

Hensel, Fanny 1805 -1847

Tysk tonsättare och pianist

Liksom brodern Felix Mendelssohn var Fanny ett musikaliskt underbarn. Trots olikheter i temperament stod de varandra nära, och Fannys musikaliska råd var ovärderliga för brodern, åtminstone under dennes första år som tonsättare. Fanny var en utomordentligt framstående pianist – Felix placerade hennes pianistiska begåvning över alla dåtidens virtuoser – och hon hade kunnat göra karriär som sådan om hon växt upp i ett medelklasshem som t.ex. Clara Schumanns.¹ Att profilera sig som tonsättare under 1800-talets första hälft var ännu mer omöjligt både med tanke på hennes kön och på hennes klasstillhörighet. Trots detta lär hon ha skrivit minst 450 verk varav de allra flesta blev opublicerade under hennes livstid.

Broder Felix uppmuntrade visserligen hennes komponerande men avrådde henne från publicering. I värsta fall var det ett uttryck för avundsjuka och fruktan för konkurrens.² Själv lät han – naturligtvis med Fannys tillåtelse – publicera 12 av hennes sånger under sitt eget namn, vilket han naturligtvis inte hade gjort om de inte hade hållit måttet. I bästa (?) fall kan hans attityd enbart ha speglat den tidens patriarkala, kulturella värderingar, som bl.a. innebar att kvinnor per definition var oförmögna till kreativt skapande. I denna attityd indoktrinerades inte bara männen. Även högt begåvade kvinnor som Fanny Hensel och Clara Schumann (se kapitlet om henne) förefaller att ha delat denna kultursyn. När Fanny 1843 skickar en kopia av sin tonsättning av en scen i Goethes Faust till vännen, operasångaren och Bachentusiasten Frans Hauzer låter det så här i det bifogade brevet:

Jag ber dig att överse med och kritisera alla amatöristiska och kvinnliga stöttestenar; en dilettant är en pinsam figur, en kvinnlig upphovsman ännu mer pinsam, men när dessa två förenas i samma person blir naturligtvis resultatet i allra högsta grad förfärligt.

Man blir deprimerad av att läsa sådana självförringande åsikter, även om det kan ha varit ett uttryck för den blygsamhet, som man vid den tiden förväntade sig av kvinnor.

Fanny fick sina första pianolektioner hos modern. Därefter följde studier för Ludwig Berger och Marie Bigot (piano) och C. F. Zelter (teori och komposition). År 1820 blev hon antagen i Berlins Sångakademi, en institution som skulle bli betydelsefull även för brodern. Hon gifte sig 1829 med konstnären Wilhelm Hensel och därmed hade hon som husmor uppfyllt det enda mål som enligt fadern anstod en ung kvinna. I början av 1830-talet blir hon centralgestalt som pianist och dirigent i en blomstrande salong. För denna ”institution” tillkom många av hennes kompositioner.

Förutom ca 250 sånger till pianoackompanjemang skrev hon även en del större verk. Hit hör *Oratorium nach Bildern der Bibel* (1831), den dramatiska scenen *Hero und Leander* (1832) och *Overture i C-dur* (ca 1830). Bland hennes kammarmusikverk märks framför allt *Pianotrio op. 11* (1846) och *Stråkkvartett i Ess-dur* (1834)

Majoriteten av hennes verk finns fortfarande endast som manuskript. Men som ett gott bevis för att hennes musik orättfärdigt åsidosatts, publiceras nu allt flera av hennes stycken.

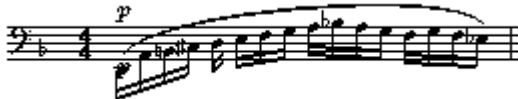
¹ *Hade Madam Hensel varit en fattig mans dotter skulle hon ha blivit känd över hela världen som en kvinnlig pianist av yppersta klass.* Sagt av kritikern Henry Chorley, 1865.

