

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	8 (1984)
Artikel:	Zur Harfe im 15. Jahrhundert
Autor:	Rosenzweig, Heidrun
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869129

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZUR HARFE IM 15. JAHRHUNDERT

von HEIDRUN ROSENZWEIG

In jüngerer Zeit wird der Harfe in der Aufführungspraxis der Musik des 15. Jahrhunderts mehr Beachtung entgegengebracht. Dabei sieht man sich vor einen verwirrenden Befund gestellt: In der Fülle an ikonographischem Material der Zeit ist gerade die Harfe besonders häufig vertreten¹; Namen und Aktivitäten von Harfennisten sind ebenfalls zahlreich überliefert.² Schriftliche Belege über ihre Spielpraxis und ihr Repertoire scheinen jedoch zu fehlen.

So gilt es heute, anhand von existierenden Instrumenten, ikonographischen Belegen und Berichten über die Ausübung des Harfenspiels eine möglichst umfassende Kenntnis über die Spielpraxis der Zeit wiederzuerlangen.

Aus den unzähligen Abbildungen von Harfen im 15. Jahrhundert kann ersehen werden, daß viele verschiedene Formen und Größen gleichzeitig nebeneinander in Gebrauch waren. Zwei typische Formen kristallisierten sich heraus: Sachs³ bezeichnet die ältere aus kunsthistorischen Erwägungen als „romanisch“ (Abbildung 1 und 2). Ihre Gestalt ist gedrungen, entspricht einem gleichschenkligen Dreieck mit gleicher Höhe wie Breite; die Vorderstange ist meist stark gebogen, Korpus, Hals und Säule scharf gegeneinander abgesetzt. Die jüngere Form, die etwa um 1420 sowohl in Flandern als auch in Italien auftaucht, wird als „gotisch“ bezeichnet (Abbildung 3). Sie ist sehr schlank, die Höhe entspricht der doppelten Breite; die Vorderstange ist nur wenig geschwungen, nach oben spitz auslaufend; der Hals ist C-förmig und geht stark gebogen in das Korpus über. Das Saitenmaterial besteht aus Darm⁴, mit Ausnahmen der (hier nicht berücksichtigten) irischen Harfen. An den Enden werden die Saiten mit L-förmigen Haken am Korpus befestigt (Halte-

¹ Man beachte nur die Anzahl von Harfendarstellungen im Gegensatz zu anderen Instrumenten am Beispiel der Manuskriptsammlungen der Library of Congress, British Library, Bibliothèque Nationale, Walters Art Gallery und Pierpont Morgan Library; vgl. Edmund A. Bowles, „A checklist of musical instruments in 15th century illuminated manuscripts“, *Notes 29* (1972/73), 30 (1973/74) und 32 (1975/76).

² – A. Dufour, F. Rabut, *Les Musiciens la musique et les instruments de musique en Savoie du 13^e au 19^e siècle*, Reprint Genf 1972.
– Edmund Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas*, 7, Brüssel 1867.
– Higino Anglès, *Historia de la Musica Medieval en Navarra*, Navarra 1970.
– Craig Wright, *Music at the court of Burgundy 1364–1419*, Ottawa 1979.
– Jeanne Marix, *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon*, Strasbourg 1939, Reprint Genf 1972.
– André Pirro, *Histoire de la musique de la fin du XIV siècle à la fin du XVI siècle*, Paris 1940.

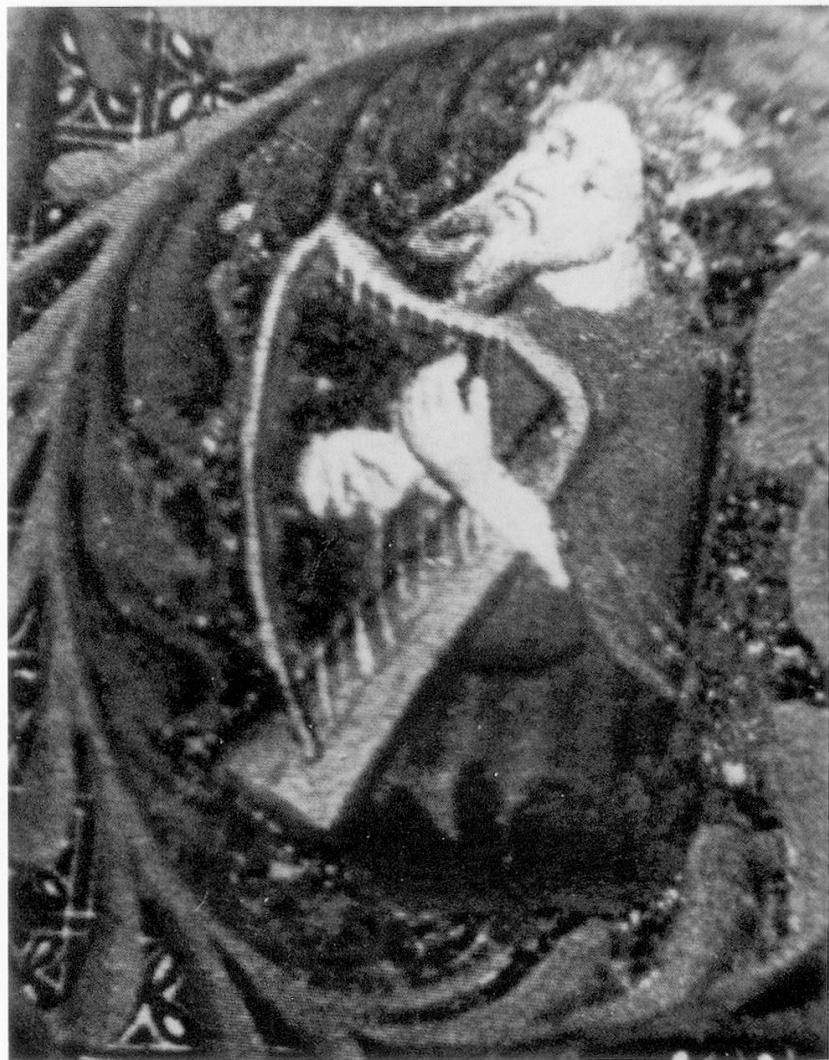
³ Curt Sachs, *Handbuch der Musikanstrumentenkunde*, Berlin 1920, 233ff.

