

Mit und ohne Haken

So 22.2.26

18:15–20:00 Uhr
3 Kleinkonzerte



ReRenaissance
Forum Frühe Musik

St. Alban-Quartier Basel

Programm Papiermühle	4
Claire Piganiol	
Programm St. Alban-Kirche	10
Carolin Margraf	
Programm Sternensaal	16
Flora Papadopoulos	
Vorschau März	26
Kolumne: David Fallows	

Harfenparcours-Orte:

- Veranstaltungsraum Basler Papiermühle, St. Alban-Tal 37 (3. Stock)
- St. Alban-Kirche, St. Alban-Kirchrain 11
- Sternensaal, Gasthof zum Goldenen Sternen, St. Alban-Rheinweg 70

Website: renaissance.ch
Unterstützen: renaissance.ch/spenden
Redaktion: ReRenaissance; Holly Scarborough
Grafik: Lian Liana Stähelin
Kontakt: +41 77 470 80 02 | info@renaissance.ch

Abb. Titelseite: Harfenistin [Detail], Israhel van Meckenem, c1500 © National Gallery of Art

« Mit und ohne Haken »

Harfenparcours

Zwischen Winterluft und warmem Licht: eine Wanderung durch das St.-Alban-Quartier mit Soloharfenmusik an drei intimen, behaglichen Orten. Die Renaissance ist eine Zeit bemerkenswerter Entwicklungen für die Harfenfamilie. Die Instrumente wurden grösser, ihr Klang entwickelte sich weiter, unter anderem durch den vermehrten Einsatz von Schnarrhaken, und es gab erste Versuche, eine vollchromatische Harfe zu entwickeln. Der «Harfenparcours» führt zu drei Interpretinnen und damit zu drei Klangwelten und Repertoires der Renaissanceharfe:

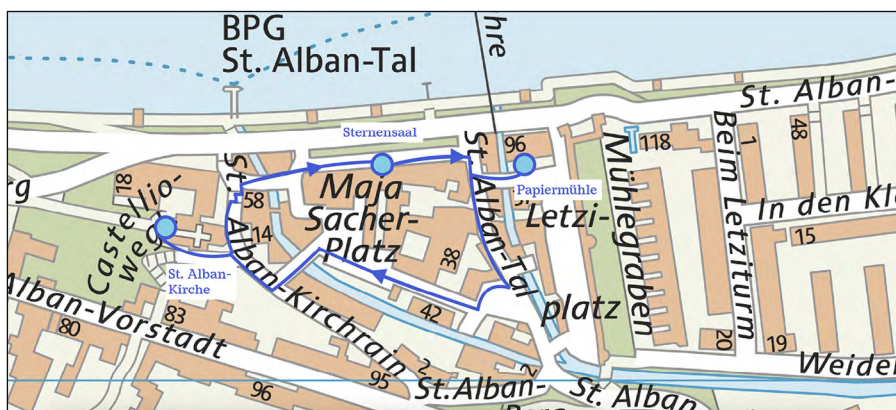
Claire Piganiol – Die gotische Schnarrhakenharfe

Carolin Sophie Margraf – Die frühe Arpa doppia

Flora Papadopoulos – Die Arpa doppia a tre ordini

Biographien siehe renaissance.ch/musikerinnen

Option: Ab 20 Uhr ein 3-Gänge-Menü (CHF 65) im Gasthof zum Goldenen Stern genießen – der perfekte Ausklang des Abends. Reservation direkt beim Restaurant: www.sternen-basel.ch | Tel. 061 272 16 66 | info@sternen-basel.ch



Omnes crede dicem tibi diluxisse supremum.

Epi. 1.



Flaccum utpote lyricum sambuca notat: Tragicum hircus Seneca: Plautum pistrino presum molaris: Nafonem, quod amores luserit, Cupido. Charta dein quid valeat quæq; versus indicat ac numeri.



2

*Oderit peccare boni, virtutis amore.
Tunihil admittes in te formidine poena.*

Epi. 1.

II

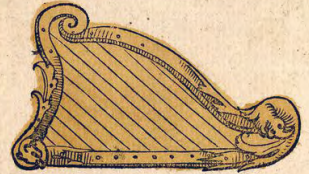


6

*Prudens futuri temporis exitum
Catiginosa nocte premit Deus.
Ridetq; si mortalis ultra
Fastrepidat, quod adest memento
Componere æquis, cætera fluminis
Ritu feruntur.*

Car. 3.

VI



7

*Crescentem sequitur cura pecuniam,
Maiorumq; fames.
Quanto quisque sibi plura negaverit,
A dijs plura feret.
Multa petentibus,
Desunt multa, bene est, cui Deus obtulit
Parva quod satis est, manu.*

Car. 3.

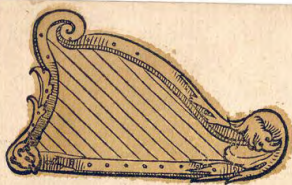
VII



Studiose

*Vitijs nemo sine nascitur, optimus ille est, Ser. 1.
Qui minimis urgetur, amicus dulcis, ut æquus est,
Cum mea a compenset utijs bona, pluribus hisce,
(si modo plura mihi bona sũt) inclinet amari.
Si uolet, hac lege in trutina ponetur eadem.
Qui, ne tubercibus proprijs offendat amicum,
Postulat, ignoscet uerucis illius, æquus est
Peccatis uentiam poscentem, redire rursus.
De sine matronas sectarier, unde laboris
Plus haurire mali est, quã ex re decerpere fructus.*

Vollständiger Satz von 52 humanistischen Spielkarten, darunter eine Farbe mit der Harfe. Die Buben sind Studenten, die Damen Musen und die Könige Gelehrte. Paris: Christian Wechel, 1544 © Trustees of the British Museum

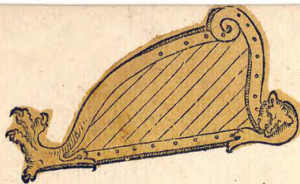


3

Arcañū neq; tu scrutaberis ullius unquā.
Commiffumq; tege, & uino tortus & ira.
Nectra laudabis studia, aut aliena repredes.

