlich der fürstlichen Kindtaufe und zeitgleich stattfindenden Hochzeit zwischen Ludwig Friedrich von Württemberg-Mömpelgard (1586–1631) und Elisabeth Magdalena von Hessen-Darmstadt (1600–1624) traten 1617 in Stuttgart drei irische Harfenisten auf, die explizit als solche bezeichnet wurden.³³ Der zugehörige Kupferstich bildet dabei drei Harfenisten ab, deren Instrumente eher Praetorius' *gemeiner Harff* ähneln. Ob dies der Unvertrautheit des Künstlers mit den irischen Instrumenten verschuldet ist, oder auf einer tatsächlichen Begebenheit basiert, geht aus der Beschreibung der Festlichkeiten leider nicht hervor. Dennoch werden in diesem Dokument zum ersten Mal, noch vor Erscheinen des zweiten und

²⁹ Sigrid Wirth: „weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitiert Instrument ist. Der Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Herzogshof 1580–1625“, in: *Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung*, Band 34, Wiesbaden (2017), S. 265.

³⁰ Johann Christoph Ludwig: „Lebensgeschichte des Herrn M. Elias Friedrich Schmersahl, Garnionsprediger in Zelle und Mitglied verschiedener gelehrter Gesellschaften“, Nordhausen (1765), S. 4 [12], URL: <http://digital.slub-dresden.de/id34706177X> (Zugriff: 19.12.2021)

³¹ Wirth op. cit., S. 166.

³² Wirth op. cit., S. 287.

³³ Werner Braun: *Britannia Abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing 1977, S. 391.

dritten Bandes von *Syntagma Musicum*, irische Harfner im deutschsprachigen Raum erwähnt. Auch die Berliner Hofkapelle unter Georg Wilhelm (1619–1640) stellte einen irischen Harfenisten namens Daniel Demsie (1631–1635) an.³⁴

Die Anstellung irischer Harfenisten scheint ein Trend zu sein, der seinen Ursprung in England hatte, sich von dort ausgehend in Dänemark etablierte zum Teil auch in den deutschsprachigen Gebieten des frühen 17. Jahrhunderts Anklang fand. Am englischen Hof unter Henry VIII. war zwischen 1515 und 1565 ein Harfenist namens William Moore beschäftigt.³⁵ Dieser war der letzte Harfenist aus der Linie der englischen *court minstrels*.³⁶ Der Walise Robert ap Huw (1580–1665) könnte möglicherweise der von 1594–1595 angestellte Harfner zu Diensten der Stuarts (s. Kapitel 3.1) gewesen sein. Der erste, nachweislich irische Harfner unter der Herrschaft der Stuarts war Cormac MacDermott, welcher von 1605 bis zu seinem Tod 1618 am englischen Hofe tätig war. Eine Reihe von Court Dances, Pavanen und Almains werden mit ihm assoziiert. Zwei davon wurden posthum in Deutschland veröffentlicht.³⁷ Der Harfenist Daniel Duff O’Cahill stand ab 1607 unter den Diensten der Anne of Denmark (1574–1619), der Gattin James I., und war später bei Henrietta Maria (1609–1669), der Gattin Charles I., beschäftigt.³⁸ Deren Nachfolger, die ebenfalls aus Irland oder von den britischen Inseln stammten, waren Philip Squire (1618–1642) und Lewis Evans (1633–1642, 1660–1666) und Malcombe Groate (1638–1641). Bezüglich des Herkunftsorts stellte die einzige Ausnahme der Franzose Jean le Felle (1629–1642) dar.³⁹

John Dowland, der bereits seit Anfang des 17. Jahrhunderts für den dänischen König

³⁴ Droysen-Reber op. cit., S. 18.

³⁵ Arne Spohr: „How chances it they travel? Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630“, in: *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Band 45, Wiesbaden 2009, S. 203.

³⁶ Peter Holman: „The Harp in Stuart England: New Light on William Lawes’s Harp Consorts“, in: *Early Music* 15, Nr. 2 (1987), S. 188.
<http://www.jstor.org/stable/3127481>. (Zugriff: 08.01.2022).

³⁷ Sean Donnelly: „The Famossest Man in the World for the Irish Harp“, in: *Dublin Historical Record* 57, Nr. 1 (2004), S. 44–45.
<http://www.jstor.org/stable/30101445>. (Zugriff: 29.12.2021)

³⁸ John Cunningham: „’Some Consorts of Instruments Are Sweeter than Others’: Further Light on the Harp of William Lawes’s Harp Consorts“, in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 61 (2008), S. 150, URL:
<http://www.jstor.org/stable/25163931>. (Zugriff: 08.01.2022).

³⁹ Cunningham op. cit., S. 150.

arbeitete, stellte ein wichtiges, kulturelles Bindeglied zwischen den englischen, dänischen und deutschsprachigen Hofkapellen dar. Er besorgte zwischen 1601 und 1602 nicht nur eine irische Harfe für das höfische Inventar des Christian IV., sondern vermittelte auch einen *Harpeslager* namens Carolus Oralii (vermutlich eine latinisierte Form von Charles O'Reilly), der für ein Jahr zur Begleitung des Tanzmeisters Henry Sandon angestellt wurde.⁴⁰ Oraliis Nachfolger Darby Scott (irisch oder schottisch, am dänischen Hof von 1621–1634) war höchstwahrscheinlich auch der Harfenist, der auf Reinhold Thims Gemälde mit einer Gruppe von dänischen Hofmusikern abgebildet ist.⁴¹



Dänische Hofmusiker, Ölgemälde von Reinhold Thim (1622)

Bildquelle: <https://rkd.nl/explore/images/246834> (Zugriff: 18.01.2022)

⁴⁰ Spohr op. cit., S. 216.

⁴¹ Spohr op. cit., S. 173.

Die Harfe wurde im dänischen Einflussbereich zu repräsentativen Zwecken eingesetzt. Arne Spohr hält es für wahrscheinlich, dass für die königlichen Inventionen im Rahmen der Hamburger Erbhuldigung (1603) die dänischen Hofmusiker eingesetzt wurden.⁴² Darunter befand sich auch ein Harfenist.⁴³ Im April 1622 reiste eine Gruppe Gottorfer Ratsmitglieder nach Dänemark. Sie berichteten von Tafelmusik, die mit dem Solospiel auf einer irischen Harfe, gefolgt von einem von William Brade geleiteten Violen-Ensemble, begann.⁴⁴ Auf Scotts Beschäftigung folgte der Harfenist Edward Adam (1641–1643).⁴⁵ In einer anderen Quelle ist dieser ab 1638 als kurfürstlich-brandenburgischer Kammermusiker und Harfenist aufgeführt. Adams Sohn David war in derselben Hofkapelle als Harfenist und Gambist angestellt und reiste 1672 nach England.⁴⁶

Praetorius' Beschreibung der *capella fidicina* und des englischen *consort* lassen, zusammen mit Thims Gemälde und den Aufzeichnungen der dänischen Hofkapelle, ein interessantes Bild entstehen. Obwohl unter dem Terminus des englischen *mixed consort* oft eine Besetzung mit einer oder mehreren Violen da Gamba, Laute, Cister, Bandora und Traversflöte verstanden wird (s. z.B. Thomas Morleys „Consort Lessons“), liefern die folgenden Quellen einen Hinweis zu dessen Usus im 17. Jahrhundert. So beschreibt Francis Bacon in seinem 1627 erschienenen Werk „*Sylva Sylvarum, or a Natural History in Ten Centuries*“ auch das Consortspiel:

„In that Musicke, which we call Broken musicke, or Consort Musicke; Some Consorts of Instruments are sweeter than others; (a Thing not sufficiently yet observed:) As the Irish Harpe and Base Viall agree well; the Recorder and Stringed Musick agree well: Organs and the Voice agree well; etc. But the Virginalls and the Lute; Or the Welch-Harpe, and Irish-Harpe; Or the Voice and Pipes alone, agree not so well.“ (Edwards, London 2001, S. 330)

⁴² Spohr op. cit., S. 258–259.

⁴³ Spohr *ibid.*

⁴⁴ Spohr op. cit., S. 218.

⁴⁵ Spohr op. cit., S. 203.

⁴⁶ Carl Freiherr von Ledebur: *Tonkünstler Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart*, Berlin (1861), S. 1.

Besonders interessant ist an Bacons Aussage die Erwähnung der walisischen Harfe: zur Zeit des Erscheinens von „*Sylva Sylvarum*“ könnte sich dieser Begriff sowohl auf die gemeine Harfe mit Schnarrhaken, als auch die erst kürzlich erfundene, walisische Tripelharfe beziehen. Deutlich wahrscheinlicher ist aber die Beschreibung einer kleineren, einreihigen Harfe.⁴⁷ Warum hielt Bacon ein Zusammenspiel von einer irischen Harfe mit Metallsaiten und einer walisischen Harfe mit Schnarrhaken für unpassend? Eine mögliche Erklärung könnten die von den respektiven Harfen produzierten Obertöne und die sehr unterschiedlichen Klangfarben sein.

Anscheinend wirkte die Kombination aus (ebenfalls obertonreichen) Bassgambe und irischer Harfe auf Bacon geschmackvoller. Spielpraktische Versuche heranzuziehen wäre hierbei hilfreich.

Könnten auch die 1617 in Stuttgart auftretenden, *irländischen Harpfenisten* eigentlich wie dargestellt kleine, walisische Schnarrhaken-Harfen gespielt haben und wurde deren Herkunft fälschlicherweise dem britischen Nachbarland zugeordnet? Da das schwere Gewicht der irischen und schottischen Instrumente ein Spielen im Stehen unmöglich macht, muss zumindest der Typus der abgebildeten Harfen in Frage gestellt werden. Der Einsatz der irischen Harfe mit der charakteristischen Klangfarbe der Metallsaiten, und dies erscheint auch Arne Spohr so, ergänzt die Consortbesetzung auf eine idiomatische Art und Weise und könnte die ebenfalls mit Metallsaiten versehenen Cister und Bandora gegebenenfalls sogar ersetzen.⁴⁸ Der Einsatz der Metallsaitenharfe spiegelt sich auch in einem Musikaliendruck der Zeit wider. Martin Peersons 1630 veröffentlichte „*Mottects or Grave Chamber Musique*“ beschreibt die vorgesehene Besetzung folgendermaßen:

„containing songs of five parts of several sorts, some full, and some Verse and Chorus. But all fit for Voyces and Vials, with an Organ Part; which for want of Organs, maybe performed on Virginals, Base-Lute, Bandora or Irish Harpe“ (Peerson, London 1630, Titelseite)

Die Besetzung für die „Harpe Consorts“ des William Lawes, die aus der gleichen Zeit wie Peersons Werk stammen, sind seit geraumer Zeit Gegenstand von Debatten.

⁴⁷ Holman op. cit., S. 200.

⁴⁸ Spohr op. cit., S. 173.

Während einige MusikologInnen vom Gebrauch der Tripelharfe überzeugt sind, deuten andere, wie Peter Holman, John Cunningham und David Pinto die vorliegenden Quellen anders aus.⁴⁹ In der Tat erscheint der Gebrauch einer irischen oder schottischen Harfe mit Metallsaiten unter Einbezug der aktuellsten Erkenntnisse am wahrscheinlichsten. So erscheint auch das Argument des begrenzten Ambitus oder der fehlenden Chromatik der metallbesaiteten Instrumente als ungenügend: schließlich wurde in der Mitte des 17. Jahrhunderts bereits mit dem Bau chromatischer Harfen mit Metallsaiten experimentiert.

Die Verwendung von Harfen in einem *mixed consort*-Setting, seien sie von irischer oder „gemeiner“ Bauart, zeigt auch die kontinentaleuropäische Ikonographie südlich von Dänemark. Eine Vielzahl von Abbildungen stammen aus dem deutschsprachigen Raum im mittleren und späten 16. Jahrhundert. Ein besonders anschauliches Beispiel für die Verwendung der Harfe im Consort *nach Art der Engelländer* ist das auf 1635–1645 datierte Ölgemälde des niederländischen Malers Jan van Biljert. Das abgebildete Consort besteht aus Bassgambe, Violine, Cister, Blockflöte oder stillem Zink und einer kleinen, vermutlich diatonischen Harfe, deren Form einem kontinentaleuropäischen Instrument gleicht.