⁴ Hans Joachim Zingel, *Harfe und Harfenspiel*, Halle 1932, 33. Christopher Page, „Early 15th-century instruments in Jean de Gerson's *Tractatus de Canticis*“, *Early Music* 6 (1978) 342.



Abb. 1: Französische Bibel (1411), Die Wurzel Jesse; London, British Library, Royal 19, D. 111, f. 458 (nach Jeremy Montagu, *The world of medieval & Renaissance musical instruments*, Newton Abbot etc. 1976, Pl. VI).

Abb. 2: Detail aus Abb. 1:
Einer der Stammväter Christi
(David?).



stifte, Schnarrstifte, engl. *braypins*). Berühren diese Haken die Saiten, so entsteht ein stark nasaler, durchdringender Klang, der in der damaligen Zeit den typischen Harfenklang ausmachte. Je geringer der Abstand des Schnarrstiftes zu dem Saitenloch ist, desto geringer ist auch die Intensität des Schnarrens, welche wiederum von der Stärke der Schwingung der Saite abhängig ist. So schnarren tiefe Saiten besser und länger als hohe (vgl. die Skizze).

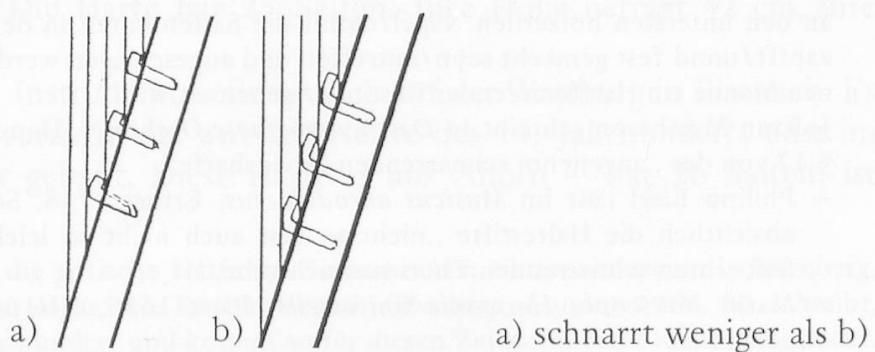




Abb. 3: Jan Mostaert
(1475–1555):
Die Wurzel Jesse, Ausschnitt;
Amsterdam, Rijksmuseum.

Es bestand die Möglichkeit, mit oder ohne Schnarrstifte zu spielen; ein Wechsel zwischen den Stücken ist demgegenüber nicht möglich, da es recht viel Zeit benötigt, die Stifte richtig einzustellen.⁵ Dieser charakteristische Schnarrton der Harfe hält sich noch bis ins 18. Jahrhundert.⁶

⁵ Alison Hanham, „The musical studies of a fifteenth century wool merchant“, *The review of English studies*, VIII/31, 272. George Cely bezahlt seinen Harfenlehrer Thomas Rede dafür, daß er seiner (neuen) Harfe die Schnarrstifte reguliert.

⁶ Michael Praetorius, *Syntagma musicum II. De Organographia*, Wolfenbüttel 1619, Kapitel 34: „Und ist eben also/wie vff einer Harffe/da die Saiten auch knirren und schnarren/wenn sie an den untersten hölzernen Nagel/damit die Saiten vnten in den Korpus der Harffen eingezapfft/unnd fest gemacht seyn/antreffen und angeschlagen werden; Welches von dem gemeinen Manne ein Harffenierender Resonanz genennet wird“

Johann Mattheson schreibt in *Das neueröffnete Orchester*, Hamburg 1713, 3. Teil Kapitel 3, § 17 von der „angenehm schnarrenden Davidsharfe“.

- Philipp Eisel lässt im *Musicus autodidactus*, Erfurt 1738, Sektion 2, Nr. 15, 5 und 14 absichtlich die Haltestifte „nicht so fest auch nicht so leicht“ einschieben, damit „die Saite ihren schnarrenden Thon von sich gebe.“
- Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636, III/169 ff. ist gegen das Schnarrgeräusch.

Abb. 4: Hubert und Jan van Eyck, Genter Altar,
Musizierende Engel,
Ausschnitt; Gent, St. Bavon
(nach Robert Wangermée,
*Flemish music and society in
the 15th and 16th centuries*,
Brüssel 1968, Pl. 4).



Aus dem 15. Jahrhundert sind uns zwei Instrumente erhalten — eines allerdings nur fragmentarisch.⁷ Es handelt sich um eine Harfe, die sich heute — restauriert — im Louvre in Paris befindet (Abbildung 5). Die originalen Anteile beschränken sich auf zwei reich verzierte Elfenbeinstücke, Säule und Hals. Die Schwertlilien-dekoration läßt darauf schließen, daß das Instrument für einen französischen Prinzen gebaut wurde. Die Harfe hat 25 Saiten. Ihre Höhe beträgt 42 cm, ihre Breite 23 cm.