Epist. 1

III



4

Quid de quoq; uiro, & cui dicas, ſepe uideto.
Percontatorem fugito, nam garrulus idem eſt.
Nec retinent patula commiſſa fideliter aures
Ei ſemel emiſſū uoluit irreuoabile uerbum.

Epist. 1

III

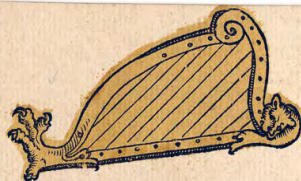


5

Absentem qui rodit amicum,
Qui non defendit alio culpante, ſolutos
Qui captat riſus hominū, ſamaq; dicacis
Fingere qui non uifa poteſt, commiſſa tacere
Qui nequit, hic niger eſt, hūc tu Romane cancto.

Ser. 1.

V



8

Inter cuncta leges, & percontabere doctos,
Qua ratione queas traducere leniter axum,
Ne te ſemper inops agitet uexatq; cupido,
Ne pauor, & rerum mediocriter uilium ſpes.
Virtutum doctrina parat, natura ne donet,
Quid miſuat curas, quid te tibi reddat amicum,
Quid pure tranquillet, honos an dulce lucellum,
An ſecretum iter, & fallentis ſemina uita.

Epist. 1.

VII



9

Tu quancunq; deus tibi fortuna uerit horam,
Grata ſume manu, nec dulcia diſſer in annum,
Vt quocunq; loco fueris, uixiſſe libenter
Te dicas, nam ſratio, & prudentia curas,
Non locus eſſaſi late maris arbiter aufert,
Caelum non animum mutant q; trans mare currūt.
Strenua nos exercet inertia, nauibus, atq;
Quadrigis petimus bene uiuere, quod petis, hic eſt,
Eſt Vlubris, animum ſi tenon deſicit, & quis.

Epist. 1

IX



10

Accipe nunc uictus tenuis que quātaq; ſecum
Afferat, in primis ualeas bene: nam uaria res
Vt nocent homini credas, memor illius eſſe,
Q; vſimplex olim tibi ſederit, at ſimul aſſi
Viſceris elixa, ſimul conchyliis turd'is,
Dulcia ſi in hilem uertent, ſtomachosq; tumultum
Lenta feret pituita uides: ut pallidus omnis
Cena deſurgat dubia, quin corpus onuſum
H' ſternis uicij, animum quoq; praegratua una,
At; aſſigit humo diuinae particulam aure.

Ser. 2.

X



Tempſchore.

Syncerū eſt niſi tuas, quo dūq; in fundis acſit. Epist. 1.
Sperne uoluptates, nocet empti a dolore uoluptas.
Semper auarus eget, certum noto pete ſinem.
Inuidus aſterius macer eſt ſolē rebus opimis.
Inuidia ſi culli non inuenere tyranni
Malus tormentū, qui non molder abitur irae,
Inſectum uolet eſſe dolor quod ſuaſcrit, & mens.
Dum poenas odio per uim ſeſſinat inulto
Ira furor breuis eſt, animū rege, qui niſi parat,
Imperat: hunc frenas, hunc tu compeſce catena.



Horatius.

Qualem cōmendat chā atq; etiā aſſicce, nemox Epist. 1.
Incitant aliena tibi peccata pudorem.
Fallimur, et quondam, nō dignū tradimus, ergo
Quem ſua culpa premet, deceptus omnia tucri,
Vt penitus notum ſtarent crimina, cerues,
Turriſq; tuo ſidentem praſidio, qui
Denue theonino cum circumroditur, eculū
Ad te poſt paulo uentura peribula ſentis?
Nam tua res agitur, paries cum proximus ardet,
E neglecta ſolent incendia ſumere uires.



« Programm Papiermühle »

Claire Piganiol – Die gotische Schnarrhakenharfe

- 1 **Kalata alla Spagnola** – Hans Judenkünig (c1450–1526)
Utilis et compendiaria introductio, Wien: Johann Singriener d. Ä., 1523,
fol. 44r–45r
- 2 **La Martinella** – Johannes Martini (c1440–1497)
Basel, Universitätsbibliothek, Sign. F. IX. 22 («Amerbach Tabulatur»)
fol. 27v–30r
- 3 **Kaniad y gwyn bybidd** – anonym
London, British Library, Add. MS 14905 («Robert ap Huw-Handschrift»),
S. 36–37
- 4 **Kaingk Dafydd Broffwyd** – anonym
Robert ap Huw-Handschrift, S. 57–58
- 5 **Kaniad Kydwgan** – anonym
Robert ap Huw-Handschrift, S. 42–43

«Zum Programm»

