

Zeitschrift: Basler Beiträge zur Historischen Musikpraxis : Veröffentlichungen der Schola Cantorum Basiliensis
Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis
Band: 39 (2019)

Artikel: Die vergessene Perfektion : Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen
Autor: Rosenzweig, Heidrun
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-961730>

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: 15.01.2026

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

Die vergessene Perfektion

Bemerkungen zur Spielpraxis auf historischen Harfen

Heidrun Rosenzweig

Orazio Michi (1595 ca.–1641) war einer der wichtigsten Harfenvirtuosen des 17. Jahrhunderts.¹ Für sein Hauptinstrument,² die italienische dreireihige Harfe, ist jedoch kein einziges Solowerk bekannt; stattdessen sind etwa 100 Kompositionen für eine oder zwei Vokalstimmen und Basso continuo überliefert.³ Informationen über seine Spielweise können daher nur indirekt erlangt werden. Ein Beispiel findet sich bei seinem Zeitgenossen Vincenzo Giustiniani, der unter anderem Michis besondere Fertigkeiten des Dämpfens und Trillerns auf der Harfe pries:

Heutzutage spielt Orazio Michi diese Arpa Doppia auf fast wundersame Art und Weise, nicht nur mit künstlerischem Geschick, sondern auch mit der besonderen Art und Weise wie er den Klang der Saiten abdämpft, der, würden sie weiterklingen, in Dissonanz und Kakophonie münden würde, und des weiteren [ist bewundernswert] wie er von einem schwierigen Triller in den nächsten wechselt.⁴

1 Alberto Cametti, «Orazio Michi dell'Arpa virtuoso e compositore di musica della prima metà del Seicento», in: *Rivista musicale italiana* 21 (1914), 255–257; Dinko Fabris, «The harp in Naples 1500–1700», in: Heidrun Rosenzweig (Hg.): *Historische Harfen. Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*, Dornach: Musik-Akademie der Stadt Basel 1991, 52; Mara Galassi, «Arpa a tre registri in seventeenth-century Rome», in: ebd., 60–79; sowie in diesem Band Arnaldo Morelli, «Orazio Michi between public and private: spiritual music, devotional practices, and their contexts» und Alexandra Ziane, «Orazio Michi – Contemporary Testimonials, Documents, and Work».

2 Neben den Harfen ist in seinem Nachlass auch eine Chitarrone und ein Cembalo zu finden, s. Cametti, «Orazio Michi» (wie Anm. 1), 257.

3 Siehe Alexandra Ziane, «List of works by Orazio Michi» in diesem Band.

4 «Et ora Orazio Mihi [sic] suona di questa Arpa Doppia quasi miracolosamente, non solo nell'artificio, ma in un modo particolare di smorzare il suono delle corde, il quale se continuasse cagionerebbe dissonanza e cacofonia, e di più in un trillo difficile [passa] a

Einige spärliche konkrete Hinweise zur Spieltechnik der dreireihigen italienischen Harfe im Vergleich mit der in Spanien verbreiteten kreuzsaitigen *arpa de dos órdenes*, entnehmen wir zwei 1634 und 1653 verfassten Traktaten des Harfenisten, Instrumentenbauers, Musiktheoretikers und Juristen Bartolomeo Giovenardi (1600 ca.–1668). Nach eigenen Angaben war Giovenardi ebenso wie Orazio Michi in Rom Schüler des Komponisten und Kapellmeisters Giovanni Bernardino Nanino.⁵ Nach seinen Studien wirkte Giovenardi am spanischen Hof in Madrid, unter anderem als Harfenist an der Real Capilla. 1634 verfasste er auf Spanisch und Italienisch das *Tratado de la Mussica, welches* er dem spanischen König Felipe IV. widmete.⁶ Darin finden sich einige aufschlussreiche Anmerkungen zum Spiel auf der dreireihigen Harfe, die im Folgenden paraphrasiert seien:

Die Harfe sei das schwierigste Instrument zum Studium und Ausführen eines klaren Spiels. Die Schwierigkeit bestehe darin, eine Reinheit im Klang und eine Gleichheit im Timbre des Anzupfens zu erreichen. Einen sauberen Klang erreiche man durch das Dämpfen des Nachklangs der gespielten Saite: Ein Finger zupft sie an, mit einem anderen wird die erzeugte Resonanz

qual si voglia altro.» Vincenzo Giustiniani: «Discorso sopra la musica de' suoi tempi» (1628), in: *Le origini del melodramma. Testimonianze dei contemporanei raccolte*, Angelo Solerti (Hg.), Turin 1903, reprint Hildesheim und New York: G. Olms 1969, 98–128: 110.

⁵ «Pero con sus estudios nos dejó tales siendas [sendas], por donde con la multiplicación del tercer orden añadido por Bernardino Nanino nuestro famosísimo maestro de la plática y gusto mússico, pudimos llegar Horacio napolitano y yo a restituir al mundo en nuestro siglo la ya olvidada perfección y execución del toque de nuestra arpa, o cítara.» Bartolomeo Giovenardi, «Nueva ciencia, demostración y execución de la perfecta theórica y méthodo de la suspensión armónica executada en el instrumento músico mathemático que Jovenardi hizo fabricar y traer de Roma à España (1653) Edición anotada», in: María Sanhuesa Fonseca, *El doctor Bartolomeo Giovenardi (ca. 1600–1668): teórico musical entre Italia y España*, Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas 2009, 153–154.

⁶ Bartholomé Jobernardi (Bartolomeo Giovenardi), *Tratado de la Mussica* (1634), Madrid, Biblioteca Nacional de España, ms. 8931. Digitalisat verfügbar unter: bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000077606 (9.3.2019). Vgl. auch die Edition der italienischen Fassung von Mara Galassi, «Dell'arpa a tre registri ovvero sia il manifesto di Bartolomeo Giovenardi», in: *Quaderni della Scuola Civica di Quartu Sant' Elena, Settore Musica Antica* 2 (1999), 77–91.

gestoppt. Um diese Fertigkeit zu meistern brauche es Geduld. Wenn man den Klang nicht abdämpfen würde, wäre er unsauber und mit Geräuschen versetzt.⁷ Das Dämpfen der schwingenden Saite müsse vom Spieler und nicht mittels des Instruments durchgeführt werden. So brauchen bei schnellen Passagen alle anderen Musiker auf ihren Instrumenten nur 32 Mal pro Takt ihre Hände bzw. Finger zu bewegen (also einmal pro 32tel-Note), während auf der Harfe die doppelte Geschwindigkeit von 64 Bewegungen nötig ist (eine fürs Zupfen, eine fürs Dämpfen). Wer die Wirkung dieser Spielweise gehört habe, der wisse, dass sich dieser Aufwand lohnt.⁸

Weitere Informationen zur Spielweise gibt Giovenardi, wo er auf das häufige Reißen der Saiten zu sprechen kommt, das durch zwei Faktoren verursacht werde: Erstens dadurch, dass die Saiten bis zur Reißgrenze gespannt werden müssen und zweitens wegen der kunstvollen Zupftechnik, die «ein Zupfen mit der Nagelkante allein, zwischen Nagel und Finger sowie mit der Fingerkuppe allein umfasst. So geschieht es zwangsläufig, dass die 15 bis 20 Saiten, die am häufigsten gezupft worden sind, schon nach einer Stunde spielen ausgewechselt werden müssen.»⁹

Giovenardis Angaben dokumentieren indirekt eine kunstvolle Spielweise durch spezifische Anzupf- und Dämpftechniken. Auch diese beiden Faktoren waren es wohl, die Michis Spiel «wundersam» werden ließen, oder – wie Giovenardi es 1653 in seiner *Nueva ciencia* formulierte:

7 Vgl. die italienische Übertragung von Galassi, ebd., 85–87.

8 «[...] si por exemplo a qualquiera otro instrumentista vendrá a ser en su instrumento con el movimiento de las manos de 32 números el compás, en esto será menester que la mano taña con doblada velocidad en el mesmo tiempo 64. Es bien verdad que al juicio de quien oye el efecto, está bien empleado el trabajo.» in: Sanhuesa, *Bartolomeo Giovenardi* (wie Anm. 5), 136. Vgl. auch Galassi, «Dell'arpa» (wie Anm. 6), 86.

9 «[...] mas aún artificiosamente tocarlas con el hilo de las uñas, entre las mismas uñas y la carne de los dedos, de modo que tañéndose en ellas sólo una hora es fuerza luego – sin las que por si mismas se rompen– mudar quince o veinte de ellas, que han sido más frequentadas del tocar de los dedos.» S. Sanhuesa, *Bartolomeo Giovenardi* (wie Anm. 5), 137.

Horacio, aus Neapel und mir ist es gelungen in unserem Jahrhundert für die Welt die vergessene Perfektion und Ausübung des Spiels auf unserer Harfe oder *cítara* wiederherzustellen.¹⁰

Im Vergleich mit den Lauten- und Tasteninstrumenten sind für die historischen Harfen bis zur Popularisierung der Pedalarfen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur wenige Solo- oder Ensemblestücke überliefert. Angesichts dieses Mangels an instrumentenspezifischem Repertoire sind wir heute möglicherweise in einer ähnlichen Lage wie es Giovenardi damals formulierte. Es gilt, die als perfekt gerühmte vergessene Spielpraxis mittels relevanter harfenspezifischer Quellen wieder zu erneuern.

Im Folgenden werden Auszüge aus historischen Quellen aus verschiedenen Ländern zusammengetragen. Sie sollen Aufschluss geben über fünf exemplarische Aspekte der Spielpraxis (Grundstimmung, Handhaltung, Akkordbrechungen und Arpeggios, Halbtonerzeugung, Fingersatz und Dämpfung) auf ein- und mehrreihigen Harfen vor der Etablierung der Pedalarfen. Zum einfacheren Nachschlagen und Vergleichen der Informationen zum Fingersatz und zur Dämpfung sowie zur Halbtonerzeugung wurden ausgewählte Primärquellen des 16.–18. Jahrhunderts tabellarisch zusammengetragen (s. Tabelle 1 und 2). Möge sich jeder Interessierte darauf einlassen, die verschiedenen Ansätze auszuprobieren und so mit eigenen Interpretationen die Spielweise auf den historischen Harfen zu bereichern.