Das zweite erhaltene Instrument befindet sich auf der Wartburg in Eisenach. Es stammt aus Tirol und wurde in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts oder im frühen 15. Jahrhundert gebaut. Diese Harfe — aus Ahorn — hat 26 Saiten, ist

⁷ Ein drittes Instrument, die gotische Harfe im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, stammt aus dem 16. oder sogar, wie Roslyn Rensch, *The harp*, London 1969, 90 schreibt, aus dem 16. oder 17. Jahrhundert und kommt so für diesen Zeitraum nicht mehr in Betracht.

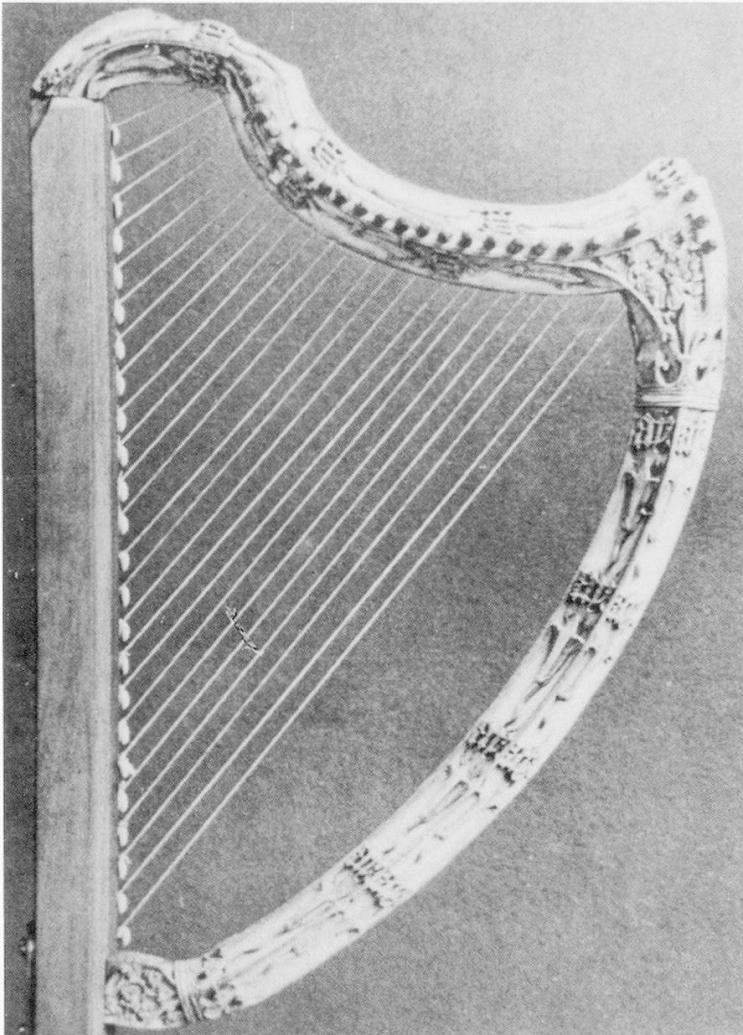


Abb. 5: Elfenbeinharfe aus Frankreich oder Flandern, 15. Jahrhundert (nach Roslyn Rensch, *The harp*, London 1969, Pl. 27).

104 cm hoch und 32 cm breit; die maximale Breite des Resonanzkörpers beträgt ca. 13 cm, die Tiefe 4 cm. Die Harfe besitzt feine Holz- und Elfenbeineinlegearbeiten in Form von geometrischen Mustern; oben auf der Säule finden sich neun Blumen und das Wort „wann“⁸ (Abbildung 6).

Es stellt sich nun die Frage: Wie wurde auf diesen Instrumenten musiziert? Aus Abbildungen geht deutlich hervor, daß die Harfe meistens mit beiden Händen gespielt wurde⁹, was für ein mehrstimmiges Spiel spricht, im Gegensatz zur Laute, die ja im 15. Jahrhundert noch auf eine eher einstimmig orientierte Plektrumspieltechnik ausgerichtet ist (Abbildung 7 und 8).

Wie die Harfe sowohl solistisch als auch im Ensemble eingesetzt wurde, darüber finden sich nur wenige, spärliche Angaben. So geht aus einem Vertrag vom 19. No-

⁸ Frederick Crane, *Extant medieval musical instruments*, Iowa 1972, 342.

⁹ Man betrachte unter diesem Aspekt etwa das Buch von Edmund A. Bowles, *La pratique musicale au moyen age*, Genf 1983. Von 27 Harfenabbildungen, die den Harfenisten spielend zeigen (im Gegensatz zur Harfe als bloßes Attribut), bilden ihn 18 mit beiden Händen spielend ab, zwei wahrscheinlich mit beiden (nicht deutlich erkennbar), fünf sind nicht deutlich erkennbar, da der Spieler oder dessen Hände verdeckt sind und nur in zwei Fällen spielt der Musiker im Stehen mit einer Hand, während die andere Hand das Instrument hält.

Abb. 6: Harfe mit Ahornintarsien aus Tirol,
15. Jahrhundert (nach Werner Noth, *Die Wartburg*,
Leipzig 1983, Tf. 100).



vember 1449 lediglich hervor, daß Mosse de Lisbonne sich verpflichtet, dem Studenten Anthonius Girardi aus Avignon Lauten- und Harfenunterricht zu erteilen. Letzterer lernt Stücke in Bassedance- und Saltarello-Mensur. Die Liedanfänge werden angegeben. Es handelt sich um damals weitverbreitete Tenores. Wie sie jedoch auf der Harfe bzw. Laute vorgetragen wurden, bleibt unersichtlich.¹⁰

¹⁰ Daniel Heartz, „Hoftanz and Basse Dance“, *JAMS* 19 (1966) 20. Ders. „A 15th century Ballo: Roti Bouilli Joyeux“, *Aspects of medieval and Renaissance music*, Birthday Offering to Gustav Reese, New York 1966, 372.