«Die Tabelthur auff die Harffen applicirt» – Die schnarrende Harfe

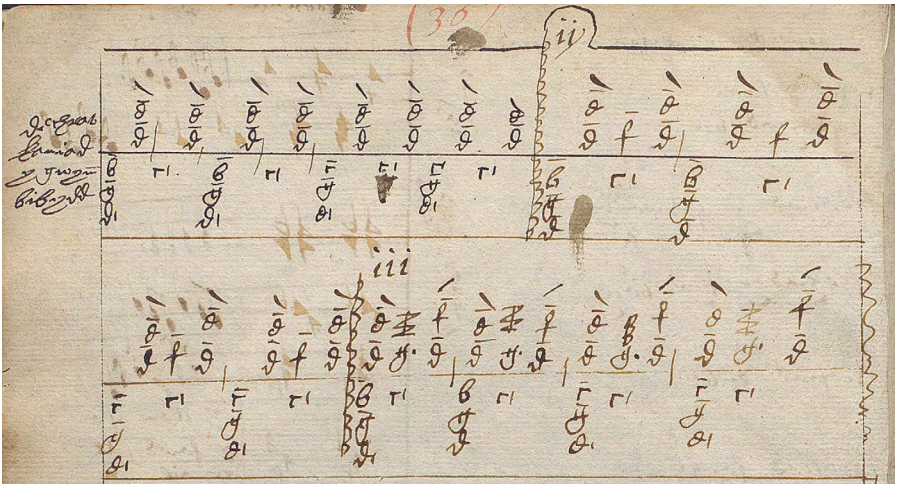
Die Schnarrhaken gehören zu den originellsten Entwicklungen der Harfenfamilie in Europa. Diese hakenförmigen Knöpfe, die die Saiten zum Schnarren bringen, indem sie sie nahe der Klangdecke leicht berühren, sind vermutlich im 14. oder 15. Jahrhundert entstanden. Die Gründe für diese Entwicklung mögen vielfältig gewesen sein: Schnarrhaken verlängern den Klang und machen ihn präsenter (wenn auch nicht unbedingt lauter), insbesondere im Bassregister. Paulus Paulirinus de Praga (1413–c1471) beschreibt den Klang der Harfe als weittragend: «Sie überträgt ihren Klang über eine grosse Entfernung – weiter als jedes andere Instrument (mit Ausnahme der Trompete, der [Positiv-]Orgel und der Portativorgel)» (*Liber Viginti Artium*, c1460).



Wie systematisch Schnarrhaken tatsächlich verwendet wurden, bleibt eine offene Frage. Die meisten rekonstruierten Schnarrhakenharfen lassen sich auch ohne Haken sehr schön spielen; bei manchen Originalen gibt es jedoch Hinweise darauf, dass das Instrument ausschliesslich für das Spiel mit Schnarrhaken konzipiert war, etwa weil die Dicke der Klangdecke keinen tragenden Klang ohne Schnarrhaken erlaubt. Wir haben auch mehrere schriftliche Hinweise darauf, dass der «Standardklang» der Harfe geschnarrt hat; so beschreibt Sebastian Virdung, dass das Clavicytherium «negel [hat], die es harpfen machen» (*Musica getutscht*, 1511), oder Michael Praetorius, dass auf einem Virginal «durch sonderliche Züge von Messingshäcklin unter den Saitten ein harffnirender Resonanz entstehet» (*Syntagma Musicum*, 1619).

Eine der seltenen erhaltenen Schnarrhakenharfen: die Wartburg- oder «Wolkenstein»-Harfe. Wartburg, Eisenach

Der Programmtitel «Die Tabelthur auff die Harffen applicirt», adaptiert aus Martin Agricolas Traktat *Musica instrumentalis deudsch* (1529), verweist auf den Schwerpunkt dieses Programms: das Intavolieren für Harfe. Drei der Stücke stammen aus der frühesten erhaltenen Quelle mit originaler Harfenmusik, der «Robert ap Huw-Handschrift». Diese im frühen 17. Jahrhundert kopierte Handschrift enthält walisische Musik für Harfe, die vermutlich aus dem Zeitraum vom 14. bis zum 16. Jahrhundert stammt. Die Sammlung eröffnet einen faszinierenden Einblick in die Musik der walisischen Harfenisten, wirft jedoch auch Fragen auf, unter anderem zur Stimmung der Harfe bei einem Teil der Stücke (mehrere Stimmungen sind erwähnt, aber es wird nicht für jedes Stück präzisiert, welche Stimmung es verwendet), sowie zur genauen rhythmischen Interpretation.



«Kaniad y gwyn byydd» (Anfang), Robert ap Huw-Handschrift, London, British Library, Add. MS 14905, S. 36

Die beiden ersten Stücke zeigen als Kontrast, welche Mittel uns zur Verfügung stehen, um das Solo-Repertoire für Renaissanceharfe zu erweitern, nämlich die Übertragung von Tabaturen für andere Instrumente. *Kalata alla Spagnola* ist ursprünglich eine Lautentabulatur; *La Martinella* stammt in dieser Version aus der Sammlung des Basler Humanisten Bonifacius Amerbach und wurde ursprünglich für ein Tasteninstrument geschrieben.

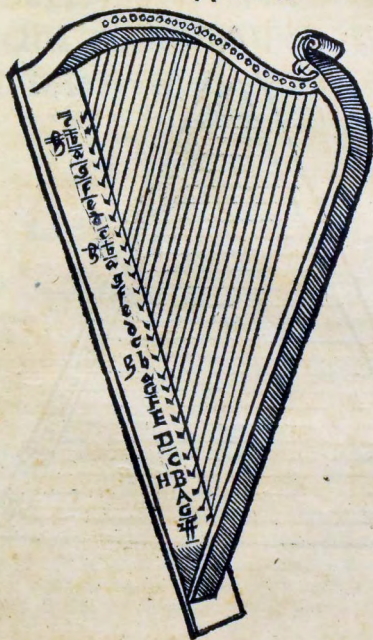


Hans Memling, Musizierende Engel, KMSKA 780, ca. 1480 © Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen

Aus der Renaissance sind nur eine Handvoll Schnarrhakenharfen erhalten geblieben. Wertvolle Hinweise auf deren Bauart liefert uns jedoch auch die Ikonographie, insbesondere die sehr detaillierten und realistischen Werke der altniederländischen Malerei. So wurde meine Harfe durch den Harfenbauer Eric Kleinmann nach dem Vorbild der «Musizierenden Engel» von Hans Memling nachgebaut.

