



hdk

Zürcher Hochschule der Künste

Zurich University of the Arts

Departement Musik

Felix Hahn

Masterarbeit

Die Arrangement-Technik von Henriette Renié

Wie Henriette Renié Werke für Klavier und Cembalo für die
Harfe arrangierte

Dozent: Stephan Klarer

Master of Music Performance (Harfe)

Frühlingssemester 2026

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort und Danksagung
2. Einleitung
3. Arrangieren für Harfe
 - 3.1. Funktionsweise der Pedale
 - 3.2. Spieltechniken und klangliche Besonderheiten
4. Zur Person Henriette Renié
 - 4.1. Kurzbiografie
 - 4.2. Reniés Einfluss auf die Entwicklung der Harfe
5. Reniés Arrangements
 - 5.1. Reniés Arrangier-Tätigkeit
 - 5.2. Jean-Philippe Rameau: L'Égyptienne
 - 5.3. Pietro Domenico Paradies: Toccata
 - 5.4. Wolfgang Amadeus Mozart: Sonate facile in C-Dur
 - 5.5. Franz Liszt: Un sospiro
 - 5.6. Claude Debussy: Deux Arabesques
 - 5.7. Zusammenfassung der Analyse-Ergebnisse
6. Fazit und Ausblick
7. Bibliografie
 - 7.1. Literatur
 - 7.2. Quellen

1. Vorwort und Danksagung

Ich möchte mich bei Stephan Klarer bedanken, der mir bei der Themenfindung und Strukturierung der Masterarbeit wertvolle Impulse gegeben hat.

Außerdem bedanke ich mich bei meinen Harfenlehrer:innen, die mir die Arrangements von Henriette Renié auf unterschiedlichste Weise näher gebracht haben, vor allem Prof. Sarah O'Brien, Prof. Andreas Mildner und Nora von Marschall. Erwähnen möchte ich dabei auch Prof. Sylvain Blassel, der durch seinen kritischen Blick auf die Arrangements neue Perspektiven aufgezeigt hat.

Ich spiele selbst sowohl gerne die Kompositionen als auch die Arrangements von Henriette Renié. Zum einen weil sie wunderschöne Werke ausgewählt hat und zum anderen, weil ihre Arrangements die musikalischen und technischen Möglichkeiten der Harfe voll ausreizen und trotz aller Komplexität spielbar sind.

2. Einleitung

„Es versteht sich von selbst, dass das Arrangieren ein wichtiger Teil der Fähigkeiten eines modernen Harfenisten ist. Wir sind der Meinung, dass das Arrangieren eine persönliche, aber dennoch fundierte Praxis sein sollte, die eine Verbindung zum Originalwerk aufrechterhält und gleichzeitig die Ausdrucksmöglichkeiten der modernen Harfe nutzt.“¹

Das Arrangieren von verschiedensten Werken für die Harfe ist für viele Harfenist:innen eine Selbstverständlichkeit und regelmäßiger Bestandteil der Arbeit. Sei es das sonst eher eingeschränkte Solo-Repertoire der Harfe zu erweitern oder um Werke für verschiedenste kammermusikalische Besetzungen zu arrangieren. Doch selten wird es wirklich systematisch betrachtet, daher habe ich mich entschieden meine Arbeit der Technik des Arrangierens für die Harfe zu widmen.

Die wahrscheinlich bedeutendste Persönlichkeit für die Entwicklung der Stellung der Harfe in der Musikwelt als Solo-Instrument sowie für die Entwicklung des Harfenrepertoires ist Henriette Renié. Als erfolgreiche und virtuose Interpretin, Komponistin und Pädagogin hat sie auch die Spieltechnik an der Harfe seit Ende des 19. Jahrhunderts bis heute maßgeblich geprägt. Ihre Arrangier-Tätigkeit war mit den zwölf Sammelbänden „Les Classiques de la Harpe“ und weiteren Veröffentlichungen immens, doch eine umfassende Untersuchung ihrer Arrangements fehlt.

Diese Arbeit widme ich der Frage, wie genau Henriette Renié Werke für die Harfe arrangierte, wie nah sie dabei an der originalen Vorlage geblieben ist und inwieweit sie sich bewusst für Abweichungen entschieden hat.

Die Mehrzahl ihrer Arrangements sind Werke, die original für Klavier oder Cembalo komponiert wurden. Ich habe fünf daraus ausgewählt, darunter zwei ältere Werke für Cembalo von Jean-Philippe Rameau und Domenico Paradies, eine Sonate von Wolfgang Amadeus Mozart und zwei Werke ihrer Zeitgenossen Franz Liszt und Claude Debussy. Damit gibt diese Arbeit einen Einblick darin, wie Renié mit den Werken verschiedenster Epochen und Stile umgegangen ist.

Gleichzeitig möchte ich damit die Einschränkungen und Möglichkeiten der Konzertharfe aufzeigen. Wie das Arrangement von Liszts *Un sospiro* zeigt, ist es an der Har-

¹ Marie Chabbey, Mara Galassi, Letizia Belmondo, „Jouer Bach à la harpe moderne : proposition d'une méthode de transcription de la musique pour luth de Johann Sebastian Bach.“ (Projektbericht, HEMU, 2020), 6.

fe nicht möglich, alle virtuoson Passagen unverändert auf der Harfe zu spielen.² Zum anderen zeigt es aber auch, wie die Interpretation auf der Harfe einem Werk zusätzliche Klangnuancen und einen neuen Charakter geben kann.

In Kapitel 3 beginne ich mit der Erläuterung instrumententechnischer Grundlagen, die für das Verstehen von Harfen-Arrangements unerlässlich sind. Dabei gehe ich auf die Funktionsweise der Pedale ein, spieltechnische und klangliche Besonderheiten sowie auf spezielle Spieltechniken, die Arrangements bereichern können.

Im darauf folgenden Kapitel gebe ich einen kurzen Überblick über Reniés Werdegang und ihren immensen Einfluss auf die Entwicklung der Harfe. Sie trug maßgeblich dazu bei, dass sich die Doppelpedalharfe als vorherrschender Harfentyp durchsetzte und dass die Harfe als Soloinstrument ernst genommen wurde. Dabei inspirierte sie einige der bedeutendsten Komponisten ihrer Zeit für die Harfe zu komponieren.

Im Kernteil der Arbeit, dem Kapitel 5, geht es dann um Reniés Arrangements. Nach einer kurzen Einordnung ihrer Arrangier-Tätigkeit untersuche ich fünf ihrer Arrangements, vergleiche sie mit dem Original und versuche Abweichungen vom originalen Notentext einzuordnen und so weit möglich zu erklären. In Abschnitt 5.7 fasse ich die Analysen schließlich zusammen und versuche sie kritisch einzuordnen.

Kapitel 6 erläutert schließlich warum Reniés Arrangements trotz der vorangegangenen Kritik eine wichtige Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Arrangieren sein können. Denn sie sind eine hervorragende Inspirationsquelle, um Arrangements zu schaffen, die nicht nur das Original kopieren, sondern diesem eine neue Dimension durch die klanglichen Möglichkeiten der Harfe geben.

² Der Presto-Teil ab Takt 38 ist nicht ohne erhebliche Veränderungen spielbar, siehe. [Kapitel 5.5](#), S. 19 f.

3. Arrangieren für Harfe

3.1. Funktionsweise der Pedale

Beim Arrangieren von Stücken für Harfe ist es wichtig, das System der Pedale zu verstehen, um zu schnelle, möglicherweise unspielbare Pedalwechsel zu vermeiden. Die 1810 von Sébastien Érard patentierte³ Doppelpedalharfe (auch Konzertharfe genannt) erweiterte die harmonischen Möglichkeiten der Harfe im Vergleich zur Einfachpedalharfe (auch Volksharfe genannt). Sie ist heute der Standard-Harfentyp in Symphonieorchestern, sowie allgemein im Bereich der klassischen Musik.⁴

Die Doppelpedalharfe hat die Möglichkeit, die Tonvorräte aller Dur-Tonarten zwischen Ces-Dur (7 $\flat$) und Cis-Dur (7 $\sharp$) entlang dem Quintenzirkel einzustellen. Im Gegensatz zur früher entwickelte Einfachpedalharfe, auf der man lediglich die Tonvorräte der Dur-Tonarten von Es-Dur (3 $\flat$) bis E-Dur (3 $\sharp$) einstellen kann. Darüber hinaus kann man auf der Doppelpedalharfe durch enharmonischen Verwechslungen auch beispielsweise pentatonische oder Ganztonvorräte einstellen.

Das ermöglichen sieben Pedale, eines für jeden Stammton, auf der linken Seite für die Stammtöne *D*, *C* und *H* (von links nach rechts) und auf der rechten für *E*, *F*, *G* und *A*.

Die Pedale bedienen über die Mechanik in der Säule und im Hals Drehscheiben am oberen Ende der Saiten. Diese Drehscheiben haben je zwei Metallstifte⁵, welche die Saite einklemmen und so den klingenden Teil der Saite verkürzen. Mit zwei Drehscheiben pro Saite ist damit eine Erhöhung um zwei Halbtöne möglich, daher die Bezeichnung Doppelpedalharfe (engl. „double action harp“) im Gegensatz zur Einfachpedalharfe, die nur eine Drehscheibe pro Saite hat.

³ Jaymee Janelle Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher: Henriette Renié’s Compositions and Transcriptions for Harp in Perspective“ (Dissertation, Indiana University, 2007), 14–15.

⁴ Sylvia Sowa-Winter, Gerhard Kubik, Bo Lawergren, Hans Joachim Zingel und Gretel Schwörer-Köhl. „Harfen“ (November 2016). In: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534051> (Zugriff 13. Februar 2026), Kap. B.IV.5.

⁵ In der Regel haben die Drehscheiben der obersten Saiten nur einen Metallstift, der gegen die Saite drückt.

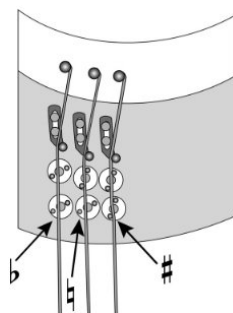


Abbildung 1: Darstellung der Drehscheiben in zwei Reihen in den drei möglichen Stellungen. Reproduziert aus: Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 15, Abbildung 1.1.

Jedes Pedal hat also drei Stellungen: Ist es oben, klingt die Saite mit b -Vorzeichen, ist es in der Mitte erklingt der Stammtön ohne Vorzeichen und ist das Pedal unten, erklingt die Saite mit $\sharp$ -Vorzeichen.⁶

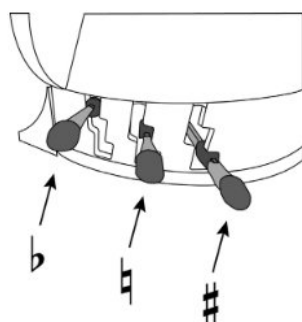


Abbildung 2: Darstellung der Pedale auf der linken Seite der Harfe in den drei möglichen Stellungen. Reproduziert aus: Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 16, Abbildung 1.2.