Ein ausführlicherer Bericht ist in den Rechnungsbüchern der Familie Cely enthalten.¹¹ Dort führte der Wollhändler George Cely 1473–1475 Buch über seine Ausgaben für Musik- und Tanzunterricht bei Thomas Rede, Harfenist in Calais. Er erhält in diesem Zeitraum Harfen- und Lautenunterricht sowie Tanzstunden und gibt Geld zum Kauf einer Harfe aus. Insgesamt lernt George Cely, 26 Tänze auf der Harfe, 15 auf der Laute zu spielen. Die Madrigale „O ffresshes Flour“, „tos Juirs“, „o Rosse Abella“ lernt er ebenfalls, wobei nicht deutlich wird, ob er sie singen, spielen oder dazu tanzen lernt. „Myne hartys luste“ und „Offreschys fflour“ lernt er auf zwei Arten. („ij whayys“), „off seche cum playn“ später sogar auf drei Arten. Thomas Rede lehrt ihn die Harfe anders zu stimmen („to teke meto sett my harppe an nothyr way“) und alle Tänze, die er kennt, auf diese Art umzulernen („ffor to teche me all my davnsys that same way“).

Daß George Cely die Madrigale im Gegensatz zu den instrumentalen Tänzen auf verschiedene Arten lernt, erscheint logisch, da sie häufig in verschiedenen Versionen auftraten.

Ein wichtiger Hinweis für das Harfenspiel scheint mir jedoch, daß George Cely lernt, die Harfe auf eine andere Art zu stimmen. Wie diese veränderte Stimmung praktisch aussieht, ist aus dem Text nicht zu ersehen. Es bieten sich jedoch zwei Deutungsmöglichkeiten an:

Die Harfe wird in einer anderen Tonart als der ursprünglichen gestimmt; dann werden alle bereits gelernten Tänze in diese Tonart übertragen. Dieses Verschieben in eine andere Tonart dürfte an sich kein praktisches Problem gewesen sein, da sich keine veränderten Fingersätze ergeben würden und auch eine Färbung der Saiten als Orientierungshilfe noch nicht üblich war.¹²

Die zweite Möglichkeit wäre, ein verändertes Stimmungssystem für die Harfe anzunehmen. Auffallend ist, daß George Cely zunächst ausschließlich Tänze spielen lernt und dann erst Madrigale, einige davon auf zwei oder drei verschiedene Arten. Beim Spielen von auskomponierten Stücken hätte sich ihm, der eine diatonisch gestimmte Harfe spielte, das Problem der *musica ficta* gestellt, das vielleicht bei der einfacheren Tanzmusik nicht von Bedeutung war.

Wenn die Praxis des Umstimmens der Harfe auf ein anderes als das übliche diatonische Stimmungssystem bestanden hat, bedeutet dies für uns heute, daß wir mit verschiedenen Stimmungen experimentieren müssen. Denn gerade die Erzeugung der *musica ficta* sowie der vorgeschriebenen chromatischen Töne innerhalb eines Stücks stellen den ausführenden Harfenisten beim Spielen der Musik aus dem 15. Jahrhundert vor das größte Problem.

Praktische Hinweise, wie dieses Problem bewältigt wurde, finden sich erst bei Bermudo (1555), der verschiedene Lösungsvorschläge anbietet. Er bezeichnet sie als individuell; es hinge vom jeweiligen Spieler ab, welche Lösungsmöglichkeit für ihn in Betracht käme. Nach Art des Ludovico, des berühmtesten Harfenisten seiner

¹¹ Alison Hanham, a.a.O. 270–274.

¹² Als erster spricht Juan Bermudo, *Declaracion de los instrumentos musicales*, Ossuna 1555, Kap. 90 von einer Färbung der eingefügten Zusatzsaiten.



Abb. 7: Meister mit der Nelke (15. Jahrhundert), Gastmahl des Herodes, Ausschnitt; Budapest, Museum für Bildende Künste (nach Max Sauerlandt, *Die Musik in fünf Jahrhunderten der europäischen Malerei*, Königstein 1922, Tf. 4).

Zeit, wird zur Erzeugung des benötigten Halbtons die Saite mit dem Finger gegen den Hals der Harfe gedrückt, was eine Erhöhung um einen Halbton bewirkt.¹³ Ob diese Art, die Halbtöne zu erzeugen, im 15. Jahrhundert angewendet wurde, lässt sich nicht eindeutig nachweisen. Es bleibt nur zu erwähnen, daß die beiden erhaltenen Instrumente von Paris und Eisenach eine solche Art, die Halbtöne zu erzeugen, nicht zulassen; am Hals der Eisenacher Harfe reicht der Platz nicht aus, während der Hals der Harfe von Paris reich verziert und uneben ist, was ebenfalls gegen eine derartige Verwendung spricht. Auch aus ikonographischen Belegen ist vielfach erkennbar, daß Raum am Hals fehlt, den Halbton zu erzeugen.¹⁴ Oft ist gerade der Hals besonders ausgebuchtet, was ästhetisch ein schönes Bild gibt, aber keine Möglichkeit zuläßt, die Halbtöne durch Abdrücken am Hals zu erzeugen. Man vergleiche insbesondere das Bild von Hieronymus Bosch mit dem nach diesem Vorbild nachgebauten Instrument; die Rekonstruktion wurde so angefertigt, daß eine Halbtonerzeugung durch Abdrücken am Hals möglich ist (Abbildung 9 und 10).