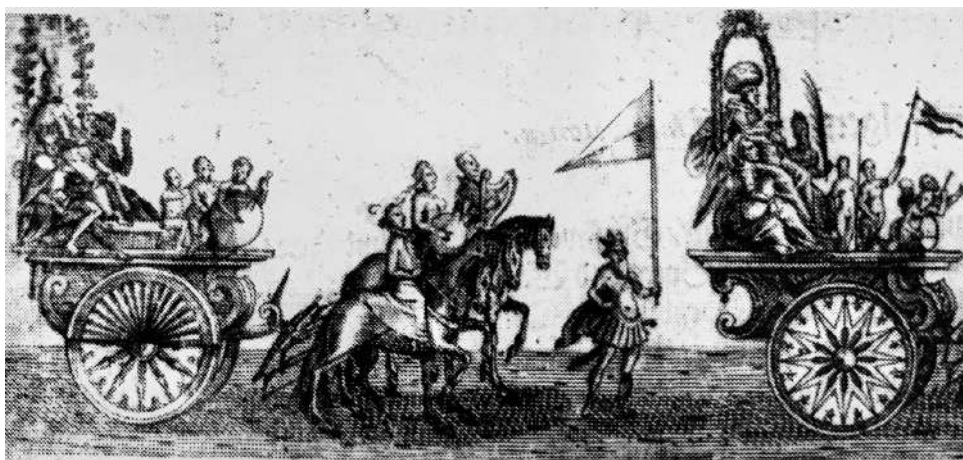
Gemischtes Consort mit Harfe, Gemälde von Jan van Biljert (1635–1645)

Bildquelle: <https://rkd.nl/explore/images/1181> (Zugriff: 03.01.2022)

⁴⁹ Holman op. cit., S. 188–203.

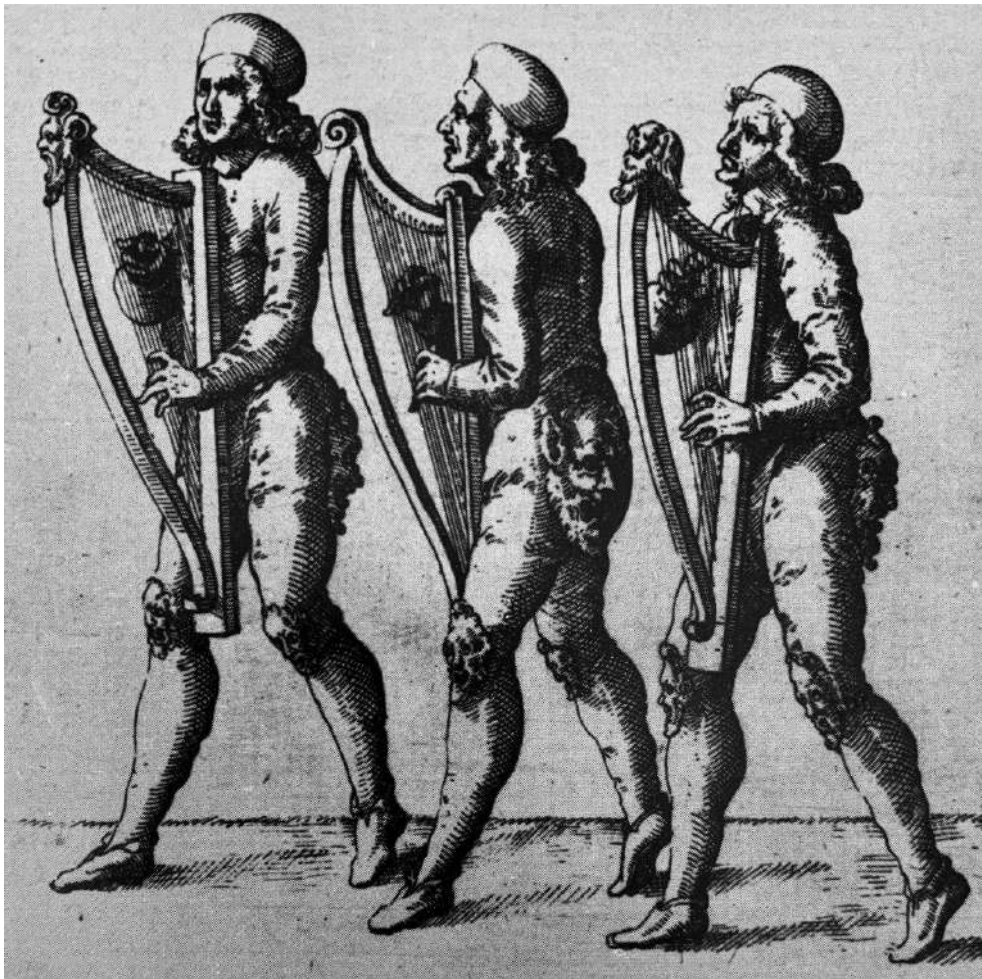
Anders als im italienischen oder iberischen Raum weist die Ikonographie aus Mittel- und Nordeuropa im 16. und 17. Jahrhundert keine großen, chromatischen Harfen auf. Trotz der Erwähnung der *Groß Doppel-Harff* in Praetorius' Übersetzung von Agostino Agazzaris Generalbasstraktat bildet dieser in der *Sciagraphia* eine Spitzharfe ab.⁵⁰ Es ist also gut möglich, dass Praetorius zu seinen Lebzeiten nie eine Doppelharfe gesehen hat. Ohnehin treten erst im 18. Jahrhundert Abbildungen deutscher Doppelharfen auf, was auf eine spätere Ausbreitung der chromatischen Instrumente auf dem mittel- und nordeuropäischen Festland hindeutet. Wie sich dies auch in den erhaltenen Musikalien für die solistisch gespielte Harfe in der frühen Neuzeit widerspiegelt, wird in den nachfolgenden Kapiteln ergründet.

Mit Sicherheit hatte die Harfe im 15., 16. und 17. Jahrhundert eine besondere Stellung im Bereich der Tanzmusik. Auf ihr wurden außerdem verschiedene Liedgattungen und Intabulierungen von Vokalmusik gespielt. Die Harfe war in den Wirtshäusern, den repräsentativen Hofkapellen und in den Privatgemächern des europäischen Adels stets präsent und wurde in diesen Räumen sowohl solistisch als auch im gemischten Consort eingesetzt. An den englischen und dänischen, sowie an einigen deutschsprachigen Höfen wurden vermehrt Harfenisten aus Irland und Schottland angestellt, die auf metallbesaiteten Harfen spielten. Die Präsenz und der Einsatz dieser Instrumente wird zusätzlich von Quellen wie Michael Praetorius' *Syntagma Musicum*, Martin Peersons Consortmusik, und Francis Bacons Beschreibung einer *Broken Musicke* anschaulich gemacht und kann der Aufführungspraxis im Bereich der frühneuzeitlichen Harfe neue Impulse geben.



Harfenist und Lautenist zu Pferd bei der Invention zur Hamburger Erbhuldigung (1603), Bildquelle: Arne Spohr: „How chances it they travel? Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630“, in: *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Band 45, Wiesbaden 2009, S. 258.

⁵⁰ Michael Praetorius: *Theatrum Instrumentorum* (Wolfenbüttel: s.n. 1619), Bildtafel XVIII.



Bildquelle:
 Werner Braun:
*Britannia
 Abundans.
 Deutsch-englische
 Musikbeziehungen
 zur
 Shakespearezzeit,
 Tutzing (1977),
 Abb. 17.*

„Drey nachfolgende Irländische Harpfenisten spielten zusammen mit gar lieblicher Harmony / Jhres Lands gebrauch nach.“



Musiker zur fürstlichen Hochzeit zwischen Herzog Johann Wilhelm I. von Jülich-Kleve-Berg (1562–1609) und Markgräfin Jacobe von Baden (1558–1597)

Bildquelle:

Sigrid Wirth: „weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitiert Instrument ist. Der Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler Herzogshof 1580–1625“, in: *Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung*, Band 34, Wiesbaden 2017, S. 147.

3. Anforderungen an Harfner in der frühen Neuzeit

3.1. Die *hard skills* für das Ensemble- und Solospiel

15. und 16. Jahrhundert: Einstimmiges Spiel im Ensemble und Intabulierungen

Die Harfe ist in der Ikonographie des 15. und 16. Jahrhunderts oft im Rahmen kleinerer Ensembles abgebildet. Obwohl sich von ikonographischen Quellen nicht zwangsläufig aufführungspraktische Konsequenzen ableiten lassen, haben spielpraktische Versuche gezeigt, dass die Harfe besonders für das Spiel von *tenores*, *contratenores* oder *Bassus*-Stimmen geeignet ist. Nur wenige Instrumente aus dem gleichen Zeitraum haben dafür einen ausreichenden Tonumfang. Zudem sind gerade Harfen mit Schnarrhaken oder Metallsaiten durch ihre distinkte Klangfarbe und die verlängerte Abklingzeit besonders gut für diesen Spielart geeignet.

Das einstimmige Spiel hat eigene Herausforderungen. Anforderungen an Harfner der Zeit waren das beständige Halten des *tactus*, eine geschmackvolle, sangbare Phrasierung (besonders bei den oft sprunghaften, idiomatischen Contratenor-Stimmen) und die Fähigkeit, sich in den Klang eines Ensembles einzufügen. Einzelstimmen wurden aus Stimmbüchern gespielt, was auch in der Ikonographie, z.B. beim gemeinsamen Musizieren am Tisch, dargestellt ist. Was uns diese Bilder nicht verraten können, ist die Herangehensweise der HarfenistInnen an das Stimmbuchspiel. Dokumentierte Vokalpraktiken wie das *super librum cantare*, also improvisierter Kontrapunkt, die Diminutionslehre, und die späteren, instrumentalen Improvisationen über Ground-Bässe lassen mehr als strenges Blattspiel vermuten. Da eine Gesangsausbildung samt Solmisation als Grundlage für das Erlernen von Musik diente, liegt auch die Annahme einer guten Kontrapunkt-Kenntnis der damaligen HarfenistInnen nahe. Was sagt dies über das Fallbeispiel des Johannes Schedel und „Mein traut gesell“ aus?⁵¹ Schedel könnte schlichtweg eine einzelne Stimme gelernt haben, oder zu einer gespielten Stimme gesungen haben. Er hätte eine Stimme spielen und einen Kontrapunkt dazu improvisieren können. Eine weitere Möglichkeit wäre das Spiel des *tenor* mit einem verzierten *cantus* darüber. Hatte Schedel möglicherweise MitspielerInnen?

⁵¹ Kirnbauer *ibid.*

Eine weitere Möglichkeit und gängige Praxis seiner Zeit, gerade im solistischen Bereich, wäre das Intabulieren der drei Stimmen gewesen. Diverse Orgel- und Lautentabulaturen des 15. Jahrhunderts weisen Lied-Intabulierungen in kunstvoller Ausführung vor. Das Manuskript D-LEm I. 8° 191 (Leipzig, ca. 1540) wurde kürzlich als Harfentabulatur identifiziert und enthält eine Sammlung intabulierter, deutschsprachiger Tenorlieder.⁵² Die Intabulierungen lassen sich auf einer diatonischen Harfe in der Bauweise des 15. und frühen 16. Jahrhunderts ohne Halbtonerzeugung mittels Abdrücken am Hals des Instruments spielen. Die Bearbeitungen der darin enthaltenen Vokalstücke gewähren einen wertvollen Einblick in die Intabulierungspraxis für europäische Harfen im mittleren 16. Jahrhundert.⁵³

Spätes 16. und 17. Jahrhundert: Fundament- und Ornament-Funktion im Consort

Ungefähr 90 Jahre nach Erscheinen der Leipziger Harfentabulatur werden in England Martin Peersons „Mottects or Grave Chamber Musique“ veröffentlicht. Zu dieser Zeit werden für das Spiel im englischen *mixed consort* sicherlich auch Kenntnisse im Bereich des Generalbassspiels vorausgesetzt worden sein.