Das Treten der Pedale und damit das Wechseln des Tonvorrats ist beim Spielen möglich, doch schnelle Wechsel wie in schnellen chromatischen Tonleitern sind heikel. Es ist möglich, zwei Pedale gleichzeitig zu treten, wenn eines davon auf der linken (D , C , H) und eines auf der rechten Seite (E , F , G , A) liegt. Das E -Pedal (rechte Seite ganz innen) wird von manchen Harfenist:innen auch mit dem linken Fuß bedient, so dass beispielsweise auch E - und A -Pedal gleichzeitig getreten werden können. Der Harfenist Albert Zabel (1834 – 1910) sieht in seinem Konzert für Harfe und Orchester sogar vor, dass H - und D -Pedal mit einem Fuß getreten werden sollen, so können sogar drei Pedale gleichzeitig verändert werden.⁷ Das bleibt aber die Ausnahme und wird von heutigen Harfenisten nicht immer umgesetzt.⁸

⁶ Die Erklärung der Funktionsweise der Pedale erfolgt aus eigenem Wissen und Erfahrung als Harfenist, ist aber auch nachzulesen bei: Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 15-16.

⁷ Zabel, Albert. *Concerto pour Harpe* op. 35. Deutschland: Zimmermann, 1904 (Neudruck 2012), S. 5 (Takt 110 und Fußnote).

⁸ Meine Lehrerin Prof. Sarah O'Brien hat mir beim Einstudieren des Werks davon abgeraten, da es zu heikel sei und wir haben eine andere Lösung mittels enharmonischer Verwechslung gefunden.

Die tiefsten beiden Saiten C¹ und D¹ sowie die oberste Saite g⁴ haben aus Gründen des Instrumentenbaus keine Drehscheiben, sie können also nicht während eines Stücks umgestimmt werden.⁹

Eine weitere Einschränkung gegenüber dem Klavier ist, dass ein Pedal alle Saiten des selben Stammtons bedient. Daher ist es nicht möglich beispielsweise *ein c* und ein *cis* gleichzeitig zu spielen. Das lässt sich aber meist durch enharmonische Verwechslungen, z. B. *des* statt *cis* oder *his* statt *c*, umgehen, solange es sich nicht um chromatische Cluster handelt.

Schwingt eine Saite noch, wenn das zugehörige Pedal getreten wird, so erzeugt das ein Geräusch, insbesondere bei den tiefen Saiten, die länger nachklingen und stahlumwickelt sind, kann es ein lautes Schnarrgeräusch sein. Der/Die Harfenist:in sollte also Gelegenheit haben die relevante Saite abzdämpfen, wenn sie sonst beim Pedalwechsel noch zu stark schwingen würde.

Neben den genannten Besonderheiten, sollte beim Arrangieren auch bedacht werden, dass das Treten der Pedale fast unvermeidbare Geräusche verursacht, je nach Zustand der Harfenmechanik, des Bodens und des Schuhwerks. Bei besonders leisen Stellen ist es also heikel, wenn viele Pedale zu treten sind.¹⁰

3.2. Spieltechniken und klangliche Besonderheiten

3.2.1. Handposition im Vergleich zu den Tasteninstrumenten

Beim Arrangieren von Klavier- und Cembalowerken müssen zwei Dinge im Bezug auf die Handhaltung bedacht werden: Die Harfe wird in aller Regel lediglich mit vier Fingern gespielt. Wenn also virtuose Figuren auf fünf Finger ausgelegt sind, ist das auf der Harfe ungleich schwerer umzusetzen. Außerdem ist die Position der rechten Hand im Gegensatz zum Klavier umgekehrt, der Daumen oben und der vierte Finger unten. Odette de Montesquiou weist in ihren biografischen Aufzeichnungen über

⁹ Das ist die bis heute gängige Bauart. Auch zu erkennen in einer Fotografie von Henriette Renié mit ihrer Érard-Harfe: Odette de Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié = Henriette Renié et la harpe* (Bloomington: AuthorHouse, 2006), 42.

¹⁰ Aus eigener Berufserfahrung.

Henriette Renié darauf hin, dass klassische Musik aus diesem Grund eines der anspruchsvollsten Genres für die Harfe sei.¹¹

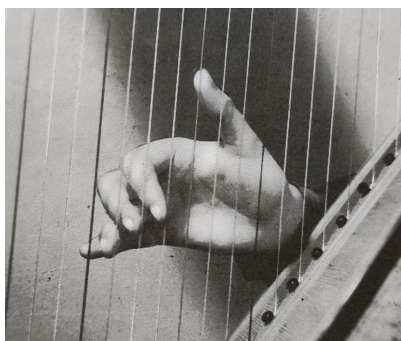


Abbildung 3: Abbildung der Handposition in der Harfenschule von Maria Grossi. Reproduziert aus: Maria Grossi, *Metodo per arpa* (Mailand: Ricordi, 1999), Vorwort, Abbildung 1.

3.2.2. Nachklang und „étouffé“-Spiel

Eine klangliche Besonderheit der Harfe ist im vorigen Kapitel [3.1.](#) schon angeklungen. Die Harfe hat keinen automatischen Dämpfmechanismus wie beispielsweise das Klavier beim Lösen des Pedals. Ohne aktives Dämpfen klingen die Saiten also frei, tiefere Saiten klingen tendenziell länger nach als höhere. Das sorgt für den typisch vollen Harfenklang, erschwert aber klar artikuliertes, klanglich sauberes Spiel.

Daher wurde das sogenannte „étouffé“-Spiel entwickelt. Dabei wird beim Einsetzen der Töne die gesamte Handfläche der linken Hand auf die Saiten gelegt. Damit werden einige Saiten bei jedem Einsetzen gedämpft. In der typischsten Form des „étouffé“-Spiels spielt allein der Daumen, es kann aber auch beispielsweise der vierte Finger sein oder ein Intervall wird mit Daumen und Ring- oder Mittelfinger gezupft, sofern das Intervall zur Größe der flach aufliegenden Hand passt. Typischerweise wird das für Oktaven eingesetzt. Eine andere Art des „étouffé“-Spiels ist mit dem Zeigefinger beider Hände möglich, wenn ganze melodische Linien nur mit diesem gespielt werden. Dabei wird nicht die flache Hand aufgesetzt, sondern der Zeigefinger wird jeweils so eingesetzt, dass er eine benachbarte Saite berührt und damit abdämpft.

3.2.3. „*bas dans les cordes*“ und „*près de la table*“

Durch den direkten Kontakt der Finger an den Saiten, kann der Klang vielfältig variiert werden. Besonders die Höhe der Hand in den Saiten beeinflusst ihn enorm. Als normale Spielposition gilt der mittlere Bereich der Saiten, für eine tiefere Spielposition

¹¹ Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié*, 38.

gibt es die Bezeichnung „bas dans les cordes“, kurz *b. d. l. c.* (= tief in den Saiten) bzw. „en baissant dans les cordes“. Soll die Hand noch tiefer in den Saiten spielen, so spricht man von „près de la table“, kurz *p. d. l. t.* (= nah am „Tisch“/der Resonanzdecke). Je tiefer die Hand in den Saiten desto klarer, prägnanter und weniger weich ist der Klang und der Nachhall ist kürzer.

3.2.4. Flageolets

Wie auf fast allen Saiteninstrumenten sind auf der Harfe Flageolets möglich. Diese werden in der Regel in einer Hand gespielt, wobei entweder der Zeigefinger die Saite in der Mitte andrückt und der Daumen zupft oder der Kleinfingerballen andrückt und der Daumen zupft.¹² Je höher, und damit kürzer, die Saite ist, desto schwieriger ist es die exakte Position für das Flageolet zu treffen. Neben der Halbierung der Saite (Okta-Flageolet) sind auch weitere Flageolets, z. B. die Drittelung der Saite (Quint-Flageolet) möglich, aber noch heikler gut zu treffen und daher sehr selten anzutreffen.

3.2.5. Glissando

Das Glissando auf der Harfe hat besondere Möglichkeiten. Es sind alle diatonischen Tonvorräte möglich, durch besondere Pedalstellungen außerdem Glissandi in anderen Tonvorräten, beispielsweise pentatonisch oder ganztönig (mit enharmonischen Verwechslungen). Ein chromatisches Glissando hingegen ist nicht möglich, da es nur sieben Saiten pro Oktave gibt. Im Gegensatz zum Klavier ist die Dynamik eines Glissandos äußerst variabel, da auch schon ein sehr leichtes Berühren oder Streichen der Saiten einen Klang erzeugt.¹³

¹² Letztere Technik funktioniert aus Platzgründen nur in der tiefen und mittleren Lage und wird daher meist nur für die linke Hand verwendet.

¹³ Erläuterungen aus eigener Berufserfahrung.

4. Zur Person Henriette Renié

4.1. Kurzbiografie

Henriette Renié wurde am 18. September 1875¹⁴ im Pariser Stadtbezirk Passy¹⁵ als jüngste von fünf Kindern und einzige Tochter geboren. Ihr Vater Jean-Emile Renié war Architekt, Maler und Opernsänger. An einem seiner Konzerte hörte die erst fünfjährige Henriette den Auftritt des Harfenisten Alphonse Hasselmans und wollte von da an von ihm an der Harfe unterrichtet werden.¹⁶ Nach drei weiteren Jahren Klavierunterricht kam es dann dazu. Hasselmans unterrichtete sie von Anfang an auf der Pedalarharfe.¹⁷ Ihre Beine waren noch nicht lang genug, um mit den Füßen die Pedale zu erreichen, um während eines Stücks ein Pedal zu treten, musste sie also kurz vom Stuhl ab- und wieder aufsteigen. Sie machte außergewöhnlich schnelle Fortschritte an der Harfe und ihr Lehrer setzte große Hoffnungen auf sie. Ihr Vater baute ihr schließlich Pedalerhöhungen, indem er verschieden lange Metallstäbe an den Pedalen anbrachte.¹⁸

Henriette Renié begann schon mit neun Jahren zu unterrichten. Ihr erster Schüler war Ferdinand Maignien, ein Freund einer ihrer Brüder. Er wurde viele Jahre später Harfenist an der Pariser Oper.¹⁹

Mit zehn Jahren wurde Henriette Renié bereits Studentin am Pariser Conservatoire national supérieur de musique. 1885 nahm sie am Hochschulwettbewerb teil und überzeugte die Jury so sehr, dass sie ihr den Premier Prix verleihen wollte. Dieser hätte sie in so jungem Alter aber bereits als professionelle Harfenistin ausgewiesen und sie wäre nicht mehr zum Unterricht am Conservatoire berechtigt gewesen. Daher entschied der Hochschuldirektor ihr lediglich den Second Prix zu verleihen.²⁰ Mit elf Jahren erhielt sie schließlich den Premier Prix²¹ mit der Aufführung des Concertino

¹⁴ Odette de Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié = Henriette Renié et la harpe* (Bloomington: AuthorHouse, 2006), 1.

¹⁵ Françoise des Varennes, „Henriette Renié,“ *American Harp Journal* Vol. 5 Nr. 2 (1975): 8.

¹⁶ Jaymee Haefner (Bearb.) und Claire Renaud (Übers.), „An interview with Henriette Renié (1875 - 1956),“ *American Harp Journal* Vol. 26, Nr. 1 (2017), 33.

¹⁷ Heute beginnen Kinder in der Regel auf zur Körpergröße passenden, kleineren Instrumenten, meist auf Hakenharfen.

¹⁸ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 3–5. Vgl. auch des Varennes, „Henriette Renié,“ 8.

¹⁹ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 7.

²⁰ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 5.