Diese Art, die Halbtöne zu erzeugen, hat den Nachteil, daß sie das gleichzeitige Spiel beider Hände behindert. Auch gestaltet sich eine gleichzeitige Erhöhung von zwei Tönen, wie sie gerade in der typischen Kadenz des 15. Jahrhunderts erscheint, als überaus schwer durchführbar, da durch den einseitigen Druck gegen den Hals das Instrument leicht aus der Balance gerät.

Als weiteren Lösungsvorschlag nennt Bermudo speziell für Kadenzschlüsse die Möglichkeit, die Oktaven nicht gleich zu stimmen. So könnte man z.B. in der unteren Oktave ein c stimmen, in der oberen ein cis, was ein unbehindertes gleichzeitiges Spiel mit beiden Händen gewährleistet.¹⁵ Schwierigkeiten ergeben sich erst beim Spielen von komponierten Stücken, wo im Melodieverlauf beide Töne (z.B. c und cis) nebeneinander auftreten. Auch erweist sich ein dauerndes Umstimmen der Saiten als ungünstig für die Stabilität der Stimmung.

Eine dritte Möglichkeit besteht nach Bermudo darin, zusätzliche Saiten für die Akzidentien einzufügen. Da er nichts von einem Umfangsverlust schreibt, würde diese Lösung eine bautechnische Veränderung der Harfe mit sich bringen, wie sie erst für die zwei- bzw. dreireihigen chromatischen Instrumente gegeben ist.

Ein überraschend frühes Beispiel einer zweireihigen Harfe befindet sich jedoch in der *Academia de la Historia* in Madrid. Es ist ein Detail eines Reliquenschreins aus dem Kloster von Piedra, datiert 1390¹⁶ (Abbildung 11). Ob es sich hier um eine chromatisch oder – zur Verstärkung des Klanges – chörig gestimmte Harfe handelt, ist nicht bekannt. Welche Art Harfe Baude Fresnel, Valet de chambre am Hofe Philipps des Kühnen, 1395 besaß – ein Instrument, das, mit Holzschnitzereien verziert, goldene Stimmwirbel und vier Saitenreihen (!) gehabt haben soll – ist ebenfalls unklar.¹⁷

¹³ Ders. Kap. 88

¹⁴ Vgl. die Abbildungen dieses Artikels

¹⁵ Ders. Kap. 88

¹⁶ Mary Remnant, *Musical instruments of the west*, London 1978, 24.

¹⁷ Craig Wright, a.a.O., 125.



Abb. 8: Hans Memling, Jungfrau und Kind mit Engeln (um 1480); Washington, National Gallery.



Abb. 9: Hieronymus Bosch (ca. 1450–1516), Garten der Lüste; Madrid, Museo del Prado. Daneben Rekonstruktion nach der von Bosch dargestellten Harfe durch die Harfenbauwerkstatt Rainer M. Thurau, Ulm.

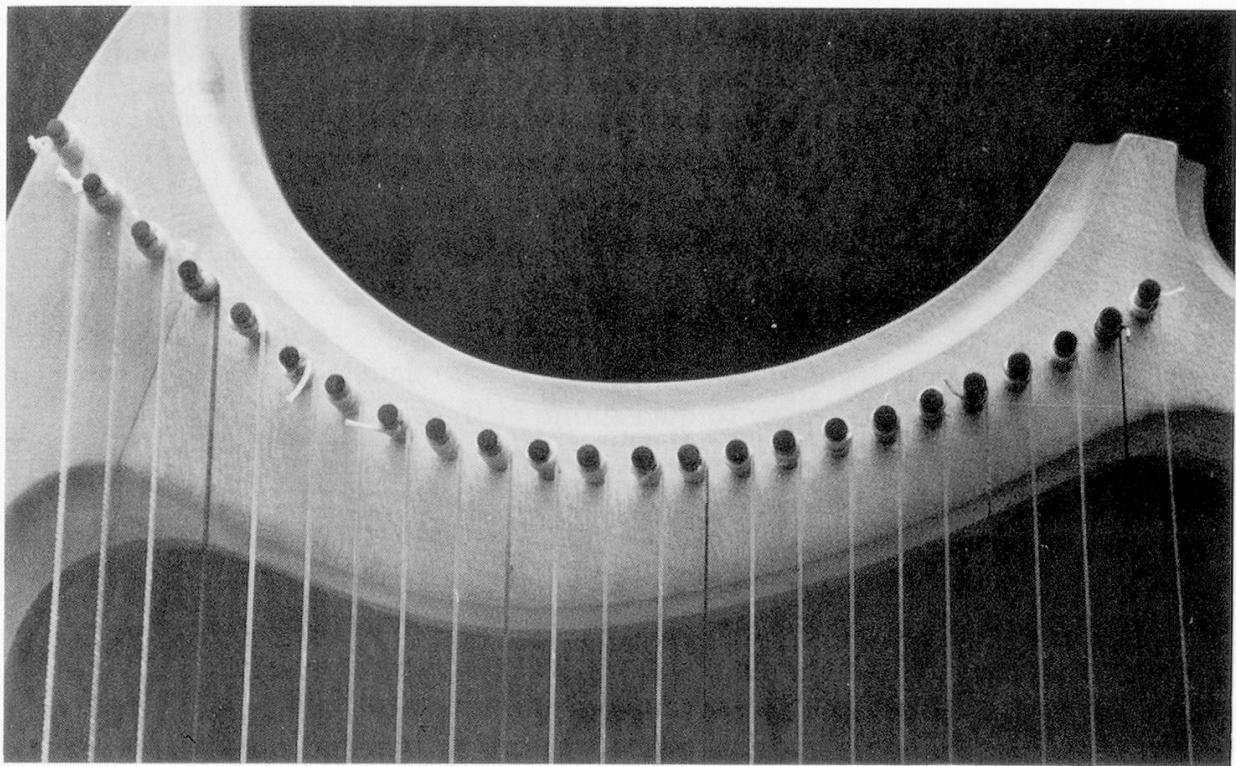


Abb. 10: Vergrößerung des Harfenhalses aus Abb. 9 mit Stimmung II und der Möglichkeit zur Halbtonabdrückung am Hals.