Grundstimmung von Harfen

Einreihige Instrumente

Die Grundstimmung auf der Harfe war nicht festgelegt. Sie hatte sich nach der zu spielenden Tonart des Stückes zu richten, wobei einzelne Töne in verschiedenen Oktaven individuell umgestimmt werden konnten. Der Musik-

¹⁰ «[...] llegar Horacio [Michi] napolitano y yo [Jobernardi] a restituir al mundo en nuestro siglo la ya olvidada perfección y execución del toque de nuestra arpa, o cítara.» Giovenardi, *Nueva ciencia*, zitiert nach Sanhuesa, *Bartolomeo Giovenardi* (wie Anm. 5), 137.

theoretiker Heinrich Glarean¹¹ geht von einer diatonisch gestimmten Harfe in F aus. Martin Agricola¹² zeigt in seiner Abbildung eine Harfe mit der Stimmungsoption B oder H, also einer wahlweisen F- oder C-Grundstimmung. Luis Venega de Henestrosa notiert in der Harfenabbildung die Optionen H/B und E/ES, was für eine variable Grundstimmung von C, F oder B steht.¹³ Marin Mersenne ist 1636 der einzige Autor, welcher auf dem als *Cithara Nova et Antiqua* bezeichneten einreihigen Instrument eine veränderte Saitenanordnung abbildet. Seine 24-saitige *harpe simple* hat einen Ambitus von G-g'', wobei in der untersten Oktave G, A, H notiert ist, die zwei weiteren Oktaven haben jeweils eine eigene Saite für B und H innerhalb der Oktave und erhöhen den Tonvorrat auf 8 Töne pro Oktave.¹⁴

Das erste explizit für Harfe notierte Musikstück auf dem europäischen Kontinent stammt aus dem Jahr 1546: Alonso Mudarra druckt im Anhang zu seinem dritten Buch für Vihuela ein kurzes Tiento in einer aus 14 Linien und Zwischenräumen bestehenden Tabulatur für Harfe oder Orgel und versieht es mit einigen Anmerkungen.¹⁵ Die Linien und Zwischenräume repräsentieren die Saiten der Harfe. Das Tiento ist im 6. Ton notiert, was auf einer einreihigen Harfe einer F-Grundstimmung entspricht. Der notierte Kadenzton *h* kann mittels Abdrücken erzeugt werden.

11 Heinrich Glarean, *Dodekachordon*, Basel: Heinrich Petri 1547, Buch I, Kapitel 20; vgl. auch Heidrun Rosenzweig, «Die 'gemeine Harff' im Spiegel musiktheoretischer Quellen des 16. Und beginnenden 17. Jahrhunderts», in: Boje E. Hans Schmuhl u. a. (Hgg.), *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*, Teil 2: *Musikinstrumentenbau-Zentren im 16. Jahrhundert*, 26. Musikinstrumentenbau-Symposium Michaelstein, 6.–8. Mai 2005, Augsburg: Wißner 2007 (Michaelsteiner Konferenzberichte 72), 251–272: 254.

12 Martin Agricola, *Musica Instrumentalis deutsch*, Wittenberg: Georg Rhaw 1529, 12. Kapitel, 54.

13 Luis Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, harpa, y vihuela*, Alcalá de Henares: Juan de Brocar 1557, Primer Libro, fol. 7r.

14 Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris 1636, Reprint, Paris: Centre National de la Recherche Scientifique 1965, Buch 3, Kap. 24, fol. 170v.

15 Alonso Mudarra, *Tres libros de música en cifras para vihuela* [...], Sevilla: Juan de León 1546, 3. Buch, Cifras para harpa y organo, fol. [112r]; s. auch Biblioteca Digital Hispanica: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000108275&page=1, Scan 227 (20.3.2019).

Lucas Ruiz de Ribayaz nennt zwei mögliche Stimmungen für die *arpa de una orden*: mit H (C-Stimmung) oder mit B (F-Stimmung).¹⁶ Nach der Beschreibung wie man Halbtöne auf den einreihigen Harfen erzeugt, fügt er hinzu, man könne alles, was für Harfe (= *arpa de dos ordenes*) in Tabulatur geschrieben sei, auch auf der einreihigen Harfe anwenden.

Diego Fernandez de Huete, der in seinem *Compendio numeroso* die ein- und zweireihige Harfe berücksichtigt, geht generell von einer C-Stimmung für einreihige Harfen aus. Für die *arpa de dos ordenes* sind alle Stücke seines Werkes spielbar, auf der einreihigen Harfe können mit einigen Einschränkungen die meisten Stücke auch gespielt werden. Die Praxis des Umstimmens einzelner Töne in bestimmten Oktaven muss so gängig gewesen sein, dass Huete es bereits in dem ersten Stück seiner Sammlung anwendet: «Pasacalle: *f'* mittels *d'* erhöhen.»¹⁷ Die ein-gestrichene Oktave enthält somit den Ton *fis'* während in den anderen Oktaven das F bleibt. Im Inhaltsverzeichnis bezeichnet er für jedes Stück genauestens in welcher Oktave ein Ton umgestimmt werden muss und mit welchem Ton diese Umstimmung zu geschehen hat. Drei exemplarische Beispiele seien hier erwähnt:

«Bacas in C-Stimmung, man erhöht *f'* mittels *d'* und *g'* mittels *e'*»; «Canción Italiana für die zweite Reihe, ist für die zweireihige Harfe», das heißt dieses Stück ist ausschließlich für die zweireihige Harfe spielbar. «Canción Alemana, in C-Stimmung, man erniedrigt *b* mittels *f'* und *b'* mittels *f''*. Dieses Stück benötigt ein *b* und ein *b'* fest eingestimmt während in den zwei anderen Oktaven H und *h''* zur Verfügung stehen.¹⁸

¹⁶ Lucas Ruiz de Ribayaz, *Luz y Norte Musical para caminar por las cifras de la guitarra española y arpa* [...], Madrid: Melchor Alvarez 1677, 64; s. auch Biblioteca Digital Hispanica: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000160002&page=1 (15.2.2019).

¹⁷ Diego Fernandez de Huete, *Compendio Numeroso de Zifras Armonicas, con theorica, y practica, para harpa de vna orden, de dos ordenes, y de organo*, Madrid: Imprenta de Musica 1702, Musikteil, 2; s. auch Biblioteca Digital Hispanica: hbdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075392&page=1 (20.3.2019).

¹⁸ Huete, ebd.: Indice por Abecedario: «Bacas templada por el primer bordon, se sube el vno con gran punto con seis llano, y el dos con punto con siete llano»; «Canción Italiana por el segundo Bordon, es para dos ordenes»; «Canción Alemana, templada por primer Bordon, se baxa el quatro con rasgo, con el vno llano, y el quatro con punto, con el vno con coma.»

Mehrreihige Instrumente

Die von Vincenzo Galilei 1581 aufgezeichnete Stimmung der zweireihigen Harfe, *arpa à due ordini*, ist eine F-Stimmung in der äußeren Reihe, jeweils doppelten Töne D und A und einem Ambitus von C' bis d''' .¹⁹

Die spanische *arpa de dos órdenes* ist aufgrund der Saitenkreuzung immer in einer C-Stimmung in der ersten Reihe, mit fünf zusätzlichen Saiten (Cis, Es, Fis, Gis, B) pro Oktave in der zweiten Reihe.²⁰

Johann Philipp Eisel nennt 1738 in der seinem Traktat beigelegten Abbildung der zweireihigen deutsche *Davidsharfe* ebenfalls eine C-Stimmung in den Außenreihen mit jeweils fünf zusätzlichen Saiten (Cis, Dis, Fis, Gis, B) und einem Ambitus von G' bis e''' an.²¹

Die in Wales bis weit ins 19. Jahrhundert populäre *triple harp* wird von Edward Jones mit einem Ambitus von G' bis a''' beschreiben und flexibel in den Außenreihen in der jeweils benötigten Tonart gestimmt: «The two outside rows are the diatonic, which are both tuned in unisons, and in any key that the performer means to play in.»²²

Handhaltung

Hinsichtlich der Handhaltung finden sich in den historischen Quellen nur wenig unterschiedliche Angaben für ein- oder mehrreihige Harfen. Allen gemeinsam ist das Augenmerk auf praktische Aspekte wie Halbtonerzeugung

¹⁹ Vincenzo Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, Florenz: Giorgio Marescotti 1581, 144. Die Außenreihe ist diatonisch und reicht für die linke Hand im Bass von $C-d'$, von $d'-d'''$ ist die äussere Reihe für die rechte Hand diatonisch.

²⁰ Ribayaz, *Luz y norte* (wie Anm. 16) mit einem Ambitus von $C'-a''$, mit B als erster Saite der zweiten Reihe und Huete, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), 1, mit einem Ambitus von $C'-c'''$ und Fis als erster Saite der zweiten Reihe.

²¹ Johann Philipp Eisel, *Musicus autodidaktos oder der sich selbst informierende Musicus* [...], Erfurt: Johann Michael Funcke 1738, die Bildtafel gehört zu Section II, Kapitel 12: Von der Davids=Harffe, 105–108.

²² Edward Jones, *Musical and poetical relicks of the Welsh bards*, London: Printed for the author 1794, 104.

und ihre Wirkung auf den Klang, der spielt man nahe des Resonanzkörpers oder des Harfenhalses eher obertonärmer, klarer und durchdringender wird. Huete bemerkt zum Spiel auf der einreihigen Harfe:

[...] auf der einreihigen Harfe muss man beachten, dass die Hände hoch, in der Nähe des Harfenhalses spielen, weil es so einfacher ist die Halbtöne zu machen.²³

Huete möchte beide Hände hoch platzieren, obgleich nur die linke Hand die Halbtöne abgreifen muss.