Der Klang der Schnarrhakenharfe lässt niemanden gleichgültig, im positiven wie auch manchmal im kritischeren Sinn. Am besten vergisst man den Vergleich mit anderen Harfen und lässt sich auf diese eigen-

Die Tabelthur auff die Harffen liiij
applicirt.



Martin Agricola: *Musica instrumentalis deutsch*,
Wittenberg: 1529, fol. 54r

ständige Klangwelt ein: Hier begegnen wir einer faszinierenden akustischen Zeitkapsel der Renaissance. Und wenn wir den Blick nach vorn richten: Sollten Menschen in 500 Jahren Tonaufnahmen mit Musik unserer Zeit noch anhören können, werden sie sich vielleicht fragen, worin nur der Hype des verzerrten Klangs der E-Gitarre bestanden haben mag...

Claire Piganiol



«Programm St. Alban-Kirche»

Carolin Margraf – Die frühe Arpa doppia

1 **Conradus** – anonym

Krakau, Biblioteka Polskiej Akademii Nauk, MS 1716 («Johannes de Lublin-Tabulatur»), fol. 216v

2 **Erravi sicut ovis, prima pars** – Valentin [Bálint] Bakfark (1507–1576) / Jacobus Clemens non Papa (c1510–1555)

Harmoniarum musicarum in usum testudinis factarum, Krakau: Lazarus Andrea, 1565, fol. 6v–7r

3 **Plus mille regres 1547** [Plus nulz regretz] – anonym / Josquin des Prez (1450/55–1521)

Johannes de Lublin-Tabulatur, fol. 254v

4 **Fantasia** – Gregorio Huwet (c1550–1616)

Varietie of lute-lessons viz. fantasies, pauins, galliards, almaines, corantoes, and volts: selected out of the best approued authors, as well beyond the seas as of our owne country. By Robert Douland, London: Thomas Adams, 1610, Nr. 5

«Zum Programm»

«Colores, Kolory, Colours» – Klangfarben des Lebens auf der Doppelharfe



Abb. oben: Die *Arpa Estense* (1581–1591) und ihr Nachbau von Simon Capp, © Gallerie Estensi, Modena IT, © 2020 Simon Capp Early Harps [Simon@Simon-Capp-Harps.co.uk]

Das Ende des 16. Jahrhunderts markiert einen wichtigen Wandel auf dem Gebiet des europäischen Harfenbaus. Neue kompositorische Ansätze begründen neue Anforderungen an das Instrument. Ausgehend von Italien werden Harfen mit paralleler zweireihiger Darmbesaitung gebaut und popularisiert. In Spanien entstehen im 16. Jahrhundert Harfen mit zwei überkreuz angelegten Saitenreihen. Die zweite (chromatische) Saitenreihe erweitert die harmonischen Möglichkeiten des bis dahin diatonischen Instruments erheblich: Neu sind nicht nur Töne spielbar, die der Tonart angehören, in der die Harfe aktuell gestimmt ist, sondern auch zusätzliche, tonartfremde Halbtöne. Damit ist es Harfenist:innen erstmals möglich, die komplexe Polyphonie ihrer Zeit tonumfanggetreu, so, wie sie geschrieben steht, zu spielen. Dabei sind die Einsatz-

möglichkeiten vielfältig: die Doppelharfe eignet sich als Begleitinstrument zum Gesang, für das Spiel von Intabulierungen und Diminutionen, oder zum Spiel einzelner Stimmen in Ensemble- oder Consort-Kontexten.

Die Bauform der italienischen Doppelharfe ähnelt zu jener Zeit der ihrer Vorgängerin aus dem 15. und frühen 16. Jahrhundert: mit schmalem Korpus, C-förmigem Hals und hohem Kopf. Das wahrscheinlich bekannteste erhaltene Instrument dieser Art ist die sogenannte «Arpa Estense», die gegen Ende des 16. Jahrhunderts von Herzog Alfonso d'Este II. in Auftrag gegeben wurde und nun in den Gallerie Estensi in Modena ausgestellt ist.



Der englische Harfenbauer Simon Capp hat eine auf dem italienischen Original basierende eigene Version der *Este*-Harfe konzipiert. Korpus, Hals und Säule sind aus Ahorn gefertigt.

Eine solche Harfe spiele ich im heutigen Konzert. Bei ihr verläuft die chromatische Saitenreihe bis zum mittleren C auf der rechten Seite und geht danach auf der linken Seite weiter. So haben beide Hände Zugriff auf je eine diatonische und eine chromatische Reihe.

Der Hals der Doppelharfe mit den zwei Saitenreihen.
Foto: Susanna Drescher

Die italienische Doppelharfe hat ein warmes und zurückhaltendes Timbre. Ihr Klang erinnert dadurch ein wenig an den der Laute. Anders als die obertonreiche, spätere italienische Tripelharfe ist die Doppelharfe nicht sehr laut und eignet sich daher besonders für das Spiel in kleiner besetzten Ensembles oder als Solo-Instrument.