Das „Organ part“-Stimmbuch, welches für Orgel, Virginal, Basslaute, Bandora oder irische Harfe vorgesehen ist, sticht insofern heraus, als dass es mehrere, markante Registerwechsel und Bezifferung enthält. Die vielen Schlüsselwechsel deuten auf eine Doppelfunktion des ausführenden Instruments hin, die im Wechsel das Fundament in der tiefen Lage unterstützt und eine ornamentale Rolle in der Diskantlage einnimmt.

Ob Peersons *Irish Harpe* ein diatonisches oder teils chromatisches Modell beschreibt, ist unklar. Die Praxis eines flexiblen Funktionswechsels der Harfe innerhalb eines Ensemblegefüges kann, bis auf die unterschiedlichen Arten der Halbtonerzeugung, problemlos auf diatonischen und chromatischen Instrumenten umgesetzt werden. Ist dies ein Indiz für einen *skill*, den HarfenistInnen in ganz Europa lernten? Wenn Agazzari in seinem Generalbass-Traktat die Harfe sowohl als

⁵² Rosenzweig, Schöning op. cit. (in Vorbereitung, erscheint 2022)

⁵³ Auf die Besonderheiten der enthaltenen Intabulierungen wird in Kapitel 4.1 eingegangen.



Musizieren am Tisch, nach 1560

Bildquelle:

Walter Salmen: „Musikleben im 16. Jahrhundert“, in: Werner Bachmann (Hg.), *Musikgeschichte in Bildern. Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Band III, Leipzig 1976, S. 125.



Harfe, Laute, Traversflöte, Viola da Gamba und Gesang ca. 1600

Bildquelle:

Walter Salmen: „Musikleben im 16. Jahrhundert“, in: Werner Bachmann (Hg.), *Musikgeschichte in Bildern. Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Band III, Leipzig 1976, S. 127.

3.2. Dokumentierte Spieltechniken für Harfen mit Schnarrhaken oder Metallsaiten

„Instrumental techniques evolve under pressure from many things, among them the kind of music you want to play and the kind of sound you like; survival is in itself evidence of suitability in the context in which it occurs.” (Rimmer, 1963, S. 74)

Die Vielfalt der in der frühen Neuzeit verwendeten Harfentypen drückte sich in der benötigten Technik für die unterschiedlichen Instrumente aus. Diese unterscheidet sich teilweise grundlegend von den technischen Ansprüchen für romantische und moderne Harfen. Einige technische Prinzipien gelten für alle Harfentypen (Körperhaltung, Orientierung auf dem Instrument, Grundlagen der Zupftechnik), während andere, die ihren Ursprung in der unterschiedlichen Bauweise der früheren Instrumente haben, wiederum abweichen. Es ist wichtig, sich der Gemeinsamkeiten, aber auch der Unterschiede bewusst zu sein um davon zu profitieren.

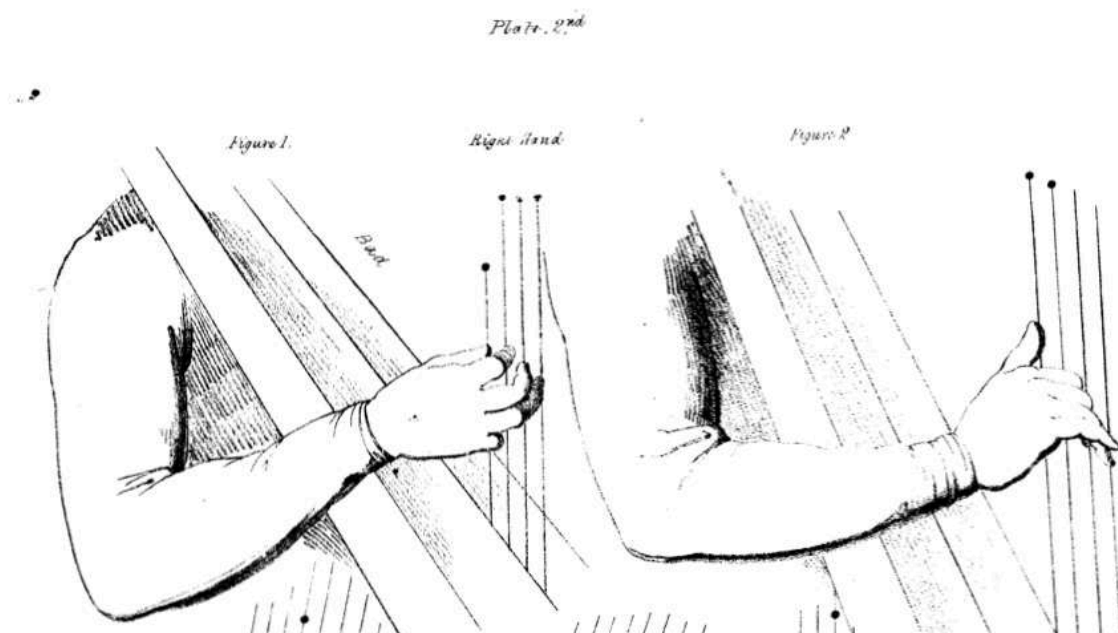
Einer dieser Unterschiede liegt zunächst in der vergleichsweise niedrigen Saitenspannung der frühneuzeitlichen Harfen. Harfen mit Schnarrhaken oder Metallsaiten verfügen außerdem über eine längere Abklingzeit. Auch die Frage zur Zupftechnik mit der Fingerkuppe bzw. dem Fingernagel auf Harfen der frühen Neuzeit wird thematisiert. Zuletzt ist für das Spiel auf einreihigen Harfen auch die Erzeugung von Halbtönen relevant.

Handhaltung

Die niedrige Saitenspannung der darm- oder metallbesaiteten Harfen der frühen Neuzeit birgt für die Handhaltung und -mechanik Konsequenzen.

Während Pedalharfenschulen aus der Romantik und der Moderne eine rigide und aufrechte Handhaltung mit einem senkrecht zur Saite stehenden Daumen zeigen, ist dies für das Spiel auf früheren Instrumenten nicht nötig und für die Klangerzeugung mitunter sogar kontraproduktiv. Auf Instrumenten mit hoher Saitenspannung muss Kraft aufgebracht werden, um einen runden Klang zu erzeugen. Diese Handhaltung bietet für besagten Kraftaufwand die besten Hebel, sorgt auf Instrumenten mit niedriger Saitenspannung oftmals aber für eine zu harsche Attacke und kann eine eine nuancierte Dynamik erschweren.

Wenngleich bei der Betrachtung von Ikonographie zum Zwecke spieltechnischer Rekonstruktionen Vorsicht zu walten lassen sei, scheint die mehrheitliche Abbildung der Handhaltung von Harfenspieler*innen aus der frühen Neuzeit mit den wenigen Indizien für eine Spieltechnik auf den verwendeten Harfentypen zu korrespondieren. Das Robert ap Huw-Manuskript (s. Kapitel 3.1) zeigt den Daumen primär als dämpfenden Finger und wird nur selten zum Zupfen verwendet. Die resultierende, rundliche Handhaltung kommt den Abbildungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert näher. Dies stellt zudem eine interessante Parallele zu frühen Tasteninstrumentquellen des Kontinents dar, in denen der Daumen deutlich seltener spielt.⁵⁵



Vergleich: die „schlechte“ Handhaltung (links) bei Bochsas gleicht den Darstellungen aus der frühen Neuzeit (s. Bilder in Kap. 2 und 3). Rechts zeigt die gewünschte Handhaltung für die Pedalarhe des 19. Jahrhunderts.

Bildquelle:
 Nicholas Charles Bochsas: *The First Six Weeks, or Daily Precepts & Examples for the Harp*, London 1840, S. 2 (zweite Bildtafel), URL:
<http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglinks/usimg/6/61/IMSLP42078-SIBLEY1802.5915.5c06-39087009988934.pdf>

⁵⁵ Mark Lindley, Glyn Jenkins, Rodney Slatford, Peter Walls, Sonya Monosoff, Alison Crum, Suzanne Wijsman, Arnold Myers, Marc Ecochard und Bruce Haynes: „Fingering“, in: *Grove Music Online* (2001), URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040049>. (Zugriff: 30.03.2022)

Dämpftechnik

Da Schnarrhaken- und Metallsaitenharfen sowohl auf dem europäischen Kontinent, als auch auf den britischen Inseln auftraten, gab es mit Sicherheit spieltechnische Aspekte, mit denen Harfner im gesamten Europa vertraut waren. Die konstruktorischen Besonderheiten – Schnarrhaken bei den walisischen und kontinentaleuropäischen, Metallsaiten bei den irischen und schottischen Harfen der frühen Neuzeit – der diatonischen Instrumente sorgt in beiden Fällen für eine längere Abklingzeit. Diese bewirkt ein Verschwimmen des klingenden Tons von der gezupften Saite mit den umliegenden, vor allen Dingen unteren, Nebentönen. Das gezielte Abdämpfen bedarf bei den betreffenden Harfentypen deshalb besonderer, technischer Aufmerksamkeit und Übung. Eine gute Dämpftechnik ist die Voraussetzung für das Legatospiel und sorgt für einen sauberen, artikulierten Klang. Überlieferte Fingersätze aus iberischen Quellen zeigen den Einsatz von Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger, korrespondieren so auch mit frühen Tasteninstrument-Quellen.⁵⁶ In der modernen Pedalharfentechnik wird zusätzlich der Ringfinger zum Zupfen benutzt. Aus dem Robert-ap-Huw-Manuskript geht der Einbezug des Ringfingers sowie des kleinen Fingers zum Dämpfen hervor.

Fingernagel und Fingerkuppe

Da die Spieltechnik auf frühneuzeitlichen Harfen sich heutzutage häufig noch an der Pedalharfentechnik des 19. Jahrhunderts orientiert, war bisher hauptsächlich das Spiel mit der Fingerkuppe gespielt.

Während die Fingernageltechnik bei SpielerInnen der frühen, irischen und schottischen Harfen bereits etabliert ist, hat es im Bereich der kontinentaleuropäischen Harfen bislang nur wenig Aufmerksamkeit bekommen. Sean Donnelly postuliert in seinem Artikel „The Famoses Man in the World for the Irish Harp“ die Prävalenz des Nagelspiels bereits im mittelalterlichen Europa. Tatsächlich erwähnen auch englische und kontinentaleuropäische Quellen das Zupfen mit den Fingernägeln. Eine der englischen Quellen mit Bezug auf das

⁵⁶ siehe: *Libro de Cifra Nueva para tecla, harpa y vihuela* (Luys Venegas de Henestrosa, 1557), *Luz y Norte* (Lucas Ruiz de Ribayaz, 1667), *Compendio numeroso* (Diego Fernandez de Huete, 1702).

Fingernagelspiel ist ein auf Mittelenglisch verfasstes Ritterepos aus dem frühen 13. Jahrhundert. In der „Geste of Kyng Horn“ spricht der König Aylmar in Vers 235: „(...) And tech him to harpe with his nayles scharpe (...)“.⁵⁷ Auch der böhmische Gelehrte Paulus Paulirinus widmet in seiner Enzyklopädie *Liber viginti artium* (1459–1463) der Harfe unter dem Lemma „[A]rfa“ einen Eintrag und charakterisiert das Instrument wie folgt: „The harp is a triangular instrument sounded by the plucking of fingernails on gut strings.“⁵⁸ Im Bereich der chromatischen Harfen des 16.–18. Jahrhunderts ist bisher nur eine Aussage aus Bartolomeo Giovenardis „Tratado de la música“ (1634) erhalten. Darin erwähnt Giovenardi eine kunstvolles Spieltechnik, die sowohl den Fingernagel als auch die Fingerkuppe verwendet.⁵⁹ Da Methoden und Instrumentenschulen erst wesentlich später aufkamen, sind auch scheinbar beiläufige Aussagen aus dem europäischen Mittelalter und der frühen Neuzeit, die den Aspekt des Spiels mit den Fingernägeln thematisieren, äußerst wertvoll.