Diese hohe Platzierung beider Hände wird noch im 18. Jahrhundert für die deutschen einreihigen Harfen mit oder ohne Häkchen bestätigt, z. B. in Backofens *Anleitung zum Harfenspiel*: Die linke Hand spielt bei der Hakenharfe oben, um den Haken nahe zu sein, während die rechte Hand bei der Hakenharfe (und der Pedalarharfe) auf dem Resonanzkörper aufliegt. Zur dadurch erzeugten Klangwirkung äußert er sich ebenfalls:

Bey dem *piano* spielt sie [die Hand] mehr in der Mitte der Saiten, bey dem *forte* senkt sie sich aber etwas mehr den Knöpfen zu, weil da die Saiten nicht so weich sind, und folglich stärker angegriffen werden können.²⁴

Für die zweireihige *arpa de dos ordenes* schreiben Ribayaz wie Huete eine hohe Handposition nahe des Harfenhalses vor:

[...] um Harfe zu spielen und sich nicht mit der zweiten Saitenreihe zu irren, spielt man mit der rechten Hand am Harfenhals klebend und mit der linken Hand etwa ein Drittel vom Harfenhals entfernt.²⁵

23 Huete, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), Buch 1, Kap. 2, 4: «[...] y en el Harpa de vna orden, se ha de observar, el que las manos anden altas cerca de la cabeça del Harpa porque con esso es mas facil para hazer los sustenidos.»

24 Johann Georg Heinrich Backofen, *Anleitung zum Harfenspiel mit eingestreuten Bemerkungen über den Bau der Harfe*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1801, 14.

25 Ribayaz, *Luz y norte* (wie Anm. 16), Kap. 9, 33 : «Adviertase, que para tañer el Arpa, y no tropezar con la segunda orden, se tañe con la mano derecha pegada a la cabeça, y con la izquierda, a un trecho como de una tercia distante a la cabeza.» Sowie Huete, op.cit., Kap. 2, 5: «[...] y en las dos ordenes se ha de poner la mano derecha alta, y la izquierda baxa, para que no se encuentren los dedos con las cuerdas de la segunda orden [...]».

Akkordbrechungen und Arpeggios

Töne nacheinander als rhythmische Akkordbrechung oder in verschiedenen Tempi als Arpeggios auszuführen sind die besonderen Stilmittel aller Harfen. Welche Angaben liefern die historischen Quellen zur Art wie die Töne nacheinander auf der Harfe zu erklingen hatten?

Am besten bekannt ist das Arpeggio für *arpa doppia* am Anfang des Ritornells im dritten Akt von Monteverdis *Orfeo* (Beispiel 1), das 1607 in Mantua uraufgeführt wurde mit Lucrezia Urbani an der *arpa doppia*.²⁶ Das Arpeggio erstreckt sich von oben nach unten führend über drei Oktaven von *g''* bis *G'* im Bass, drei Töne mehr in den Bässen als in Vincenzo Galileis *Dialogo* von 1581 beschrieben.

In der 1615 veröffentlichten Toccata für Harfe von Giovanni Maria Trabaci befindet sich eine Akkordbrechung über den gesamten Ambitus der Harfe *d'''* bis *G'* ebenfalls von oben nach unten, zuerst mit der rechten Hand, dann mit der linken (Beispiel 2).²⁷ Nach Art der Setzung und auf einer zweireihigen Harfe gespielt ist anzunehmen, dass die rechte Hand das achttönige rhythmische Arpeggio abwärts spielt und die linke Hand das Arpeggio weiterführt. Eine Fingersetzung von jeweils vier Fingern bietet sich an. Dieses Beispiel zeigt ausgeschrieben, wie mit einem kunstvollen Triller die Energie zu den Spitzentönen gebracht wird und dann mit dynamischen und agogischen Mitteln das Arpeggio zu den tiefen Tönen immer langsamer wird.

Schon mehr als sechzig Jahre früher leitete der Spanier Alonso Mudarra seine *Fantasia que contrahaze la manera de Ludovico*, welche die Spielweise des berühmten neapolitanischen Harfenspielers Ludovico imitieren sollte, ebenfalls mit kurzen Akkordbrechungen ein, wobei der letzte Ton auf der Harfe eine Oktave tiefer erklingen könnte (Beispiel 3).²⁸

²⁶ Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, Favola in musica*, Venedig: Ricciardo Amadino 1609, 61.

²⁷ Giovanni Maria Trabaci, *Il secondo libro de ricercate, & altri varij capricci*, Neapel, 1615, «Toccata seconda, & Ligature per l'Arpa à 4», 85–87.

²⁸ Alonso Mudarra, *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*, in: ders., *Tres libros de música* (wie Anm. 15), Buch 1, fol. 13r–14v; s. auch Dinko Fabris, «The harp in Naples 1500–1700», in: Heidrun Rosenzweig (Hg.), *Historische Harfen. Bei-*



Beispiel 1: Monteverdi, *Orfeo*, 1609, 61: Arpeggio der Harfe
beim Beginn des Ritornello.



Beispiel 2: Trabaci, *Secondo libro de ricercate*, 1615, *Toccata seconda & Ligature*,
85, Takt 4–7.



Beispiel 3: Mudarra, *Tres libros de musica*, 1546, Libro I, fol. 13r:
Beginn der *Fantasia que contrahaze la harpa en la manera de Ludovico*.

Akkordbrechungen von oben nach unten über den ganzen Ambitus der Harfe wie sie Mudarra, Monteverdi und Trabaci notieren werden von Diego Fernandez de Huete nicht erwähnt. Er macht jedoch genaue Angaben zur Ausführung von Arpeggios auf der Harfe. Dabei bezieht er sich ausschließlich auf eine dreistimmige Akkordbrechung der rechten Hand. Dieser Dreistimmigkeit liegt die spezielle Fingersetzung auf den spanischen Harfen zu Grunde: Jede Hand spielt nur mit dem Daumen, Zeigefinger oder Mittelfinger, was mit beiden Händen ausgeführt einen bis zu 6-stimmigen Akkord



Beispiel 4: Huete, *Compendio numeroso* 1702, Notenteil, S. 2: *Trinado* / Akkordtriller.



Beispiel 5: Huete, *Compendio numeroso*, 1702, Notenteil, S. 2: Einfaches Arpeggio; doppeltes Arpeggio; langes Arpeggio.

hervorbringen kann. Im Bass werden die Akkorde bei Huete nicht gebrochen. Er dient als Intervall- oder Harmonie-Stütze und erklingt immer auf dem Schlag. Huete zählt das *Arpeado* zu den Ornamenten. Dem *Arpeado* oder Arpeggio nahe stehend ist der mit einem Triller-Kreuz (+) über einem Akkord notierte *trinado* (Beispiel 4).²⁹ Je nach Akkordlage Quint-, kleine Sext- oder große Sext-Triller genannt, wird er folgenderweise ausgeführt: Basstöne und höchster Ton werden zusammen angezupft, gefolgt von einem dreitönigen Arpeggio aufwärts, was in der rechten Hand eine viertönige Akkordbrechung ergibt. Man solle diese Töne so schnell ausführen, als ob es ein Schlag wäre.³⁰ In Huetes Musikstücken findet man den Akkordtriller nicht häufig notiert. Er steht auf länger dauernden Akkorden, bei 'Ruhemomenten' nach Tonleiterketten in der Mitte oder vor einer Reprise. Auf Anfangsakkorden steht er am wenigsten.

Für die verschiedenen Arpeggios der rechten Hand verwendet Huete keine besondere Notationsweise (Beispiel 5). Basstöne und oberster Akkordton erklingen auch hier gemeinsam und die Brechung erfolgt im Nachschlag. Das «einfache *arpeado*» bricht den Akkord von oben nach unten und kann in den drei Grundstellungen ausgeführt werden. Beim doppelten Arpeggio

²⁹ Huete, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), Kap. 5, 8–10 und Musikteil, 2.

³⁰ «[...] se executa cada vno tan veloz, como si fuera vn golpe.» Ebd., Kap. 5, 9 und 2.

steigt man nach der Brechung wieder hinauf um dann zum zweiten Mal abzustiegen. Das lange Arpeggio, *arpeado largo*, wird in einer dreifachen Aufwärtsbewegung gespielt und entspricht einem wiederholten Quinttriller. Der Zweck des *arpeados* liegt auf der Hand, der Klang soll durch wiederholtes Anzupfen hörbar und im Ausdruck und Lautstärke modellierbar bleiben. Ob die jeweils dreistimmigen Arpeggios der rechten Hand bei jedem Akkord zum Einsatz gelangen sollen, ist dem Text nicht zu entnehmen. Das einfache *arpeado* wird ausgeführt als ob jemand die Saiten «umschmeichle», was eine rhythmisch freiere und variablere Ausführungsweise nahelegt als der schnelle fast auf den Schlag ausgeführte Quinttriller. Das doppelte und lange *Arpeado* soll solange andauern, wie der Takt es benötige.³¹

Transkriptionen des *rasgado*-Stils der Barockgitarre auf die Harfe

Erwähnenswert und einzigartig ist der Versuch der Nachahmung eines Arpeggio-Effektes im akkordlichen *rasgado*-Stil auf der Harfe, der sich 1677 bei Ribayaz findet.³² Er beschreibt wie man diese Spielweise von der Gitarre auf die Harfe übertragen kann. Dazu benutzt er ein System von 13 Einzelakkorden für die Gitarre mit den Ziffern 1–9, den Bezeichnungen + (*cruzado*), X, P[atilla] und *uno bemolado* (1b) – ein System, welches bereits 1626 von Luis de Briçeno verwendet wurde.³³ Diese Akkorde gilt es zu memorieren.

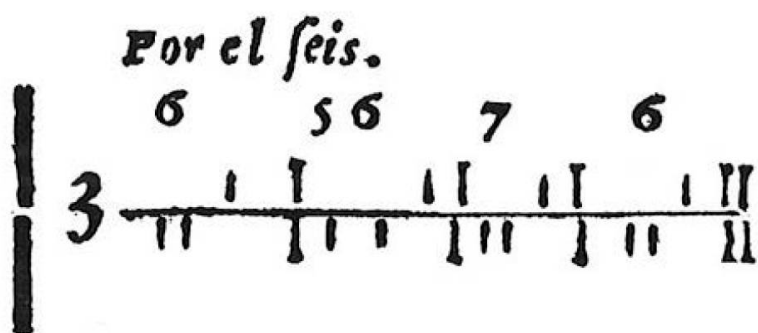
Die unteren Striche auf der horizontalen Linie werden auf der Barockgitarre von oben nach unten, die oberen Striche von unten nach oben gespielt (Beispiel 6).³⁴ Ein Spielen ‘nach unten’ bedeutet auf der Barockgitarre eine Akkordbrechung von den tiefen Tönen zu den hohen Tönen. Auf der Harfe

31 «[...] y el harpeado sencillo, como quien alaga las cuerdas, y el arpeado doble, y el largo, según requiera el compàs.» Ebd., Kapitel 5, 10 und Musikteil, 2.