In diesem Zusammenhang muß darauf hingewiesen werden, daß mit dem Begriff *arpa doppia* im 15. Jahrhundert sehr vorsichtig umgegangen werden muß. Es läßt sich nicht eindeutig darauf schließen, daß es sich um eine (zweireihige) chromatische Harfe handelt; vielmehr bezeichnet er in erster Linie ein größeres, im Tonumfang nach unten hin erweitertes Instrument, wie es beispielsweise die „gotische“ Harfe im Vergleich zur „romanischen“ Harfe darstellt. Unter diesem Blickwinkel läßt sich die Harfe des George Cely, wohl als dobyll harp bezeichnet, eher als eine Harfe mit größerem Tonumfang interpretieren.¹⁸

Was schließlich das Repertoire betrifft, das auf der Harfe gespielt wurde, findet sich ein weiterer Anhaltspunkt im *Liber Saporecti* des Simone Prudenzi d'Orvieto, das ca. 1420 entstanden ist.¹⁹ Die musikalischen Tätigkeiten Solazzos, Sänger und Virtuose auf sämtlichen Instrumenten, die er zur Unterhaltung einer umbriischen Gesellschaft zur Weihnachtszeit darbietet, geben aufführungspraktische Hinweise über rein instrumentale, vokale und gemischt vokal-instrumentale Besetzungen der Zeit.

¹⁸ Hanham, a.a.O., 272.

¹⁹ Santorre Debenedetti, „Il ‚Saporetto‘ con altre rime di Simone Prudenzi d'Orvieto“ = Giornale storico della letteratura italiana, supplemento 15, Torino 1913. Vgl. auch Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik*, Potsdam 1931, 103f.

Prudenzianni lässt im Sonett 25 Solazzo auf einer Harfe mit großer Kunstfertigkeit eine Reihe von Stücken spielen:

„Una arpa fo adducta assai reale
Ove Solaço fe' *La dolce sera*,
Ucel de Dio con Aquila altera,
Verde buschetto et puoi Imperiale,
Agniel so' bianco et anco' L Pelegrino,
Or sus madame da par de Sperança
Et fecie *Mon cors*, presar(o) L(a) dança;
Tanto suave fo quel suono et fino,
Parve se ricordasse de sua manca.“

Auffallend ist, daß die meisten der hier angegebenen Stücke im Kodex Faenza enthalten sind, der etwa um die gleiche Zeit, 1420, entstanden ist.

Anbei eine Quellenliste der Stücke, die ich auffand²⁰:

<i>Titel</i>	<i>Komponist</i>	<i>Quelle</i>	<i>Moderne Ausgabe</i>
— La dolce sera	Bartolino da Padova	Fa 71–72; Pit 41'/42; Sq 101'/102; FP 108'/109; Lo 15'/16; PR 13'/14 (anon.); Man Nr. 1	PMFC 9 (1975) 28
— Ucel de dio con Aquila Altera	Jacopo da Bologna	FA 73/74'; FP 91'/92: Pit 2'/3; Sq 5'/6	Faenza 30 CMM 4 (1963) 1/2
— Verde buschetto	Bartolino da Padova	FA 66; Pit 39'/40; PR 23'; Lo 81'/82; Man Nr. 6	PMFC 9 (1975) 56/58
— Imperiale	Bartolino da Padova	FA 74'–77; Pit 47'/48 (anon.); Sq 109'/110; PR 22'/23 und 13 (nur T) (anon.); Man Nr. 62 (anon.); ModA 29'/30	Faenza 31 PMFC 9 (1975)
— Agniel- so- bianco	Johannes de Florentia	FP 48'/49; Pit 18'/19; Sq 1; PR 12' (anon.)	CMM 8/1 (1954) 7
— il Pelegrino ? J(o) son' un pellegrin	(Giovanni da Florentia)	FP 47'/48; Lo 25; Pit 42'; PR 27'/28 (alle anonym)	DaAp Nr. 51
? Povero pellegrin	Niccolo da Perugia	Lo 52'; Sq 84	PMFC 8 (1972) 172
— Or sus madame	anonym	FA 48'/49	Faenza 16
— da par de sperança ? j'ay grant desespoir	anonym	FA 40/41	Faenza 9
— Mon cors ? Elas mon cuer		FA 39/40 und 44'–46	Faenza 7 und 14

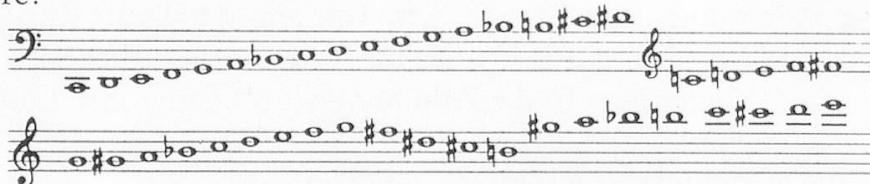
²⁰ Vgl. Kurt von Fischer, *Studien zur italienischen Musik des Trecento und frühen Quattrocento* = Publikationen der schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 5, Bern 1956, 18–73.