²¹ Des Varennes, „Henriette Renié,“ 8.

für Harfe und Orchester von Charles Oberthür.²² Ihr Auftritt beim Wettbewerb war ein so großer Erfolg, dass sie kurz darauf eingeladen wurde für Königin Henriette von Belgien, Charles Gounod und viele weitere große Persönlichkeiten zu spielen.²³ Außerdem erhielt sie schon im Alter von zwölf Jahren Anfragen weitere Schüler:innen zu unterrichten.²⁴

Im Alter von 13 Jahren begann sie am Conservatoire Harmonielehre zu studieren und besuchte später auch Seminare zur Kunst der Fuge und zur Komposition bei Charles Lenepveu und Théodore Dubois. Auch in diesem Bereich gewann sie Preise, 1891 den Prix de Harmonie und 1896 Prix de Counterpoint Fugue et Composition. 1895 stellte sie im Rahmen dieser Seminare ihre erste Komposition für Violine und Harfe, *Andante religioso*, vor. Théodore Dubois, ihr Tonsatz- und Kompositionslehrer, lobte die Komposition und forderte sie auf mehr in dieser Art zu komponieren. Kurz darauf begann sie mit der Komposition des Concerto in ut mineur und vollendete es 1901. Dubois ermunterte sie es Camille Chevillard, dem Direktor des Lamoureux Orchesters vorzustellen. Chevillard war überzeugt und Renié führte es schließlich mit ihm und seinem Orchester auf. Diese erfolgreich Uraufführung wird – beispielsweise von Odette de Montesquiou – als bedeutendes Ereignis für die Harfe als Solo-Instrument sowie weibliche Musikerinnen beschrieben. Renié war eine der ersten Frauen die gleichzeitig als Solistin und Komponistin gefeiert wurde. Sie wurde im Anschluss in fast alle europäischen Länder eingeladen, um das Konzert weitere 25 Mal aufzuführen. Reniés Erfolg machte die Harfe bekannter und inspirierte viele Komponisten für das Instrument zu komponieren, wie beispielsweise Théodore Dubois, Gabriel Pierné, Claude Debussy und Maurice Ravel.²⁵

Alphonse Hasselmans wünschte sich Renié als seine Nachfolgerin am Conservatoire national supérieur de musique der Paris. Damaliger Direktor war Gabriel Fauré, der trotz Hasselmans' Empfehlung nicht Henriette Renié, sondern Marcel Tournier zum Professor ernannte. Hintergrund der Entscheidung war folgender: Die Droisième République bemühte sich damals Kirche und Staat konsequent zu trennen und für die

²² „Who's Who in Music questionnaire.“ 1949. In *Henriette Renié and Françoise des Varennes papers*, Box 28, Folder 6 [USA, Brigham Young University, Harold B. Lee Library]. Zitiert nach Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 6.

²³ Des Varennes, „Henriette Renié,“ 8.

²⁴ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 5–7.

²⁵ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 7–9. Vgl. auch Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié*, 14–15.

Ernennung als Professorin war die Genehmigung des zuständigen Ministers notwendig. Diese erhielt Renié nicht, da sie überzeugte Katholikin war und das beispielsweise durch das sichtbare Tragen des Kreuzes zeigte. Es wird auch berichtet, dass Renié immer morgens in die Kirche ging und im Anschluss ihre Gedanken aus der Meditation niederschrieb.²⁶ Eines Tages kam ihr beim Morgengebet eine Melodie und sie vertonte sie schließlich zu dem Stück „Contemplation“, ihrer ersten Komposition für Harfe solo.²⁷

4.2. Reniés Einfluss auf die Entwicklung der Harfe

4.2.1. Einfachpedalharfe, Doppelpedalharfe und die chromatische Harfe

Die erste Harfenklasse am Pariser Conservatoire wurde 1825 von François-Joseph Naderman (1781 – 1835) gegründet. Obwohl Sébastien Érard bereits 1810 seine Doppelpedalharfe patentiert hatte, wurde am Conservatoire auf Einfachpedalharfen gespielt.²⁸ Nach Nadermans Tod wurde die Klasse aufgelöst, aber noch im selben Jahr von Antoine Prumier (1794 – 1868) wieder gegründet, nun als Klasse für Doppelpedalharfe.²⁹

Henriette Renié war aber unbeabsichtigt ausschlaggebend für die Entwicklung eines weiteren Harfentyps. In Vorbereitung auf einen Auftritt bei Gustave Lyon, dem Eigentümer der Klavierbaufirma *Pleyel, Lyon et C^{ie}* äußerte sie sich verärgert über die Pedale der Harfe, woraufhin Lyon eine chromatische Harfe entwickelte, eine Harfe ohne Pedale und ohne Haken, stattdessen mit über Kreuz verlaufenden Saiten in chromatischer – nicht diatonischer – Stimmung. Doch Renié freundete sich nicht mit dieser neuen Erfindung an, da ihr bei diesem Instrument die Klangfülle und Lebendigkeit der Doppelpedalharfe fehlten.³⁰

Nun entstand eine Konkurrenz zwischen der Doppelpedalharfe von Érard und der chromatischen Harfe von Lyon, auch Pleyel-Harfe genannt. Um seine Entwicklung zu

²⁶ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 9–10.

²⁷ Mildred Dilling, Virginia Morgan, „Henriette Renié: Recollections by Mildred Dilling and Virginia Morgan,“ in *Harp News* 4, Vol. II (1956): 5.

²⁸ Dagmar Droysen-Rebe, „Naderman, (Jean-)François-Joseph“ (November 2016), in *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599594> (Zugriff 13. Februar 2026).

²⁹ Nicole Katharina Strohm, „Prumier, Antoine“ (November 2016), in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599595> (Zugriff 13. Februar 2026).

³⁰ Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié*, 17.

bewerben, organisierte Sébastien Érard einen Stand auf der Weltausstellung 1958 in Brüssel und engagierte Renié dafür sie vorzuführen. Am Nebenstand führte Édouard Risler die chromatische Harfe vor. Nach dem Bericht von Françoise des Varennes‘ überragte die Érard-Harfe durch ihren geschmeidigen Klang die chromatische Harfe bei Weitem.³¹ Jedenfalls hat sich die Doppelpedalharfe bis heute eindeutig als Orchester-, Solo- und Kammermusikinstrument durchgesetzt.³²

4.2.2. Die Harfe als Solo-Instrument

Bis zu Reniés großem Erfolg mit ihrem *Concerto en ut mineur* (s. [4.1](#)) wurde die Harfe in den Pariser Symphoniekonzerten ausschließlich als Orchesterinstrument verwendet, nun wurde sie auch als Solo-Instrument bekannt. Ein weiteres Konzert war im Alter von 21 Jahren geplant, doch Renié musste krankheitsbedingt absagen. So kam es erst 1901 zu einer erneuten Aufführung. Diese regte einige Komponisten dazu an Werke für Harfe und Orchester zu komponieren. 1903 komponierte Gabriel Pierné sein *Concertstück* und bat Renié darum es aufzuführen. 1905 folgte die *Fantaisie* von Théodore Dubois und 1909 *Choral et Variations* von Charles-Marie Widor. 1910 komponierte Marcel Grandjany – selbst Harfenist – *La jeune Tarentine*. Im selben Jahr komponierte Claude Debussy *Danse sacrée et danse profane* für die chromatische Harfe. Er bat Renié schließlich darum das Werk für die Doppelpedalharfe umzuschreiben.³³

³¹ Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié*, 17–18.

³² Sowa-Winter, Kubik, Lawergren, Zingel und Schwörer-Köhl, "Harfen" (2016), Kap. B.IV.5.

³³ Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié*, 16.

5. Reniés Arrangements

5.1. Reniés Arrangier-Tätigkeit

Henriette Renié trug mit einer Vielzahl von Arrangements zur Harfenliteratur bei und füllte damit zwölf Bände unter dem Titel „Les Classiques de la Harpe“. Zum einen waren diese Arrangements ein wichtiger Bestandteil ihrer pädagogischen Arbeit:

„Diese Transkriptionen waren eine Antwort auf den wachsenden Bedarf an pädagogischen Werken der Klassik und frühen Romantik. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Harfe von vielen Komponisten aufgrund ihres schwächeren Klangs und ihrer begrenzten chromatischen Möglichkeiten weitgehend vernachlässigt. Obwohl die Möglichkeiten der Harfe durch die Erfindung der Doppelpedalharfe von Érard im Jahr 1810 verbessert wurden, litt das Repertoire der Harfe bereits darunter. Folglich standen ernsthaften Harfenstudenten keine Originalwerke aus diesen Epochen zur Verfügung, um ihr musikalisches Verständnis zu bereichern. Renié schuf Les classiques aus ihrer festen Überzeugung heraus, dass das Studium solcher Klassiker für die musikalische Entwicklung der Studenten von grundlegender Bedeutung sei.“³⁴

Zum anderen zählten arrangierte Werke auch stets zu ihrem Konzertrepertoire. Montesquiou berichtet sogar, dass einige ihrer Arrangements wie beispielsweise die *Deux Arabesques* und *Claire de Lune* von Claude Debussy die „Illusion“ erweckten, sie seien vom Komponisten selbst für die Harfe geschrieben worden, da sie so gut zur „Ästhetik der Harfe passten, für die Debussy so empfänglich war“.³⁵

5.2. Jean-Philippe Rameau: L'Égyptienne

Da mir nicht bekannt ist, welche Ausgabe des Originals Henriette Renié beim Arrangieren vorlag, greife ich für die Analyse auf die Ausgabe des Bärenreiter-Verlags³⁶ zurück. Das Arrangement erschien im Verlag Alphonse Leduc.³⁷



Notenbeispiel 1: Jean-Philippe Rameau, *L'Égyptienne* (Bärenreiter 1959), T. 1–4.

³⁴ Haefner, „Virtuoso, Composer, and Teacher,“ 62–63. Übersetzt mit Hilfe von DeepL (deepl.com).

³⁵ Montesquiou, *The Legend of Henriette Renié*, 38–39.

³⁶ Jean-Philippe Rameau, *L'Égyptienne*, in *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, 94–97 [Erläuterungen: Seite IV–VII]. Kassel: Bärenreiter, 1959.

³⁷ Jean-Philippe Rameau, *L'Égyptienne*, transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié, in *Édition Classique*. Paris: Alphonse Leduc.

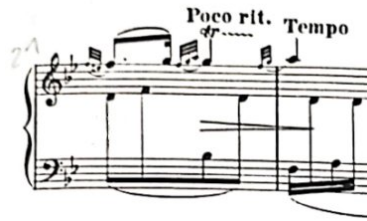


Notenbeispiel 2: Jean-Philippe Rameau, *L'Égyptienne*, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 1–4.

Im Arrangement von Rameaus *L'Égyptienne*, original für Cembalo, bleibt Henriette Renié nah am Notentext des Originals. Sie schreibt Ornamente wie Mordent, Pralltriller als kleine Noten aus, wobei sie einzelne auslässt, in den Takten 3, 18 bis 20 sowie 24 und 26 in der rechten Hand. In der Reprise wiederholen sich diese Auslassungen entsprechend. Außerdem fügt Renié Dynamikanweisungen und Phrasierungsbögen hinzu. Sie lässt das Stück im *fortissimo* beginnen und im *piano* enden und lässt es dazwischen mit vielen *decrescendi* und *crescendi* zwischen Kontrasten wechseln.

Sie legt Fingersätze und durch den Satz der Noten die Aufteilung auf die Hände genau fest. Zusammen mit dem Ausschreiben der Ornamente macht dies das Werk für Interpret:innen leichter zu erfassen und zügiger zu erlernen.