32 Ribayaz, *Luz y norte* (wie Anm. 16), 36.

33 Luis de Briçeno, *Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español*, Paris: Pierre Ballard 1626.

34 Ribayaz, *Luz y norte* (wie Anm. 16), 3: «[...] y las que se proceden à la linea àcia abaxo son golpes que se dan en las cuerdas de la Guitarra àcia abaxo, y las que nacen de la linea que miran arriba, golpes que se dan en las cuerdas con la mano derecha àzia arriba [...]».



Beispiel 6: Ribayaz, *Luz y Norte musical*, 1677, 14: *Passacalle por el seis*, *rasgado*-Stil.

jedoch verhält es sich genau umgekehrt: die Akkordbrechung ‘nach unten’ bedeutet hier von den hohen zu den tiefen Tönen zu arpeggieren. Wie die Akkorde auf der Harfe gespielt werden sollen, darüber schreibt Ribayaz im Kapitel wie man im Vierer- oder Dreiertakt spielt: betonte Schläge, welche man auf der Harfe als vollen Akkord mit beiden Händen spielt, entsprechen auf der Gitarre der Bewegung nach unten, die unbetonten Schläge, seien sie mit drei, zwei oder einer Saite [der rechten Hand] gespielt nennt man *respuestas*, «Erwiderungen» und sie entsprechen der Bewegung von unten nach oben.³⁵ Legt man das *arpeado*-Spiel von Huete zu Grunde, müsste sich die Akkordbrechung lediglich auf den Akkord der rechten Hand beziehen, die beim Strich nach unten ein einfaches *arpeado* in Abwärtsrichtung spielt, unterstützt von der auf den Schlag spielenden und den Akkord gegebenenfalls ausfüllenden linken Hand. Beim Strich nach oben kann entweder ein Ton, zwei Töne oder der ganze Akkord der rechten Hand gezupft werden.

Während der Gitarre beim *rasgado* nur ein Akkordgriff zugeordnet wird, notiert Ribayaz drei Lagen für die rechte Hand der Harfe (Beispiel 7). Die linke Hand verdoppelt entweder die Oktave, oder spielt eine Quinte oder Sexte. Bei Bedarf kann die linke Hand auch den gesamten dreistimmigen Füllgriff spielen: ein Oktav-Quint Klang, ein Dreiklang oder ein Sextakkord.

³⁵ Ebd., Kap. 16, 63: «Para tañer con el Arpa à compás, supuesto que se sabe que los puntos que se forman con ambas manos, son llenos, y los que se dan con cualquiera dellas deporsi, sea en tres cuerdas, sea en dos, ò sea en vna, se llaman respuestas: se advierte, que los puntos llenos en el Arpa, conuienen con los golpes que se dàn en la Guitarra àzia abaxo, y las repuestas, con las que se dàn àzia arriba.»

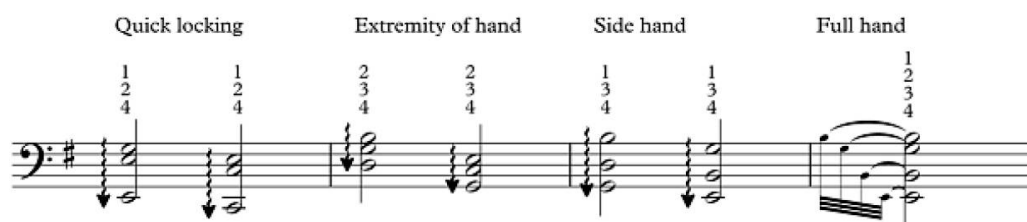


Beispiel 7: Ribayaz, *Luz y norte musical*, 1677, 36: *rasgado*-Stil mit der Harfe.

Dieser Akkord dient dazu den Abstand zum Akkord der rechten Hand zu überbrücken. Insgesamt sind acht Dur- (H, E, A, D, G, C, F, B) und fünf Mollakkorde (d, a, fis, h, g als *uno bemolado* nur in der Quintlage notiert).

Diese *rasgado*-Spielweise mit ihren einfachen Begleitmustern in dreizehn verschiedene Akkorde aufgefächert und auf der Harfe auswendig zu beherrschen ermöglicht es, alles was im *rasgado*-Stil für Gitarre geschrieben steht auch auf der Harfe anzuwenden. Darüber hinaus weist Ribayaz darauf hin, dass auch bei Gaspar Sanz die Akkorde, obwohl sie dort mit *alfabeto*-Bezeichnungen versehen seien, zusammen mit den weiteren (Bild-)Demonstrationen leicht verständlich seien.³⁶ Für die Harfe erschließt sich hier nicht nur das Gitarrenrepertoire von Ribayaz, sondern auch das in Italien beliebte und von Gaspar Sanz beschriebene *alfabeto*-Repertoire. Vor allem beim sich selbst begleitenden Gesang können viele Lieder der Zeit mit diesen memorierten Akkorden mit wenig Aufwand und Basso continuo-Kenntnissen begleitet werden.

36 Ebd., 15.



Beispiel 8: Bunting, *Ancient music of Ireland*, 1840, 27: Bass-Arpeggios.

Resümierend scheint es auf der Harfe im spanischen wie auch italienischen Raum von den Anfängen im 16. Jahrhundert bis ins beginnende 18. Jahrhundert eine Tendenz und Vorherrschen des Arpeggiospiels von den hohen Tönen zu den tiefen Tönen gegeben zu haben, sei es über den gesamten Ambitus des Instruments, sei es im Brechen des Akkords in der rechten Hand mit dem Akkord, Intervall oder Einzelton der linken Hand auf dem Schlag. Nachdem für diesen Zeitraum bisher keine weiteren für die Harfen-Spielpraxis relevanten Beschreibungen bekannt sind, stellt sich die Frage, ob dies die gebräuchlichste Form der Akkordbrechung auf der Harfe war?

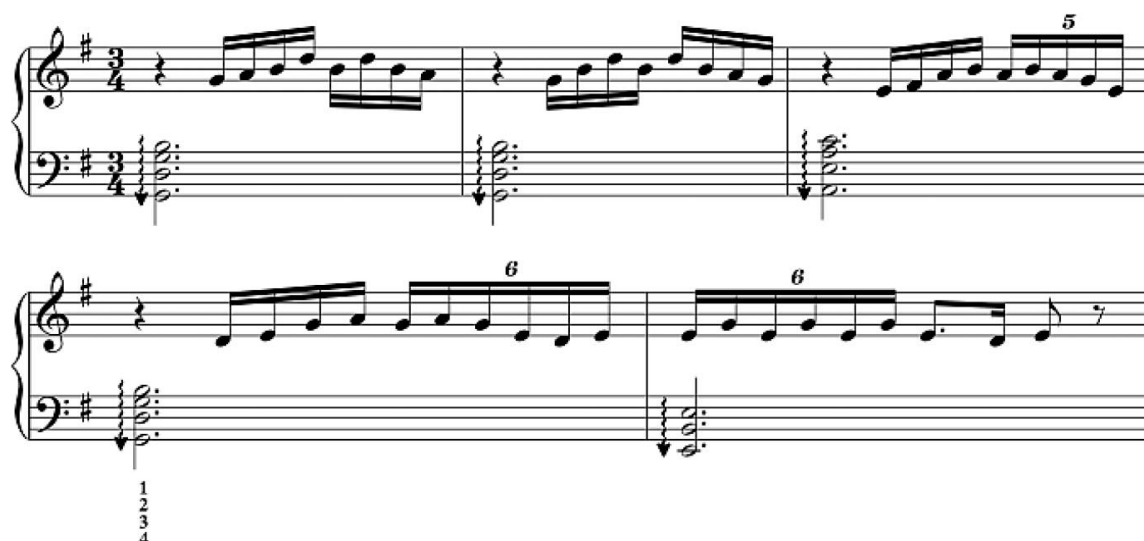
Eine überlieferte Spielpraxis aus dem angelsächsischen Raum scheint diese Vermutung zu bestätigen. Edward Bunting, der, selbst neunzehnjährig, 1792 dem letzten Treffen der irischen *harpers* in Belfast beiwohnte und sein Lebenswerk dem Sammeln der überlieferten irischen Weisen widmete, berichtet 1840 über deren veraltete Spielpraxis:

Man sollte noch erwähnen, dass die Harfner die oberste Note dieser Akkorde [der Begleithand] zuerst zupften, anstatt mit dem tiefsten Ton zu beginnen wie man die Arpeggios heutzutage verwendet.³⁷

Das Arpeggieren bezieht sich hier im Gegensatz zu dem Spanier Huete jeweils auf das Spielen der Begleitfiguren im Bass. Vier Beispiele führt Bunting auf, jeweils mit genauem Fingersatz (Beispiel 8).

Das Fragment eines *Ancient prelude for the harp* mit dem Titel *Try if it is in tune*, notierte Bunting laut eigener Aussage genauso, wie es der blinde

³⁷ Edward Bunting, *The ancient music of Ireland*, 1840, Facsimileausgabe Dublin: Walton 1969, 27: «It is worthy to remark, that the harpers struck the upper note of these chords first, instead of beginning with the lowest tone, as the modern do in their Arpeggios.»



Beispiel 9: Hempson in Bunting, *Ancient music of Ireland*, 1840, 88, Einschub 1: *Try if it is in tune*.

Harfenist Denis Hempson³⁸ 1792 mit Fingernägeln spielte. Hier erhalten wir einen Eindruck davon, wie die *harpers* bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts präludierend und mit Arpeggios, die den Nachklang der Basstöne unterstützen, die Stimmung auf der Harfe überprüft haben könnten (Beispiel 9).³⁹

Halbtonerzeugung

Auf den dreireihigen Harfen muss für jeden zusätzlichen chromatischen Ton in die mittlere Saitenreihe gegriffen werden. Die Fingerbewegungen werden dadurch um eine Spielebene erweitert. Die Finger spielen nicht nur hinauf und herunter sondern während sie auf- und absteigen bewegen sie sich nach Innen und wieder nach Außen. Nachdem ein chromatischer Ton angezupft wurde «landet» der Finger abgleitend und sich entspannend auf der Saite der

³⁸ Denis Hempson (1695–1807) war für Bunting eine der wichtigsten Quellen für die bereits 1792 in Vergessenheit geratende Spielpraxis mit Fingernägeln; s. Axel Klein, «Hempson, Denis», in: www.mgg-online.com, im Druck veröffentlicht 2002 (3.2.2019).