Für die weitere Ergründung des Fingernagelspiels auf frühen, mitteleuropäischen Harfen wäre auch der Einbezug der Forschung zum Spiel auf lateinamerikanischen Harfen heutzutage hilfreich. Dort werden Harfen, deren Bauweise an die von den Kolonisatoren aus dem iberischen Raum mitgeführten Harfen angelehnt ist, mit Nägeln gespielt. Geht dieses technische Detail aus einer historischen Spielweise auf iberischen Harfen hervor oder handelt es sich um einen Transfer von Harfe spielende GitarristInnen, die ohnehin mit Nägeln spielten? Denkbar wäre für das Entstehen der heutigen, lateinamerikanischen Harfentechnik auch eine Kombination beider angeführter Hypothesen.

⁵⁷ King Horn, in: „Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston“, URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-king-horn> (Zugriff: 16.05.2020).

Joan Rimmer, Robert Evans, William Taylor: „Harp“ (1. The Middle Ages and the early Renaissance.), in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045738> (Zugriff: 16.05.2020).

⁵⁸ Im Original auf Lateinisch: „[A]rfa est instrumenrum trigonale nervalibus cordis unguum percussione resonans (...)“, Übersetzung ins Englische von Standley Howell. Standley Howell: „Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments“, in: *AMIS Journal* 5–6 (1979–80), S. 9–36.

⁵⁹ Heidrun Rosenzweig: „Die vergessene Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen“, in: Martina Papiro (Hg.), *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*, Band 39 (2020), S. 371.

Das Spiel mit der Fingerkuppe auf Harfen in der frühen Neuzeit ist bisher noch nicht mit konkreten Quellen belegbar, wohingegen in den meisten Lautenquellen aus dem gleichen Zeitraum vom Spiel mit dem Fingernagel ausdrücklich abgeraten wird.⁶⁰ Zusätzlich scheint aber Nagelspiel auch hier eine Rolle zu spielen.⁶¹ Immerhin ging man bei der Laute, anders als bei der Harfe, direkt vom Plektrumspiel ins Fingerspiel über.

Die Saitenspannung ist bei historischen Instrumenten aus dem 15.–17. Jahrhundert und deren Nachbauten um einiges niedriger als bei modernen Instrumenten. Da bei letzteren viel mehr Spannung zur Saite vor dem eigentlichen Abzupfen aufgebaut werden muss, bietet sich das Spiel mit den Fingernägeln nicht an. Der beste Kontakt zur Saite und zur Kraftumleitung wird über die Fingerkuppe erzielt.

Halbtonerzeugung bei einreihigen Harfen

Eine weitere, bau- und als Konsequenz daraus auch spieltechnische Herausforderung auf den diatonischen Harfen ist die Erzeugung von Halbtönen. Obgleich sich aus den jüngst entdeckten Quellen, vor allem im Bereich des Solospiels, eine anders als bisher vermutete Herangehensweise abzeichnet (s. Kapitel 3), tritt besonders eine Technik in mehreren Quellen auf: das Abdrücken der Saite am Hals der Harfe mit dem Finger.⁶² Um dies zu ermöglichen muss vor allem der Hals der Harfe breit genug sein. Außerdem lässt die Abdrück-Technik zur Halbtonerzeugung am Harfenhals wesentlich einfacher auf einem Instrument mit niedriger Saitenspannung ausführen. Auf Instrumenten mit Darmsaiten, die diese bautechnischen Anforderungen erfüllen, stellt dies keine größere Schwierigkeit dar, benötigt aber dafür ein präzises Timing und verlangt beim mehrstimmigen Spiel oft nach Kompromisslösungen. Auf metallbesaiteten Harfen ist das Abdrücken aufgrund der hohen Spannung und Dichte

⁶⁰ Klaus Wachsmann, James W. McKinnon, Robert Anderson, Ian Harwood, Diana Poulton, David van Edwards, Lynda Sayce und Tim Crawford: „Lute“, in: *Grove Music Online* (2001), URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040074>. (Zugriff: 29.03.2022)

⁶¹ Piccinini geht auf das Spiel mit leicht hervorstehenden Fingernägeln ein. (Poulton und Crawford op. cit.)

⁶² Heidrun Rosenzweig listet in ihrem Artikel „Die vergessene Perfektion“ (Martina Papiro (Hg.), *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*, Band 39/2020) Quellen von 1546 bis 1803 in Form einer Tabelle auf, von denen alle die Halbtonerzeugung am Harfenhals (oft als „in Wirbelnähe“ o.ä. beschrieben) beschreiben.

des Saitenmaterials weder möglich, noch durch Quellen dokumentiert. Verschiedene Lösungsansätze zum chromatischen Spiel auf den einreihigen Metallsaitenharfen lagen scheinbar eher in Experimenten mit verschiedenen Stimmungen oder semichromatischen Bauweisen.⁶³

⁶³ Joan Rimmer: „Irish harp”, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013909>. (Zugriff: 11.03.2022).

4. Didaktische Betrachtung zweier Harfen-Manuskripte aus der frühen Neuzeit

4.1. Robert ap Huw MS (GB-Lbl Add. 14905)

Das Manuskript GB-Lbl Add. 14905 wurde von Robert ap Huw (1580–1665) kompiliert, welcher als angestellter Musiker zuerst in einem Lobgedicht von Huw Machno („Cywydd i ofyn telyn“) im Rahmen seiner Dienste für James I. erwähnt wird. Einige Zahlungsaufstellungen aus dem Zeitraum zwischen 1594–1619 enthalten Belege für die Anstellung walisischer Musiker und eines jungen Harfners.⁶⁴ Im Jahr 1615 erhält er den Meistergrad des Barden („pencerdd“).⁶⁵

Das Robert ap Huw-Manuskript besteht aus zwei Lagen. Die frühere Lage stammt aus dem frühen 17. Jahrhundert und ist Robert ap Huws eigener Hand zuzuschreiben, die spätere Lage wurde im 18. Jahrhundert von Lewis Morris, dem zweiten Besitzer des Manuskripts, abgefasst. Für die von Robert ap Huw verfassten Teile wurde eine braune Tinte verwendet, während die späteren Ergänzungen in Schwarz gehalten sind. Die Paginierung steht in Rot. Das Manuskript umfasst 121 Seiten und weist zwischen den Seiten 8–15 eine Lakune auf. Insgesamt 87 Seiten enthalten musikalisches Material. Zusätzlich wurden dem Manuskript eine Kopie einer königlichen Proklamation („By the Queen“, Original von 1693), die Abbildung einer Harfe und eine Version des *Statud Gruffudd ap Cynan* beigegefügt.⁶⁶ Das 1523 im Zuge des *eisteddfod* (evtl. vergleichbar mit *minstrel schools* des Spätmittelalters) von Caerwys erschienene Dokument ist ein Regelwerk der walisischen Dichter- und Bardentradition.⁶⁷ Die abgebildete Harfe stellt die *Silver Harp* dar, ein Abzeichen, das Barden auf dem *eisteddfod* zur Ehrung erhielten.⁶⁸

Das Robert ap Huw-Manuskript stellt insofern eine Besonderheit dar, als dass Musik in keltischen Musikkulturen hauptsächlich mündlich tradiert wurden. Die im

⁶⁴ John Harper: „Robert ap Huw“, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001084>. (Zugriff: 16.05.2020).

⁶⁵ Stephen Rees/Sally Harper: „Aspects of the Palaeography and History of the Robert ap Huw Manuscript“, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 1.

⁶⁶ Stephen Rees/Sally Harper op. cit., S. 54–67.

⁶⁷ Statud Gruffudd ap Cynan, URL: https://www.vanhamel.nl/codecs/Statud_Gruffudd_ap_Cynan (Zugriff: 22.05.2020)

⁶⁸ Macklin op. cit., S. 5.

Manuskript überlieferten Stücke lassen sich verschiedenen Musikgenres der in Wales endemischen, bardischen Tradition zuordnen. Einige Gattungen ähneln vom europäischen Kontinent bekannten Formen wie Estampie und Air.⁶⁹ Satztechnisch ist mit kontinentaleuropäischen und englischen Quellen jedoch keine Verwandtschaft erkennbar. Das musikalische Material und dessen Urheber werden auf einen Zeitraum von ca. 1340–1485 datiert, womit das Manuskript die bisher früheste, instrumentenspezifische Harfenmusik überliefert.⁷⁰ Obwohl eine genaue rhythmische Deutung der im Manuskript vorkommenden Stücke noch nicht unumstritten gelöst wurde, scheint der aktuelle Konsens eine Verwandtschaft mit den Regeln walisischer, metrischer Lyrik zu sein.⁷¹

Das Herzstück des Manuskripts befindet sich auf Seite 35. Hierbei handelt es sich um eine von ap Huw kompilierte Tabelle, die eine Reihe verschiedener Muster (*gogwyddor i ddysgu y prikiad* = „Anleitung zu den Noten“) zeigt.

Angegeben sind diese in einer auf sieben Buchstaben (a–g) basierenden Tabulatur. Die Buchstaben repräsentieren allerdings keine konkreten Tonhöhen, sondern dienen zur „Gliederung“ der Saiten.⁷² Die jeweilige Stimmung des Instruments diktiert die von den Buchstaben implizierten Tonhöhen. Aus der walisischen Harfentradition sind insgesamt sechs Stimmungen (*cyweiriau telyn*) überliefert.⁷³ Die aufgeführten Muster verfügen alle über eine zweiteilige Struktur, bei der die Funktion des Spielens und des Dämpfens von den agierenden Fingern in einer simultanen Bewegung ausgeführt wird. Dem Daumen kommt hierbei vor allen Dingen die dämpfende Funktion zu.

In Robert ap Huws Hand stehen außerdem „Übersetzungen“ in Liniennotation mit eckigen Notenköpfen, die die Namen der Muster und deren Äquivalent in Tabulaturergänzen. Am rechtsäußeren Seitenrand sind zusätzlich runde

⁶⁹ Pekka Toivanen: „The Robert ap Huw Manuscript and the Dilemma of Transcription“, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 102.

⁷⁰ Peter Crossley-Holland: „The Robert ap Huw Composers“, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 188.

⁷¹ Pekka Toivanen: „The Robert ap Huw Manuscript and the Dilemma of Transcription“, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 107.

⁷² Bill Taylor: *Sources for Fingernail Harp Technique from Wales & Ireland*, Wire Branch of the Clarsach Society (Strathpeffer) 2012, S. 2.

⁷³ Eine Tabelle mit den Stimmungen ist einsehbar bei Robert Evans: „Appendix III“, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 336–337.

Notenköpfe samt Notenwerten zu sehen. Eine Anmerkung von Lewis Morris liest: „These modern notes are only my guesses“. Ap Huws eckige Noten folgen einem System: schwarze, ausgefüllte Notenköpfe stellen die gedämpften, und weiße Notenköpfe die klingenden Töne dar. Die Richtung der Notenköpfe zeigt die respektiven Finger an. Unter Einbezug der Angaben in Tabulatur­schrift hat William Taylor eine moderne Transkription der Muster erstellt.⁷⁴ Alle aufgeführten Muster sind für die obere Hand („Melodiehand“) gedacht, wobei zwischen der fünften und sechsten Zeile der Tabelle eine Anmerkung in ap Huws Hand enthalten ist, die zur Verwendung des Musters für die untere Hand (*y llaw isa*) anweist.⁷⁵ Durch den Gebrauch des Ausdrucks „untere Hand“ und die irisch-schottische Tradition, Harfen auf der linken Schulter zu spielen, liegt es nahe, von der selbigen Praktik in Wales auszugehen.