Vereinzelte fügt Renié *staccato*-Punkte hinzu, beispielsweise in Takt 27 bis 29. Vermutlich sollen die Oktaven in der linken Hand mit der offenen Hand gespielt werden, sodass ein schnelles Abdämpfen zwischen den Tönen gleichzeitig mit dem Einsetzen der nächsten Oktave möglich ist. Am Ende der ersten Klammer (Takt 36) weist sie den/die Interpret:in außerdem explizit an zu dämpfen („étouffez“). Damit wird verhindert, dass der Nachklang der tiefen Töne in den Anfang der Wiederholung in hoher Lage hinein klingt.



Notenbeispiel 3: Jean-Philippe Rameau, *L'Égyptienne*, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 21–22 (Ausschnitt).

Die auffälligste Abweichung vom Original sind notierte *ritardandi* in den Takten 21, 50 und 62, wobei die beiden ersten nur als „poco rit.“ bezeichnet sind. Sie stehen jeweils am Ende eines Formteils, der mit einem Triller belegt ist. Renié wollte damit vermutlich erreichen, dass diese Schlusswendungen und der Triller deutlich ausgespielt werden. So werden die Formteile für die Hörer:innen gut erkennbar und der Triller ist nicht zu schnell und somit auch auf der Harfe gut spielbar.

Das Werk ist sehr von kurzen Notenwerten geprägt. Die Rhythmen der rechten und linken Hand ergänzen sich zu einer fast durchgehenden Sechzehntelbewegung. Nur zwei Stellen, Takt 30 und 71, bilden hiervon eine Ausnahme und sind damit musikalisch besonders interessant. Folgend auf eine im Achtelpuls aufsteigende Sequenz über zwei Takte wird mit einer Viertel bzw. Pausen in beiden Händen der Sechzehntelpuls unterbrochen und innegehalten. Diese Höhepunkte scheinen also prädestiniert für ein Verzögern oder Verlängern der Note. Doch hier setzt Renié weder ein *ritardando* noch eine Fermate. Sie markiert diese Stellen lediglich mit einem *sforzato*.

5.3. Pietro Domenico Paradies: Toccata

Dem Vergleich lege ich die Ausgabe von Pierre Gouin³⁸ zugrunde, da sie den Anspruch erhebt dem Urtext-getreu nach dem Faksimile zu sein. Da Henriette Renié ihr

³⁸ Pietro Domenico Paradies, *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur*, P 893.06, hrsg. von Pierre Gouin. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2005.

Arrangement aber im Verlag Leduc publizierte,³⁹ ziehe ich auch dessen Ausgabe des Originals⁴⁰ heran.



Notenbeispiel 4: Domenico Paradies, *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur* (Les Éditions Outremontaises 2005), T. 1–3.

H. RENIÉ

LES CLASSIQUES DE LA HARPE
RECUEIL N° 4

PARADISI

1710-1792

Presto, molto legato

Notenbeispiel 5: Domenico Paradies, *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur*, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 1–3.

Reniés Arrangement des zweiten Satzes aus der Sonate für Cembalo in A-Dur von Domenico Paradies⁴¹ ist um einen Halbton abwärts nach As-Dur transponiert. Das originale *Allegro*⁴² ersetzt sie mit *Presto, molto legato*. Sie fügt einzelne Dynamikangaben hinzu,⁴³ die der Melodieführung folgen, die aufsteigende Figur ab Takt 4 unterlegt sie beispielsweise mit einem *crescendo*. Phrasierungsbögen übernimmt sie in den ersten Takten detailgetreu,⁴⁴ im weiteren Verlauf fügt sie gelegentlich Bögen

³⁹ Pietro Domenico Paradies, *Toccata*, Transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié, in *Les Classiques de la Harpe: Collection de Transcriptions Classiques pour Harpe à pédales*, Bd. 4, 3–5. Paris: Alphonse Leduc, 1954.

⁴⁰ Pietro Domenico Paradies, *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur*, P 893.06, Paris: Alphonse Leduc.

⁴¹ Renié verwendet die Namensvariante Paradisi.

⁴² Siehe die Ausgabe von Pierre Gouin. In der Ausgabe von Leduc heißt es *Allegro vivace*.

⁴³ Diese sind teilweise auch in der Ausgabe von Leduc enthalten.

⁴⁴ So wie sie in der Ausgabe von Gouin enthalten sind.

über mehrere Takte ein. Beispielweise legt sie über die Sechzehntelbewegung in Takt 8 bis 11 einen langen Bogen, über die folgenden Achtelbewegungen – erst in der rechten Hand, dann in der linken – als Kontrast dazu keinen Bogen und dafür die Angabe „en détaché“ (= abgesetzt; das heißt die Finger setzen jede Note einzeln und nicht als Griff ein).

In den Takten 24 bis 28, 52 bis 56 und 76 bis 80 liegen beide Hände relativ tief. Daher ergänzt Renié „en baissant dans les cordes“, um einen klaren, prägnanten Klang zu erhalten.⁴⁵

Im zweiten Teil ergänzt Renié mehrere Akzente in der linken Hand und fügt detaillierte Zwischendämpf-Anweisungen ein.⁴⁶ In Takt 41 bis 43 legt sie die genau Artikulation der linken Hand mit einer kurzen letzten Note in jedem Takt fest. Dafür notiert sie „à plat“ (= flach; das heißt mit der flachen Hand), also einer Art „étouffé“-Spiel,⁴⁷ bei der der vierte Finger nach dem Spielen gleich wieder einsetzt und damit dämpft.

Renié legt besonderen Wert auf Schlusswendungen. Am Ende des ersten Teils (Takt 27) und am Ende der Durchführung (Takt 55) notiert sie „en dehors“ (= hervor) für die linke Hand, am Schluss des Stücks *molto sostenuto*. Die beiden zuletzt genannten Schlusswendungen belegt sie noch dazu mit einem *poco ritardando*.⁴⁸



Notenbeispiel 6: Domenico Paradies, *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur*, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 60–69.

⁴⁵ Siehe [3.2.3. „bas dans les cordes“ und „près de la table“](#).

⁴⁶ Siehe Takt 32, 36 und 38.

⁴⁷ Siehe [3.2.2. Nachklang und „étouffé“-Spiel](#)

⁴⁸ Das *poco ritardando* Schluss des Stücks ist auch in der Ausgabe von Leduc enthalten.

Die einzige Abweichung vom Notentext⁴⁹ sind Oktavierungen ab Takt 64 in der linken Hand und ab Takt 68 in der rechten Hand. Die melodische Linie dieser beiden Passagen ist schon aus Takt 12 bis 19 bekannt, nun liegt sie eine Quinte tiefer. Durch die Oktavierungen liegt die Melodie nun extremer, das heißt in der linken Hand reicht sie tiefer, in der rechten höher. Renié hat die Stelle außerdem mit *forte* versehen, sie wollte also ganz offensichtlich einen Höhepunkt kurz vor den Schlusstakten schaffen, die sie im *piano* und *bas dans les cordes* notiert.

5.4. Wolfgang Amadeus Mozart: Sonate facile in C-Dur

Auch bei diesem Werk ist mir nicht bekannt, welche Ausgabe Henriette Renié als Vorlage verwendete. Daher lege ich die Ausgabe des Bärenreiter-Verlags⁵⁰ meiner Analyse zugrunde. Das Arrangement erschien in der Reihe „Les Classiques de la Harpe“ im Verlag Alphonse Leduc.⁵¹



Notenspiel 7: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545 (Bärenreiter 1986), I. Allegro, T. 1–4.



Notenspiel 8: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, I. Allegro, T. 1–4.

Henriette Renié's Arrangement ist auch bei dieser Sonate von Wolfgang Amadeus Mozart vielmehr eine Spielanweisung als eine Bearbeitung. Sie gibt Fingersätze an, legt die Aufteilung auf die Hände fest und ergänzt Dynamikbezeichnungen. Außerdem gibt sie Ausführungsmöglichkeiten für die Triller in Takt 4 und 15 an. In Takt 13

⁴⁹ In Takt 40 fehlt im Vergleich zur Ausgabe von Gouin ein *f*, das aber auch in der Ausgabe von Leduc fehlt.

⁵⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545, in *Klaviersonaten*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Serie IX, Werkgruppe 25, Bd. 2 von Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Mozart-Ausgabe*, 122–131. Kassel: Bärenreiter, 1986.

⁵¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545, transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié, in *Les Classiques de la Harpe: Collection de Transcriptions Classiques pour Harpe à pédales*, Bd. 4, 6–15. Paris: Alphonse Leduc, 1954.

liegt die Melodie in der linken Hand, Renié hebt das mit eingefügten Akzenten hervor. Im folgenden Takt ergänzt sie „non legato“ und in Takt 15 sogar Keile.



Notenspiel 9: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, I. Allegro, T. 17–22.

In den Takten 18 bis 21 schreibt sie sorgfältig vor, dass einzelne tiefe Töne gedämpft werden sollen, um die folgende Harmonie nicht zu stören. Analog ist die Parallelstelle ab Takt 63 notiert, im zweiten und dritten Satz finden sich ähnliche Beispiele. Weitere Dämpfanweisungen für die linke Hand folgen beispielsweise in den Takt 29 und 33 oder auch beim Lagenwechsel zu Takt 42.

Im zweiten Satz ergänzt Renié „cantabile“ und hebt einzelne Melodietöne mit *tenuto*-Strichen hervor. Dort wo Mozart Punkte auf die Noten setzt (Takt 5 und 10), schreibt Renié einen Fingersatz mit wiederholtem zweiten Finger vor. Damit ist eine abgesetzte, kurze Artikulation möglich.

Am Ende des ersten Abschnitts ergänzt Renié eine Fermate. Auch hier achtet sie wieder auf klaren Klang und gibt ein Dämpfzeichen für beide Hände an.



Notenspiel 10: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, II. Andante, T. 33–44.

Erläuterung: Die Wellenlinie ist in der Legende (Seite 2) mit „Pour jouer bas dans les cordes“ bezeichnet.

In Takt 33 bis 36 sorgt Renié für klangliche Abwechslung. Sie schreibt *pianissimo* und *bas dans les cordes*-Spiel, angezeigt durch eine Wellenlinie, vor.

In Takt 39 fügt Renié eine *sostenuto*-Angabe ein. Das lässt sich mit dem schnellen Wechsel von *B* (letzte Sechzehntel in Takt 38) zu *H* erklären. Das *B* in der linken Hand würde noch schwingen und der Pedalwechsel könnte ein Geräusch erzeugen. Renié ermutigt den/die Interpret:in also dazu, sich die nötige Zeit für einen sauberen Wechsel zu nehmen. Ähnlich lässt sich auch „sans hâte“ (= ohne Eile) in Takt 43 erklären (das *e* im Bass könnte noch klingen, wenn das *E*-Pedal getreten wird).

Weiter fügt Renié „*espress. ma simplice*“ (Takt 62–63) und „*espress.*“ (Takt 67) ein. In Takt 70 fügt sie ein kurzes „*Cédez*“ (= Nachgeben/Verlangsamen) ein, vermutlich um die Spannung des zweifach verminderten Akkords zu verstärken.

In Takt 71 stehen die einzigen 32tel-Noten des Satzes und Renié notiert „à l’aise“ (= entspannt). Da sie danach wieder „Tempo“ notiert, ist das auch als Tempofreiheit zu verstehen. Vermutlich will Renié verhindern, dass das Ornament unpräzise oder gehetzt vorgetragen wird.