² Marcia J. Citron i *Oxford Music Online*

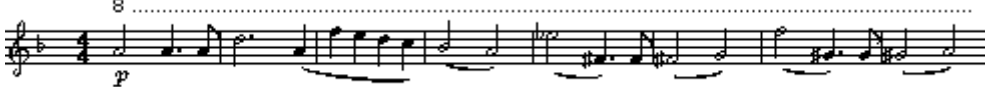
Pianotrio d-moll op. 11

1. *Allegro molto vivace* 2. *Andante espressivo* 3. *Lied. Allegretto*
4. *Finale. Allegro moderato*
1846

Man vet inte så mycket om tillkomsthistorien bakom denna pianotrio mer än att den var avsedd som födelsedagspresent till system, Rebecca. Autografen har gått förlorad. Pianotriön publicerades 1850, tre år efter tonsättarens död. Det är säkert ingen tillfällighet att hon valt samma tonart som brodern i dennes 1:a pianotrio. När tonsättaren sedan väljer att inleda den 1:a satsen med snabba 16-delslöpningar i pianot är naturligtvis även detta en medveten reverens till broderns 2:a pianotrio i c-moll, som inleds med samma dramatiska och böljande tongångar:



Dessa övergår som ackompanjemang till stråkarnas huvudtema och anslår därmed tonen för den dominerande känsla av oro, som präglar första satsen. Huvudtemat rymmer i sig kontraster, den fyra taktens inledande sånglika melodin avlöses av fyra takter av ett upprepat, mera poängterande och pockande 2-taktsmotiv:

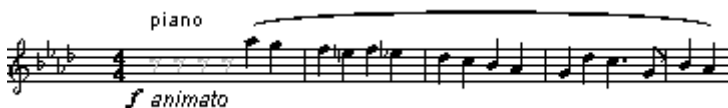


Trots de emotionella olikheterna i dessa två temadelar ser man hur de motiviskt är befryndade; mönstret i den punkterade inledningstakten upprepas i takterna 5 och 7. Det är också intressant att konstatera att Fanny liksom brodern inleder huvudtemat med ett stigande kvartsintervall (a-d).

Även i sidotemat ser man flera likheter med huvudtemats uppbyggnad:



I en avslutande epilog i f-moll fångas man av ett tredje tema:



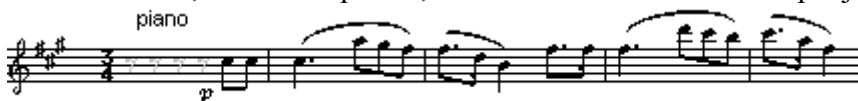
Att avsluta en exposition på detta sätt visar på tonsättarens suveräna självständighet gentemot rådande sonatformsnormer.

I en lång genomföring utvecklas huvud- och sidotema. Stråkarna sköter ackompanjemanget till pianots huvudtema, när detta inleder återtagningen. Sidotemat (D-dur) är efter takt 4 något förändrat och tredjetemat (epilogtemat) klingar nu i d-moll. En coda centrerad kring huvudtemat avslutar satsen.

Andra satsen, *andante espressivo*, har tredelad visform, ABA. Huvudtemat presenteras i solo i pianot:

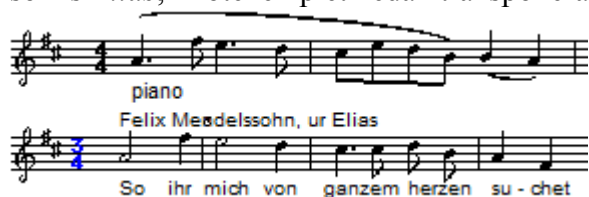


B-delens tema, även det i pianot, hörs först till staccatoackompanjemang i stråkarna:



Den andra A-delen övergår attacca i nästa sats.

Den tredje satsen med beteckningen *Lied* är kort och har liknats vid en *Lied ohne Wort* i broderns anda. Temat är troligen inspirerat av Obadiahs aria ur Felix Mendelssohns *Elias*, i notexemplet nedan transponerad från originalets Ess-dur till D-dur.³



Temat har säkert också inspirerat till 1:a satsen sidotema. Det är därför mer troligt att denna korta sats och dessa temalikheter snarare är tänkt som ett uttryck för tonsättarens strävan att förbinda satserna till en cyklisk enhet än att vara en "Verlegenheitslösung" (en "räddningsplanka i en besvärlig situation"), som kommentatorn i Harenberg Kammermusikföhrer antyder.

I sista satsen dominerar två växlande teman. Det är alltså fråga om ett slags rondo, som, liksom 1:a satsen, formmässigt utmanar konventionen. Det första temat, rondo-temat, hörs efter en solokadens i pianot:



Det andra har nästan folkdanskaraktär med sina treklavsavslutande motiv:



I den sista episoden med tema 2 finns insprängt 1:a satsens sidotema, som därmed, tillsammans med *Lied*-temat från sats 3, blir något av ett cykliskt tema för hela verket.

