



L'arpa di Partenope

Margret Köll

L'arpa di Partenope

Harp Music from Early Baroque Naples

*Facciam che v'avvenga d'udire o in tempo di notte buia, o di lontano,
tanto che nol veggiate, un valentissimo sonator d'arpa, che dopo una breve ricercata,
ch'è l'esame dell'accordatura, dia nelle più vaghe, e artificiose sonate, ch'egli sappia,
d'ogni Tuono, e d'ogni Modo le proprie, e Dorico grave, e Lidio guerriero, e Frigio mesto;
hor semplici, hor intrecciati, con quel meraviglioso dialogizzare
che sembrano far le corde, e interrogarsi, e risponderli le acute, e le gravi,
hor con botte lente, e poche, hor velocissimamente sminuite,
quasi tutte insieme: come fosser due cori di musici
che si corrono dietro, seguendosi su le medesime note,
e pur sempre lontane alcuno spazio misuratissimo,
si come spazio di consonanza.*

(Opere del padre Daniello Bartoli, Tomo I, Venezia 1659)

Giovanni Maria Trabaci (1575-1647)			Francesco Lambardo (1587-1642)		
1	Toccata Seconda, & Ligature per l'Arpa	3:23	11	Toccata	2:18
Carlo Gesualdo (1566-1613)			Giovanni Maria Trabaci		
2	Gagliarda del Principe di Venosa	1:47	12	Ancidetemi pur, per l'Arpa	5:43
Ascanio Mayone (1565-1627)			Ascanio Mayone		
3	Toccata Prima	4:10	13	Ricercar sopra il Canto fermo di Constantio Festa	3:44
Giovanni de Macque (1550-1614)			Giovanni de Macque		
4	Durezze, e ligature	5:09	14	Seconde Stravaganze	2:16
Gian Leonardo dell'Arpa (c 1525-1602)			Ascanio Mayone		
5	Io navigai un tempo	1:21	15	Partite sopra Fidele	2:42
Giovanni Domenico da Nola (1510-1592)			Lucas Ruiz de Ribayaz (1650-?)		
6	Venga quel bel Narcisso	2:18	16	Achas	1:48
Giovanni de Macque			17	Bacas	2:08
7	Seconda Gagliarda	1:59	18	Ruggiero	1:43
Antonio de Cabezón (1510-1566)			19	Xacarás	1:51
8	Romance «Para quien crie yo cabellos»	2:32	20	Espanoletas	3:18
9	Tiento del Primer Tono	2:31			
10	Diferencias sobre la Pavana Italiana	3:36			

Total Time 56:27

Margret Köll
arpa doppia

Eric Kleinmann 2007, after the Barberini Harp,
Rome, Museo degli Strumenti Musicali

During the Spanish foreign dominance over the kingdom of Naples in the sixteenth and seventeenth centuries, lively musical and cultural relationships were forged between Naples and Spain and the city at the foot of Vesuvius could count itself as a European cultural centre on an equal footing to London and Paris.

A Neapolitan delegation of virtuoso musicians and singers was invited to participate in the marriage celebrations of Philip II in Madrid (1543), among them the harpist Gian Leonardo, the "new Orpheus" of this era. These musicians were members of the "capella reale", the orchestra of the royal court of Naples. The first "maestri di capella" were Spaniards followed by Jean de Macque who was later joined by his pupils Giovanni Maria Trabaci und Ascanio Mayone. In the "capella reale", harpists also found regular employment.

The musicians performed at the major musical focal points in Naples, primarily in the following locations: Palazzo Reale, the Gesualdo family home, Chiesa S. Annunziata, Oratorio di S. Filippo Neri and Tesoro di San Gennaro. The photographer and filmmaker Armin Linke documented these locations in photographs during a trip to Naples in December 2012. There are more than 1000 churches in Naples and the search for specific locations can frequently turn into an odyssey as the sites have undergone so many alterations in form and function over the centuries.

Während der spanischen Fremdherrschaft über das Königreich Neapel im 16. und 17. Jahrhundert waren die musikalischen und kulturellen Beziehungen zwischen Neapel und Spanien sehr lebendig. Die Stadt am Vesuv gehörte neben London und Paris zu den kulturellen Zentren Europas.

Für die Hochzeitsfeierlichkeiten von Philipp II. in Madrid (1543) wurde eine neapolitanische Delegation mit virtuosen Musikern und Sängern eingeladen, unter ihnen auch der Harfenist Gian Leonardo, der „neue Orpheus“ jener Zeit. Diese Musiker waren Teil der „capella reale“, des Orchesters am königlichen Hof zu Neapel. Die ersten „maestri di capella“ waren Spanier, gefolgt von Jean de Macque und später von seinen Schülern Giovanni Maria Trabaci und Ascanio Mayone. In der „capella reale“ erhielten auch Harfenisten eine reguläre Anstellung.

Die Musiker wirkten an den wichtigsten musikalischen Plätzen in Neapel, vor allem an folgenden Orten: Palazzo Reale, Haus der Familie Gesualdo, Chiesa S. Annunziata, Oratorio di S. Filippo Neri, Tesoro di San Gennaro. Der Fotograf und Filmemacher Armin Linke hat sie während einer Neapel-Reise im Dezember 2012 fotografiert. Es gibt in dieser Stadt mehr als 1000 Kirchen, und die Suche nach bestimmten Orten gleicht oft einer Odyssee, da die Plätze ihre Form und ihre Funktion im Laufe der Jahrzehnte und Jahrhunderte verändert haben.



Napoli, Palazzo Reale

Harp music on a Spanish night in Naples

Facciam che v'avvenga d'udire o in tempo di notte buia, o di lontano, tanto che nol veggiate, un valentissimo sonator d'arpa, che dopo una brieve ricercata, ch'è l'esame dell'accordatura, dia nelle più vaghe, e artificiose sonate, ch'egli sappia, d'ogni Tuono, e d'ogni Modo le proprie, e Dorico grave, e Lidio guerriero, e Frigio mesto; hor semplici, hor intrecciati, con quel maraviglioso dialogizzare che sembrano far le corde, e interrogarsi, e risponderli le acute, e le gravi, hor con botte lente, e poche, hor velocissimamente smi-nuite, quasi tutte insieme: come fosser due cori di musici che si corrono dietro, seguen-dosi su le medesime note, e pur sempre lontane alcuno spazio misuratissimo, sì come spazio di consonanza.