Notenbeispiel 11: Wolfgang Amadeus Mozart, *Sonate facile in C-Dur* KV 545, transkribiert für Harfe von Henriette Renié, III. Rondo, T. 1–10.

Im dritten Satz setzt Renié besonders akribisch Dämpfzeichen und *staccato*-Punkte und schlägt eine kontrastreiche Dynamik vor.

In Takt 10 findet sich eine Sechzehntel-Figur, die auf dem Klavier gut liegt, auf der Harfe allerdings nicht, weil nur mit vier Fingern gespielt wird. Renié schlägt daher vor,

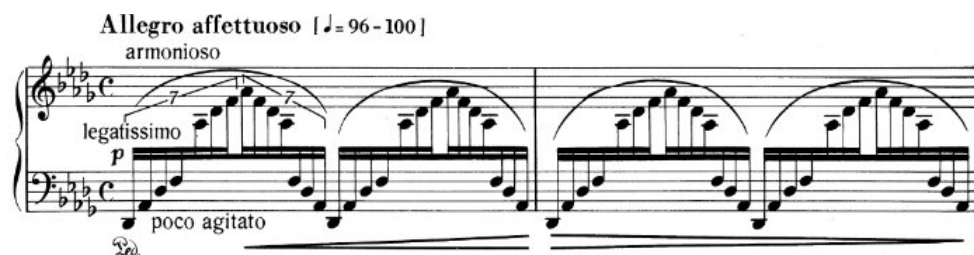
den ersten Ton mit dem Daumen zu rutschen, angezeigt durch einen kleinen Bogen über die beiden ersten Töne.⁵²

Renié legt Wert darauf, dass das Wiederkehren des Anfangsmotivs des Satzes in der linken Hand in Takt 28 bis 30 klar erkennbar ist. Daher lässt sie die vorher klingenden tiefen Töne dämpfen,⁵³ die linke Hand *bas dans les cordes* (= tief in den Saiten) spielen, ergänzt „un peu dehors“ (= etwas hervor) und *pianissimo* für die rechte Hand.

Die Takte 60 bis 63 und 64 bis 67 fasst Renié jeweils unter eine Bogen, wobei im Original nur je vier Sechzehntel zusammengefasst sind. Noch dazu ignoriert Renié die Punkte in Takt 63 und 67 völlig, eine Umsetzung auf der Harfe erscheint aber auch schwierig.

5.5. Franz Liszt: Un sospiro

Mir ist auch hier leider nicht bekannt welche Ausgabe des Werks Renié beim Bearbeiten vorlag. Daher lege ich dem Vergleich sowohl die Ausgabe von Zoltàn Gàrdony in der „Neuen Liszt-Ausgabe“⁵⁴ als auch die von Rena Charnin Mueller und Wiltrud Haug-Freienstein im Henle-Verlag⁵⁵ zugrunde. Für das Arrangement lege ich die Ausgabe der Lyra Music Company 1900⁵⁶ zugrunde.



Notenbeispiel 12: Franz Liszt, *Un sospiro* (Neue Liszt-Ausgabe 1971), T. 1–2.

⁵² Der kleine Bogen ist eine übliche Schreibweise in der Harfenliteratur, daher brauchte Renié dazu keine genauere Angabe zu machen.

⁵³ Das macht sie möglich, indem die erste Terz des Motivs von der rechten Hand übernommen wird. So hat die linke Hand Zeit zu dämpfen.

⁵⁴ Franz Liszt, 3. (*Un sospiro*), in *Trois Etudes de Concert: Trois Caprices poétiques*, Klavier solo, hrsg. von Zoltàn Gordányi. Serie 1, Bd. 2, *Neue Liszt-Ausgabe*, 28–38. Budapest: Editio Musica, 1971.

⁵⁵ Die Notation des Zeilenumbruchs in Takt 37 kurz vor dem *Presto* könnte dafür sprechen, dass die Ausgabe, die Renié vorlag, eher der des Henle-Verlags glich.

Franz Liszt, 3. *Un sospiro*, in *Trois Etudes de Concert. Klavier solo*, hrsg. von Rena Charnin Mueller/Wiltrud Haug-Frauenstein, 26–36. München: Henle, 1998.

⁵⁶ Franz Liszt/Henriette Renié, *Un sospiro: Caprice poétique.*, transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié. New York: Lyra Music Company, 1900.
Eine identische Ausgabe wird heute auch von Salvi Publications verlegt.

UN SOSPIRO

CAPRICE POÉTIQUE

Transcrit pour Harpe
par H. RENIÉ

F. LISZT



Notenbeispiel 13: Franz Liszt, *Un sospiro*. Transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 1–2.

Dass Henriette Renié diese Konzertetüde nicht nur eins zu eins transkribiert, zeigt sich gleich zu Beginn des Stücks. Sie fügt die Spielanweisung *dolce* ein, streicht *legatissimo* und *poco agitato*. Und vor allem ergänzt sie die Anweisung *bas dans les cordes*, es soll also tief in den Saiten gespielt werden, was einen klareren, konkreteren Klang erzeugt. In Takt 5 soll in normales Spiel gewechselt werden („Remonter dans les cordes“) und in Takt 12 wieder zurück. So schafft sie Klangnuancen, die auf dem Klavier so nicht möglich sind. Außerdem fügt Renié mehrmals ein *pianissimo* ein, *crescendi*, *decrescendi* und Bögen übernimmt sie aus dem Original, wenn auch nicht immer akribisch genau. Sie lässt zum Beispiel den großen Bogen über die Melodie weg oder auch die Bögen über die oktavierten Melodietöne ab Takt 13. Dem liegt vermutlich zugrunde, dass eine echte Bindung durch Halten des Tones auf der Harfe ohnehin nicht möglich ist.

Auf dem Klavier werden die Melodietöne ab Takt 3 abwechselnd mit der linken und rechten Hand gespielt. Renié sieht vor die Melodie fast komplett mit der rechten Hand zu spielen („m.d.“ = „main droite“), was auf der Harfe, zumindest mit großen Händen, im Gegensatz zum Klavier möglich ist. Sie gibt aber auch die Original-Version als *Ossia*-Variante an.

In Takt 11 setzt Renié die nächste harfentypische Spieltechnik ein: ein Flageolet, vermutlich um den exponierten Ton (je nach Ausgabe im Klavier mit einer Fermate versehen) klanglich hervorzuheben. Zusätzlich zu Fermate ergänzt Renié sogar noch ein *rallentando* am Ende des Taktes.

Außerdem verwendet Renié geschickt enharmonische Verwechslungen um die Umsetzung auf der Harfe zu erleichtern oder erst zu ermöglichen. In den ersten Takten schlägt sie vor, in der linken Hand ein *cis* anstatt einem *des* zu spielen, drückt aber trotzdem das originale *des* ab. Das macht die Abstände zwischen den Fingern etwas angenehmer. Beispielsweise in den Takten 11 und 18 folgen weitere enharmonische Verwechslungen, um zu schnelle Pedalwechsel zu vermeiden.

In Takt 21 kommt es zu einem Höhepunkt im *forte* und *appassionato* mit einer kurzen Fermate und anschließend einem plötzlichen *piano*, *smorzando* und *ritenuto*. Renié übernimmt das, steigert den Effekt aber noch mehr, indem sie dem Fermatenton *sforzatissimo* hinzufügt und das *piano* mit einem *pianissimo* ersetzt. Renié fügt außerdem Dämpfzeichen an, damit der Nachhall der lauten Passage nicht das folgende *pianissimo* stört. Im Takt 22 setzt sie der von unten aufsteigenden Melodie außerdem „sensibile“ hinzu. Ab Takt 24 wiederholt sich die gleiche Melodie eine Oktave höher, wobei Renié diese mit Flageolet-Tönen spielen lässt.

Die anschließende Steigerung übernimmt sie fast deckungsgleich, nur im letzten Takt (Takt 29) macht sie kleine Änderungen. Sie fügt einen Taktstrich ein⁵⁷, den Liszt auslässt. Je nach Ausgabe versieht er den zweiten Teil des Taktes mit „quasi cadenza“. Statt „quasi cadenza“ notiert Renié ein *accelerando* und eine kurze („court“) Fermate.

Im *Impetuoso*-Teil ab Takt 33 muss Renié Änderungen am Notenmaterial machen. Die Passage, die schon auf dem Klavier äußerst virtuos ist, wäre auf der Harfe nicht spielbar. Renié lässt daher teilweise die Doppeltöne innerhalb der gebrochenen Akkorde aus. Durch enharmonische Verwechslung (*eis* und *f*), erreicht sie, dass mehr Saiten klingen und weniger durch das neu Einsetzen abgedämpft wird. In der *Ossia*-Variante lässt sie auch diese Feinheit aus und schlägt einen anderen Fingersatz vor. Insgesamt bleibt Renié aber überraschend genau am Notentext des Originals und ändert nur, was unbedingt nötig erscheint.

Interessant ist auch zu erwähnen, dass sie die bei den Vorschlägen (z. B. Takt 32) das Arpeggio-Symbol auslässt. Entweder geht sie davon aus, dass Harfenist:innen die Akkorde ohnehin arpeggieren, oder sie will keine weitere Komplexität in der oh-

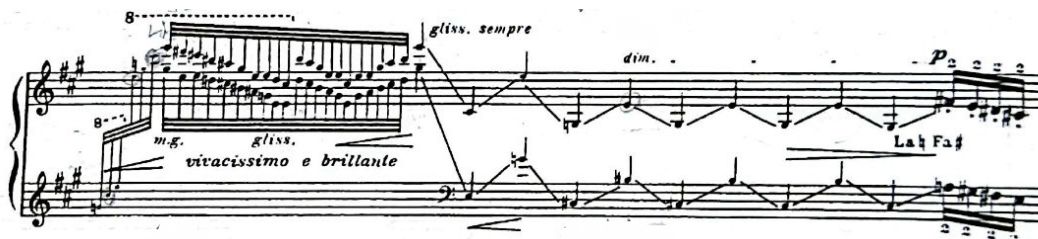
⁵⁷ Für die Taktzählung im Folgenden verwende ich die Variante ohne den eingefügten Taktstrich.

nehin äußerst virtuosen Stelle hinzufügen. Den sehr schnell wiederholten vierstimmigen F-Dur-Akkord im Bass, ersetzt sie mit einem Vorschlag und einem dreistimmigen Akkord und notiert dazu ein *sforzato*. Auch hier nutzt sie wieder die enharmonische Verwechslung *eis-f* geschickt, was sogar ein Rutschen mit dem Daumen ermöglicht.⁵⁸

Ist es bis hierhin gelungen, das Klavierwerk recht detailgetreu auf der Harfe abzubilden, scheitert dieser Versuch ab dem Presto in Takt 38. Eine derart schnelle chromatische Tonleiter, noch dazu zweistimmig im Sextabstand, ist auf der Harfe schlichtweg nicht möglich.



Notenbeispiel 14: Franz Liszt, *Un sospiro* (Neue Liszt-Ausgabe 1971), T. 37 (Ausschnitt).



Notenbeispiel 15: Franz Liszt, *Un sospiro*, Transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 37 (Ausschnitt).