Da für die zweireihige Arpa doppia heute kein instrumentenspezifisches Repertoire überliefert ist, greifen Spieler:innen dieser Harfen gerne auf Tasteninstrument- und Lautenquellen zurück. Oftmals lässt sich das spezifische Repertoire dieser Instrumentenfamilien bestens für mehrreihige Harfen adaptieren. Bei den zwei polnischen Quellen, aus denen ich spiele, handelt es sich um Sammlungen von für Laute und Tasteninstrument intabulierter Vokalmusik aus dem 16. Jahrhundert.

Erravi sicut Ovis que perijt.
4 Voc. i pars. Cle: non Papa.

«Erravi sicut ovis, prima pars» in Bakfark's *Harmoniarum musicarum*, Krakau: 1565, fol. 6v-7r

Die Sammlung des Johannes von Lublin enthält zudem eine Reihe verschiedener instrumentaler Gattungen, darunter Tänze und Praeambula (Präludien). Robert Dowland, Sohn des berühmten Lautenisten John Dowland, druckte in seiner Erstveröffentlichung eine Auswahl instrumentaler Fantasien und Tänze.

Fantasies for the Lute.

Composed by the most famous *Gregorio Huwets* of Antwerpe: Lutenist to the most high and mightie *Henricus Iulius*, Duke of Brunfwicke, &c.

Huwets «Fantasia» in Robert Dowlands *Varietie of lute-lessons*, London: 1610, Nr. 5

Die von mir ausgewählten Stücke bedienen vor allem das mittlere Register der Doppelharfe, welches mit einer dunklen, erdigen Klangfarbe besticht und zugleich sehr direkt anspricht. Die Intabulierungen zu spielen, beinhaltet eine Art Übersetzungsprozess von der Vokalmusik via Laute und Tasteninstrument zur Harfe. Es macht mir grosse Freude, diese Stücke auf der Harfe zu interpretieren und durch die Harfe andere Farben in ihnen zu entdecken, als jene, die man von den Instrumenten, für die sie ursprünglich komponiert wurden, gewohnt ist.

Im Programmtitel steht die Erkundung der Klangfarben auf der Doppelharfe für die Vielfarbigkeit des Lebens: Ob in der Renaissance oder in unserer Zeit: Nach düsteren, trüben Tagen wird auch wieder getanzt und in heiteren Fantasien geschwelgt.

Carolin Sophie Margraf



« Programm Sternensaal »

Flora Papadopoulou – Die Arpa doppia a tre ordini

- 1 **Toccata 5 per il Cimbalo Cromatico** – Ascanio Mayone (c1570–1627)
Secondo libro di diversi capricci per sonare di Ascanio Mayone napolitano organista, Neapel: Gio. Battista Gargano & Lucretio Nucci 1609, S. 116–123
- 2 **[Gagliarda] Pr.e Venosa** – Carlo Gesualdo (1561–1613)
Neapel, Biblioteca del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 4.6.3, W x, S. 22
- 3 **Toccate di Paolo d’Aragona Siciliano** – Paolo d’Aragona (fl. 1600)
Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, MS M B-2768 («Schele Tabulaturbuch»), Hamburg, 1619, fol. 36v–37r
- 4 **Partite sopra Rogiere** (1, 2, 16, 13, 14, 8, 9, 12, 18, 19, 21) – Ascanio Mayone
Primo libro di diversi capricci per sonare di Ascanio Mayone napolitano organista, Neapel: Constantino Vitale, 1603, S. 68–95

Flora Papadopoulou spielt eine Arpa doppia a tre ordini, gebaut von Dario Pontiggia 2010 nach der Barberini-Harfe.

«Zum Programm»

«Che non si scandaliza» (damit niemand sich empöre)
– Musik aus dem Königreich Neapel um 1600

Wer je das Nationalmuseum für Musikinstrumente in Rom besucht hat, bei dem wird wohl die «Barberini-Harfe», eines der spektakulärsten Instrumente des italienischen 17. Jahrhunderts, einen bleibenden Eindruck hinterlassen haben. Diese monumentale Harfe verkörpert das Ideal von Majestät und Feierlichkeit, das im frühen 17. Jahrhundert mit diesem Instrument verbunden war – weit entfernt von dem ätherischen und melancholischen Bild, das sich erst zwei Jahrhunderte später durchsetzen sollte.



Gebaut um 1633 in der römischen Werkstatt von Girolamo Acciari für Kardinal Antonio Barberini und gespielt vom berühmten Marco, genannt «dell'arpa» (Marco Marazzoli), ist die Barberini-Harfe eines der äusserst seltenen Exemplare der «Arpa doppia a tre ordini» (dreireihige Doppelharfe) des 17. Jahrhunderts, die bis heute erhalten sind. Ihre drei parallelen Reihen mit insgesamt 76 Saiten ermöglichen den Einsatz von bis zu 21 Saiten pro Oktave, und erlauben es dank verschiedener Stimmungen, auch das Repertoire des chromatischen Genres des frühen 17. Jahrhunderts zu bewältigen.

«Barberini Harfe», Girolamo Acciari, Rom
1632/33 © Museo Nazionale degli Strumenti
Musicali di Roma



Sebastian Vrancx (1573–1647), «Der Largo di Palazzo in Neapel», Neapel um 1610, © London, Privatsammlung

Das Instrument, das heute Abend zu hören ist, ist eine getreue Kopie des Originals, 2010 angefertigt vom Mailänder Instrumentenbauer Dario Pontiggia. Die Kopie übernimmt exakt die Proportionen und technischen Eigenschaften der Barberini-Harfe, wobei naheliegenderweise auf den üppigen originalen Figurenschmuck verzichtet wurde.