(Opere del padre Daniello Bartoli, Tomo I, Venice 1659).

Imagine a scene on a misty night in which you can hear a wonderful harpist playing from afar, but cannot see the musician. After a few brief chords to check the tuning of the instrument, the harpist performs the most elegant and elaborate works of his or her repertoire, exploiting a myriad of tonal colours and keys: in the solemn Doric mode, the pugnacious Lydian and the melancholic Phrygian, the melodies develop from initial simplicity to an ever-increasing complexity, artfully woven into a wonderful dialogue seemingly conducted by the strings of the harp themselves. You can imagine that you are listening to a game of question and answer between the higher and lower registers, beginning with deep and sedate tones which are then answered by swift runs, almost as if two groups of musicians were pursuing each other playing the same notes but remaining separated at a precisely measured distance

yet in spatial consonance. (Works of Padre Daniello Bartoli, Volume I, Venice 1659)

Although the harpist's face remains concealed in darkness, we can guess from the dexterity of his fingers who could have played this wonderful concert. It could have been a tall, young Neapolitan harpist who enchanted the audience which had gathered to listen to him in Giovanna d'Aragona's house around the middle of the sixteenth century. He began with a brief improvisation on his precious harp before continuing to run his hands skilfully along the strings of the instrument, ultimately breaking into song to his own accompaniment as was customary in ducal circles in imitation of the great psalmist David. The name of this harpist was **Gian Leonardo Mollica**, also known as Giallornado dell'Arpa. His hands move along the harp with great dexterity, creating amazing

melodies sparkling with vivacity and enchanting in their melodiousness. His touch is of sublime perfection, skilfully dampening the resonance of the strings to avoid blurring the harmony. His fame extends far beyond the confines of Naples as far as Spain. An organist in Seville is for example praised for his imitation of the tone of the excellent "Juan Leonardi de la harpa". Style and taste in music however change swiftly and what appeared unique during a certain era soon becomes dated and ceases to generate admiration. An ageing harpist cannot be expected to keep up with all the new developments of an age which produced composers such as **Carlo Gesualdo** and **Jean De Macque**, both adventurous artists with more than a touch of audacity. And it is Gesualdo himself who sketches the final portrait we have of the great harp virtuoso of the sixteenth century – in a slightly mocking tone, but accompanied with a pinch of warm-heartedness: *I have heard Giovanni Leonardo dal'Arpa, a most amicable old man whom I repeatedly encounter wherever I go and whom I saw today at the house of Sig. Ettore Gesualdo where there was a meeting of musicians and an infinite number of noble personages assembled to listen. The said Giovanni Leonardo still possesses a remarkable dexterity, in particular in the dampening of the strings. But his musical imagination displays somewhat old-fashioned tendencies* (Carlo Gesualdo, letter No. 7 dated 23 September 1594).

It could however perhaps be a woman who is plucking the strings in the darkness – **Adriana Basile**, a "Signora napolitana". Anyone arriving in Posillipo at the beginning of the seventeenth century would

have been able to hear her playing on a wonderful golden harp on a barge, almost as a reincarnation of the celebrated Siren Parthenope. In 1611, an anonymous listener stopped to listen to her in Milan and was so enchanted that he remained motionless and feared that he was being turned into stone. Like Gian Leonardo, Adriana Basile also sang to her own accompaniment on the harp, plucking the strings to produce a harmonious sound merging with the vocal line which never overstepped the borders of sonority. Adriana ultimately exchanged her harp for a Spanish guitar, an easier instrument on which she was able to perform Scherzi and Ariettas to the pleasure of her audience. During this period in Italy, all other fashions were displaced by the manner of "clothing everything in a Spanish style" (V. Giustini-ani, *Discorso sopra la musica*, 1628). The harp and the five-course Spanish guitar jostled with each other to become the supreme popular instrument. A price exceeding 300 scudi was not an excessive amount to pay to a singer who was able to combine both idioms in her songs and capable of performing over 300 Italian and Spanish songs by heart.

These distant tones of the harp remind us of the different ways people listened to music down through the centuries and the breadth of the chasm dividing us from these past ages. What were the expectations directed at skilled musicians of these periods and from the music of the time? Music can soothe troubled souls and heal spiritual suffering would be the answer provided by Dorotea, Cervantes' sagacious figure who devotes herself to a good book and

playing the harp in her leisure time (*Don Quixote*, 1605). Perhaps it is the freely vibrating gut strings of the harp generating sounds in perfect harmony with the human ear which makes it the instrument that comes closest to the voice of a dear friend. It is for example sweet, clear and sincere (L. Ortiz, *Ver, oír, oler, gustar, tocar*, 1687) and fulfils the role of a friend's voice which is guaranteed to cheer one up or provide a clear sense of direction through carefully considered suggestions. The tradition of the court harpist has its roots in medieval times and these individuals were personalities capable of combining the abilities of a counsellor with the skills of banishing bad spirits from the human soul. The harpists at the court in Madrid during the seventeenth century represent a subsequent echo of these traditions. Here we encounter figures such as Antonio Martínez, Lope Machado, Juan and Francisco Hidalgo, Leandro Pons, Martín and Antonio de Armendàriz, Juan de Navas and also the Italian Bartolomeo Giovenardi as members of the court ensemble. The last-mentioned possessed the combined abilities of virtuososo harpist, diplomat and counsellor. After having studied music, mathematics and law, he entered the services of the Spanish king Philip IV: after 1633, he was not only a harpist in the court ensemble but also political and economic advisor at the Court of Madrid. His *Tratado de la Musica* (1634) contains one of the most trenchant descriptions of the three-course Italian double harp, a well-founded defence of Monteverdi's *seconda pratica* and an interesting comparison between the good governance of a *polis* and the perfection of harmonic proportions.