³⁹ Bunting, *Music of Ireland* (wie Anm. 51), Kapitel 6, 82–83, 1. Leider konnte Bunting nur die Hälfte des Stückes notieren, denn, wie Hempson zugab, hatte er die andere Hälfte vergessen.

Außenreihe und kann von dort in einer Extrabewegung wieder entfernt werden. Das sind ohne den Ton abzdämpfen bereits zwei Bewegungen.

Bei den italienischen *arpe a due ordini* und den deutschen zweireihigen Harfen ist die chromatische Reihe durch die Zweireihigkeit frei zugänglich. Der diatonische Bezug wechselt in der Regel bei *d'* von links von der Spielerseite her gesehen auf rechts. Bei diesem Harfentyp kann zusätzlich zur Dämpfung durch die jeweilige Spielhand, die rechte Hand die von der Linken gespielten Töne abdämpfen und umgekehrt, was einen sauberen, artikulierten Klang ermöglicht. Bei den spanischen kreuzsaitigen Instrumenten kann sowohl ein Zwischengreifen mit Abgleiten verwendet werden als auch die Ebene hoch-tief: Spielt die linke Hand die diatonischen Töne nahe dem Kreuzungspunkt, erhält man den Versetzungsston durch leichtes Bewegen des Fingers nach oben. Bei der rechten Hand verhält es sich umgekehrt. Sie muss leicht nach unten greifen.

Bei den einreihigen Harfen mussten sich die Spieler zur Erzeugung von temporär vorkommenden Versetzungszeichen von je her einer Behelfsmaßnahme bedienen: das Verkürzen der Saite mittels Abdrücken. Auffällig ist, dass sich die meisten Autoren über einen Zeitraum von immerhin 250 Jahren in ganz Europa im Großen und Ganzen darüber einig sind, wie dieses Abgreifen durchzuführen ist: Die linke Hand drückt die Saite oben nahe dem Harfenhals unterhalb des Wirbels ab, die rechte oder linke Hand zupft den so erzeugten Halbton. Schon Bermudo beschreibt wie der berühmte Harfenspieler Ludovico, den Mudarra in der oben beschriebenen *Fantasia* imitierte die (vorübergehend) vorkommenden Halbtöne erzeugte und bemerkte dazu, dass es hierfür einer großen Geschicklichkeit und Sicherheit bedürfe.⁴⁰

Ribayaz generiert mittels Anlehnen des linken Zeigefingers oben am Harfenhals den Halbton und zupft ihn mit dem linken Mittelfinger an. Benötigt er den Halbton in einem Melodieton der rechten Hand, wird er mit dem linken Daumen produziert und mit dem nächstgelegenen rechten Zei-

⁴⁰ Juan Bermudo, *Declaración de instrumentos musicales*, Osuna: Juan de Leon 1555, 4. Buch, Kap. 88: «Dizen, que el nombrado Ludouico quando venia a clausurar: poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonaua, y hacia clausula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto.»

gefingert oder Mittelfinger gespielt.⁴¹ Für Huete ist das ebenfalls die gängige und in seinen Musikstücken am meisten verwendete Art. Zumeist erhöht der Daumen der linken Hand den benötigten Halbton für den Diskant, welcher dann mit der rechten Hand in der normalen Fingersetzung gespielt wird. Der Mittelfinger links kann zusätzlich zum Abdrücken mit dem Daumen noch einen Basston, in den meisten Fällen eine Dezime nach unten, greifen.⁴²

In Deutschland wurde die Angewohnheit, vorübergehende Halbtöne mittels Abdrücken zu generieren bis ins frühe 19. Jahrhundert beibehalten, auch wenn die Möglichkeit bestand Häkchen zum Umstimmen zu verwenden. Wernich, Backofen und Heyse⁴³ bedienen sich der linken Zeigefingerspitze um den Versetzungston zu generieren, während der linke Daumen spielt (Beispiel 10). Erst Edward Jones bezweifelte, ob selbst bei großer Geschicklichkeit der Handhabung der Klang der abgedrückten Saiten ebenso klar wie die anderen Saiten sein kann.⁴⁴ Eine Frage, die bis heute offen bleibt, wenn versucht wird, die Halbtonerzeugung nach historischem Vorbild durchzuführen.

Für eine Übersicht der Quellen zur Halbtonerzeugung siehe Tabelle 1 im Anhang dieses Beitrags.

⁴¹ Ribayaz, *Luz y norte* (wie Anm. 16), 64: «[...] y saber que los sostenidos, y bemoles, quando se hazen con la mano izquierda, se arrima el indice de dicha mano a la cuerda en que se haze dicho bemol, ò sustenido, por junto à la cabeça de dicha Arpa, y se hiziere con el largo: y quando se han de hazer con la mano derecha, ha de ser arrimando el dedo pulgar de la izquierda tambien por junto la cabeça à la cuerda en que se señala, y herirlas con el largo, ò el indice de la derecha, que se hallare mas cercano.» Für die Übersetzung s. Tabelle 1.

⁴² Huete, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), Buch 1, Kap. 3, 5–6 sowie ebd., Buch 2, 12. Für Originaltext und Übersetzung siehe Tabelle 1.

⁴³ Johann C. G. Wernich, *Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen*, Berlin: Georg Ludwig Winter 1772, Kap. 6, 21–22; Backofen, *Anleitung zum Harfenspiel* (wie Anm. 24), §6, 13; Anton Gottlieb Heyse, *Anweisung die Harfe zu spielen*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1803, §16, 40–41. Genaue Zitate und Übersetzungen in Tabelle 1.

⁴⁴ Jones, *Musical and poetical relicks* (wie Anm. 22), 103–104, Zitat und Übersetzung siehe Tabelle 1.



Beispiel 10: Heyse, *Anweisung die Harfe zu spielen*, 1803, 40: Halbtonerzeugung: A: Zeigefinger drückt *f*-Saite an den Harfenhals, Daumen zupft. B: Zeigefinger drückt *f*-Saite an den Harfenhals, Mittelfinger zupft.

Fingersatz

«Große Sorgfalt muss man in eine gute Fingersetzung geben, denn von ihr hängt die Leichtigkeit des Spiels ab».⁴⁵ Diese Meinung vertritt Huete in den zwei Bänden seines *Compendios* vehement und hinterlässt in den Musikstücken die genauesten und umfangreichsten Fingersätze der Harfengeschichte vor 1800. Jedes einzelne Stück ist mit Fingersätzen für die Harfe versehen obgleich die Tabulatur selbst auch für Tasteninstrumente spielbar ist.⁴⁶

Angaben zur Fingersetzung auf einreihigen Harfen auf dem europäischen Kontinent finden sich erstmals 1557 in Venegas de Henestrosas *Libro de cifra nueva*.⁴⁷ Der Hinweis ist im ersten Buch integriert unter der Überschrift

⁴⁵ Huete, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), Kap. 4, 7: «Grande cuydado se debe poner en la buena ordenación de los dedos; pues de ella depende la facilidad para la ejecución [...]»

⁴⁶ Die gängigen Fingersatzbezeichnungen der spanischen Quellen sind p = pulgar = Daumen oder 1. Finger; y = yndice = Zeigefinger oder 2. Finger; l = largo = Mittelfinger oder 3. Finger. Der 4. und 5. Finger werden zum Spielen auf den Harfen in Spanien bis 1794 bei Pablo Minguet y Yrol nicht verwendet. Für Italien fehlen uns die Angaben, siehe auch Tabelle 2.

⁴⁷ Henestrosa, *Libro de cifra* (wie Anm. 13); s. auch in *La música en la corte de Carlos V con la transcripción del «Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela»*, Higinio Anglés (Hg.), Barcelona 1944 (= Monumentos de la música española 3), Reprint 1965; s. auch Biblioteca Digital Hispanica: bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000039213&page=1 (12.4.2019).

Wie man [auf den Tasteninstrumenten] mit der linken Hand auf- und absteigt.⁴⁸ Am Ende der Aufzeichnung für Tasteninstrumente befindet sich der vierzeilige Absatz zur Fingersetzung auf der Harfe:

Auf der Harfe steigt man hinab und hinauf mit dem 1. und 2. Finger der rechten Hand indem man den Daumen über den 2. Finger kreuzt und mit dem 2. und 3. Finger der linken Hand.⁴⁹

In der Regel sind auf der Harfe die Fingersätze für beide Hände stets identisch. Warum beschreibt Henestrosa einen unterschiedlichen Fingersatz für beide Hände? War die rechte Hand ausschließlich 'Melodiehand'? Die Kreuzung des Daumens über den Zeigefinger beim Abwärtsgehen lässt ein Spiel mit hohem Daumen sowie ein verbundenes Spiel vermuten, d.h. der Zeigefinger spielt erst, wenn der Daumen schon auf dem nächsten Ton platziert ist. Ist die linke Hand die Begleithand und spielt eher langsame *tenores*, was eine veränderte Fingersetzung rechtfertigen würde? War die Harfe zu der Zeit nur dafür geeignet ein- bis zweistimmige Musik zu spielen? Im Umkehrschluss würde es auch bedeuten, dass auf der Harfe Henestrosas maximal drei- bis vierstimmige Akkorde gespielt werden konnten.

Ribayaz erklärt pragmatisch den Unterschied der Fingersätze von Tasteninstrument und Harfe, da für beide dieselbe Tabulaturenschrift verwendet wird:

Von jeder Hand gebraucht man auf der Harfe jeweils nur drei Finger, Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger, während auf Tasteninstrumenten links alle fünf Finger gebraucht werden, rechts Zeigefinger, Mittelfinger, Ringfinger und kleiner Finger.⁵⁰

⁴⁸ Für Tasteninstrumente wird der Fingersatz 4 3 2 1, 3 2 1 aufwärts und 1 2 3 4, 3 4, 3 4 abwärts beschrieben. Auch könne man mit dem Daumen und Zeigefinger der linken Hand aufsteigen.