Was verstand man im 17. Jahrhundert unter einer «Arpa doppia»? Nicht zwingend ein Instrument mit zwei Saitenreihen. Gian Battista Doni bemerkt nämlich, dass die italienische Harfe mit drei Reihen weiterhin als «doppia» (doppelt) bezeichnet wurde. Auch über die Herkunft und Erfindung der Arpa doppia berichten die Quellen Widersprüchliches: Neapel, Rom, auch ein möglicher irischer Einfluss wird vermutet. Abgesehen von diesen Hypothesen ergibt sich eines deutlich: Die Arpa doppia erlebte ihre erste und bedeutendste Blütezeit in Neapel, der Hauptstadt des spanischen Vizekönigreichs, vom Ende des 16. bis zu den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts.

Im heutigen Programm nimmt Ascanio Mayone, zu seiner Zeit einer der besten Harfenspieler in Neapel, eine zentrale Stellung ein. Seine *Capricci per sonare* (1603, 1609), in Partitur statt in Tabulatur gedruckt, lassen auf eine variable Besetzung schliessen, nicht zwingend auf Tasteninstrumente beschränkt und in erster Linie für die Harfe.

Das Zweite Buch der *Capricci* von Mayone vereint zwei absolute Premieren: Es enthält das erste jemals ausschliesslich für die Harfe veröffentlichte Werk (*Recercar sopra il canto fermo di Costantio Festa*) und die ersten ausdrücklich für das chromatische Cembalo bestimmten, im Druck erschienenen Kompositionen (die *Toccate 4 und 5*).

Versuchen wir also, die *Toccata 5 per il Cimbalo Cromatico* von Mayone im Licht der chromatischen Möglichkeiten der Arpa doppia zu lesen: Im zentralen Abschnitt der «durezze e legature» verweben sich dissonante Linien, die extreme Saiten wie Eis und His berühren, während in der *Toccata*, der freien Gattung *par excellence*, Akkord-Episoden mit brillanten virtuosen Passagen abwechseln. Die Chromatik verweist eindeutig auf Carlo Gesualdo, Prinz von Venosa. Die *Gagliarda Pr.e Venosa* überliefert in separaten Stimmen in einem nicht-autografen Manuskript, ist ein schneller Tanz im Dreivierteltakt, der reichlich kühne Chromatik einsetzt und für Noten wie B und H getrennte Saiten erfordert.

Im frühen 17. Jahrhundert war Neapel auch eines der lebhaftesten Zentren der Lautenmusik, wo sich der sizilianische Lautenist Paolo d'Aragona als Protagonist etablierte. Von Zeitgenossen hoch geschätzt, ist er heute für eine einzige, hoch expressive *Toccata* für Laute bekannt, erhalten im Manuskript Schele und datiert auf «Neapel, 23. September 1616». Diese *Toccata* wird von mir in einer Bearbeitung für Harfe präsentiert, die ihren gesamten Tonumfang von den tiefsten bis zu den höchsten Registern erkundet.

Das Programm schliesst mit den *Partite sopra Rogiere*, also über den berühmten Tenor von Ruggero, ebenfalls von Ascanio Mayone. Hier werden die Freiheit des Satzes und «falsche Noten» zu unentbehrlichen Ausdrucksmitteln, «ohne die», wie der Komponist in der Vorrede zu seinem zweiten Buch der *Capricci* schreibt, «kein schöner Effekt entstehen kann»:



«Toccata 5 für das Cimbalo chromatico», *Secondo libro di diversi capricci per sonare*, Neapel 1609 © Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique, RES-800

«[...] perché quando si sona con passaggi, [...] sempre vi passano alcune note false contra la regola del contra-punto, [...] dico à chi questa opera vederà, che non si scandaliza.»

Denn wenn man mit Passagen spielt, treten stets einige falsche Noten entgegen den Regeln des Kontrapunkts auf. Das sage ich allen, die dieses Werk sehen werden: «damit niemand sich empöre».

Flora Papadopoulou



«Sakristei der Basilika der Santissima Annunziata Maggiore in Neapel», Fresken von Belisario Corenzio (c1560–1640), 1605–1607. Hier studierte Ascanio Mayone als Kind Musik und war von 1593 bis zu seinem Tod tätig. Privatfoto

Isst ein vermanung der Kirchen / zu Gottes Lob vnd ein Gebett / das Er sein Volk wöll sich afft machen.

7, 1111

HERR Gott ein neues Lied dir sing /
 Dich lobt und in freuden spring.
 Der Heiligen dein die gang gemein /
 Trüffel freue sich allein.
 Wenn der uorn hast gemacht /
 In Dandenstap an ihm veracht.
 Stöckl seyend die Land Zion /
 Du obder jrem König idon.
 Sein Namen dein mit Lobgefang /
 Für Bräuden und der Esopfen Hang.
 Sollen sie leben aller bast /
 Wenn du HERR wolgesehen hast.
 Was hilffst den Elenden Hertlich /
 Die Heiligen die Gelandigen.
 Sollen allzeit inn freuden sehn /
 Dich preisen dein auch rühmen sich.
 Auf jren Legern freijlich.
 Dich Gott soll erheben jr Mund /
 Von dich sing allzeit inn freuden.
 Scharpf Scherwerer sollen haben sie /
 In Händen das sie alle die
 Vnder schlagend die Gottlich ind /
 Und was vnder der Herden Wind.
 Oben / vnter den Dildern schicht /
 Was ist das du werde gepocht.
 In demselben Gewaltigen /
 In König und Heiligen.
 In Beten und eyere band /
 Inen legen an jre Hand.
 In den ihnen auch das Geiselt /
 Saron inn der Schafft melbung geschicht.
 Solches wirdt sein ein preis vnd eh /
 In demselben Seyligen immer meh.
 Der Herr auß zu ergeten preis /
 Dem Doro HERR GOTT vns entferweis.
HERR / alle was ist omb und vmb /
 Dich lobt in dem Seyligumb.
 In der Delle der made te vnt /
 Solch den HERR GOTT gelobet sein.
 In demselben Elaren Mennglich /
 Dich lobt in dem Seyligumb.
 Inn deiner großen Heerlicheit /
 Sey die Lob / Eh / vnd Preis bereit /
 In Dofanen und Diler glang /
 Gelobter vnd mit Herpfen Hang.
 In Dandenstap an jren vil /
 In Doffen und mit Herpfen spil.
 So lob dich mit Synbaten /
 Alles was ist wol hingenden.
 In Synbaten der freijlicheit /
 In die hey der HERR in Heiligheit.
 Herr alle dan was ich inn hast /
 Dein lob verfühndt frö vnd fast.
 (Lust über mich HERR zu Seligheit) /
 Durch dich große Demerung sey.
 Nicht vnter mich vns / O lieber HERR /
 Dem Namen dein allein gibst.