Towards the end of the seventeenth century, the harp was the most popular instrument in all Spanish aristocratic houses and the court instrument which accompanied the customs of both public and private life in Italy and Spain at that time. This was not only due to the instrument's powerful resonance, but also the fact that its path had previously been smoothed by other polyphonic keyboard and plucked instruments. This is borne out by **Antonio de Cabezon's** wonderful music for keyboard instruments and vihuela. Dances with ornamentation (*glosas*) formed the starting point for the Italian tradition of instrumental musical forms with variations, and the polyphony of the *tientos* served as a model for intabulated chansons. Dances for harp or Spanish guitar from the seventeenth century are characterised by military rhythms such as the pieces from the collection by **Luiz Ribayaz** (*Luz y Norte musical*, 1677). All these examples broadened the expressive spectrum of the instrument which found its place in both secular and sacred circles, accompanying devotional activities, periods of leisure and festivities.

There is however yet another harpist who could incite admiration from nocturnal listeners. In his works, we find traces of all characteristics already mentioned. His hands are equally masterful to those of Gian Leonardo dall'Arpa, he is accomplished in the counterpoint in the musical tradition of the Renaissance, plays Spanish *glosas* which are termed as *partite* in Italy and takes great pleasure in utilising the harp alongside a keyboard instrument such as the harpsichord or organ to unite the different

tonal colours into a dialogue. This is all underpinned by consummate skills of inventiveness displaying audacity, imagination and provocation: the signs of a new age. This harpist could be Orazio Michio or also Luigi Rossi, Lucrezia Urbani, Francesco de Lise or Giulio Mayone or any one of the numerous other excellent musicians who played the double harp and together generated the Neapolitan school with its high art of performance tradition. The most significant composers of this school include **Carlo Gesualdo**, **Jean De Maque**, **Giovanni Maria Trabaci**, **Francesco Lambardo**, Scipione Stella, Giandomenico Montella, Fabrizio Fillimarino and **Ascanio Mayone**.

The harpist begins his performance with a *ricercare* in which he not only checks the tuning of his instrument, but also the ability of the composer to measure himself against a tradition which excelled in the balanced progression of all contrapuntal strands. If, as in the case of the *Ricercare* by Ascanio Mayone, the *cantus firmus* is in the tenor voice, the other voices are freely developed, running eagerly across the entire range of the instrument and revelling in their contradictory behaviour towards the rigidity of a *cantus firmus* in the old style which progressed sedately in extended and regular breves. A *ricercare* can however also be developed freely in the style of a *toccata* as described by **Ascanio Mayone**: "If

one utilises ornamentation (*passaggi*) or if works are decorated with ornamentation, this repeatedly produces false notes which contradict the rules of counterpoint, but which cannot however be omitted as it would detract from the beauty of the music" (*Secondo Libro di Ricercate*, 1615). This form of overstepping the line represents freedom for composers who are familiar with the rules: just as dissonances are utilised provocatively by those who particularly savour consonance and are therefore able to take the risk of startling their listeners. The intensity of expression can therefore "on occasion make the audience laugh and at other times evoke outrage as listeners feel that they are so to speak having their legs pulled" (Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581). A modern musician is however able to take these risks when he or she is aware that the music is far more than merely spoken words and that, like language, is capable of creating highly intense affects.

"*Ancidetemi pur ma non fatemi tacere*": kill me, but do not reduce me to silence is what the musician appears to be communicating to his audience in the tablature of an Arcadelt madrigal by **Giovanni Maria Trabaci**, and whoever follows me will uncover emotion in the soul and will be moved, delighted, enraged or filled with the sweetest melancholy.

Chiara Granata



Napoli, Palazzo Reale, Salone



Napoli, Palazzo Reale, Capella Palatina

Musique pour harpe dans une nuit espagnole à Naples

Imaginez que vous entendez dans la brume nocturne ou du lointain un merveilleux joueur de harpe que vous ne pouvez pas voir. Après quelques brefs accords destinés à vérifier si l'instrument est bien accordé, le harpiste fait sonner les œuvres les plus charmantes et les plus savantes connues de lui dans toutes les couleurs sonores et toutes les tonalités qu'exigent les pièces : sur les modes dorien majestueux, lydien combattif et un phrygien mélancolique, les mélodies se développent avec simplicité tout d'abord puis s'entrelacent avec art en ce magnifique dialogue que semblent mener les cordes. Les tons aigus et graves paraissent se livrer à un jeu de questions et de réponses, d'une gravité tranquille, puis à nouveau avec les diminutions les plus rapides comme s'il s'agissait de deux groupes de musiciens qui se pourchassent et jouent ici les mêmes notes tout en observant une distance bien précise, l'espace de la consonance.

(Œuvres du Padre Daniello Bartoli, Tome I, Venise 1659)

Même si le visage de l'interprète reste dans l'ombre, il ressort de l'habileté de ses mains qui pourrait avoir joué ce merveilleux concerto.

Il pourrait s'agir d'un jeune harpiste napolitain haut de taille qui, vers le milieu du 16^e siècle, captive ses auditeurs réunis dans la maison de Jeanne d'Aragon. Sur sa précieuse harpe, il commence à jouer une brève improvisation puis continue avec adresse à faire glisser ses mains sur l'instrument ; il finit même par chanter tout en s'accompagnant sur la harpe comme cela était courant parmi les princes cherchant à copier le grand psalmiste David. Son nom : **Gian Leonardo Mollica**, surnommé Giallornado dell'Arpa. Ses mains évoluent avec science et créent des mélodies mémorables par leur vivacité et de leur beauté sonore. Sa frappe surtout est irrée-