Zeichnen sich im Robert ap Huw-Manuskript didaktische Praktiken ab? Die Tabelle auf Seite 35 fungiert im wesentlichen als Anleitung zu den späteren Stücken. Eine Bekanntschaft mit den Mustern wird also nicht vorausgesetzt, sondern es gilt, sie sich zum Erlernen der Stücke anzueignen. Jedes Muster hat einen Namen und die Ausführung wird genauestens beschrieben. Dass Robert ap Huw zur Vermittlung der Muster von Sprache, Tabulatur­schrift und farbkodierter Liniennotation Gebrauch macht, gibt Auskunft über die Priorisierung einer präzisen Ausführung. Die Muster dienen nicht als bloße Fingersatzangabe, sondern vermitteln darüber hinaus einen selektiv dämpfenden Legato-Stil, der besonders dem Klang der verwendeten Schnarrhaken-Harfen eine distinkte Form und Definition verleiht. Die repetitive Natur der Stücke, welche bausteinhaft aus den Mustern bestehen, hat durch den Prozess des Spielens eine Vertrautheit mit den Mustern zur Folge, die sich progressiv festigt. Ob diese Progression zum Zwecke des Lernens beabsichtigt war, ist nicht klar. Fest steht aber, dass die technischen Voraussetzungen zum Spielen der sich im Manuskript befindlichen Stücke zu Anfang klar strukturiert und detailgenau aufgeführt werden. Möglicherweise hatte Robert ap Huw beim Kompilieren des Manuskripts mehr als nur die Überlieferung des enthaltenen Repertoires zur Absicht.

⁷⁴ Bill Taylor: *Sources for Fingernail Harp Technique from Wales & Ireland*, Wire Branch of the Clarsach Society (Strathpeffer) 2012, S. 4–6.

⁷⁵ William Taylor: „Robert ap Huw’s Harp Technique“, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 84.

(39)

*Robert ap Huw
Gwynn Bibydd*

ii

iii

vi

ix

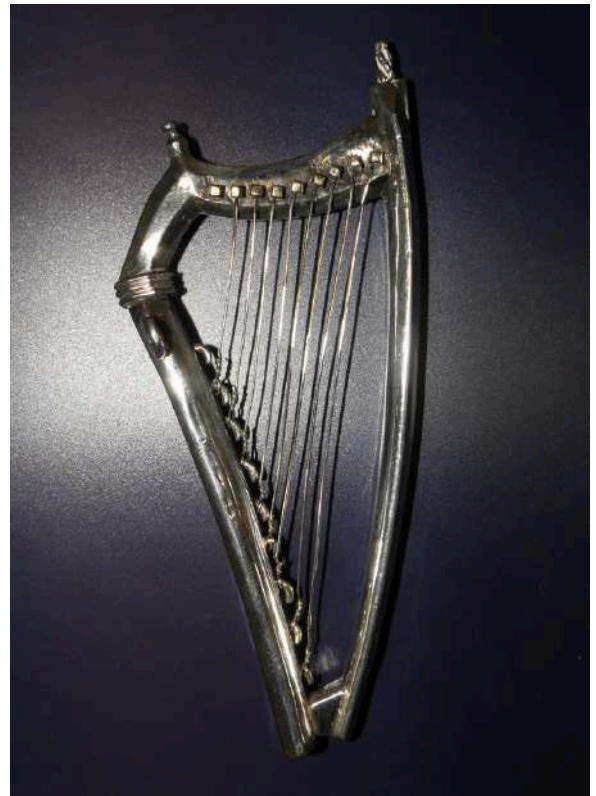
x

xiii

xii

„Kaniad y Gwynn Bibydd” („Song of the White Piper”), auf Seite 36 des Robert ap Huw-Manuskripts

Bildquelle:
 GB-Lbl Add. 14905, Digitalisat, URL:
<https://bit.ly/3JYSO1X> (Zugriff: 20.12.2021)



links: Abbildung des Silver Harp-Abzeichens im Robert ap Huw-Manuskript
rechts: Silver Harp-Abzeichen, im Besitz der Familie Mostyn in Wales

Bildquellen:

links: GB-Lbl Add. 14905, Digitalisat, URL:
<https://bit.ly/3JYSO1X> (Zugriff: 20.12.2022)

rechts: <https://www.mostynstates.co.uk/the-caerwys-eisteddfodau-of-1523-and-15678/> (Zugriff: 02.04.2022)



Crwth-Spieler und Harfenist, ca. 1550–1570

Bildquelle:

Christopher Macklin: „Approaches to the use of iconography in historical reconstruction, and the curious case of Renaissance Welsh harp technique“, in: *Early Music*, Volume 35/2 (2007), S. 11.

4.2. Leipziger Harfentabulatur (D-LEm I. 8° 191)

Die Lauten- und Orgeltabulaturen des 15. und 16. Jahrhunderts dokumentieren die gerade aufkommende Instrumentalmusik-Kultur, die ihren Ursprung in unterschiedlichen Gattungen der Vokalmusik hat. Deutschsprachige Tenorlieder wurden oft intabuliert und so dem jeweiligen Instrument idiomatisch gemacht. Kateryna Schöning und Heidrun Rosenzweig haben Anfang 2021 in einer Korrespondenz das Manuskript D-LEm I. 8° 191 als Harfentabulatur identifizieren können.⁷⁶ Das Manuskript aus dem mittel-ostdeutschen Raum stammt aus der Zeit zwischen 1530 und 1540. Es ist einem Druck von Martin Agricolas Traktat „Musica instrumentalis deudsch“ angehängt. Die ersten zwei Folios enthalten ein unbetiteltes, dreiteiliges Fundamentum, welches die Notation erläutert, die 22 Saiten der Harfe (F–f²) angibt und das Stimmen der Harfe veranschaulicht. Letztere Angaben konkretisierten die Einordnung des Manuskripts in den Bereich der Harfen, da die Darstellungen bezogen auf ein Tasteninstrument nicht plausibel erscheinen. Das musikalische Material in D-LEm I. 8° 191 umfasst insgesamt 11 intabulierte Tenorlieder von denen drei Paul Hofhaimer (1459–1537) und zwei Ludwig Senfl (ca. 1490–1543) zuzuordnen sind. Des weiteren überliefert das Manuskript zwei Tänze samt *Trippel*, vier kurze Preludien, ein kurzes Präambulum sowie ein Final. Alle Stücke sind in der alten deutschen Orgeltabulatur geschrieben. Das polyphone Spiel auf einreihigen Harfen wirft viele Fragen auf, darunter wie bei Intabulierungen der begrenzte Tonvorrat berücksichtigt wurde. Die Stücke in der Leipziger Harfentabulatur kommen gänzlich ohne die Erzeugung von Ficta-Noten mittels Abdrücken am Hals aus. Der Großteil der Stücke passt auf eine in F-Dur gestimmte Harfe. Die F-Stimmung für Harfen ist auch in anderen Quellen belegt.⁷⁷ Die wenigen modusfremden Töne (wenn beispielsweise ein *fa supra la* auftritt) in den Leipziger Intabulierungen können durch das Umstimmen einzelner Saiten ausgeführt werden. Aus dem Vergleich zwischen den Vokalvorlagen und deren Intabulierungen tritt klar ein idiomatischer, harfenistischer Stil hervor. Das vergleichsweise schnelle Abklingen von Tönen auf der Harfe wird bei langen

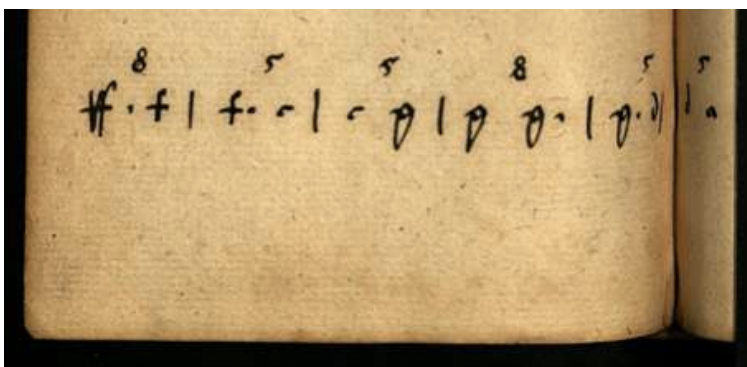
⁷⁶ Schöning *ibid.*

⁷⁷ Heidrun Rosenzweig: „Die vergessene Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen“, in: Martina Papiro (Hg.), *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*, Band 39 (2020), S. 348–350.

Notenwerten aus dem vokalen Original durch sich wiederholende Ornament-Muster umspielt. Bei sechs der Tenorlied-Intabulierungen wurde die Altus-Stimme ausgelassen.

Auch in der Intabulierung des ursprünglich von Paul Hofhaimer gesetzten „Meyn eyniges a“ („Mein einigs A“) verhält es sich so. Die Altus-Stimme, welche oft im kontrapunktischen Gefüge eine ergänzende Funktion einnimmt, wird in der Intabulierung des Stückes in D-LEm I. 8° 191 nicht verarbeitet.⁷⁸ Dies wirkt sinnvoll in Anbetracht der Harfen, die man zur Zeit der Entstehung des Manuskripts im deutschsprachigen Raum gespielt hätte: ein diatonisches Instrument mit 22 Saiten (wie im Manuskript zugehörigen Fundamentum) und Schnarrhaken. Die Reduktion der Tenorliedvorlage auf eine dreistimmige Version kommt der Harfe entgegen: die ergänzenden Töne des Altus und die klangliche Fülle eines vierstimmigen Satzes sind bei Gebrauch von Schnarrhaken nicht zwingend nötig. Eine kreuzende Linienführung würden durch die charakteristische Obertondichte kaum hörbar sein und den Gesamtklang eintrüben.

Ein weiteres Merkmal der Leipziger Intabulierungen, welches auch in „Meyn eyniges a“ auftritt, ist der Umgang mit längeren Notenwerten. Da Zupfinstrumente wie die Harfe und die Laute eine verhältnismäßig kurze Abklingzeit haben, müssen Noten auf der Breven- und Semibreven-Ebene neu angezupft werden. In der Leipziger Harfentabulatur erfolgt dies über Muster, die den Ausgangston umspielen. In „Meyn eyniges a“ treten vier verschiedene Muster auf unterschiedlichen Tonstufen auf. Die vokale Vorlage von Paul Hofhaimer steht im *tempus imperfectum diminutum* und die Verwendung der Muster in der Leipziger Intabulierung orientiert sich an den jeweiligen Notenwerten aus dem Original.



Auszug aus dem Fundamentum der Leipziger Harfentabulatur

Bildquelle:
D-LEm I. 8° 191, Digitalisat (von Heidrun
Rosenzweig zur Verfügung gestellt)

⁷⁸ Damit wird die gleiche Technik angewendet wie bei Lautentabulaturen, wo auch stets die Altus-Stimme weggelassen wird.

Funktion/ Vorkommen	Vokalfassung	Intabulierung	Ausführung
Unbetonte Taktzeit	Brevis, Tonwiederholung Semibrevis	Semifusae	Ausgangston wird aufgeteilt in eine Semibrevis und vier Semifusae; berührt die obere Nebennote, geht schrittweise bis zur unteren Nebennote und kehrt zum Ausgangston zurück
Betonte Taktzeit	punktierte Breven, Semibreven	Minimae	Ausgangston berührt die untere Nebennote, steigt schrittweise eine Terz auf und kehrt zum Ausgangston zurück
Diskantklausel	Semibreven	Minimae	ausgehend von <i>penultima</i> -Note; steigt schrittweise eine Terz auf, steigt dann eine Terz ab und erreicht so die <i>ultima</i> -Note
Variantmuster betonte Taktzeit	Brevis, punktierte Semibrevis	Minimae	Ausgangston steigt ab zur unteren Nebennote, kehrt zum Ausgangston zurück, erreicht über die Unterterz den Zielton

Die beschriebenen Muster werden in der Leipziger Harfentabulatur konsequent angewendet und geben einen Einblick in eine für die Harfe idiomatische Intabulierungspraxis. Das Intabulieren hat, unabhängig vom Instrument stets das Ziel, die Vorteile des jeweiligen Instruments hervorzuheben und vorhandene Schwächen zu umgehen. Im Falle der Harfe äußert sich dies in der schnellen Abklingzeit, die es durch geschickt gesetzte Umspielmuster zu kaschieren gilt und die Reduktion des kontrapunktischen Satzes von vier auf drei Stimmen, die dem vollen Schnarrhaken-Klang zugute kommt. Darüber hinaus wurde bei der Niederschrift der Leipziger Intabulierungen auch der Tonvorrat einer diatonischen Harfe eingeplant. Wenngleich dies als selbstverständlich erscheinen mag, weist auch Juan Bermudo (1510–1565) darauf hin.⁷⁹ Dennoch lässt sich die bewusste Wahl der Stücke für ein diatonisches Instrument im Falle der Leipziger Tabulatur schwerlich als didaktisches

⁷⁹ „Todo lo dicho en los dos capítulos pañados, mas es buscar Musica propocionada a la harpa, que perfectionar a la dicha harpa.” (Bermudo, Osuna 1555, fol. 111v)

Merkmal bezeichnen. Anders verhält es sich mit dem Fundamentum am Anfang des Manuskripts. Die Einführung zu der verwendeten Notation sowie die Anleitung zum Stimmen der Harfe dienen offensichtlich als Ein- und Anweisung für jemanden, der die Stücke aus dem Manuskript auf der Harfe spielen möchte und stellt das nötige Vorwissen dafür Schritt für Schritt zur Verfügung.