Dem die auch un geübt und soll /
 Der du bist Ghod und Daret voll.
 Was man hat an der Reden spott /
 Was sie faren wo ist ir Gott.
 Die ewig du GOTT im Himmel bil /
 O du schaffest inn alle er vnd frö.
 Was du wilt auß Allt Singkrit /
 In Hören abt sind bereit.
 Der Menschen Land auß Göt gemacht /
 Von Silber feiner gualt noch made.
 Sie haben Wäuler und reden nicht /
 Nichts und irem Zug gebirdt.
 Wenn sie haben bösen ob /
 In Hain auch nicht rieden fan.

Sie haben vnrechtlich Land /
 Süß haben / die doch niender gehnd.
 Sie reden nicht durch ire Red /
 Vnd haben allentzihen feel.
 Die Hader sind den Höben groß /
 Die inn ire wesen faher auß bloß.
 Aber Trüffel dein gläubig Kotz /
 In inn dich fren HERR GOTT.
 Vnd das gang Saron Götts lobt /
 Gamp beneu die dich Dirden recht.
 Die hoffen alle in gemein /
 Auf dich / In hilff und Schutz allein.
 HERR GOTT allein gredt an ena /
 Die Segen allen vnser thana.

Du segnest das Haus Israel /
 Das Karon der ungetel.
 Du segnest HERR / die dich ein /
 Dirden / recht werde groß und klein.
 O HERR segne jener vnd vnter /
 Du was all vnser Dinder.
 Also laß vns O lieber GOTT /
 Die Himmel und Erde erschaffen hat.
 In die allein gottzert sein /
 Der Himmel allezhalb ist ein.
 Dem Menschen hall den Redentzais /
 Geben da er kein Dirmung was.
 Wenn omb die dort liegt inn dem GOTT /
 Dich lobt vnder / HERR GOTT.

Nach der bründer seht zur Hell /
 Die mich ist denn all ungetel.
 Gilt und all hoffnung gänzlich auß /
 Also dan nicht mehr wirß derauß.
 Sondern HERR GOTT wer lobet dich /
 Von nun an immer ewiglich.
 HERR all mein Hoffnung rich ich inn dich.

König David in «Ist ein vermanung der Kirchen [...]», Flugblatt, süddeutsch, c1580 © Trustees of the British Museum

«I'll be there!»

Column for «Eisenhand» by David Fallows



The claim that Oswald was 'perhaps the most important poet writing in the German language between Walther von der Vogelweide and Goethe' has been repeated often enough to have reached the status of cliché. Quite a few of his 132 surviving poems outstay their welcome or seem self-indulgent in their virtuosity; but there are enough poems that seriously sparkle.

On the other hand, his musical reputation has fallen steadily as the number of identified borrowings rose from six in 1924 to its present total of fifteen. Thus, now nearly half of the thirty-seven polyphonic songs in his manuscripts use polyphony that demonstrably originated earlier and with texts in other languages. But when he used polyphony composed by others he almost certainly did not intend to pass it off as his own. His art in those cases was to be perceived as the art of *contrafactum*, of devising new texts for well-loved music. No deception was intended; and it seems fair to suggest that nobody was deceived (until the advent of modern musicology).

But we still have almost a hundred songs with melodies only, following on from the song traditions of the troubadours and *trouvères* in the twelfth and thirteenth centuries. And these will be prominent in this Oswald concert, which also puts him in the context of his native area still often called South Tirol because most of its inhabitants are German speaking, though it is now in Italy and strictly called Alto Adige. Either way round, though, Oswald remains one of the most colourful characters of the fifteenth century. I cannot wait to hear this new interpretation of his life and times.

«Ich bin dabei!»

Kolumne zu «Eisenhand»

von David Fallows – Übersetzung: Marc Lewon

Die Behauptung, Oswald sei «der vielleicht bedeutendste Dichter in deutscher Sprache zwischen Walther von der Vogelweide und Goethe» gewesen, wurde so oft wiederholt, dass sie mittlerweile zum Klischee geworden ist. Nicht wenige seiner 132 erhaltenen Liedtexte sind langatmig oder wirken in ihrer Virtuosität selbstverliebt, aber es gibt auch genügend Gedichte, die wirklich brillant sind.