prochable car il maîtrise parfaitement l'art d'étouffer la résonance des cordes afin de ne pas troubler les harmonies. Sa notoriété a largement dépassé les frontières napolitaines et s'étend même jusqu'en Espagne. On félicite un organiste de Séville en disant qu'il imite la sonorité de l'excellent « Juan Leonardi de la harpa ». Mais les styles et les goûts évoluent vite en musique, et ce qui paraît unique à une époque précise ne tarde pas à être dépassé et ne provoque plus l'admiration. On ne saurait exiger d'un harpiste vieillissant qu'il suive toutes les innovations de son temps initiées par des compositeurs comme **Carlo Gesualdo** et **Jean De Macque**. Ces derniers ne manquaient sûrement pas de courage dans leur méthode de composition ni même d'une certaine audace. Et c'est Gesualdo qui trace un der-

nier portrait du plus grand harpiste virtuose du 16^e siècle – un peu railleur mais non sans chaleur : *J'ai entendu Giovanni Leonardo dal'Arpa, un vieillard des plus aimables que je rencontre où que j'aille et que j'ai vu aujourd'hui dans la maison du Sig. Ettore Gesualdo où s'étaient réunis des musiciens et une foule de nobles gens venus écouter. Ce Giovanni Leonardo possède toujours une vélocité admirable, surtout dans l'art d'étouffer les cordes. Mais son imagination musicale a quelque chose de démodé* (Carlo Gesualdo, Lettre n° 7 du 23 septembre 1594).

Mais peut-être est-ce une femme qui laisse glisser ses mains sur les cordes dans l'obscurité – **Adriana Basile**, une « Signora napolitana ». Quiconque, à l'orée du 17^e siècle, descend du Pausilippe, peut l'apercevoir, jouant dans une barque sur une merveilleuse harpe dorée, évoquant ainsi l'adorable sirène Parthénope. En 1611, un auditeur anonyme l'entend à Milan ; il en est si transporté et si charmé qu'il est incapable de bouger, craignant déjà de s'être métamorphosé en pierre. Comme Gian Leonardo, Adriana Basile chante elle aussi et s'accompagne sur la harpe. Les cordes se prêtent ici aux exigences de la voix avec une telle perfection que leur sonorité ou leur résonance ne dépassent jamais les limites de l'euphonie. Adriana finit par troquer la harpe contre la guitare espagnole, instrument plus léger avec lequel elle se consacre aux scherzos et ariettes destinés à divertir et égarer son public. À cette époque, toutes les autres modes sont supplantées en Italie par la manière de « tout revêtir d'un habit espagnol » (V. Giustiniani, *Dis-*

corso sopra la musica, 1628). La harpe et la guitare espagnole à cinq cordes rivalisent au premier rang des instruments les plus appréciés. Pour présenter une chanteuse sachant allier admirablement les deux idiomes dans sa voix et connaissant par cœur plus de 300 mélodies italiennes et espagnoles, on va même jusqu'à payer plus de 300 scudi.

Ces lointaines sonorités de la harpe nous rappellent à quel point l'écoute musicale fut différente au cours des siècles et quelle distance nous sépare de ces temps révolus. Qu'attendait-on de mains expertes ? Quoi de sa propre musique ? La musique est capable d'apaiser les âmes inquiètes et de panser les plaies de l'esprit, répondrait Dorotea, ce sage personnage de la plume de Cervantes qui, à ses heures perdues, se consacre à un bon livre ou au jeu de la harpe (*Don Quixote*, 1605). La harpe, dont les cordes de boyau vibrant librement génèrent en parfaite harmonie avec l'ouïe humaine une sonorité qui se rapproche le plus de la voix d'un ami, possédant comme elle des inflexions douces, claires et loyales (L. Ortiz, *Ver, oir, oler, gustar, tocar*, 1687). Qu'attend-on de la voix d'un ami ? Qu'elle vous égaye ou vous montre la voie par de bons conseils. La tradition des harpistes de cour remonte au Moyen-âge et les harpistes étaient des personnages ayant pour rôle de conseiller et de chasser les mauvais esprits de l'âme humaine. Au 17^e siècle, les harpistes à la cour de Madrid sont un écho plus moderne de cette tradition. Nous trouvons dans la chapelle royale Antonio Martinez, Lope Machado, Juan et Francisco Hidalgo, Leandro Pons, Martin et

Antonio de Armendàriz, Juan de Navas et l'Italien Bartolomeo Giovenardi. Ce dernier allie les qualités d'un harpiste virtuose à celles d'un conseiller et diplomate. Après avoir étudié la musique, les mathématiques et le droit, il entre au service du roi d'Espagne Philippe IV, et à partir de 1633, il est harpiste dans la chapelle de cour ainsi que conseiller politique et économique à la cour de Madrid. Son *Tratado de la Musica* (1634) contient l'une des descriptions les plus significatives de la double harpe italienne à trois cordes, une défense fondée de la *seconda pratica* de Monteverdi ainsi qu'une comparaison intéressante entre le bon gouvernement d'une *polis* et la perfection de proportions harmoniques.

À la fin du 17^e siècle, la harpe est l'instrument favori dans toutes les maisons d'Espagne ainsi que l'instrument de cour qui accompagne en Italie et en Espagne les rituels de la vie publique et privée. La raison en est sa sonorité puissante mais aussi le fait que la voie lui avait été préparée un siècle auparavant par les instruments polyphoniques à clavier et à cordes pincées. Ce qu'atteste la merveilleuse musique d'**Antonio de Cabezon** pour instruments à clavier et vihuela. Des danses ornementées (*glosas*) sont le point de départ de la tradition italienne des formes musicales instrumentales avec variations, et la polyphonie des *tientos* sert de modèles aux chansons transcrites en tablature. Des rythmes combattifs caractérisent les danses pour harpe ou guitare espagnole du 17^e siècle comme par exemple dans un recueil de **Luiz Ribayaz** (*Luz y Norte musi-*

cal, 1677). Tous ces exemples élargissent la palette des possibilités expressives de l'instrument qui trouve ainsi sa place dans les maisons, églises, prières, loisirs et fêtes.