⁴⁹ Henestrosa, *Libro de cifra* (wie Anm. 13), fol. 6r.: «En la harpa, se descende y sube con el primero y segundo dedos de la mano derecha, cruzando el pulgar sobre el segundo dedo, y con el segundo y tercero de la mano izquierda.»

⁵⁰ Ribayaz, *Luz y norte* (wie Anm. 16), 37: «En el uso de pisar las teclas, y formar los puntos, ay diferencia, porque para el Arpa no usamos mas que tres dedos de cada mano, que son Pulgares, Indices, y Largos; y para el Monacordio ay muchos que han usado de todos los dedos de las manos, esto es en particular: mas lo general tengo entendido que se

Die linke Hand spielt in Oktaven, Quinten, Sexten oder Dezimen. Wenn möglich wird ein Intervall zum Akkord aufgefüllt: Oktave wird mit Quinte, Quinte und Sexte mit Terz aufgefüllt. Wenn es einen Lauf oder Ornament ohne einen Fingersatz gibt, soll man den der Saite am nächsten liegenden Finger verwenden um mit dem Lauf zu beginnen.⁵¹

Huete macht die genauesten Angaben zum Fingersatz.⁵² Penibel beziffert er alle Musikstücke in beiden Bänden um die von ihm gepriesene «Leichtigkeit des Spiels» einzuüben. Der Anfänger lernt so genauestens auf eine geordnete Reihenfolge der Finger zu achten. Die Fingersetzung ist für beide Hände gleich. Eine absteigende Tonleiter beginnt mit dem Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger und fährt mit Zeigefinger und Mittelfinger fort. Aufsteigend wird mit Mittelfinger, Zeigefinger und Daumen begonnen und mit Zeigefinger fortgefahren. Bei den Akkorden spielt die linke Hand die Oktaven und Quinten mit dem 3. und dem 1. Finger, Quartan mit dem 2. und 1. Finger. Der rechte Mittelfinger und Zeigefinger wird in kurzen Stufenpassagen bevorzugt verwendet, auch mehrmalig hintereinander.⁵³ Das ist am besten durchführbar wenn die rechte Hand auswärtsgedreht fast rechtwinklig zu den Saiten positioniert ist, was ein Über- und Untersetzen der Finger erleichtert. Tonwiederholungen werden meist mit dem gleichen Finger durchgeführt. Es gilt auch hier die implizierte Regel, dass jeweils der der Saite am nächsten liegende Finger spielt. Die Fingersetzung scheint noch eine weitere Bedeutung entsprechend der Stellung im Takt gehabt zu haben: Im Vierer-Takt betont, unbetont, betont, unbetont, im Dreiertakt betont, betont, unbetont.⁵⁴ Daumen und Mittelfinger sind die 'starken' Finger, während der

vsa de toda la mano izquierda, y del Indice, el Largo Anular, y pequeño de la mano derecha.»

51 Ebd., 25: «Por si a caso se hallaren alguna carretilla, o glossa, apuntadas sin las tres letras que indican los dedos, se ha de usar del dedo que estuviere mas cercano a la cuerda con que se comienza la carretilla, ò glossa para cualquiera de las manos.»

52 Huete, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), Buch 1, Kap. 1, 7: 1–2; vgl. auch Tabelle 2.

53 Heute, *Compendio numeroso* (wie Anm. 17), Buch 1, z.B. 4: Mariona Agaitada, Takt 3: *h'*, *c''*, *d''* mit dem Fingersatz 3–2–1, Takt 4: *d''*, *c''*, *h'* mit dem Fingersatz 3–3–2.

54 Siehe Anmerkung 35.

Zeigefinger eher schwach artikuliert wird. Ist dieses schwer-leicht Prinzip nicht einzuhalten, wird ein stimmiger, 'bequemer' Fingersatz der korrekten Betonung innerhalb des Taktes vorgezogen. Huete macht keine Angaben darüber, ob er mehrere Töne zusammen aufsetzt oder gänzlich über den Saiten schwebend ohne voriges Platzieren 'aus der Luft' spielt. Die Tonleitern lassen abwärts eine Fingersatz-Gruppierung von 1 2 3, 2 3 respektive aufwärts eine 3 2 1, 2 1 vermuten, die auch für die anderen Intervalle gut funktioniert.

Der Gebrauch des 4. Fingers zum Spielen von vierstimmigen Akkorden oder Tonleitern war in der spanischen Spielpraxis lange nicht vorgesehen. So ist es nicht verwunderlich, dass Pablo Minguet y Yrol 1752 einen neuen Harfenstil für die *arpa de dos órdenes* deklariert: Der C-Akkord für jede Hand mit vier Fingern gespielt, Oktaven in den Bässen mit dem vierten und ersten Finger, die einzelnen Intervalle mit dem dritten und ersten Finger und Tonleitern in der Abfolge 4 3 2 1, aufwärts und abwärts.⁵⁵

In Deutschland findet sich erst spät eine knappe Anmerkung zum Gebrauch der Fingersetzung auf einem chromatischen Instrument. Philip Eisel, der sich selbst im Titel als «in der Praxis erfahren» bezeichnet, notiert 1738 zum Gebrauch der rechten und linken Hand:

Im Anfang eines Stückes wird der Vorschlag durch den Zeigefinger und aufgesetzten Daumen [der rechten Hand] der aufwärts gehenden Sekunde notwendigerweise vorgeschlagen, übrigens wird mit den Fingern abgewechselt. [...] Sie [die linke Hand] wird zum Bass angewendet, und wenn blosse Oktaven gegriffen werden, braucht man den Daumen und Gold-Finger; Bey anderen Griffen aber werden der Mittel- und Zeigefinger mitgebraucht.⁵⁶

Man beachte, dass hier zum ersten Mal von einem (vorher) aufgesetzten Finger gesprochen wird.

Für eine Übersicht ausgewählter Quellen zur Fingersetzung und Dämpfung siehe Tabelle 2 im Anhang dieses Beitrags.

⁵⁵ Pablo Minguet y Yrol, *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores, y mas usuales*, Madrid: Ibarra 1752–1754, o.S. «Explicación del Nuevo Estilo del Arpa de Dos Ordenes»; siehe auch Tabelle 2.

⁵⁶ Eisel, *Musicus autodidaktos* (wie Anm. 21), Section II, 107.

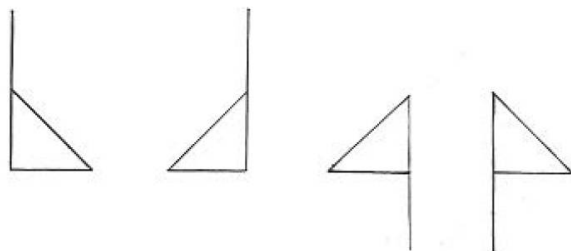
Abdämpftechniken

Zur besonderen Art und Weise wie Orazio Michi den Nachklang der Saiten abdämpfte sind im spanischen und italienischen Raum keine Angaben erhalten. Richtungsweisende Ideen, wie genau man auf der Harfe einen sauberen Klang mittels kunstfertigen Fingerspiels in Kombination mit einer sorgfältigen Abdämpftechnik produziert, finden sich auf den Britischen Inseln im sogenannten «ap Huw Manuskript».⁵⁷ Die Handschrift wurde nach dem walisischen Meisterharfenspieler Robert ap Huw (ca. 1580–1665) benannt, der um 1613 die bis dahin nur mündlich überlieferten Werke walisischer Dichter und Musiker des 14. bis 16. Jahrhunderts kompilierte bzw. kopierte. Für die Notation der Musikstücke verwendete ap Huw eine spezielle Harfentabulatur.⁵⁸ Diese konnte erst Ende des 20. Jahrhunderts schlüssig entziffert werden und beinhaltet die früheste eigenständige europäische Harfenmusik mitsamt Hinweisen zur Spiel- und Abdämpftechnik. Das Repertoire benötigt eine Harfe von 11–25 Saiten mit einem Umfang von $C-f''$, oder $c-f'''$. Die walisische Harfe des 17. Jahrhunderts hatte 31–34 Saiten, war mit Darmsaiten bespannt und mit Schnarrhaken, *brays*, versehen.⁵⁹ Auf fol. 35 befinden sich die 17 verschiedenen Spielmuster, mit genauer Fingersetzung in weißen Dreiecksnoten mit Hälsen und zum Abdämpfen in schwarzen Dreiecksnoten. Gespielt und kunstvoll gedämpft wird mit den Nägeln der vier Finger

⁵⁷ *Musica neu Beroriaeth, the Music of the Britains, as settled by a congress, or meeting of masters of music, by order of Gryffydd ap Cynan, Prince of Wales, about A.D. 1100; transcribed by Robert ap Huw, of Bodwigan, Anglesea [...]*, London, British Library, Add. MS 14905. S. auch John Harper: «Robert ap Huw», in: www.oxfordmusiconline.com, veröffentlicht 2001 (12.2.2019).

⁵⁸ Herzlichen Dank an Bill Taylor für die Informationen zum Manuskript und die Bereitstellung des Materials. Zur genauen Beschreibung der verschiedenen Spielmuster siehe auch: *Sources for fingernail harp technique from Wales & Ireland*, Wire Branch of the Clarsach Society, 2012: <https://wirebranch.files.wordpress.com/2017/02/sources2017.pdf> (12.2.2019).

⁵⁹ Joan Rimmer, «James Talbot's Manuscript (Christ Church Library Music MS 1187)», VI. Harps, in: *Galpin Society Journal* 16 (May, 1963), 64–66. Die mittelalterlichen walisischen Harfen waren ursprünglich ausgehöhlt aus einem Stück, mit einer Resonanzdecke aus Ochsenleder bespannt und zumindestens für Anfänger mit Pferdehaaren, später mit Darmsaiten besaitet. Jones, *Musical and poetical relicks* (wie Anm. 22), 103.



Beispiel 11: «Robert ap Huw Manuskript»:
Fingersatzdarstellung 1, 2, 3, 4, (Transkription: H. Rosenzweig).

beider Hände, der kleine Finger der Melodiehand dient nur in einem Fall zum Dämpfen. Die Tonhöhen werden in den Buchstaben a, b, c, d, e, f, g notiert, mit Zeichen für die verschiedenen Oktaven. Punkte, Striche und Linien oberhalb der Buchstaben charakterisieren das spezielle Spiel/Stop-Muster.