Auf der anderen Seite ist sein musikalischer Ruf immer weiter gesunken, weil die Zahl der identifizierten Anleihen von sechs im Jahr 1924 auf inzwischen insgesamt fünfzehn gestiegen ist. So verwenden jetzt fast die Hälfte der siebenunddreißig mehrstimmigen Lieder in seinen Handschriften mehrstimmige Sätze, die nachweislich aus anderer Feder stammten und ursprünglich Texte in anderen Sprachen trugen. Aber wenn er die mehrstimmige Musik anderer Leute für seine Zwecke eingesetzt hat, wollte er sie sicher nicht als seine eigene Leistung ausgeben. Seine Kunst sollte in diesen Fällen als die Kunst der Kontrafaktur wahrgenommen werden, also als das Erfinden neuer Texte über bekannte Musik. Es war keine Täuschung beabsichtigt, und man kann wohl sagen, dass seinerzeit niemand getäuscht wurde (bis zum Aufkommen der modernen Musikwissenschaft).

Aber wir haben darüber hinaus noch fast einhundert Lieder mit einstimmigen Melodien, die an die Traditionen der Trobadors und Trouvères im 12. und 13. Jahrhundert anknüpfen. Und diese werden in diesem Oswald-Konzert eine wichtige Rolle spielen. Sie stellen ihn obendrein in den Kontext seiner Heimatregion, die oft noch «Südtirol» genannt wird, weil die meisten Einwohner deutsch sprechen, obwohl sie heute zu Italien gehört und eigentlich «Alto Adige» heisst. So oder so bleibt Oswald eine der schillerndsten Figuren des 15. Jahrhunderts. Ich kann es kaum erwarten, diese neue Interpretation seines Lebens und seiner Zeit zu hören.

Sa 28. März 2026, 18:15 Uhr Konzert
Stadtkirche Liestal, Rosengasse 1, 4410 Liestal

So 29. März 2026, 18:15 Uhr Konzert
17:45 Uhr Intro (Prof. Dr. Marc Lewon)
Barfüsserkirche, Historisches Museum Basel



« Eisenhand »

650 Jahre Oswald von Wolkenstein (c1376–1445)

Politiker, Ritter, Weltreisender und zugleich Dichter, Musiker und Sagen-gestalt: Oswalds Lieder berichten von Abenteuern auf Fahrten durch ganz Europa, zum Konzil nach Basel (wo auch seine zweite Liederhandschrift angefertigt wurde), von einer Pilgerreise ins Heilige Land und von seinem Schiffbruch im Schwarzen Meer. Sie zeigen uns aber auch, wie innig er mit seinem Heimatland Südtirol verbunden war, wenn er von den kalten Wintern auf seiner Burg singt oder das Frühlingserwachen im Grödnertal eindringlich beschreibt.

Seine schillernde Persönlichkeit liess ihn schliesslich zur lokalen Sagen-gestalt werden. Die Legende besagt, dass ein Zauberspruch auf seiner Hand lag, der ihn jedes Musikinstrument zerbrechen liess, das er anrührte. Daher nannte man ihn «Man de fyèr»: Eisenhand. Im Konzert werden diese beiden Pole des «letzten Minnesängers» zusammengefügt und mit seiner Legende verknüpft.

Grace Newcombe – Gesang, Harfe

Korneel Van Neste – Gesang

Raitis Grigalis – Gesang

Baptiste Romain – Fidel, Dudelsack

Julian Anatol Schneider – Erzähler

Marc Lewon – Laute, Gesang; Leitung

Biographien siehe renaissance.ch/musikerinnen
Eintritt frei – Kollekte



Samstag, 7. März 2026 um 19:30
Martinskirche Basel

L'armonia delle sfere –

mit Maurice Steger & il Pomo d'Oro.
Ansprache von Astronaut
Claude Nicollier

Vorverkauf: www.interfinity.ch/steger

INTERFINITY
2026



ReRenaissance
Forum Frühe Musik

ReRenaissance bietet dem Publikum innovative Programme mit Musik von vor 1600. Damit niemand aus finanziellen Gründen auf den Genuss unserer Konzerte verzichten muss, werden sie im Beitragsmodell «Freier Eintritt – Kollekte» angeboten. Aber wir sind auf zusätzliche Unterstützung angewiesen.

Die Veranstaltungsreihe wird zum einen finanziert über die Kollekte (Richtbetrag pro Person CHF 40) und private Spenden, zum anderen mit Unterstützung durch Stiftungen. Wir sind für jede Unterstützung dankbar, ob gross oder klein! Gut zu wissen: ReRenaissance ist als gemeinnützig anerkannt, darum können Spenden in der Schweiz von den Steuern abgezogen werden.

So können Sie uns einen frei wählbaren Beitrag zukommen lassen, gerne mit einem Vermerk zum von Ihnen gewünschten Spendenzweck:

- via PostFinance, Kreditkarte oder TWINT:



- durch Überweisung Ihrer Spende auf unser Konto bei PostFinance:
IBAN CH41 0900 0000 1539 1212 1
BIC POFIBEXXX
zu Gunsten von ReRenaissance, 4001 Basel

Interessieren Sie sich für eine Gönnermitgliedschaft?

Hier finden Sie Informationen dazu: [renaissance.ch/ueber-uns/goenner](https://www.renaissance.ch/ueber-uns/goenner)



Dieses Konzert wird ermöglicht
durch private Gönner:innen und
– unter anderen – die folgenden
Stiftungen:



SULGER-STIFTUNG



**CLAIRE
STURZENEGGER-JEANFAVRE
STIFTUNG**

**SCHERZO-COMODO
Stiftung**

**Haus zum
Hohen Dolder**

**Goldberg
Stiftung**

**HISTORISCHES
MUSEUM
BASEL**