Mais il existe encore un autre harpiste qui aurait pu gagner l'admiration de son auditeur nocturne. Ses œuvres renferment les traces de tout ce qui a déjà été évoqué. Ses mains possèdent la même virtuosité que celles de Gian Leonardo dall'Arpa, il maîtrise le contrepoint de la tradition musicale de la Renaissance, il joue des *glosas* espagnoles, appelées *partite* en Italie, et se plaît à mêler la harpe à un instrument à clavier comme le clavecin ou l'orgue afin de générer un dialogue entre les différentes couleurs sonores. Tout cela repose sur une inventivité particulière, audacieuse, imaginative et provocante : les signes d'une ère nouvelle. Ce harpiste pourrait être Orazio Michi, ou encore Luigi Rossi, Lucrezia Urbani, Francesco de Lise, Giulio Mayone ou l'un des nombreux autres excellents interprètes de la double harpe dans les mains desquels se concentre le grand art de la tradition d'exécution de l'école napolitaine. Les compositeurs majeurs en sont **Carlo Gesualdo**, **Jean De Maque**, **Giovanni Maria Trabaci**, **Francesco Lambardo**, Scipione Stella, Giandomenico Montella, Fabrizio Fillimarino et **Ascanio Mayone**.

Le harpiste commence sa prestation sur un *ricercar* avec lequel non seulement il contrôle l'accord de son instrument mais aussi l'aptitude du compositeur à se mesurer à la tradition qui maîtrise au plus

haut point la progression régulière des voix. Si donc comme dans le *Ricercar* d'Ascanio Mayone, le *cantus firmus* est à la voix de ténor, les autres voix sont libres d'évoluer librement sur tout l'instrument et de contredire la rigueur d'un *cantus firmus* dans le style ancien qui progresse sur de longues valeurs de notes régulières de brèves. Mais un *ricercar* peut aussi s'épanouir tout à fait librement dans le style d'une *toccata*, comme l'indique **Ascanio Mayone** : « Lorsque l'on joue avec des ornements (*passagi*) ou lorsque des pièces sont pourvues d'ornements, on en arrive toujours à de fausses notes qui contredisent les règles du contrepoint mais sans lesquelles il est impossible d'obtenir un bel effet » (*Secondo Libro di Ricercate*, 1615). Ces débordements sont la liberté de celui qui connaît les règles, de même que les frictions sont employées avec provocation par celui qui s'entend à réjouir l'oreille par des

consonances et peut courir le risque de secouer le public. La violence de l'expression peut ainsi « faire rire les auditeurs, provoquer une autre fois leur indignation car l'on peut se sentir pour ainsi dire dupé » (Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581). Un musicien moderne peut cependant prendre ce risque s'il a bien conscience que sa musique est bien plus qu'un simple mot et que, comme le langage, elle est en mesure de faire naître les sentiments les plus puissants.

« *Ancidetemi pur ma non fatemi tacere* » : « Tuez-moi mais ne me réduisez pas au silence », c'est ce que semble dire à son public le musicien dans la tablature d'un madrigal d'Arcadelt de **Giovanni Maria Trabaci**, « et qui me suit, connaîtra l'émoi de l'âme, il sera touché, réjoui, outré ou empli d'une douce mélancolie. »

Chiara Granata



Napoli, Palazzo Reale, Salone



Napoli, Palazzo Reale, Teatro

Harfenmusik in einer spanischen Nacht in Neapel

Stellt euch vor, ihr hörtet im nächtlichen Nebel oder von Ferne einen wunderbaren Harfenspieler, den ihr nicht sehen könnt. Nach einigen kurzen Akkorden, um die Stimmung des Instruments zu überprüfen, erklingen die anmutigsten und kunstvollsten Werke, die dem Spieler bekannt sind, in allen Klangfarben und jeder Tonart, wie es die Stücke erfordern: In gravitatischem Dorisch, kämpferischem Lydisch und wehmütigem Phrygisch entwickeln sich die Melodien erst einfach und dann wieder kunstvoll verflochten zu jenem wunderbaren Dialog, den die Saiten zu führen scheinen. Die hohen und die tiefen Klänge scheinen ein Frage-und-Antwort-Spiel auszuführen, einmal tief und gemächlich, dann wieder mit den schnellsten Diminutionen, als handle es sich um zwei Gruppen von Musikern, die sich gegenseitig verfolgen und dabei die gleichen Noten spielen, aber doch immer durch einen genau bemessenen Abstand von einander getrennt bleiben, den Raum der Konsonanz.

(Werke des Padre Daniello Bartoli, Band I, Venedig 1659)

Auch wenn das Gesicht des Spielers im Dunkel verborgen ist, erschließt sich doch aus der Geschicklichkeit seiner Hände, wer dieses wunderbare Konzert gespielt haben könnte.

Es könnte sich um einen jungen, hochgewachsenen neapolitanischen Harfenisten handeln, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts seine Zuhörer verzaubert, die im Hause der Giovanna d'Aragona versammelt waren. Auf seiner kostbaren Harfe hebt er an, eine kurze Improvisation zu spielen, dann fährt er mit großer Gewandtheit fort, seine Hände über das Instrument gleiten zu lassen, und schließlich singt er sogar, während er sich auf der Harfe selbst begleitet, wie es unter Fürsten nach dem Vorbild des großen Psalmisten David üblich war. **Gian Leonardo Mollica**, genannt Giallonardo dell'Arpa, so

lautet sein Name. Seine Hände bewegen sich kundig und erschaffen Melodien, die aufgrund ihrer Lebhaftigkeit und ihres Wohlklangs denkwürdig sind. Besonders makellos ist sein Anschlag, denn er beherrscht es hervorragend, den Nachhall der Saiten zu dämpfen, um die Harmonien nicht zu verunklaren. Sein Ruhm geht weit über Neapel hinaus und reicht sogar bis nach Spanien. So wird ein Organist in Sevilla mit den Worten gelobt, er imitiere den Klang des vortrefflichen „Juan Leonardi de la harpa“. Dennoch ändern sich der Stil und der Geschmack in der Musik schnell, und was zu einer bestimmten Zeit einzigartig erscheint, überlebt sich bald und ruft keine Bewunderung mehr hervor. Von einem alternden Harfenisten kann man nicht verlangen, dass er mit allen Entwicklungen seiner Zeit