Erste Seite von „Meyn eyniges a“ in der Leipziger Harfentabulatur

Bildquelle:
D-LEm I. 8° 191,
Digitalisat (von Heidrun
Rosenzweig zur Verfügung
gestellt)

fol. 33v

S I.

T 3.

B 2.

Übertragung aus der Leipziger Harfentabulatur von „Meyn eyniges a”, T. 1–3

Johannes Strobl: „Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke II. Kompositionen für Tasteninstrumente, Intavolierungen für Tasteninstrumente”, in: Ernst Hintermaier, Jürg Stenzl und Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Denkmäler der Musik in Salzburg* 15, München 2009 (Strube Verlag), S. 65.

1. Mein ei - nigs A, ich A, wie das gibt je -

1. Mein A,

Vierstimmige Vokalfassung von Paul Hofhaimer, T. 1–3

Andrea Lindmayr-Brandl: „Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke I. Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina”, in: Gerhard Croll, Ernst Hintermaier, Jürg Stenzl und Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Denkmäler der Musik in Salzburg* 15, München 2004 (Strube Verlag), S. 32–33.



Harfe mit Darmsaiten und Schnarrhaken,
Süddeutschland, 16. Jh.
Signatur "F o S", Inv.-Nr. 3102, Grassi Museum
für Musikinstrumente der Universität Leipzig

Bildquelle:
[https://mfm.uni-leipzig.de/dt/dasmuseum/
exponate/Harfe.php](https://mfm.uni-leipzig.de/dt/dasmuseum/exponate/Harfe.php) (Zugriff: 03.04.2022)

4.3. Didaktische Züge in GB-Lbl Add. 14905 und D-LEM I. 8° 191

Obwohl das Robert-ap-Huw-Manuskript und die Leipziger Harfentabulatur nicht nur an unterschiedlichen Orten entstanden sind und das enthaltene, musikalische Material stilistisch keine Gemeinsamkeiten aufweist, lassen sich dennoch Rückschlüsse auf die Spielpraxis einreihiger Harfen ziehen.

Beide Manuskripte enthalten Stücke, die auf diatonischen Instrumenten spielbar sind, ohne die Halbtöne durch Abdrücken der Saite am Hals der Harfe zu erzeugen. Stattdessen werden verschiedene Stimmungen genutzt; F- und C-Stimmungen in der Leipziger Harfentabulatur und die sechs bekannten, walisischen Harfenstimmungen im ap-Huw-Manuskript. Das Umstimmen der Harfe im Gegensatz zur Abdrücktechnik ermöglicht ein freieres Spiel mit beiden Händen und vermeidet den dumpfen Klang, der beim Abdrücken zwangsläufig entsteht. Die Halbtonerzeugung mittels Abdrücken ist durch Quellen aus verschiedenen europäischen Ländern vom 16. bis ins 19. Jahrhundert überliefert. Gerade für das Spiel einzelner Linien innerhalb eines polyphonen Instrumentalensembles und insbesondere, wenn Kadenzen innerhalb eines Stückes auf mehreren Tonstufen auftreten, ist diese Technik sehr nützlich. Das Solospiel erschwert sie mitunter allerdings und kann, wie aus den beiden Manuskripten hervorgeht, durch die bewusste Wahl der Stücke und Stimmungen umgangen werden.

Ferner verbindet die beiden Manuskripte die Überlieferung der bis dato frühesten, für die Harfe komponierten Werke und ist so für die Rekonstruktion eines idiomatischen Spiels auf den diatonischen Harfen der frühen Neuzeit von immensem Wert. Der Vergleich zwischen den vokalen Vorlagen und den Leipziger Intabulierungen gibt einen Einblick in Intabulierungs- und Verzierungspraktiken deutscher Harfner des mittleren 16. Jahrhunderts. Die Kompositionen im ap-Huw-Manuskript entstammen einer eigenen, keltischen Musikkultur, die in den vorhergehenden Jahrhunderten mündlich tradiert wurde und dem heutigen Wissensstand zufolge mit der kontinentaleuropäischen (und englischen) Kontrapunktlehre der Renaissance nicht verwandt ist. Das Manuskript wurde Anfang des 17. Jahrhunderts kompiliert und das enthaltene musikalische Material stammt vermutlich aus dem 14.–15. Jahrhundert. Neben den „endemischen“ Pferdehaarsaiten-Harfen wurden im Wales der frühen Neuzeit jedoch auch die auf dem europäischen Festland üblichen, diatonischen Harfen mit Darmsaiten und

Schnarrhaken gespielt. Die Spielmuster auf Seite 35 des ap-Huw-Manuskripts zeigen in einem Zuge gebräuchliche Fingersätze und einen präzisierten Legato-Stil.

Der anleitungsartige Charakter des Fundaments in D-LEm I. 8° 191 und der Seite 35 in GB-Lbl Add. 14905 gleicht strukturell frühneuzeitlichen, europäischen Musiktraktaten. Letztere enthalten oft auch Abschnitte zu Instrumenten und deren Handhabung und können sicherlich als eine Art „Vorstufe“ zu den erst wesentlich später auftretenden Methoden gewertet werden. Die Leipziger Harfentabulatur und das Robert-ap-Huw-Manuskript in den Bereich der Lehrwerke einzuordnen wäre in Anbetracht ihres Umfangs und ihrer Entstehungszeit allerdings nicht zutreffend.

5. Pädagogische Konsequenzen: welche Aspekte können heutzutage integriert werden?

Schriftliche Quellen aus der frühen Neuzeit enthalten im Bereich des Harfenspiels didaktische Züge, verstehen sich allerdings noch nicht als primär didaktische Werke. Vor dem Erscheinen der ersten Methoden und der Blütezeit der Instrumentalmusik in Europa sind die einzig erhaltenen, spezifisch für Harfe komponierten Werke das Robert ap Huw-Manuskript und die Leipziger Harfentabulatur. Auch wenn es sich bei den beiden Manuskripten nicht um Lehrwerke als solches handelt und die didaktischen Rückschlüsse nur vage sind, lassen sich aus dem musikalischen Material, den Teilen mit Instruktionsfunktion (Seite 35 im Robert ap Huw-Manuskript und das Fundamentum in der Leipziger Harfentabulatur), sowie Angaben zum Einsatz von und Technik für Harfen aus der frühen Neuzeit Lehr- und Lernmethoden für die heutige Zeit ableiten. Für die Anwendung auf das heutige Unterrichtsleben müssen bisweilen Kompromisse eingegangen werden, um technische Prinzipien aus dem untersuchten Zeitraum an die Ansprüche des heutigen Musiklebens anzupassen und besonders den jüngeren und jüngsten Lernenden die Möglichkeit der Selbstbestimmung über ihre zukünftige, musikalische Laufbahn zu gewähren.

Gemeinsame Grundlagen

Ein Großteil der für Pedal-, Klappen- und mehrreihige Harfen geltenden, technischen Prinzipien ist auf die kleinen, einreihigen Harfen übertragbar. Der einzige grundlegende Unterschied zu den späteren Pedal- und Klappenharfen ist die Saitenspannung, welche bei diesen Instrumenten höher ist. Insofern ist die Handhabung der späteren [romantischen] Instrumente den frühen, ebenfalls einreihigen ähnlicher. Zentral wichtig sind für alle Harfen eine gute Zupftechnik, eine ruhige Hand, ein sicherer Fingersatz und eine saubere Artikulierung. Zusätzliche *skills* für das Spiel auf chromatischen Harfen basieren auf dem Umgang mit den zusätzlichen Saitenreihen und lassen sich auf einreihigen Instrumenten nicht üben. Ob ein*e Schüler*in nach anfänglichem Erlernen einer diatonischen Harfe auf eine mehrreihig-chromatische oder eine Pedalarharfe wechseln möchte, ist also unwesentlich. Es muss sich in jedem Fall die Halbtonerzeugung, entweder

Pedaltechnik oder das Spiel mit zusätzlichen Saitenreihen, neu angeeignet werden. Eine solide Technik auf kleinen, diatonischen Harfen bildet eine gute Grundlage für das Spiel auf chromatischen Harfen und Pedalharfen.

Fingernagelspiel

Das Spiel mit dem Fingernagel auf kleinen, einreihigen Harfen der frühen Neuzeit ist durch verschiedene Quellen von Nordwest- bis Mitteleuropa belegt und kann, gerade bei Interesse an Schnarrhaken- oder Metallsaitenharfen, für historische Harfenschüler*innen beispielsweise durch einen Unterrichtsblock abgedeckt werden. Gleichzeitig leuchtet ein, dass das Spiel auf anderen Harfeninstrumenten nicht immer gut mit Nägeln ausführbar (oder durch Quellen gestützt) ist. Ferner könnte es für Schüler*innen, die mehr als nur ein Instrument spielen (für Tasteninstrumente sind hervorstechende Fingernägel z.B. kontraproduktiv) den Zugang zu historischen Harfen erschweren. Es ist daher wichtig, dies zu berücksichtigen und die Musik der Renaissance auch basierend auf der Fingerkuppentechnik vermitteln zu können. Muster wie die im Robert ap Huw-Manuskript auftauchenden sind laut William Taylor zwar ausdrücklich mit Fingernägeln zu spielen, eigene spielpraktische Versuche zeigen allerdings, dass diese allenfalls auch angepasst werden können. Wie Giovenardi in seinem Traktat andeutete, könnte es auch eine Art Hybrid-Lösung gegeben haben. Statt der sehr langen Fingernägel, die für das Spiel auf irischen und schottischen Harfen üblich sind, können die Nägel so gefeilt werden, dass das Spiel mit der Fingerkuppe je nach Winkel der Hand weiterhin möglich ist (s. Anhang).

Dämpftechnik

Von der Dämpftechnik können alle Harfenschüler*innen profitieren, indem sie hilft, eine stabile Handhaltung und ein artikuliertes Legato-Spiel zu entwickeln. Neben den Vorteilen, die das geschulte Abdämpfen für die Phrasierung und Artikulation birgt, schult es auch das Gehör. Die Muster im Robert ap Huw-Manuskript dämpfen selektiv, um das Nachklingen von Dissonanzen zu vermeiden. Die Rolle und Behandlung von Konsonanzen und Dissonanzen, gerade im Rahmen des Unterrichtens von polyphoner, kontrapunktischer Musik, sollte einen Teil der historisch-harfenistischen Ausbildung darstellen. Ein Bewusstsein hierfür ist sowohl

für kleine, diatonische, aber auch in hohem Maße für chromatische Harfen wichtig, bei denen durch die webeartige Bewegung durch die mehreren Saitenreihen ohne eine gute Dämpftechnik oft ungewollte Dissonanzen nachklingen.⁸⁰

Historische Gehörbildung im Harfenunterricht

Für den Musikunterricht im 21. Jahrhundert ist auch der Einbezug von Musiktheorie und Gehörbildung wichtig. Angelehnt an die Grundlagen der musikalischen Bildung in der frühen Neuzeit kann auch die Hexachord-Theorie in den historischen Harfenunterricht integriert werden. Lernmethoden der historischen Solmisation mit einzubeziehen, bietet sich hier besonders an – nicht zuletzt markieren die Farben der Harfensaiten (Rot für C und Blau für F, wenn auch eine neuzeitliche Erfindung) zwei *mi-fa*-Schnittstellen.