- FA: Faenza, Biblioteca Comunale, Cod. 117;
 Pit: Paris, Bibliothèque Nat., ms. ital. 568;
 Sq: Florenz, Bibl. Mediceo-Laurenziana, Palat. 87; Codex Squarcialupi;
 FP: Florenz, Bibl. Nat. Centr., ms. Panciatichi 26;
 Lo: London, Brit. Libr., Add. ms. 29987;
 PR: Paris, Bibliothèque Nat., ms. n.a. fr. 6771, Codex Reina;
 Man: Lucca, Archivio di Stato und Perugia, Bibl. Comunale, Codex Mancini;
 ModA: Modena, Bibl. Estense, lat. 568
 DaAp: A.T. Davison und W. Apel, *Historical Anthology of Music* 1, Cambridge 1947.
 PMFC: F. Ll. Harrison (Hg.), *Polyphonic Music of the Fourteenth Century*, Monaco 1956ff.

Beim näheren Betrachten dieser Stücke stellt sich die Frage, wie sie wohl auf der Harfe ausgeführt worden sind. Wurde eine Intabulierung der meist dreistimmigen Madrigale angefertigt oder gar die reich verzierte Faenzafassung ausgeführt? Wie wurde das Problem der *musica ficta* gelöst?

Einen Hinweis zu letzterem findet man bei Praetorius.²¹

Neben der für das 16./17. Jahrhundert üblichen Beschreibung der „gemeinen“, also diatonischen Harfe gibt er ein Diagramm mit einer halbchromatisch gestimmten irischen Harfe:



Auffallend ist hier die Gruppierung der Halbtöne, die sich jedoch damit erklären ließe, daß es für die Hand angenehmer ist, die Halbtöne, die nicht immer benötigt werden, sozusagen „aus dem Weg“, nämlich nebeneinander gruppiert zu haben. So läßt sich auch eine zu große Spannung der Hand vermeiden, die entstehen würde, wenn alle Halbtöne in chromatischer Ordnung eingefügt wären. Eine Oktave wäre so mit einer Hand kaum noch greifbar.

Bei dieser Stimmung also sind h/cis/dis gruppiert, fis/gis innerhalb der wohl am meisten gespielten Oktave, sowie fis/dis/cis/h, kurioserweise in absteigender Reihenfolge; die wohl am seltensten vorkommenden Spitzentöne sind in chromatischer Reihenfolge angeordnet. Diese Beschreibung einer halbchromatischen Stimmung war vielleicht nicht nur für die saitenreiche irische Harfe anwendbar. Auch die relativ hohe Saitenzahl, die für die gotische Harfe im 15. Jahrhundert angenommen wird, ließe eine halbchromatische Stimmung zu.

Schon Machaut sprach im 14. Jahrhundert in seinem *Dit de la harpe* von einer 25-saitigen Harfe:

„Je puis trop bien ma donne comparer
 A la Harpe et son gent corps parer
 de XXV cordes que la harpe ha
 Dont Roys David par maintes fois harpa.“²²

²¹ Michael Praetorius, a.a.O., 56.

²² Manuskript 22545 der Bibliothèque National Paris, fol. 135 r. Vgl. Johannes Wolf, *Geschichte der Mensuralnotation* I, Leipzig 1904, 158

Die existierenden Instrumente von Paris und Eisenach haben 24 bzw. 25 Saiten. Diese Saiten ergäben in diatonischer Anordnung einen Umfang von 3 1/2 Oktaven, der mir sehr groß für die Musik des 15. Jahrhunderts erscheint, zumal damals ja auch noch viele Kompositionen des 14. Jahrhunderts im Umlauf waren, die den Umfang einer Singstimme nicht überschreiten.

Hatte nicht die Laute im 15. Jahrhundert einen Umfang von c–e², was zwei Oktaven und zwei Töne ausmacht? Nimmt man nun als tiefsten Ton, wie bei der Laute, c an, so ergäbe der Umfang einer 24-saitigen Harfe c–e³, das heißt eine Oktave mehr als bei der Laute. Praktisch aber wird dieser Umfang in der Literatur nicht ausgenutzt, da im 15. Jahrhundert g² fast nie überschritten wird.

Versucht man nun das Konzept einer halbchromatischen Stimmung auf eine 24-saitige Harfe zu übertragen, so wäre folgende Stimmung denkbar:

I) (fis)
 H c d e f g a b h c¹ cis¹ d¹ e¹ f¹ fis¹ g¹ gis¹ a¹ b¹ h¹ c² cis² d² e²

Das H könnte gegebenenfalls auf fis oder andere benötigte Halbtöne umgestimmt werden. Diese Stimmung würde exakt dem Umfang der Laute entsprechen und somit das der Laute zugesetzte Repertoire für die Harfe erschließen.

Einzelne Veränderungen – z.B. die Zahl der Halbtöne und ihre Lokalisierung – blieben dem Spieler überlassen.

Auch folgende Stimmung ist gut zu gebrauchen:

II) c d e f fis g a b h c¹ cis¹ d¹ e¹ f¹ fis¹ g¹ a¹ b¹ h¹ c² d² e² f² g²
 (gis¹) (cis²)

Versetzt man die zusätzlich eingefügten Töne in der Ebene etwas nach außen, so daß die diatonischen Töne sich in einer Ebene, die chromatischen in der anderen befinden, so hat der Spieler zusätzlich visuelle und taktile Hilfe, die unübliche Stimmungsfolge zu erkennen.