mithält, die Komponisten wie **Carlo Gesualdo** und **Jean De Macque** hervorbrachte. Diesen fehlte es in ihrer Kompositionsweise mit Sicherheit nicht an Mut und sogar an einer gewissen Dreistigkeit. Und es ist Gesualdo, der ein letztes Bild dieses größten Harfenvirtuosen des 16. Jahrhunderts zeichnet – ein wenig mokant, aber mit einer gewissen Warmherzigkeit: *Ich habe Giovanni Leonardo dal'Arpa gehört, einen höchst liebenswerten Alten, dem ich begegne, wohin ich mich auch wende, und den ich heute im Hause des Sig. Ettore Gesualdo getroffen habe, wo eine Zusammenkunft von Musikern stattfand und eine unendliche Menge von Edelleuten zum Zuhören anwesend war. Jener Giovanni Leonardo hat eine noch immer bewundernswerte Fingerfertigkeit, insbesondere in der Kunst des Abdämpfens der Saiten. Aber seine musikalische Fantasie hat etwas Altmodisches* (Carlo Gesualdo, Brief Nr. 7 vom 23. September 1594).

Vielleicht ist es aber auch eine Frau, die ihre Hände im Dunkel über die Saiten gleiten lässt – **Adriana Basile**, eine „Signora napoletana“. Wer zu Beginn des gerade angebrochenen 17. Jahrhunderts vom Posillipo herabstieg, konnte ihrer gewahr werden, wie sie in einer Barke auf einer wundervollen vergoldeten Harfe musizierte und dabei den Eindruck hervorrief, man vernehme abermals die angebetete Sirene Parthenope. In Mailand lauschte ihr 1611 ein anonym Zuhörer und war so begeistert und verzaubert, dass er völlig bewegungslos blieb und schon fürchtete, sich in einen Stein zu verwandeln. Auch Adriana Basile sang wie Gian Leonardo und

begleitete sich selbst dabei auf der Harfe. Dabei erklangen die Saiten in so perfekter Übereinstimmung mit den Anforderungen der Stimme, dass ihr Klang oder ihr Nachhall niemals die Grenzen des Wohlklangs überschritt. Schließlich tauschte Adriana die Harfe gegen die spanische Gitarre ein, ein leichteres Instrument, mit dem sie sich den Scherzi und Arietten zuwandte, um ihr Publikum auf heitere Weise zu erfreuen. Zu dieser Zeit wurden in ganz Italien alle anderen Moden von der Manier abgelöst, „alles in ein spanisches Gewand zu kleiden“ (V. Giustiniani, *Discorso sopra la musica*, 1628). Die Harfe und die fünfhörige spanische Gitarre wetteiferten um die Spitzenposition unter den beliebtesten Instrumenten. Um eine Sängerin vorzuführen, die auf bewundernswerte Weise in ihrer Stimme beide Idiome vereinte und die über 300 italienische und spanische Lieder auswendig beherrschte, ging man sogar soweit, über 300 Scudi zu bezahlen.

Diese Harfenklänge aus der Ferne erinnern uns daran, wie unterschiedlich man im Verlauf der Jahrhunderte Musik hörte und wie groß die Entfernung ist, die uns von der damaligen Zeit trennt. Was erwartete man von geschulten Händen? Was von der eigenen Musik? Die Musik möge die verunsicherten Seelen wieder beruhigen und die Leiden des Geistes heilen, würde Dorotea antworten, jene weise Figur aus der Feder Cervantes', die sich in ihrer Freizeit einem guten Buch und dem Harfenspiel widmet (*Don Quixote*, 1605). Vielleicht ist es die Harfe mit ihren frei schwingenden

Darmsaiten, die in perfekter Harmonie mit dem menschlichen Gehör einen Klang erzeugen, der unter allen Instrumenten der Stimme eines Freundes am nächsten kommt. Wie jene ist er süß, klar und aufrichtig (L. Ortiz, *Ver, oir, oler, gustar, tocar*, 1687). Von der Stimme eines Freundes erwartet man, dass man aufgeheitert oder mit klugen Ratschlägen die Richtung gewiesen bekommt. Die Tradition der höfischen Harfenisten reicht bis ins Mittelalter zurück, und die Harfenisten waren Persönlichkeiten, die die Fähigkeiten des Ratgebers und zum Verjagen böser Geister aus der menschlichen Seele in sich vereinigten. Ein moderneres Echo dieser Tradition sind im 17. Jahrhundert die Harfenisten am Madrider Hof. In der königlichen Kapelle finden wir Antonio Martinez, Lope Machado, Juan und Francisco Hidalgo, Leandro Pons, Martin und Antonio de Armendariz, Juan de Navas und den Italiener Bartolomeo Giovenardi. Letzterer vereinigt in sich die Eigenschaften eines Harfenvirtuosen mit denen eines Ratgebers und Diplomaten. Nachdem er Musik, Mathematik und Recht studiert hatte, trat er in die Dienste des spanischen Königs Philipp IV., und ab 1633 war er Harfenist in der Hofkapelle sowie politischer und wirtschaftlicher Ratgeber am Madrider Hof. Sein *Tratado de la Musica* (1634) enthält eine der bedeutendsten Beschreibungen der dreichörigen italienischen Doppelharfe, eine fundierte Verteidigung der *seconda pratica* Monteverdis sowie einen interessanten Vergleich zwischen dem guten Regieren einer *polis* mit der Perfektion harmonischer Proportionen.