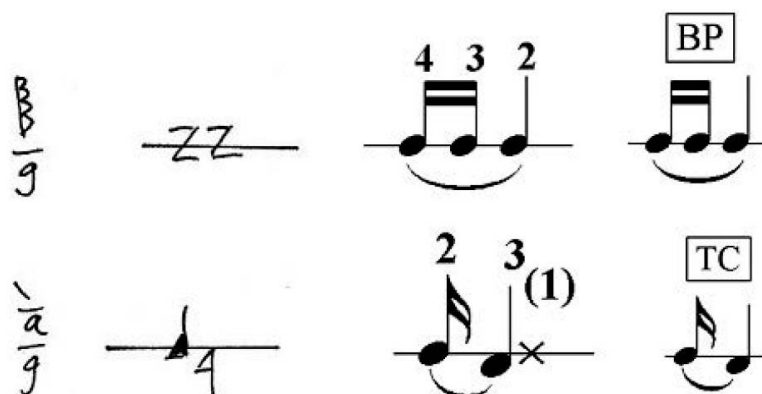
Die Fingersätze werden durch die Notenhalsrichtung definiert (Beispiel 11): links nach oben repräsentiert den Daumen/1. Finger, rechts nach oben den Zeigefinger/2. Finger, rechts nach unten den Mittelfinger/3. Finger und links nach unten den Ringfinger/4. Finger.

Beide Hände sind durch eine waagrechte Linie getrennt.

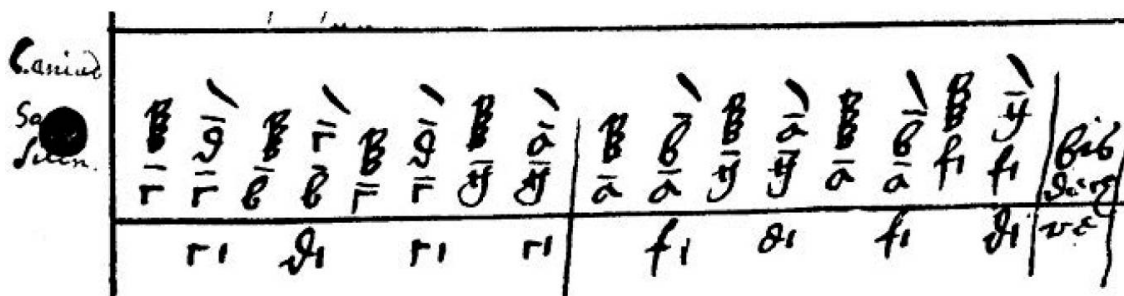
Robert ap Huw beschreibt drei verschiedene Anzupftechniken: normales Fingernagelspiel, Auswärtsspiel mit dem Nagelrücken, einmalig angezupft als *fling* oder *back of nail*, dreimalig angezupft in einer hin-und-her Bewegung als *shake the finger* oder *wrinkle the thumb*, und das Abgleiten eines Fingers auf die nächste Saite als *scratch*. Gedämpft wird jeweils mit einem anderen Finger als dem gespielten, mit Ausnahme des Daumens wenn er durch Abgleiten zum unteren Ton eingesetzt wird.

Beispiel 12 und 13 zeigen zwei exemplarische Spielmuster aus dem «ap Huw Manuskript». ⁶⁰ Die Transkription der Abbildung 3 zeigt das Spielmuster *bee's plait*. Notiert wird es als absolute Tonhöhe g mit einem Strich darüber (= g'). Die Wellenlinien darüber imitieren ein Bienengeräusch, notiert als «zz» und ausgeführt von den Nägeln des vierten, dritten und Zeigefinger in einem (unbestimmt) schnellen Tempo über die Saiten streichend. Das Spielmuster *choke the thumb* in Beispiel 12, notiert durch einen Schrägstrich

⁶⁰ Notation von Bill Taylor (wie Anm. 59).



Beispiel 12: «bee's plait» und «choke the thumb», zwei exemplarische Spielmuster aus dem «Robert ap Huw Manuskript». Transkription: Bill Taylor (s. Anm. 59).



Beispiel 13: «Robert ap Huw Manuskript», [69]: Anfang des Lieds *Caniad San Silin* mit den zwei Mustern «bee's plait», und «choke the thumb».

von links nach rechts, heißt, dass mit dem Daumen abgedämpft wird und die Bewegungsrichtung von oben nach unten verläuft. Die Töne a' und g' werden rasch hintereinander gespielt. Der schwarz gefärbte Notenkopf mit Notenhals rechts oben bedeutet, dass diese Saite mit dem Zeigefinger gespielt und (mit dem Daumen) gedämpft wird. Der weiße Notenkopf mit Notenhals nach rechts unten indiziert, dass das g' weiter klingen soll und mit dem Mittelfinger gespielt wird. «x(1)» in der Transkription bedeutet, dass der Daumen mit einer extra Bewegung die durch den Zeigefinger angezupfte Saite stoppt und auf der Saite liegen bleibt, während die durch den Mittelfinger angezupfte Saite weiter klingt. Hat man dieses exemplarische Spiel- und Dämpfprinzip verstanden und erweitert es durch die anderen sechzehn Spielmuster, kann die Tabulatur aus dem Manuskript gelesen und gespielt werden.

Wie können wir in unserer Zeit die von Orazio Michi und Bartolomeo Giovenardi schon vergessen geglaubte Perfektion des Harfenspiels wiederbeleben?

Ein sauberer und reiner Klang wird durch die jeweilige Anzupf- und Abdämpftechnik erreicht. Ausgewählte Quellen zur Fingersetzung unter besonderer Berücksichtigung des Robert up Huw Manuskripts mit detaillierten Angaben zur Dämpfung können der Tabelle 1 im Anhang entnommen werden. Vermehrt umsetzbar sind die Akkordzerlegungen und Arpeggios von oben nach unten bei gleichem Anschlag von Basston oder Bassakkord und obersten Melodieton um die Saiten zu «umschmeicheln». Gitarrenrepertoire kann durch das Memorieren der Bezifferungen 1–9, X, P und 1b und der sie repräsentierenden Akkorde für die Harfe erschlossen werden und die sich selbst begleitenden Sängerinnen und Sänger können die Harfe wie die Gitarre im *rasgado*-Stil rein akkordlich ohne große Vorkenntnisse über das Basso continuo einsetzen. Die tabellarisch zusammengefassten und verblüffend übereinstimmenden Aussagen zur Halbtonerzeugung auf einreihigen Harfen in einem Zeitraum von 250 Jahren gilt es in die Praxis umzusetzen.

Letztlich sind nicht die Noten von größter Bedeutung, sondern wie diese Noten in einen uns heute berührenden Klang umgesetzt, gewandelt, mit Persönlichkeit versehen und am historischen Instrument interpretiert werden. Die schon vergessen geglaubte Perfektion bleibt bis in unser Jahrhundert eine Herausforderung, die es Wert ist, auf vielfältige Weise neu entdeckt zu werden.

Anhang

Tabelle 1: Ausgewählte Quellen zur Fingersetzung und Dämpfung

Jahr	Komponist	Quelle	
1557	Luis Venegas de Henestrosa	Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, Buch 1, 3	
		<i>Fingerabfolge Bass-Hand</i>	<i>Fingerabfolge Melodie-Hand</i>
		2 und 3 abwechselnd.	1 und 2. <u>Abwärts</u> : Übersetzen von 1 über 2.
1613	Anonym (ca. 1400–1600)	«Robert ap Huw manuscript», GB-Lbl, Add. MS 14905	
		Fingernageltechnik auf Darmsaiten, 17 [+2] verschiedene Spielmuster mit genauem Fingersatz zum Spielen und Abdämpftechnik. <u>Drei Anzupftechniken</u> : normal, abgleitend, rückwärts mit Nagel. <u>Einzelöne</u> : einfach und verziert; <u>Intervalle</u> : 3,5,6,8,10. <u>Akkorde, dreistimmig</u> : drei Lagen, 1/3/8, 1/4/8, 1/5/8, 1/6/8. <u>Akkorde, vierstimmig</u> : Septakkorde, 1/3/5/8, 1/5/8/10. 1.–4. Finger auch zum Dämpfen verwendet.	Fingernageltechnik auf Darmsaiten, 17 [+2] verschiedene Spielmuster mit genauem Fingersatz und Abdämpftechnik. <u>Drei Anzupftechniken</u> : normal, abgleitend, rückwärts mit Nagel. 1.–4. Finger, in verschiedenen Kombinationen mit sofortiger Dämpfung nach dem Spiel. 5. Finger auch zum Dämpfen verwendet.
1634	Bartolomeo Giovenardi	Tratado de la música, 34–35	
		Allgemein: Jede Saite muss nach dem Spiel abgedämpft werden um klar und rein schwingen zu können.	Besondere Kunst des Spiels mit Fingernagel und Fingerkuppe gleichzeitig. Hat man 32 Töne zu spielen, muss man 64 Bewegungen durchführen, damit jeder einzelne Ton sauber klingen kann.
1677	Lucas Ruiz de Ribayaz	Luz y norte musical, 23–26, 37	
		<u>Abwärts</u> : 123, 23, 23. <u>Aufwärts</u> : 321, 21, 21. Wenn es Platz zwischen r. H. und l. H. gibt, füllt die l. H. den Akkord auf (Dreiklang, Oktav-Quint Akkord). <u>Intervalle</u> : Terz: 21, 31, 32; Quarte bis Oktave: 31.	<u>Abwärts</u> : 123, 23, 23. <u>Aufwärts</u> : 321, 21, 21. Bei Läufen ohne Fingersatz den der Saite am nächsten liegenden Finger verwenden. <u>Intervalle</u> : Terz: 21 oder 31; Quarte bis Oktave: 31.