Wie in Kapitel 4.1 erörtert wird, waren keltische Musikkulturen lange schriftlos und noch heute werden *tunes* aus dem anglo-keltischen Raum oft nach Gehör erlernt. Nicht selten werden im Harfenunterricht in Irland und Schottland die Fingersätze von der Lehrperson vorgegeben und das jeweilige Stück Schritt für Schritt durch Hören und Nachspielen erarbeitet. Gerade für AnfängerInnen wird so die Orientierung auf dem Instrument geschult und das bewusste Hören und Identifizieren der Intervalle trainiert. Auch für die Improvisation auf frühen Harfen ist eine Herangehensweise, die das Spiel nach dem Gehör und historische Solmisation verbindet, ein nützliches Hilfsmittel. So können ostinate Bässe oder *tenores* entweder in notierter Form oder nach Gehör gelernt werden, deren Modus bestimmt und die Linie solmisiert werden. In einem weiteren Schritt werden mögliche Intervallschritte bzw. Kontrapunktmodelle (Konsonanzen und Dissonanzbehandlung) und gebräuchliche Verzierungsfloskeln besprochen. AnfängerInnen können hierbei eine einzelne Stimme spielen, während die Lehrperson die zweite Stimme spielt. Fortgeschrittene Schüler*innen können je nach Niveau beide Stimmen realisieren.

⁸⁰ Heidrun Rosenzweig: „Die vergessene Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen“, in: Martina Papiro (Hg.), *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*, Band 39 (2020), S. 345–348.

Consort-Spiel

Ähnlich vorteilhaft für das Gehörbildungstraining im Harfenunterricht verhält es sich mit dem Consort-Spiel. Ohnehin geht der Einsatz der Harfe im gemischten Consort aus den Quellen der frühen Neuzeit als maßgebliche Spielart hervor. Im Musikschulwesen würde das Angebot eines gemischten Consorts, gegebenenfalls in verschiedene Altersgruppen unterteilt, den Einzelunterricht gut ergänzen. Die Fähigkeit, sich neben der Wahrnehmung anderer Instrumenten-Klänge und verschiedener Stimmen in einem polyphonen Gefüge auf die eigene Stimme zu konzentrieren, wird so gefördert. Wie kann sich das eigene Instrument gut in den Ensembleklang einfügen und dabei gleichzeitig gut zur Geltung kommen? Solche Fragen können ergänzend in den Einzelunterricht integriert werden.

Intabulieren

Die Praxis des Intabulierens waren in der gesamten Musikepoche, die wir heutzutage als Renaissance bezeichnen, eine beliebte Art, bestehende Vokalmusikwerke für Instrumente zu bearbeiten. Der Komplexität sind keine Ober- oder Untergrenzen gesetzt, weshalb die Technik gut an unterschiedliche Lernniveaus angepasst werden kann. Ein strukturierter Unterrichtsblock zum Intabulieren auf der Harfe könnte mit dem gemeinsamen Singen der Vokalvorlage beginnen. Bereits bestehende Intabulierungen können im Anschluss gespielt werden und fortgeschrittene Harfenschüler*innen sollten dazu ermutigt werden, als Projekt eigene Intabulierungen zu erstellen. Das Intabulieren fördert nicht nur die Vertrautheit mit dem eigenen Instrument, sondern auch die Kreativität und das Verständnis für instrumentale Kompositionstechniken der frühen Neuzeit. Es kann sowohl für kleine, diatonische, als auch auf chromatische Instrumente intabuliert werden.

6. Konklusion

Ziel der vorliegenden Masterarbeit war es, die Verbreitung und den Einsatz der verschiedenen Harfentypen, sowie die damit verbundenen, technischen Anforderungen an Harfner im mittel- und nordeuropäischen Raum während der frühen Neuzeit zu untersuchen. Ergänzend wurden die beiden Manuskripte GB-Lbl Add. 14905 und D-LEm I. 8° 191 in das harfenistische Schaffen und dessen kulturelle Rahmenbedingungen eingeordnet. Basierend auf den gesammelten Erkenntnissen sollten neue Impulse und Herangehensweisen für die Performance-Praxis und den Unterricht auf frühneuzeitlichen Harfen heutzutage gefunden werden.

Anhand der einbezogenen Quellen aus dem deutschsprachigen Raum, Dänemark, den britischen Inseln und Irland zeichnet sich für den Zeitraum des 16. und 17. Jahrhunderts der vorrangige Gebrauch verschiedener, einreihiger Harfen ab. Mehrreihige Harfen waren im südlichen Europa zum untersuchten Zeitraum bereits in größeren Teilen verbreitet, während in Mittel- und Nordeuropa bautechnische Versuche zur chromatischen Erweiterung der dort gebräuchlichen Harfen unternommen wurden, sich scheinbar aber erst wesentlich später als in Spanien und Italien etablierten. Die beiden am häufigsten vertretenen Harfen werden bei Michael Praetorius als „gemeine“ und „irische“ Harfe beschrieben und abgebildet. Beide Harfentypen traten im Zeitalter der Repräsentationskultur, die einen Austausch zwischen den Hofkapellen Mittel- und Nordeuropas zur Folge hatte, nicht ausschließlich an den Orten ihres Ursprungs auf. Wertvoll wäre für die weiterführende Forschung zu diesem Thema die Ergründung der Frage, ob für diese Instrumente abseits ihres Ursprungsortes auch neue, „hybride“ Spieltechniken gefunden wurden.

Sowohl der Gebrauch von einreihigen Harfen mit Darmsaiten und Schnarrhaken, als auch von Harfen mit Metallsaiten nach Bauweise Irlands und Schottlands war in ganz Europa üblich. In Wales wurden neben Harfen mit Pferdehaarbesaitung auch Instrumente der kontinentaleuropäischen Bauweise mit Darmsaiten und Schnarrhaken verwendet. Die Instrumente wurden solistisch gespielt oder in kleineren Ensembles und gemischten Consorts der englischen Art eingesetzt. Die Rekonstruktion der Spieltechnik auf den hauptsächlich verwendeten, einreihigen Harfen wird durch GB-Lbl Add. 14905 in verschiedenen Aspekten ergänzt. Das Manuskript D-LEm I. 8° 191 gibt zudem auch Auskunft über das Erstellen von

Intabulierungen für die diatonische Harfe. Das musikalische Material der beiden Manuskripte ist das bisher früheste erhaltene, instrumentenspezifische Repertoire für die europäische Harfe.

Bei der Deutung der neuen Erkenntnisse für den Unterrichtsgebrauch wurden technische Gemeinsamkeiten zwischen modernen und historischen Instrumenten berücksichtigt und übertragbare *skills* erörtert. Selbstverständlich bieten sich aber nicht alle Techniken für den Gebrauch auf modernen Harfen an. Die Ergebnisse der angestellten Erforschung zu technischen Aspekten im Bereich der frühneuzeitlichen Harfen haben aber, vor allem bei den spielpraktischen Versuchen zum Fingernagelspiel, auch Kompromisslösungen aufgezeigt.

Die neuen Anreize für den Unterricht möchten Schüler*innen aller Altersgruppen und Niveaus eine vielseitige, instrumentale Bildung ermöglichen und dafür gleichzeitig die untersuchten Quellen als klare Grundlage haben. Zuletzt möchte ich besonders den hohen Wert von Aktivitäten wie dem Consort-Spiel und dem Erstellen von Intabulierungen für die Befähigung („empowerment“) der Lernenden hervorheben. Ein Gefühl von Selbstständigkeit fördert die persönliche Beziehung zum Instrument und zur gespielten Musik. Die eigene Kreativität zu entdecken und Freude daran zu haben ist eine wichtige Quelle intrinsischer Motivation, die für einen erfolgreichen Lernprozess unerlässlich ist.

Bibliographie

Primärliteratur

Agazzari, Agostino: *Del Sonare Sopra'l Basso Con Tutti Li Stromenti E Dell' Uso Loro Nel Conserto*, Rom 1606, URL:

<http://www.bassus-generalis.org/agazzari/agazzari.html>

Faksimile: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3f/IMSLP275077-PMLP315691-agazzari_del_sonare_sopral_basso.pdf (Zugriff: 28.12.2021)

Bacon, Francis und William Rawley: *Sylva sylvarum, or, A natural history in ten centuries*, London 1683, URL:

<http://hdl.loc.gov/loc.rbc/fabyan.43307.1> (Zugriff: 20.12.2021)

Bermudo, Juan: *El libro llamado declaración de instrumentos musicales*, Osuna 1555, URL:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP122404-PMLP244417-bermudo_declaracion_1555.PDF (Zugriff: 23.03.2022)

Bochsa, Nicholas Charles: *The First Six Weeks, or Daily Precepts & Examples for the Harp*, London 1840, URL:

<http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP42078-SIBLEY1802.5915.5c06-39087009988934.pdf>

D-LEm I. 8° 191, Digitalisat (von Heidrun Rosenzweig zur Verfügung gestellt)

Eisel, Johann Philipp: *Musicus autodidaktos, oder Der sich selbst informierende Musicus*, Erfurt 1738, URL:

https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP537463-PMLP863447-eisel_musicus_autodidaktos_1738.pdf

GB-Lbl Add. 14905, Digitalisat, URL:

<https://bit.ly/3JYSO1X> (Zugriff: 20.12.2022)

Jones, Edward: *Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards*, London 1794
https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/4/4c/IMSLP40017-PMLP87702-Jones_Welsh_Bards_1794.pdf (Zugriff: 18.01.2022)

Peerson, Martin: *Mottects or Grave Chamber Musique*, London 1630
Faksimile-Reprint der sechs Stimmbücher (Cantus, Altus, Tenor, Contratenor, Bassus, Organ Part), von Heidrun Rosenzweig zur Verfügung gestellt.

Praetorius, Michael: „Syntagma Musicum”, in: Arno Forchert (Hg.), *Faksimile-Reprints der Ausgaben Wittenberge (1614/1615) und Wolfenbüttel (1619)*, Bärenreiter 2013, 2. Auflage

Sekundärliteratur

Blankenburg, Walter, und Clytus Gottwald: „Praetorius [Schultheiss, Schultze], Michael”, in: *Grove Music Online* (2001), URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022253> (Zugriff: 22.12.2021)

Braun, Werner: *Britannia Abundans. Deutsch-englische Musikbeziehungen zur Shakespearezeit*, Tutzing (1977), S. 391

Buisman, Frans: „A Parallel between Scottish Pibroch and Early Welsh Harp Music”, in: Sally Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 6 (2004), S. 1–23

Crossley-Holland, Peter: „The Robert ap Huw Composers”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 183–205

Cunningham, John: „’Some Consorts of Instruments Are Sweeter than Others’: Further Light on the Harp of William Lawes’s Harp Consorts”, in: *The Galpin Society Journal*, Vol. 61 (2008), S. 147–76, URL:
<http://www.jstor.org/stable/25163931> (Zugriff: 08.01.2022)

Dart, Thurston/Morehen, John/Rastall, Richard: „Tablature”, in: *Grove Music Online* (2001), URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027338> (Zugriff: 16.05.2020)

Donnelly, Sean: „The Famossest Man in the World for the Irish Harp”, in: *Dublin Historical Record* 57, Nr. 1 (2004), S. 38–49, URL:
<http://www.jstor.org/stable/30101445> (Zugriff: 29.12.2021)

Droysen-Reber, Dagmar: *Harfen des Berliner Musikinstrumenten-Museums*, Berlin 1999

Edwards, Warwick: „Consort”, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000006322> (Zugriff: 29.12.2021)

Evans, Robert: „Appendix III”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 336–337

Greenhill, Peter: „Melodic Formulas in the Robert ap Huw Manuscript”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 217–236

Hanham, Alison: „The Musical Studies of a fifteenth-century Wool Merchant”, in: *The Review of English Studies*, Vol. VIII (1957), S. 270–274

Harper, John: „Robert ap Huw”, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000001084> (Zugriff: 16.05.2020).