Zum Ende des 17. Jahrhunderts war die Harfe das beliebteste Instrument in allen Häusern Spaniens sowie das höfische Instrument, das in Italien und Spanien die Gebräuche sowohl des öffentlichen als auch des privaten Lebens begleitete. Ursache dafür war ihr kraftvoller Klang, aber auch die Tatsache, dass ihr Weg schon ein Jahrhundert zuvor durch polyphone Tasten- und Zupfinstrumente geebnet worden war. Dies bezeugt **Antonio de Cabezon's** wunderbare Musik für Tasteninstrumente und Vihuela. Tänze mit Verzierungen (*glosas*) waren der Ausgangspunkt für die italienische Tradition der instrumentalen Musikformen mit Variationen, und die Polyphonie der *tientos* diente als Vorbild für intabulierte Chansons. Kämpferische Rhythmen kennzeichnen Tänze für Harfe oder spanische Gitarre aus dem 17. Jahrhundert wie etwa in einer Sammlung von **Luiz Ribayaz** (*Luz y Norte musical*, 1677). All diese Beispiele erweiterten das Spektrum der expressiven Möglichkeiten des Instruments, das dadurch seinen Platz in den Häusern, Kirchen, bei der Andacht, der Erholung und bei Feierlichkeiten fand.

Aber es gibt noch einen weiteren Harfenisten, der die Bewunderung seines nächtlichen Zuhörers hervorrufen könnte. In seinen Werken finden sich Spuren all dessen, was bereits erwähnt wurde. Seine Hände haben die gleiche Meisterschaft wie Gian Leonardo dall'Arpa, er beherrscht den Kontrapunkt der Musiktradition der Renaissance, er spielt spanische *glosas*, die in Italien *partite* genannt werden, und hat Vergnügen daran, die Harfe zusammen mit einem Tasteninstrument wie dem Cembalo oder der

Orgel einzusetzen, um die unterschiedlichen Klangfarben in einen Dialog miteinander zu bringen. All diesem liegt ein besonderer Einfallsreichtum zugrunde, kühn, fantasievoll und provokant: die Zeichen einer neuen Zeit. Dieser Harfenist könnte Orazio Michi sein, oder auch Luigi Rossi, Lucrezia Urbani, Francesco de Lise, Giulio Mayone oder einer der zahlreichen anderen hervorragenden Spieler der Doppelharfe, in deren Händen die hohe Kunst der Aufführungstradition der neapolitanischen Schule zusammenläuft. Deren bedeutendste Komponisten sind **Carlo Gesualdo**, **Jean De Maque**, **Giovanni Maria Trabaci**, **Francesco Lambardo**, Scipione Stella, Giandomenico Montella, Fabrizio Fillimarino und **Ascanio Mayone**.

Der Harfenist beginnt seine Darbietung mit einem Ricercar, mit dem er nicht nur die Stimmung seines Instruments überprüft, sondern auch die Fähigkeit des Komponisten, sich mit einer Tradition zu messen, die das gleichmäßige Fortschreiten der Stimmen im höchsten Maße beherrschte. Wenn also wie beim Ricercar von Ascanio Mayone, der Cantus firmus in der Tenorstimme liegt, sind die anderen Stimmen frei, sich neugierig über das ganze Instrument zu bewegen und der Strenge eines Cantus firmus im alten Stil zu widersprechen, der sich in den langen und gleichmäßigen Notenwerten von Breven vorwärtsbewegt. Ein Ricercar kann sich aber auch ganz frei im Stil einer Toccata entfal-

ten, wie **Ascanio Mayone** anführt: „Wenn man mit Verzierungen (*passagi*) spielt oder wenn Werke mit Verzierungen ausgeschmückt werden, kommt es immer wieder einmal zu falschen Noten, die den Regeln des Kontrapunkts widersprechen, ohne die es aber unmöglich ist, eine schöne Wirkung zu erzielen“ (*Secondo Libro di Ricerate*, 1615). Diese Überschreitungen sind die Freiheit dessen, der die Regeln kennt, so wie Reibungen von demjenigen provokant eingesetzt werden, der es versteht, mit Konsonanzen zu erfreuen und der das Risiko eingehen kann, seine Zuhörer aufzurütteln. So kann die Heftigkeit des Ausdrucks „die Zuhörer zum Lachen bringen, ein anderes Mal Empörung hervorrufen, da sie sich sozusagen auf den Arm genommen fühlen“ (Galilei, *Dialogo della musica antica et della moderna*, 1581). Aber dieses Risiko kann ein moderner Musiker auf sich nehmen, wenn er sich dessen bewusst ist, dass seine Musik viel mehr ist, als ein gesprochenes Wort, und dass sie wie die Sprache dazu in der Lage ist, die stärksten Affekte hervorzurufen.

„*Ancidetemi pur ma non fatemi tacere*“: Tötet mich, aber bringt mich nicht zum Schweigen, scheint der Musiker in der Tabulatur eines Arcadelt-Madrigals von **Giovanni Maria Trabaci** zu seinem Publikum zu sagen, und wer mir nachfolgt, der wird Ergriffenheit der Seele finden, er wird berührt, erfreut, erzürnt oder von süßer Melancholie erfüllt.

Chiara Granata



Napoli, Santissima Annunziata Maggiore, Sagrestia



Napoli, Oratorio San Filippo

Margret Köll

After playing the Tyrolian folkharp, she studied the concert harp in Innsbruck, Baltimore and then in Professor Helga Storck's class at the Hochschule für Musik in Munich, where she graduated as a teacher and performer. Following studies on historical harps with Andrew Lawrence-King and Mara Galassi, she took a degree at the Accademia Internazionale della Musica in Milan. Since 2012 she has taught Baroque harp at the Hochschule Hans-Eisler in Berlin. In 2008 she won the Jakob Stainer Prize in Austria.

As principal harpist she has worked, for example, with the Munich Symphony Orchestra, and was a member of the contemporary folk band *Die Knödel*, with whom she toured all over Europe, the U.S.A. (Knitting Factory/New York), Canada, Japan, Mexico and Tuva. She has worked with outstanding artists like Meredith Monk, Sainkho Namtchylak and the Kronos Quartett.