Jahr	Komponist	Quelle	
1702	Diego Fernandez de Huete	Compendio numeroso, Kap. 1, 7: 1–2	
		<i>Fingerabfolge Bass-Hand</i>	<i>Fingerabfolge Melodie-Hand</i>
		<u>Abwärts</u> : 123, 23, 23. <u>Aufwärts</u> : 321, 21, 21. Einzeltöne ohne Fingersatz: 3; Quart: 21; Quinte, Sexte, Oktave: 31.	<u>Abwärts</u> : 123, 23, 23. <u>Aufwärts</u> : 321, 21, 21. Tonwiederholungen meist mit gleichem Finger; Terz: 21 oder 31; Quarte bis Oktave: 31.
1738	Johann Philipp Eisel	Musicus autodidactus oder der sich selbst informirende Musicus, Section II, 107–108	
		Oktaven: 41. Je nach Griff auch 3 und 2 einfügen.	Beginn des Stückes: 21 [Sekunde] aufwärts bei Vorschlag; sonst Finger abwechseln.
1754	Pablo Min-guet y Yrol	Reglas y advertencias generales, o. S.	
		Akkord CEGC mit 4321. Tonleitern in Oktaven C–C mit 41.	Akkord CEGC mit 4321. Alle Intervalle mit 31. Tonleitern aufwärts und abwärts 43214321, 12341234 [= neuer Harfenstil].
1849	Edward Bunting	The ancient music of Ireland, 24–28	
		Fingernageltechnik auf Metallsaiten. Sechs Muster für die Bass-Hand. <u>Intervalle</u> : Oktaven: 41 oder 42; Terzen: 2–3. <u>Akkorde, dreistimmig</u> : 1/8/10 mit 124, 1/4/6/ mit 234, 1/5/10 mit 134 immer abwärts arpeggieren. <u>Akkorde, vierstimmig</u> : 1/5/8/10 mit 1234 abwärts.	Fingernageltechnik auf Metallsaiten: <u>Vier Zupftechniken</u> : normal, abgleitend, Nagelglissando mit 234, Einzelfinger-Tremolo, abwechselndes 4 Fingerspiel mit Rückdämpfung einzelner Finger. Terzen: 23; Quarten: 24.

Tabelle 2: Ausgewählte Quellen zur Halbtonerzeugung auf einreihigen Harfen

Jahr	Komponist	Quelle	
1546	Alonso Mudarra	Tres libros de música en cifras, fol. 6r	
		<i>Zitat</i>	<i>Übersetzung</i>
		Para formar los semitonos se ponen estas dos señales b, #, en la cuerda que qualquiera dellas estuviere sea de poner el dedo acerca de las clavijas.	[...] muss man den Finger nahe der Wirbel legen.
		<i>Ausführung</i>	
		Finger	
1555	Juan Bermudo	Declaración de instrumentos musicales, Buch 4, Kap. 88, o. S.	
		Dizen, que el nombrado Ludouico quando venia a clausurar: poniendo el dedo debaxo de la cuerda, la semitonaua, y hacia clausula de sustentado. Gran destreza y certidumbre era menester para esto.	Man erzählt, dass der berühmte Ludovico, wenn er klausulierte, den Finger unter die Saite legte, den Halbton erzeugte und klausulierte. Eine große Geschicklichkeit und Sicherheit war dazu nötig.
		[Linken] Finger unter Saite legen und Halbton generieren.	
1677	Lucas Ruiz de Ribayaz	Luz y norte musical, 64	
		[...] y saber que los sostenidos, y bemoles, quando se hazen con la mano izquierda, se arrima el indice de dicha mano a la cuerda en que se haze dicho bemol, ò sostenido, por junto à la cabeça de dicha Arpa, y se hiziere con el largo: y quando se han de hazer con la mano derecha, ha de ser arrimando el dedo pulgar de la izquierda también por junto la cabeça à la cuerda en que se señala, y herirlas con el largo, ò el indice de la derecha, que se hallare mas cercano.	[...] und man muss wissen, wenn man die Kreuze und Bs mit der linken Hand macht, dass man den Zeigefinger der genannten Hand an die Saite, an der man dieses B oder Kreuz macht, nahe dem Harfenhals anlehnt, und mit dem Mittelfinger abspielt: und wenn man sie in der rechten Hand benötigt, muss man den linken Daumen auch nahe des Harfenhalses an der benötigten Saite anlehnen und mit dem rechten Mittelfinger oder Zeigefinger, welcher Finger sich auch am nächsten befindet, anzupfen.

Jahr	Komponist	Quelle	
		<p>Linker Zeigefinger generiert Halbton, linker Mittelfinger spielt.</p> <p>Bei Halbtönen der rechten Hand erhöht linker Daumen, rechter Zeigefinger, Mittelfinger [oder Daumen] spielt.</p>	
1702	Diego Fernandez de Huete	Compendio numeroso I, Kap. 3, 5–6	
		<p>[...] en el vno con puntillo, poniendo el dedo pulgar de la mano izquierda debaxo de la cuerda de dicho vno, junto à la cabeça de el harpa, y se aprieta vn poquito, y tocarla con el dedo largo de la mano derecha, ò con el que corresponda à la linea donde estuviere; porque con eso se suple para que sea sostenido.</p> <p>[...] En otros números [...] se haze poniendo el dedo indize debaxo de la cuerda que tuviere sostenido, [...] y se pone el dedo pegado à la cabeça del harpa, y se aprieta vn poquito para hazer el sostenido, y el dedo largo ha de està algo mas baxo, para que suene quando la toque, porque si està junto à el dedo que haze el sostenido, no sonará.</p>	<p>[...] bei der 1 mit Punkt [= <i>f'</i>] bringt man den Daumen der linken Hand unter die genannte Saite nahe des Harfenhalses, drückt sie ein wenig und spielt sie mit dem Mittelfinger der rechten Hand oder mit dem Finger, der der [Tabulatur-]Linie entspricht, denn so erreicht man die Erhöhung.</p> <p>[...] Bei den anderen Tönen [...] legt man den Zeigefinger unter die Saite die erhöht werden soll, [...] und man 'klebt' den Finger an den Harfenhals und drückt ein wenig, um die Erhöhung durchzuführen, und der Mittelfinger muss etwas tiefer sein, damit es klingt, wenn er spielt, denn wenn er nahe dem Erhöhung durchführenden Finger ist, wird es nicht klingen.</p>
		<p>Linker Daumen generiert Halbton, Mittelfinger [oder anderer Finger] rechts spielt.</p> <p>Linker Zeigefinger drückt ab und linker Mittelfinger spielt entfernt von Zeigefinger.</p>	
1704	Diego Fernandez de Huete	Compendio Numeroso II, 12	
		<p>[...] que si se ofreciere hazer algun quatro Bemòl, y no estuviere baxado, se haze entrando el dedo en el tres vn poquito mas abaxo, que como se dixo para hazer el sostenido [...] observando, el que quando està alguno de estos numeros en las tres lineas de arriba, se supla con el pulgar de la mano izquierda, y si en la linea de abaxo, con el indice de dicha mano.</p>	<p>[...] wenn man ein B machen möchte welches nicht erniedrigt gestimmt wurde, lässt man den Finger etwas unter dem A hineinkommen, etwa so wie es bei den erhöhten Tönen beschrieben wurde [...] und man beachte, wenn sich ein Versetzungszeichen auf den drei oberen Linien [= der Tabulatur, d. h. der rechte Hand] befindet, verwendet man den</p>

Jahr	Komponist	Quelle	
			Daumen der linken Hand, und wenn es sich auf der untersten Linie [= der Tabulatur, d.h. linke Hand] befindet, verwendet man Zeigefinger der genannten Hand.
		Linker Daumen generiert Halbton für rechte Hand, linker Zeigefinger generiert Halbton für linke Hand.	
1772	Johann C. G. Wernich	Versuch einer richtigen Lehrart die Harfe zu spielen, Kap. 6, 21–22	
		§2 [...] Zwey halbe Töne zu gleicher Zeit im Bass und Discant auf der Harfe anzugeben, ist völlig unmöglich. §3 [...] Kommt aber in einem Gange ein halber Ton nur einmal vor, so wird solcher mit der Spitze des Zeigefingers im Basse gekniffen, und nur mit dem Daum berührt.	
		Linke Zeigefingerspitze generiert Halbton, Daumen spielt.	
1794	Edward Jones	Musical and Poetical Relicks of the Welsh Bards, 103–104	
		[...] when any accidental sharp was requisite in the middle of a tune, the performer ran up his hand close to the comb, and stopped the string dexterously with his thumb, while he played it with his finger. [...] though they had a method of producing them [flats and sharps] long before, which was by tuning, and by judiciously stopping the strings: the latter they executed, with great skill, whilst they were playing: but query, whether the sound of these could be as clear as the other strings?	[...] wenn ein zusätzliches Versetzungszeichen in der Mitte eines Stückes benötigt wurde, nahm der Spieler seine Hand in die Nähe des Wirbelkamms und drückte die Saite geschickt mit seinem Daumen während er sie mit dem Finger spielte. [...] Obwohl sie schon lange vorher eine Methode kannten sie [die Versetzungszeichen] zu produzieren, was durch Stimmen und durch sorgfältiges Abdrücken der Saiten geschah: letzteres führten sie mit großer Geschicklichkeit durch, während sie spielten: Aber die Frage bleibt, ob der Klang dieser Saiten genauso klar wie die anderen Saiten sein konnte?
		Linker Daumen generiert Halbton, anderer Finger links spielt.	

Jahr	Komponist	Quelle
1801	Johann Georg Heinrich Backofen	Anleitung zum Harfenspiel, §6, 13
		Blos vorübergehende halbe Töne, werden auch öfters mit dem Zeigefinger der linken Hand gemacht. Man lehnt nehmlich denselben in der Gegend, wo der Haken die Saite berühren sollte, steif und fest an die Saite an, welche dann durch den Daumen angeschnellt wird, wodurch nun freylich der reine Fingersatz bey solchen Stellen ganz vernachlässigt werden muss.
		Linken Zeigefinger an Saite anlehnen, linker Daumen spielt.
1803	Anton Gottlieb Heyse	Anweisung die Harfe zu spielen, §16, 40–41
		Man drückt die Saite mit dem zweyten Finger fest an den Hals, schnellts mit dem Daumen die nemliche Saite ab, so hat man den Ton derselben um einen halben Ton erhöht. [Siehe Notenbeispiel 9, bei §16, 40]
		Linken Zeigefinger an Saite andrücken, linker Daumen spielt.