Harper, Sally: „The Robert ap Huw Manuscript and the Canon of Sixteenth-Century Welsh Harp Music”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 130–161

Holman, Peter: „The Harp in Stuart England: New Light on William Lawes’s Harp Consorts”, in: *Early Music* 15, Nr. 2 (1987), S. 188–203, URL: <http://www.jstor.org/stable/3127481> (Zugriff: 08.01.2022)

Howell, Standley: „Paulus Paulirinus of Prague on Musical Instruments”, in: *AMIS Journal* 5–6 (1979–80), S. 9–36

King Horn, in: „Four Romances of England: King Horn, Havelok the Dane, Bevis of Hampton, Athelston”, URL: <https://d.lib.rochester.edu/teams/text/salisbury-king-horn> (Zugriff: 16.05.2020)

Kirnbauer, Martin: „Hartmann Schedel und sein ‘Liederbuch’: Studien zu einer spätmittelalterlichen Musikhandschrift (Bayerische Staatsbibliothek München, Cgm 810) und ihrem Kontext”, in: *Publikationen der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft*, Serie 2, Vol. 42., Bern 2001

Ledebur, Carl, Freiherr von: *Tonkünstler Lexicon Berlins von den ältesten Zeiten bis in die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 1, URL:
<https://digital.zlb.de/viewer/resolver?urn=urn:nbn:de:kobv:109-1-15362697>
(Zugriff: 31.03.2022)

Lindley, Mark, Glyn Jenkins, Rodney Slatford, Peter Walls, Sonya Monosoff, Alison Crum, Suzanne Wijsman, Arnold Myers, Marc Ecochard und Bruce Haynes:
„Fingering”, in: *Grove Music Online* (2001), URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040049>. (Zugriff: 30.03.2022)

Lindmayr-Brandl, Andrea: „Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke I. Lateinische Motetten, Deutsche Lieder, Carmina”, in: Gerhard Croll, Ernst Hintermaier, Jürg Stenzl und Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Denkmäler der Musik in Salzburg* 15, München 2004 (Strube Verlag), S. 32–33

Ludwig, Johann Christoph: *Lebensgeschichte des Herrn M. Elias Friedrich Schmersahl, Garnisonsprediger in Zelle und Mitglied verschiedener gelehrter Gesellschaften*, Nordhausen 1765, S. 4 [12], URL:
<http://digital.slub-dresden.de/id34706177X> (Zugriff: 19.12.2021)

Macklin, Christopher: „Approaches to the use of iconography in historical reconstruction, and the curious case of Renaissance Welsh harp technique”, in: *Early Music*, Volume 35/2 (2007), S. 213–224

Pinto, David: „Lawes, William”, in: *Grove Music Online* (2001), URL:
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016150> (Zugriff: 29.12.2021)

Platter, Felix: „Tagebuch (Lebensschreibung) 1536–1567”, Valentin Lötscher (Hg.), *Basler Chroniken*, Band 10, Basel 1976, S. 73

Powell, Nia: „Robert ap Huw: A Wanton Minstrel of Anglesey”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 5–29

Rees, Stephen/Harper, Sally: „Aspects of the Palaeography and History of the Robert ap Huw Manuscript”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 54–67

Rimmer, Joan/Evans, Robert/Taylor, William: „Harp” (1. The Middle Ages and the early Renaissance.), in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045738> (Zugriff: 16.05.2020)

Rimmer, Joan: „Harps in the Baroque Era”, in: Taylor & Francis, Ltd. (Hg.), *Proceedings of the Royal Musical Association*, XC (1963/4), S. 74

Rimmer, Joan: „Irish harp”, in: *Grove Music Online* (2001), URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013909> (Zugriff: 11.03.2022)

Rosenzweig, Heidrun: „Die vergessene Perfektion. Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen”, in: Martina Papiro (Hg.), *Basler Beiträge zur historischen Musikpraxis*, Band 39 (2020), S. 345–376

Salmen, Walter: „Musikleben im 16. Jahrhundert”, in: Werner Bachmann (Hg.), *Musikgeschichte in Bildern. Musikgeschichte des Mittelalters und der Renaissance*, Band III, Leipzig 1976

Schöning, Kateryna: „D-LEm I.191 - eine mitteldeutsche Tabulatur für Harfe um 1540: Geschichte, Funktion und Kontext” (in Vorbereitung, erscheint 2022)

Spohr, Arne: „How chances it they travel? Englische Musiker in Dänemark und Norddeutschland 1579–1630”, in: *Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Band 45, Wiesbaden 2009

Statud Gruffudd ap Cynan, URL:

https://www.vanhamel.nl/codecs/Statud_Gruffudd_ap_Cynan (Zugriff 22.05.2020)

Strainchamps, Edmond: „Luzzaschi, Luzzasco”, in: *Grove Music Online* (2001), URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000017234> (Zugriff: 22.12.2021)

Strobl, Johannes: „Paul Hofhaimer. Ausgabe sämtlicher Werke II. Kompositionen für Tasteninstrumente, Intavolierungen für Tasteninstrumente”, in: Ernst Hintermaier, Jürg Stenzl und Gerhard Walterskirchen (Hgg.), *Denkmäler der Musik in Salzburg* 15, München 2009 (Strube Verlag), S. 65

Taylor, Bill: *Sources for Fingernail Harp Technique from Wales & Ireland*, Wire Branch of the Clarsach Society (Strathpeffer) 2012

Taylor, William: „Robert ap Huw’s Harp Technique”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 82–90

Toivanen, Pekka: „The Robert ap Huw Manuscript and the Dilemma of Transcription”, in: John Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 3 (1999), S. 97–113

Wachsmann, Klaus, James W. McKinnon, Robert Anderson, Ian Harwood, Diana Poulton, David van Edwards, Lynda Sayce und Tim Crawford: „Lute”, in: *Grove Music Online* (2001), URL:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040074> (Zugriff: 29.03.2022)

Whittaker, Paul: „The Role of Robert ap Huw in the Creation on Lbl MS Add. 14905”,
in: Sally Harper (Hg.), *Welsh Music History*, Band 6 (2004), S. 62–86

Wirth, Sigrid: „weil es ein Zierlich vnd lieblich ja Nobilitiert Instrument ist. Der
Resonanzraum der Laute und musikalische Repräsentation am Wolfenbütteler
Herzogshof 1580–1625”, in: *Wolfenbütteler Abhandlungen zur
Renaissanceforschung*, Band 34, Wiesbaden 2017

Anhang

Anhang 1.: Veranschaulichung der Dämpftechnik und des hybriden Fingernagelspiels



Fingernägel gemäß der schottischen und irischen Spieltradition (Bill Taylor)

- lang und weit über die Fingerkuppe hervorstehend
- breit gefeilt
- ein Spiel mit der Fingerkuppe ist kaum möglich



Fingernägel für den hybriden Ansatz (Carolin Margraf)

- kurz und nur wenig über die Fingerkuppe hervorstehend
- spitz zulaufend gefeilt
- ein Spiel mit der Fingerkuppe ist je nach Winkel möglich

Anhang 2.: Videos

Beschreibung in der Videounterschrift

1. Dämpfetechniken und Fingernagelspiel: Harfe mit Metallsaiten



2. Dämpfetechniken und Fingernagelspiel: Harfe mit Darmsaiten und Schnarrhaken



3. Hybrider Ansatz für das Fingernagelspiel: Arpa a tre registri



Abstract

Die Forschung auf dem Gebiet der frühneuzeitlichen Harfen hat bisher vor allen Dingen Quellen aus dem italienischen und spanischen Raum in den Fokus genommen. Bestehende Arbeiten zum Musiktransfer zwischen den mittel- und nordeuropäischen Hofkapellen und verschiedene Quellen im Bereich des englischen Consort-Spiels geben aufschlussreiche Hinweise zur Verbreitung und Verwendung der unterschiedlichen Harfentypen in England, Dänemark und im deutschsprachigen Raum. Am häufigsten treten im 16. und 17. Jahrhundert Harfen mit Darmsaiten und Schnarrhaken, sowie metallbesaitete Harfen nach irischer bzw. schottischer Bauweise auf. Im 17. Jahrhundert wurden in ganz Europa bautechnische Versuche zur chromatischen Erweiterung angestellt. Mehrreihige Harfen wurden langezeit vor allem in Südeuropa verwendet. Zwei schriftliche Quellen beleuchten mögliche Herangehensweisen an das Spiel auf den in Mittel- und Nordeuropa hauptsächlich verwendeten, einreihigen Harfen. Die beiden Manuskripte GB-Lbl Add. 14905 und D-LEm I. 8° 191 enthalten das früheste, für die europäische Harfe überlieferte Repertoire und gewähren Einblicke in verschiedene Aspekte der Spieltechnik und die Intabulierungspraxis der frühen Neuzeit. Spielpraktische Versuche werden herangezogen, um die technischen Indizien aus den untersuchten Quellen zu ergründen. Die gesammelten Erkenntnisse werden für den Gebrauch im historischen Harfenunterricht heutzutage aufgearbeitet und ergänzen die bisherige, harfenpädagogische Praxis.

Selbstständigkeitserklärung

Name: Margraf

Vorname: Carolin Sophie

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne die Mithilfe anderer Personen verfasst habe, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet sowie alle wörtlich oder dem Sinn nach aus der Literatur zitierten Stellen entsprechend gekennzeichnet habe.

Ort, Datum:

Unterschrift: _____

**DECLARATION OF CONSENT
FOR MAKING YOUR MASTER THESIS AVAILABLE
IN THE REPOSITORY IRF OF THE FHNW**

I hereby declare that I agree to make my Master Thesis, written for the conclusion of my studies at the Schola Cantorum Basiliensis, available in the official repository of the FHNW, the IRF.

The rights to the text remain the property of the author and the Schola Cantorum Basiliensis.

Aukrug (DE), on 24.01.2023

Signature

Ergänzungen zur Masterarbeit „*Harpeslagere* und *irländische Harpisten*. Ein Update für die Spielpraxis und Didaktik auf Harfen der frühen Neuzeit“

von Carolin Sophie Margraf

1. Gendering: es wird der Genderstern verwendet. Beim Auftreten des Wortes „Anfänger*innen“ wurde jedes Mal die Fassung „AnfängerInnen“ verwendet. Dies ist bei der Korrektur leider übersehen worden.

2. Die Tabelle auf Seite 40 tritt bei der Druckversion gestaucht auf und ist daher nicht vollständig einsehbar. Korrektur siehe unten:

Funktion/ Vorkommen	Vokalfassung	Intabulierung	Ausführung
Unbetonte Taktzeit	Brevis, Tonwiederholung Semibrevis	Semifusae	Ausgangston wird aufgeteilt in eine Semibrevis und vier Semifusae; berührt die obere Nebennote, geht schrittweise bis zur unteren Nebennote und kehrt zum Ausgangston zurück
Betonte Taktzeit	punktierte Breven, Semibreven	Minimae	Ausgangston berührt die untere Nebennote, steigt schrittweise eine Terz auf und kehrt zum Ausgangston zurück
Diskantklausel	Semibreven	Minimae	ausgehend von <i>penultima</i> -Note; steigt schrittweise eine Terz auf, steigt dann eine Terz ab und erreicht so die <i>ultima</i> -Note
Variantmuster betonte Taktzeit	Brevis, punktierte Semibrevis	Minimae	Ausgangston steigt ab zur unteren Nebennote, kehrt zum Ausgangston zurück, erreicht über die Unterterz den Zielton

Ich bitte Sie, diese Ergänzungen zu berücksichtigen. Vielen Dank für Ihr Verständnis.
– Carolin S. Margraf (04.04.2022)