As a specialist in historical harp she plays as soloist and as a continuo player in various ensembles:

Il Giardino Armonico (Giovanni Antonini), *Accademia Bizantina* (Ottavio Dantone), *Europa Galante* (Fabio Biondi) *Balthasar-Neumann-Ensemble* (Thomas Hengelbrock) in Covent Garden, Theater an der Wien, Opéra Garnier Paris (Gluck „Orfeo ed Euridice“, choreography: Pina Bausch), *Akademie für Alte Musik Berlin*, Bayrische Staatsoper (Ivor Bolton), Teatro alla Scala Milan (Giovanni Antonini).

She has performed chamber music with Luca Pianca, harp-lute duo, Enrico Onofri, violin (*Imaginarium*), Dimitri Sinkovsky, Riccardo Minasi, violin, Vittorio Ghielmi, viola da gamba (*Il Suonar Parlante*). Promotional tour for the CD *Maria Malibran* with Cecilia Bartoli, CD recording and promotional tour *Lettere Amoroze* with Magdalena Kozena. 2012 Salzburger Festspiele *Giulio Cesare* with *Il Giardino Armonico*.

Après des débuts sur la harpe folklorique tyrolienne, études de la harpe de concert à Innsbruck, Baltimore et Munich au Conservatoire de musique auprès du Prof. Helga Storck, diplôme pédagogique et artistique. Après avoir étudié la harpe historique avec Andrew-Lawrence King et Mara Galassi, diplôme à l'Accademia Internazionale della Musica à Milan. Depuis 2012, classe de harpe baroque au Conservatoire Hans-Eisler de Berlin. En 2008, elle s'est vue décerner le prix autrichien Jakob Stainer.

En dehors d'un engagement de première harpiste dans différents orchestres (p.ex. Orchestre symphonique de Munich), elle a été membre de l'ensemble folk contemporain *Die Knödel*. Nombreuses tournées en Europe, aux U.S.A. (Knitting Factory/New York), au Canada, au Japon, au Mexique et à Tuva, collaborations avec des artistes comme Meredith Monk, Sainkho Namtchylak et le quatuor Kronos.

Spécialiste de la harpe historique, elle se distingue comme soliste et joueuse de continuo : *Il Giardino Armonico* (Giovanni Antonini), *Accademia Bizantina* (Ottavio Dantone), *Europa Galante* (Fabio Biondi), *Balthasar-Neumann-Ensemble* (Thomas Hengelbrock) : Covent Garden, Theater an der Wien, Opéra Garnier Paris (Gluck « Orfeo », Chorégraphie : Pina Bausch), Akademie für Alte Musik Berlin, Bayrische Staatsoper (Ivor Bolton), Scala de Milan (Giovanni Antonini).

Musique de chambre avec Luca Pianca, duo harpe-luth, Enrico Onofri, violon (*Imaginarium*), Dimitri Sinkovsky, Riccardo Minasi, violon, Vittorio Ghielmi, viole de gambe (*Il suonar parlante*). Tournée de promotion du CD *Maria Malibran* avec Cecilia Bartoli, enregistrement de CD et tournée de promotion *Lettere Amoroze* avec Magdalena Kozena. En 2012, Festival de Salzbourg *Giulio Cesare* avec *Il Giardino Armonico*.

Nach den Anfängen auf der Tiroler Volksharfe, Studium der Konzertharfe in Innsbruck, Baltimore und München an der Hochschule für Musik bei Prof. Helga Storck, Abschluss mit einem pädagogischen und künstlerischen Diplom. Nach den Studien der historischen Harfe bei Andrew-Lawrence King und Mara Galassi, Diplom an der Accademia Internazionale della Musica in Mailand. Seit 2012 Klasse für Barockharfe an der Hochschule Hans-Eisler in Berlin. 2008 wurde sie mit dem österreichischen Jakob-Stainer-Preis ausgezeichnet.

Neben einem Engagement als erste Harfenistin verschiedener Orchester (z. B. Münchner Symphoniker) war sie Mitglied der zeitgenössischen Folk-Band *Die Knödel*, es folgen zahlreiche Tourneen durch Europa, U.S.A. (Knitting Factory/New York), Canada, Japan, Mexiko und Tuva, u.a. Kollaborationen mit Künstlern wie Meredith Monk, Sainkho Namtchylak und Kronos Quartett.

Als Spezialistin für historische Harfe konnte sie sich sowohl als Solistin als auch als Continuospielerin profilieren: *Il Giardino Armonico* (Giovanni Antonini), *Accademia Bizantina* (Ottavio Dantone), *Europa Galante* (Fabio Biondi) *Balthasar-Neumann-Ensemble* (Thomas Hengelbrock): Covent Garden, Theater an der Wien, Opéra Garnier Paris (Gluck *Orfeo*, Choreografie: Pina Bausch), *Akademie für Alte Musik Berlin*, Bayrische Staatsoper (Ivor Bolton), Mailänder Scala (Giovanni Antonini).

Kammermusik mit Luca Pianca, Duo Harfe-Laute, Enrico Onofri, Violine (*Imaginarium*), Dimitri Sinkovsky, Riccardo Minasi, Violine, Vittorio Ghielmi, Viola da Gamba (*Il suonar parlante*). Promotionstour der CD *Maria Malibran* mit Cecilia Bartoli, CD Aufnahme und Promotiontour *Lettere Amoroze* mit Magdalena Kozena. 2012 Salzburger Festspiele *Giulio Cesare* mit *Il Giardino Armonico*.



Castello di Gesualdo, Irpinia

ACCENT

Recorded in July 2012, Evangelische Brüdergemeinde Neukölln, Berlin (Germany)

Recording producer: Jean-Daniel Noir, www.folia.ch

Executive producer: Michael Sawall

Cover picture: Giuseppe Arcimboldo "Sketches for a sleigh with figures of sirens" (1585),

Galleria degli Uffizi, Firenze

Photos: Armin Linke, www.arminlinke.com

Layout: Joachim Berenbold

Booklet editor: Susanne Lowien

Translations: Lindsay Chalmers-Gerbracht (English); Sylvie Coquillat (Français);

Susanne Lowien (Deutsch)

CD manufactured in The Netherlands

© & © 2014 note 1 music gmbh

ACCENT

ACC 24192