Henriette Renié entscheidet sich daher für ein Glissando mit zwei Händen im Sextabstand. Das Arpeggio beginnt einen Ton niedriger als der Lauf im Klavier (*gis* und *e* statt *a* und *fis*), die Richtungswechsel finden in etwa an den gleichen Stellen statt wie auf dem Klavier (je um einen Ton versetzt), wobei die Akzent-Symbole ausgelassen sind. Renié lässt das Glissando in eine Sechzehntel-Bewegung übergehen und

⁵⁸ Der kleine Bogen über die Noten könnte darauf hinweisen, dass Renié hier mit dem Daumen gerutscht ist. Aber auch ein Einsetzen aller vier Töne ist möglich.

schließlich wie im Original in Achteltriolen.⁵⁹ Liszt schreibt am Ende dieses kadenzartigen Teils erst ein *rallentando* dann für die letzten zwei Akkorde ein *ritardando*, welches Renié mit einem *Lento* ersetzt.

Auch im nächsten Teil ergänzt Renié eine Tempobezeichnung, „Tempo calmato e languendo“.⁶⁰ Ansonsten übernimmt sie wieder weitgehend detailgetreu das Original. Ab Takt 46 verdoppelt Liszt die Akkordbewegung zwischen den Melodietönen in beide Hände. Renié übernimmt das nur teilweise, so dass die linke Hand jeweils einen Griff mit vier Tönen zu spielen hat. Wie im Original alle Töne zu spielen wäre im üblichen Tempo kaum machbar, die linke Hand müsste sehr schnell den vierten Finger untersetzen oder springen, was Renié wohl zu fehleranfällig war. In den letzten zweieinhalb Takten dieses Teils (Takt 49 – 51) wechselt Renié schließlich sogar in einstimmiges Spiel.⁶¹ So können sich die Hände abwechseln. In Takt 51 notiert Liszt ein *crescendo* (*pochissimo*⁶²), auf das ein *pianissimo* in Takt 52 folgt. Renié ersetzt das *crescendo* mit einem *perpendosi*. Eines der Beispiele, an denen Renié in die musikalische Struktur des Werks eingreift. Ein möglicher Grund könnte der Nachhall der Harfe sein. Der Effekt nach einer sehr lauten Passage plötzlich in ein *pianissimo* zu wechseln, kann durch diesen auf der Harfe stark gestört werden, wenn keine Zeit zum Dämpfen bleibt. Ein weiterer möglicher Grund ist die hohe Lage, in der die dynamischen Möglichkeiten auf der Harfe begrenzt sind, insbesondere auf der damaligen Érard-Harfe.

Liszt wechselt in Takt 52 von der Notation in vier # zu fünf b, Renié allerdings erst in Takt 53. Das liegt lediglich daran, dass die vorige Pedalstellung mit nur zwei Änderungen (*Eis* und *Ais*⁶³) den nötigen Tonvorrat für Takt 52 erzeugt (enharmonisch wechselt).

In diesem kadenzartigen Takt nutzt Renié eine Mischtechnik aus Rutschen mit dem Daumen⁶⁴ und normalem Spiel. So sind die schnellen Tonleitern („*velocissimo*“) zu-

⁵⁹ Die Achtel sind weder bei Liszt noch bei Renié explizit als Triolen gekennzeichnet, die Verbalkung legt das aber nahe, sofern man in einem kadenzartigen Teil überhaupt rhythmisch so präzise sein möchte.

⁶⁰ Genauso in Takt 62.

⁶¹ In der Neue Liszt-Ausgabe (Gàrdonyi) beginnt genau an dieser Stelle „una corda“.

⁶² Dieser Zusatz ist nicht in der Henle-Ausgabe enthalten.

⁶³ Wie in Harfennoten üblich notiere ich Pedalwechsel in Großbuchstaben, um sie von Einzeltönen zu unterscheiden.

⁶⁴ Die kleinen Bögen von einem Ton zum nächsten sind eine übliche Schreibweise für das Rutschen wie bei einem Glissando.

mindest annähernd so virtuos spielbar wie auf dem Klavier.⁶⁵ Das Rutschen mit dem Daumen über vier Töne und anschließende präzise Einsetzen ist eine technische Herausforderung. Anstatt diese Technik in beiden Händen anzuwenden, fügt Renié nach je zwei Abwärtstonleitern eine Akkordbewegung aufwärts ein, die es im Original nicht gibt. So können sich linke und rechte Hand abwechseln und die rechte Hand wird etwas entlastet. Den aufsteigenden Lauf am Ende des Taktes ersetzt Renié schließlich mit einem zweihändigen Glissando. Vermutlich da das Glissando schneller ausgeführt wird als der Lauf auf dem Klavier, lässt sie es auf-, ab- und wieder aufwärts verlaufen, um in etwa die gleiche Zeit zu füllen.

Die folgende Passage „Un poco più mosso“ übernimmt Renié wieder überraschend detailgetreu und ersetzt Tonwiederholungen mit enharmonischen Verwechslungen (*gis* und *as*). Auch die Punkte im Bass übernimmt sie und fügt die Bezeichnung „en détaché“ (= abgesetzt) ein.

In Takt 70 notiert Liszt *più lento*, Renié lediglich „Tempo“ und im nächsten Takt ein *Lento*. In Takt 71 ändert sie die rhythmische Notation, was aber in der ohnehin freien Ausführung kaum einen Einfluss haben sollte. Für die oktavierten Töne verwendet sie Flageolet-Töne in der linken Hand. Damit die folgende Pause nicht durch Nachklang übertönt wird, weist Renié den/die Harfenist:in an die komplette Harfe zu dämpfen („étouffer tout avant de reprendre“).

Auch den Schlusstakten gibt Renié eine eigene Tempobezeichnung *Tempo calmo* und hebt die linke Hand durch etouffé-Spiel hervor („+“-Symbol). Dabei wird die offene Handfläche komplett auf die Saiten gelegt, kurz bevor der Daumen spielt. Damit werden die Saiten unterhalb gedämpft und es entsteht ein konkreterer Klang.⁶⁶

Liszt schreibt die Schlusstakte im dreifachen *pianissimo*,⁶⁷ Renié lässt die Harfe erst in den letzten zwei Takten dreifach *pianissimo* spielen. Sie notiert die letzten fünf Melodietöne als Flageolets und notiert „estinto“ (= erloschen). Damit der Schlussakkord

⁶⁵ Es ist auch möglich die Tonleitern auf beide Hände aufzuteilen. Renié hat das aber nicht vorgeschlagen.

⁶⁶ Siehe [3.2.2. Nachklang und „étouffé“-Spiel](#)

⁶⁷ In der Henle-Ausgabe fehlt die Dynamikbezeichnung, aber der Teil wird durch ein *decrescendo* eingeleitet.

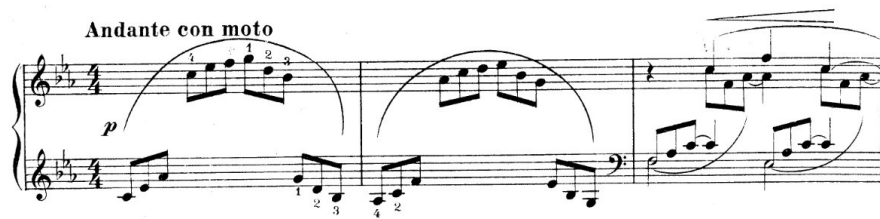
auch wirklich sauber erklingt, notiert sie sogar noch, dass die Töne *f* und *c* in der tiefen Lage gedämpft werden sollen.⁶⁸

5.6. Claude Debussy: Deux Arabesques

Der Verlag Durand et Fils hat neben dem Original für Klavier eine Reihe von Arrangements der zwei *Arabesques* herausgegeben, für Klavier zu vier und acht Händen, Klavierduo mit Violine, Violoncello und Klarinette, sowie Versionen für Orgel und Harfe.⁶⁹ Bei diesen Arrangements wurde die erste *Arabesque* abweichend vom Original⁷⁰ *Andante con moto* statt *Andantino con moto* bezeichnet.



Notenbeispiel 16: Claude Debussy, *Deux Arabesques*, T. 1–3.



Notenbeispiel 17: Claude Debussy, *Deux Arabesques*, Transkribiert für Harfe von Henriette Renié, T. 1–3.

Renié stellt den beiden *Arabesques* eine Legende der verwendeten Symbole für Dämpfen, Absetzen der Finger und *bas dans les cordes*⁷¹-Spiel voran und erläutert, dass die Fingersätze und Symbole einem guten Klang dienen und die spezifische Effekte des Stücks fördern sollen.

Außerdem transponiert sie die Stücke um einen Halbton nach unten. Damit gibt es mehr *b*-Vorzeichen, es sind weniger Drehscheiben der Harfe in aktiver Position und

⁶⁸ Die Technik einzelne Töne mit dem Finger zu dämpfen wird oft als „Zwischendämpfen“ bezeichnet im Gegensatz zum „gewöhnlichen“ Dämpfen mit der Handfläche.

⁶⁹ Claude Debussy, *Deux Arabesques*, transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié, Paris: A. Durand et Fils, 1904. Für die anderen genannten Arrangements siehe das Quellenverzeichnis (7.2.1. Noten).

⁷⁰ Ich lege folgende Ausgabe des Henle-Verlags zugrunde: Claude Debussy, *Deux Arabesques*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann, München: Henle, 1983.

⁷¹ Zur Begriffserklärung siehe 3.2.2. „*bas dans les cordes*“ und „*près de la table*“.

die Harfe klingt voller. Insbesondere wenn die Regulierung der Harfe nicht perfekt ist, ist damit auch die Intonation besser.⁷²

In Takt 15 und 16 ergänzt Renié kleine *crescendi* von *f* zu *g*, lässt dafür die Bögen aus dem Original weg. Der Seufzer-Effekt, der beim Klavier vor allem durch das Absetzen am Ende des Bogens erreicht wird, soll also an der Harfe allein durch die Dynamik erreicht werden.

In Takt 26, 28 und 31 setzt Renié Akzente auf die übergebundenen ganzen Noten, sie sollen stärker gespielt werden, damit sie lang genug nachklingen und die melodische Linie durchgängig hörbar ist. In Takt 33 setzt sie auf eine vergleichbare Note nur noch einen *Tenuto*-Strich, um dem dort ergänzten *piano* Rechnung zu tragen.

Renié übernimmt *ritardandi*, *stringendi* und Dynamik-Angaben fast unverändert. In Takt 31 aber ergänzt sie *poco accelerando* und *forte*, in Takt 32 dann ein *diminuendo* und *ritardando poco* zu einem *a tempo* in Takt 33. Damit verkürzt sie das zuvor bezeichnete *crescendo e poco mosso*, das im Original bis „Tempo rubato un peu moins vite“ (= freies Tempo etwas weniger schnell) in Takt 39 anhält. Renié setzt in Takt 33 ein *piano*, in Takt 37 ein *pianissimo*. In ihrem Arrangement liegt der Höhepunkt dieses Abschnittes also eindeutig in Takt 31, nicht wie im Original in Takt 36. Obwohl sie das *crescendo* und *diminuendo* dort auch übernimmt.

Die letzten zwei exponierten Töne des ersten Teils setzt Renié als Flageolets, was im *pianissimo* einen besonders zarten Übergang schafft.

Von Takt 42 zu 43⁷³ wechselt die Lage der linken Hand aus dem tiefen Register nach oben. Damit die tiefen Töne nicht in den neuen Akkord hinein klingen, setzt Renié Dämpf-Zeichen. Auch in Takt 47 sorgt sie für klaren Klang: Die Melodie in der rechten Hand liegt hier relativ tief, daher soll diese *bas dans les cordes* gespielt werden und die linke vorher dämpfen.