Dieses veränderte Stimmungssystem, auf die Stücke von *Il Saporetto* bezogen, ergäbe folgende Vorteile: Die zwei Hände könnten ohne große Schwierigkeiten zweistimmig spielen, der Superius könnte jede verlangte chromatische Veränderung ausführen, ohne daß die linke Hand aussetzen oder Töne auslassen müßte, wie das beim Halbtonspiel durch Abdrücken der Saite der Fall wäre.

Als Beispiel diene „Ucel de Dio con Aquila altera“. Es handelt sich hier um ein ursprünglich dreistimmiges Madrigal, das drei verschiedene Texte hat: Superius „Aquila altera“, Contratenor „Creatura gentil“, Tenor „Ucel de Dio“. Solazzo spielte auf seiner Harfe offenbar zweistimmig, den Superius und Tenor. Der Ambitus des gesamten Stücks beträgt 18 Töne von c–b¹

Superius	a b h c ¹ cis ¹ d ¹ e ¹ f ¹ fis ¹ g ¹ gis ¹ a ¹ b ¹
Tenor	c d e f g a b c ¹ cis ¹ d ¹



Abb. 11: Reliquienschrein aus dem Kloster Piedra (1390), Detail; Madrid, Academia de la Historia.

Dieses Stück lässt sich also ohne weiteres und ohne jegliche Veränderungen auf einer Harfe in der Stimmung I) oder II) spielen. Das gleiche gilt für sämtliche von Prudenziani erwähnten Harfenstücke²³:

<i>Stück</i>	<i>Akzidentien</i>	<i>Ambitus</i>
— La dolce sera	b/cis ¹ /fis ¹ /b ¹	f—d ² , 17 Töne
— Ucel de Dio Aquila Altera	b/cis ¹ /fis ¹ /gis ¹ /b ¹	c—b ¹ , 18 Töne
— Imperiale	fis/(b)/cis ¹ /(fis)/b ¹	c—h ¹ , 19 (16) Töne
— Agniel so' bianco	b/cis ¹ /fis ¹ /b ¹	e—b ¹ , 15 Töne
— Or sus madame	b/(fis ¹)/(b ¹)/	f—d ² , 15 (13) Töne
— Verde buschetto		
— J'ay grant désespoir de ma vie	es/b/cis ¹ /(es ¹)/fis ¹	c—a ¹ , 17 (16) Töne
— Elas mon cuer I	b/(fis ¹)/b ¹	f—e ² , 17 (16) Töne
II	b/cis ¹ /fis ¹ /gis ¹ /b ¹	e—e ² , 20 Töne

Eine feste, teilweise chromatische Stimmung auf der Harfe hätte den Vorteil der Stabilität, was den Sachverhalt aufwölge, daß nicht immer alle Akzidentien in jedem Stück gebraucht würden. Bei zu häufigem Umstimmen der Saiten in einem diatonischen Stimmungssystem wäre demgegenüber eine Stabilität der Stimmung nicht gewährleistet.

Wenngleich eine halbchromatische Stimmung auf der Harfe des 15. Jahrhunderts sich nicht sicher belegen lässt, so sprechen doch die sich aus ihr ergebenden praktischen musikalischen Möglichkeiten für diese Lösung. Die Entwicklung in Richtung auf ein vollchromatisches Instrument, wie es die zwei- und dreireihigen Harfen des späten 16. Jahrhunderts darstellen, muß ja irgendwo ihren Ursprung gehabt haben. Dieser Ursprung dürfte mit der Praxis gegeben sein, nicht benötigte Saiten, in den benötigten chromatischen Tönen zu stimmen. Es wird wohl im 15. Jahrhundert keine definitive Lösung gegeben haben, denn die gelang erst mit den vollchromatischen zwei- oder dreireihigen Instrumenten.

Jeder Harfenist entwickelte wahrscheinlich je nach Können, Repertoire und persönlichem Geschmack eine für ihn maßgebliche, individuelle Lösung, die wohl auch je nach dem varierte, ob es sich um einen Laien oder einen Berufsmusiker handelte.

Für uns heute gilt es, die Stücke, die, wie wir wissen, auch auf der Harfe gespielt wurden, wieder spielbar zu machen, indem wir mit verschiedenen Möglichkeiten experimentieren, wenn diese auch auf den ersten Blick nicht als das Naheliegendste und Einfachste erscheinen mögen. Auf diese Weise würde sich das Repertoire für die Harfe im 15. Jahrhundert beträchtlich erweitern und ihr Einsatz im Ensemble-Spiel vervielfältigen, was ganz den ikonographischen Belegen der Harfe, die wir aus dem 15. Jahrhundert kennen, entspricht.

²³ Die Akzidentien in Klammer bezeichnen im Original nicht enthaltene Versetzungszeichen (*musica ficta*).

ANHANG

Jacopo da Bologna, „Aquila altera con ucel de dio“

The musical score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a bass clef. The time signature varies between 2/4 and 3/4. The key signature changes from C major to G major. The score includes various musical markings such as dynamic signs (e.g., f, p), articulation marks (e.g., dots, dashes), and slurs. Measure numbers are indicated on the left side of the score: 1, 8, 15, 22, 29, 36, and 43.

A musical score for piano, featuring four staves. The top staff (treble clef) starts in 3/4 time with a key signature of one sharp. The second staff (bass clef) starts in 3/4 time with a key signature of one sharp. The third staff (treble clef) starts in 3/4 time with a key signature of one sharp. The fourth staff (bass clef) starts in 3/4 time with a key signature of one sharp. Measure numbers 8, 16, and 24 are visible above the staves. Measure 8 begins with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measure 16 begins with a dotted half note followed by eighth-note pairs. Measure 24 begins with a dotted half note followed by eighth-note pairs.