Außerdem streicht sie die Angabe *mosso*. In Takt 50 streicht sie dafür das kurze *ritardando*. Hier legt sie sogar Noten der zweiten Stimme in die rechte Hand, damit die

⁷² Die Harfe wird üblicherweise in entspannter Pedal-Position, also in Ces-Dur, gestimmt.

⁷³ Parallel dazu Takt 58 zu 59.

linke wieder dämpfen kann, bevor die gleiche Figur wie in Takt 47 wieder kommt. Das a^1 der rechten Hand setzt sie dafür in die linke Hand als Flageolet, vermutlich hier nicht aus Klanggründen, sondern damit die linke Hand in ihrer Lage bleiben kann.⁷⁴

In Takt 49 und 50 ist auch der Fingersatz besonders interessant: Die kleinen Bögen zeigen, dass der Daumen rutschen soll, erst $g^2-f^2-es^2$, dann f^2-es^2 und zuletzt $des^2-c^2-b^1-as^1$.

In Takt 57 schreibt Renié den Akkord als Arpeggio, in Takt 58 nicht, dafür aber mit *sforzato*. Damit verstärkt sie die Wirkung der aufsteigenden Sequenz. In Takt 68 setzt Renié das eigentlich übergebundene c^2 als Flageolet in die linke Hand. Sie war wohl der Meinung, dass es auf der Harfe nicht lang genug klingen würde. An dieser Stelle unterbricht Renié außerdem das *diminuendo molto* mit einem kurzen *crescendo* und *poco sforzato*.

In Takt 95 erklingt die Melodienote as über zwei Takte. Renié weist an, dass mit einem zusätzlichen gis der Ton tatsächlich auf zwei Saiten gespielt werden soll. Dieses gis kann tatsächlich durchklingen, während das as gleich wieder gezupft und damit unterbrochen wird. Diese Feinheit ist nur durch die Transposition nach Es-Dur möglich.⁷⁵

Renié trägt dem Schluss besondere Rechnung, indem sie die Anweisung „souple et léger“ (= geschmeidig und leicht) hinzufügt, in Takt 105 die linke Hand als Flageolets notiert und die Akkorde im vorletzten Takt mit weiteren Tönen auffüllt und als Arpeggien notiert.

Über die gesamte erste *Arabesque* hinweg legt Renié viele Fingersätze fest und weist an, wann die Hand die Saiten verlassen und nicht den nächsten Ton einsetzen soll (als Zeichen für das Absetzen verwendet sie ein hochgestelltes Komma). Auffallend ist, dass das oft innerhalb eines musikalischen Bogens geschieht, siehe beispielsweise Takt 7 und 10. Während in der linken Hand durch Einsetzen⁷⁶ durchge-

⁷⁴ Siehe auch Takt 70.

⁷⁵ Das originale a kann auf der Harfe nicht enharmonisch verwechselt werden, da die Pedale keine Doppelpfeile ermöglichen.

⁷⁶ Ab Takt 6 setzt der dritte Finger unter dem Daumen unter und spielt den höchsten Ton, der Daumen setzt gleich wieder

hend *legato*-Spiel erreicht werden soll, wird in der rechten Hand zwischendurch abgesetzt. Achtelfiguren wie von Takt 6 auf 7 werden eingesetzt, nach der halben Note wird aber abgesetzt.⁷⁷ Beispielsweise in Takt 29, 30 und 41 soll wieder abgesetzt werden. Damit können die folgenden Töne später eingesetzt werden und die Saiten klingen länger.

Die zweite *Arabesque* scheint auf den ersten Blick weniger für ein Harfen-Arrangement geeignet, da sie sehr viel kurze Artikulation beinhaltet. Renié setzt darum umso mehr Dämpf- und Absetz-Anweisungen sowie *près de la table*-Angaben. Besonders ist hier, dass sie Dämpfzeichen mit einer gestrichelten Linie über gesamte Passagen angibt, es soll also immer wieder zwischen den Tönen oder durch das Einsetzen mit der flachen Hand gedämpft werden. Auch das Absetzen notiert sie über gesamte Passagen (als Sternchen mit durchgezogenen Linie), dort soll also jeder Ton einzeln gespielt und nichts verbunden werden. Zur kurzen Artikulation dient beispielsweise auch die Aufforderung „*reposer l'accord de suite*“ (= den Akkord sofort wieder einsetzen) in Takt 108.

Renié greift am Anfang der zweiten *Arabesque* etwas mehr in die dynamische Gestaltung ein. Sie notiert ihn im *mezzopiano* statt *piano* und kehrt das *diminuendo* im zweiten Takt sogar zu einem *pochissimo crescendo* und *poco più* in Takt 3 um. Erst am Ende des dritten Takts lässt sie das *diminuendo* hin zum *pianissimo* in Takt 5 beginnen. Am Ende des vierten Takts setzt sie außerdem ein kurzes *poco ritardando* ein.⁷⁸ Der Basston in Takt 4 ist in ihrem Arrangement ein Flageolet und klingt damit eine Oktave höher als im Original.

Im weiteren Verlauf übernimmt sie Dynamiken recht exakt, lässt nur ein paar wenige aus und ergänzt in Takt 15 ein *sforzato*. Ab Takt 50 sind besonders viele Pedalwechsel nötig und Renié gibt manche davon genau vor.

In den Takten 52 bis 53 und 56 bis 57 sind fast deckungsgleich, nur um einen Halbton verschoben. Debussy unterscheidet die beiden Achtelläufe in der rechten Hand aber mit verschiedenen Phrasierungen. Renié übernimmt diese genau und weist zu-

zurück. So kann der ganze Bogen ohne Absetzen gespielt werden.

⁷⁷ Das ergibt sich aus der Wiederholung des Zeigefingers.

⁷⁸ Ähnlich auch in Takt 54 „En cédant“.

sätzlich auch daraufhin, dass der Fingersatz entsprechend gespielt werden soll. In der ersten Passage soll nach je zwei Achteln abgesetzt und bei der zweiten dann alles eingesetzt werden.

Im *Meno mosso*-Teil ab Takt 83 setzt Renié vermehrt auf Flageolets vor allem in der linken Hand, passend zur Bezeichnung *armonioso*.

5.7. Zusammenfassung der Analyse-Ergebnisse

Meine Analyse erhebt nicht den Anspruch, Henriette Reniés umfangreiche Arrangierpraxis in ihrer Gesamtheit abzubilden, sie ist nur eine erste Annäherung. Ich habe stichprobenartig verschiedene Klavier- und Cembalo-Werke aus unterschiedlichen Epochen ausgewählt und möchte anhand dieser Analyse charakteristische Tendenzen ihres Vorgehens aufzeigen.

Ein zentrales Problem besteht darin, dass mir kaum direkte Quellen zu Reniés Arrangierprozess vorliegen.⁷⁹ Die Motivation einzelner Abweichungen vom Original kann daher nur aus dem Notentext selbst sowie aus instrumententechnischen, klanglichen und anderen musikalischen Überlegungen erschlossen werden.

Über alle untersuchten Werke hinweg zeigt sich, dass Henriette Renié das Arrangement nicht als freie Bearbeitung versteht, sondern als weitgehend werkgetreue Übertragung auf die Harfe.⁸⁰ Die Struktur und Form des Werks bleiben erhalten, das Tonmaterial weicht nur an wenigen Stellen vom Original ab. Selbst in technisch extrem anspruchsvollen Werken wie Liszts „Un sospiro“ ist das Bestreben groß, den Notentext nur dort zu verändern, wo das Original auf der Harfe wirklich unspielbar erscheint. Diese Nähe zum Originalwerk hält Renié aber nicht davon ab, die Werke sehr genau auf die Harfe zuzuschneiden. Sie passt sie an die klanglichen und technischen Eigenschaften des Instruments präzise an:

⁷⁹ Eine Sammlung von Briefen, weiteren Dokumenten und Gegenständen von Henriette Renié liegt in der Harold B. Lee Library in den USA und ist bisher nicht online verfügbar. Es war mir also im Rahmen dieser Master-Arbeit nicht möglich dort nach etwaigen Berichten, beispielsweise in Briefen, zum Vorgehen beim Arrangieren zu suchen.

⁸⁰ Die Ausgaben sind auch in der Regel mit „Transcrit pour la Harpe“ (= transkribiert für die Harfe) bezeichnet.

Auffallend ist dabei, dass Renié einige Werke, die original in einer $\sharp$ -Tonart stehen, um einen Halbton nach unten in eine $\flat$ -Tonart transponiert hat. Diese Praxis findet sich zum Beispiel auch im berühmten Arrangement der Moldau von Ernst Trneček.⁸¹

Außerdem weisen Reniés Arrangements einen sehr systematischen Umgang mit dem Nachhall des Instruments auf. In nahezu allen Werken finden sich detaillierte Dämpfanweisungen. Teilweise weist sie dafür extra Töne, die im Original in der linken Hand stehen der rechten zu. So hat die linke Hand Zeit zu dämpfen.

Auch die Position der Hand in den Saiten wird wiederholt als Mittel für klangliche Differenzierung eingesetzt. Anweisungen wie *bas dans les cordes* oder *près de la table* dienen sowohl der präzisen Artikulation als auch einem klaren Klang in tieferen Lagen. Teilweise verwendet sie diese auch um klangliche Kontraste zwischen zwei Passagen beziehungsweise zusätzlich klangliche Nuancen zu schaffen.

Eine weitere zentrale Eigenheit ihrer Arrangements ist der gezielte Einsatz von Flageolets. Renié verwendet sie nicht nur klanglich-dekorativ, sondern auch funktional: zur Hervorhebung exponierter Töne oder für Melodien im *pianissimo*. In mehreren Fällen setzt sie Flageolets aber auch aus rein technischen Gründen ein, um einen Lagenwechsel zu vermeiden.

Auffällig ist im Allgemeinen die große Detailtiefe der Notation. Fingersätze, Artikulationszeichen und Spielanweisungen sind über weite Passagen sehr präzise gesetzt. Reniés Arrangements wirken in dieser Hinsicht weniger wie offene Übertragungen, sondern eher wie ausgearbeitete Spielanweisungen für eine ganz konkrete technische Umsetzung. Diese Präzision ist relativ unabhängig vom stilistischen Kontext der Originalwerke und findet sich sowohl bei barocker als auch bei romantischer und impressionistischer Musik. Eine Ausnahme von der sehr instruktiven Notation sind allerdings die Pedalwechsel, die sie nur teilweise notiert. Damit überlässt sie den Interpret:innen die Freiheit die genaue zeitliche Abfolge der Pedalwechsel selbst festzulegen.

⁸¹ Vgl. Dana Schneider, „Arranging and Rearranging: Harpists and the Moldau.“ *American Harp Journal* Vol. 26, Nr. 4 (2019), 27.

Aus heutiger Sicht kritisch zu betrachten sind die wenigen Passagen, in denen Renié deutlich vom Notentext abweicht. Dazu zählen Vereinfachungen dichter Texturen, die Reduktion von Mehrstimmigkeit sowie die Ersetzung chromatischer oder extrem schneller Passagen durch spielbare Alternativen. Besonders deutlich wird dies in den virtuosen Abschnitten von Liszts *Un sospiro*, in denen Renié schnelle Läufe sogar teils mit Glissandi ersetzt. Durch die Auswahl des Tonvorrats des Glissandos versucht sie zwar, dem originalen Lauf nahe zu kommen, der musikalische Effekt ist aber ein deutlich anderer. Ähnlich kritisch sind auch die eingefügten Oktavierungen in der Toccata von Domenico Paradies zu sehen. Sie haben keinen erkennbaren musikhistorischen oder technischen Grund und werden von den meisten aktuellen Harfenisten daher auch nicht gespielt.⁸²

Soll das Ziel der Interpretation sein, das Originalwerk möglichst authentisch zu präsentieren, müssen insbesondere Reniés Angaben zur Dynamik sehr kritisch betrachtet werden. Sie sind teilweise ohne erkennbaren Grund hinzugefügt oder abgeändert. Diese Abweichungen könnten aus ihrer eigenen Konzertpraxis, ihrem persönlichen Geschmack oder auch der allgemeinen Aufführungspraxis ihrer Zeit stammen und sind heute schwer nachzuvollziehen.

Auch eingefügte *ritardandi* sind mit Vorsicht zu genießen, obwohl sie nicht zufällig verteilt sind. Gerade in *L'Égyptienne* von Rameau und der *Toccata* von Paradies nutzt Renié sie jeweils am Ende von Formteilen. Es kann also sein, dass eine kleine Verzögerung an diesen Stellen die gängige Aufführungspraxis war und Renié diese lediglich verschriftlichte.

Weiter untersucht werden müsste, warum Renié auch teilweise in den Tempoangaben vom Original abweicht.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Renié den Anspruch verfolgt, das Original in seiner Substanz zu bewahren, es zugleich jedoch sehr bewusst an die Spezialitäten der Harfe anzupassen. Die Harfe erscheint in ihren Arrangements nicht als Kompromisslösung, sondern als Instrument mit spezifischen klanglichen Möglichkeiten und Grenzen, die sie voll ausnutzt.

⁸² Vgl. beispielsweise die Aufnahmen von Claudia Lucia Lamanna und Joel von Lerber.

6. Fazit und Ausblick

Henriette Reniés Arrangements stellen für Harfenist:innen eine gute spielpraktische Grundlage dar. Die Notation ist so angelegt, dass zentrale technische und klangliche Probleme der Harfe bereits berücksichtigt sind. Scheinbar unspielbare Stellen sind angepasst. Die Stimmverteilung, der Umgang mit dem Nachhall und die Artikulation sind weitgehend genau vorgegeben. Dadurch sind die Arrangements unmittelbar umsetzbar, auch bei technisch und strukturell anspruchsvollem Repertoire.

Die Detailtiefe der Notation verleiht den Arrangements einen hohen praktischen Wert. Sie erleichtert den Zugang zu Werken, die nicht für Harfe konzipiert wurden, und gibt interpretatorische Ideen vor, insbesondere im Hinblick auf Klangnuancen, Dynamik und Tempofreiheiten. Reniés Arrangements sind damit ausgearbeitete Vorschläge für eine funktionierende und überzeugende Umsetzung auf dem Instrument.

Renié hält sich zwar mit wenigen Ausnahmen an Notenmaterial und Form der Originalwerke. Doch möchten Harfenist:innen die Werke historisch informiert aufführen, ist die Kenntnis der Originalfassung unumgänglich. Denn in einigen Aspekten weichen Reniés Arrangements doch wesentlich vom originalen Notentext ab. Reniés Arrangements können gleichzeitig einen hohen Mehrwert für die Interpretation bieten, da sie Harfen-typische Möglichkeiten ergänzen. Damit macht sie die Stücke regelrecht zu Harfenstücken und sie sind nicht nur eine reine Transkription.

Gerade der Umgang mit auf der Harfe unspielbaren Stellen in Liszts *Un sospiro* zeigt, dass Reniés Lösungen heute keine verbindlichen Vorgaben mehr sein sollten. Sie dienen aber hervorragend der Inspiration, wie man Klavierwerke auf eine überzeugende Art der Harfe zugänglich machen kann.

Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf eine Auswahl von Arrangements und erlaubt daher nur begrenzte Aussagen über Reniés Gesamtwerk. Eine Ausweitung auf weitere Bearbeitungen könnte klären, ob die beobachteten Tendenzen durchgängig sind oder sich je nach Werkgruppe unterscheiden. Insbesondere eine systematische Erfassung wiederkehrender Eingriffe – etwa Transpositionen, Oktavierungen oder der Einsatz von Flageolets – erscheint lohnend.

Auch ein Vergleich verschiedener Ausgaben und Drucke könnte Aufschluss über editorische Entwicklungen geben. Veränderungen im Notentext würden Hinweise darauf liefern, ob Renié ihre Arrangements im Laufe der Zeit angepasst oder präzisiert hat.

Eine weiterführende Untersuchung könnte auch die Beziehung zwischen Reniés Notation und der Aufführungspraxis ihrer Zeit in den Blick nehmen. Der Vergleich historischer Aufnahmen mit heutigen Interpretationen würde zeigen, welche Elemente ihrer Arrangements dauerhaft übernommen wurden und welche sich im Laufe der Zeit verändert haben.

Da die Arrangements so instruktiv sind, wäre es auch interessant, diese mit einer Untersuchung ihrer Harfenschule und Lehrtätigkeit in Verbindung zu bringen und daraus allgemeine Grundsätze ihrer Spieltechnik und Herangehensweise abzuleiten. Ihre Arrangements ließen sich damit vermutlich als Teil eines umfassenderen didaktischen Konzepts verstehen, das technische Sicherheit, klangliche Kontrolle und Klarheit in den Vordergrund stellt.

7. Bibliografie

7.1. Literatur

Chabbey, Marie/Galassi, Mara/Belmondo, Letizia. „Jouer Bach à la harpe moderne : proposition d'une méthode de transcription de la musique pour luth de Johann Sebastian Bach.“ Projektbericht, Haute École de Musique (HEMU), 2020.

Dilling, Mildred/Morgan, Virginia, „Henriette Renié: Collections by Mildred Dilling and Virginia Morgan.“ *Harp News* 4, Vol. II (1956): 5-6

Droysen-Reber, Dagmar. „Naderman, (Jean-)François-Joseph“ (November 2016). In *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599594> (Zugriff 13. Februar 2026)

Grossi, Maria. *Metodo per arpa*. Mailand: Ricordi, 1999

Haefner, Jaymee Janelle. „Virtuoso, Composer, and Teacher: Henriette Renié's Compositions and Transcriptions for Harp in Perspective.“ Dissertation, Indiana University, 2007

Haefner, Jaymee Janelle (Bearb.), Renaud, Claire (Übers.). „An interview with Henriette Renié (1875 - 1956).“ *American Harp Journal* Vol. 26, Nr. 1 (2017): 33–38 [Jahrgang 26(?) (=2017), Heft 1 (=Sommer), Seite 33–38]

Montesquiou, Odette de. *The Legend of Henriette Renié = Henriette Renié et la harpe*. Bloomington, AuthorHouse, 2006

Schneider, Dana. „Arranging and Rearranging: Harpists and the Moldau.“ *American Harp Journal* Vol. 26, Nr. 4 (2019): 23-33 [Jahrgang 26 (= 2019), Heft 4 (= Winter), Seite 23–33]

Sowa-Winter, Sylvia, Gerhard Kubik, Bo Lawergren, Hans Joachim Zingel und Gretel Schwörer-Köhl. „Harfen“ (November 2016). In: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/534051> (Zugriff 13. Februar 2026)

Strohmman, Nicole Katharina. „Prumier, Antoine“ (November 2016). In: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/599595> (Zugriff 13. Februar 2026)

Varennnes, Françoise des. „Henriette Renié.“ *American Harp Journal* Vol. 5, Nr.2 (1975): 8–18. [Jahrgang 5, (=1975), Heft 2 (=Winter), Seite 8–18]

7.2. Quellen

7.2.1. Noten

Debussy, Claude. *Deux Arabesques*, hrsg. von Ernst-Günter Heinemann. München: Henle, 1983

Debussy, Claude. *Deux Arabesques*. Transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié. Paris: A. Durand et Fils, 1904

Debussy, Claude. *Deux Arabesques*. Transkribiert für Klavier zu vier Händen von Jacques Durand. Paris: A. Durand et Fils, 1904

Debussy, Claude. *Première Arabesque*. Transkribiert für Violine und Klavier von Gaston Choissnel. Paris: A. Durand et Fils, 1907

Debussy, Claude. *Première Arabesque*. Transkribiert für Violoncello und Klavier von J.-J. Gurt. Paris: A. Durand et Fils, 1909

Debussy, Claude. *Première Arabesque*. Transkribiert für Klarinette und Klavier von Alfred Piguet. Paris: A. Durand et Fils, 1912

Liszt, Franz. 3. *Un sospiro*. In *Trois Etudes de Concert*. Klavier solo, hrsg. von Rena Charnin Mueller/Wiltraud Haug-Frauenstein, 26–36. München: Henle, 1998

Liszt, Franz. 3.(*Un sospiro*). In *Trois Etudes de Concert: Trois Caprices poétiques*. Klavier solo, hrsg. von Zoltán Gordányi. Serie 1, Bd. 2, Neue Liszt-Ausgabe, 28-38. Budapest: Editio Musica, 1971

Liszt, Franz/Renié, Henriette. *Un sospiro: Caprice poétique*. Transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié. New York: Lyra Music Company, 1900

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Sonate facile in C-Dur KV 545*. In *Klaviersonaten*, Bd. 2, hrsg. von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm. Serie IX, Werkgruppe 25, Bd. 2 von

Wolfgang Amadeus Mozart, Neue Mozart-Ausgabe, 122–131. Kassel: Bärenreiter, 1986

Mozart, Wolfgang Amadeus. Sonate facile in C-Dur KV 545. Transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié. In *Les Classiques de la Harpe: Collection de Transcriptions Classiques pour Harpe à pédales*, Bd. 4, 6–15. Paris: Alphonse Leduc, 1954

Paradies, Pietro Domenico. Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur, P 893.06, hrsg. von Pierre Gouin. Montréal: Les Éditions Outremontaises, 2005

Paradies, Pietro Domenico. Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur, P 893.06, Paris: Alphonse Leduc.

Paradies, Pietro Domenico. Toccata. Transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié. In *Les Classiques de la Harpe: Collection de Transcriptions Classiques pour Harpe à pédales*, Bd. 4, 3–5. Paris: Alphonse Leduc, 1954

Rameau, Jean-Philippe. L'Egyptienne. In *Nouvelles suites de pièces de clavecin*, RCT 5-6, hrsg. von Erwin Jacobi, 94–97 [Erläuterungen: Seite IV–VII]. Kassel: Bärenreiter, 1959

Rameau, Jean-Philippe. L'Egyptienne. Transkribiert für Harfe solo von Henriette Renié. In *Édition Classique*. Paris: Alphonse Leduc

Smetana, Frederick. Die Moldau. Transkribiert für Harfe solo von Hans Trneček. Paris: Salvi Publications, 1993

Zabel, Albert. Concerto pour Harpe op. 35. Deutschland: Zimmermann, 1904 (Neudruck 2012)

7.2.2. Aufnahmen

Paradies, Pietro Domenico. *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur*, P 893.06. Claudia Lucia Lamanna. Aufnahme Oslo 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=XjhAjekt5Cpg> (Zugriff 24. Dezember 2025)

Paradies, Pietro Domenico. *Toccata aus der Cembalo-Sonate in A-Dur*, P 893.06. Joel von Lerber. Aufnahme Berlin 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Y4DtExTO77s> (Zugriff 24. Dezember 2025)