Naturligtvis har alla alluderings på teman och uppläggningar från broderns verk använts som argument för tonsättarens osjälvständighet. Vad man då glömmar är att citat och parafraaser av andras verk varit en vanlig teknik hos alla de stora tonsättarna, från Bach till Schumann och Berlioz. Till detta kommer också den närhet mellan syskonen som mer än 35 års musikaliska och allmänskulturella diskussioner grundlagt. Alla anspelningarna på Felix Mendelssohns musik tillför därför Fanny Hensels musik *berikande lager av komplexitet* för att citera en av hennes biografer, R. Larry Todd. Noggranna studier av pianotrio visar helt klart på en självständig och innovativ tonsättare, som inte räds att bryta mot konventionella mönster och som kanske både harmoniskt och formmässigt t.o.m. överträffar sin berömde broder.

Stråkkvartett Ess-dur

1 Adagio ma non troppo 2 Allegretto 3 Romanze 4 Allegro molto vivace
1834

När Fanny Hensel skrev sin stråkkvartett kan den ha varit en av de första av en kvinna i den genre, som under åren visats en sådan aktningfull respekt av alla tonsättare. Inte nog med det, när den sent omsider publicerades 1988 visade den sig vara ett ypperligt verk. Alla vana stråkkvartettlyssnare som hör den för första gång måste häpna. Givetvis fick den kritik av brodern, men mycket av det som han kritiserade ser vi nu som det märkvärdiga, det framåtblickande.

³ R. Larry Todd, *Fanny Hensel. The Other Mendelssohn*, Oxford University Press, 2010

I sin kvartett utnyttjar hon de två första satserna av en icke fullbordad pianosonat från 1829. Dessa kompletteras med en ny långsam sats och en final. De fyra satserna följer mönstret långsam-snabb-långsam-snabb.

Att inleda en första sats långsamt var inte helt ovanligt, däremot att behålla tempot hela satsen ut. Den har beteckningen *Adagio ma non troppo* och är tydligt inspirerad av Beethovens kvartett i samma tonart op.74, den s.k. Harpkvartetten. I denna bryts dock den långa adagioinledningen av ett mera normalt allegro. Det tema som Hensel först presenterar går i c-moll och har ett klagande uttryck:



Den första taktens motiv är rytmiskt identiskt med Beethovenkvartettens. Man kan lägga märke till de oerhört stämningsförtätande avbrotten i Hensels melodilinje. Temat genomgår därefter utveckling i olika tonarter via Ass-dur, f-moll, F-dur, B-dur innan det hamnar i satsens angivna tonart, Ess-dur. Detta har föranlett Todd (se fotnot ovan) att tolka denna första del av satsen som en genomföring och den andra, avslutande delen som som en återtagning. Det originella är alltså att expositionen saknas. Det var bl.a. denna löslighet i formen som broder Felix hade synpunkter på. Fanny replikerade stillsamt att hon inspirerats av Beethovens sena kvartetter, vilket onekligen hade sina poänger. Felix Mendelssohn höll nämligen själv dessa verk högt,⁴ trots att de minst av allt följde gängse formmönster. Av meningsutbytet framgår också att Fanny tyckte att innehållet borde styra över formen, medan Felix tyckte tvärtom. Kaja Sariaho lär en gång ha sagt att hon ogillar musikstilar som bygger på negationer, alltså med regler om vad som är förbjudet. För en tonsättare borde allt vara tillåtet, menade hon, så länge det följer dennes känsla för smak och balans. Det är naturligtvis uppfattningar sådana som Hensels och Sariahos som banar nya vägar för konsten.

I en av den första delens fraser ökar temperaturen, och den ska också enligt partituret spelas *con fuoco* – eldigt:



Enligt Todds formteori, borde temat som inleder satsens andra halva – återtagningen – vara huvudtemat, alltså det tema som ligger till grund för satsens inledande toner. Med sina förkortade notvärden är det mer intensivt än inledningstemat:



Det må vara hur det vill med formen och vad som är huvudtema. Satsen bjuder på utsökt musik, som länge stannar kvar i sinnet.

Sats 2 är ett scherzo i c-moll med många beröringspunkter till de scherzon som broder Felix gjort så berömda. Kanske var det därför som detta var den enda sats han odelat kunde prisa. Scherzodelen, A, innehåller flera växlingar mellan pizzicato och stråke.



⁴ I ett brev till vännen Adolf Fredrik Lindblad 1828 frågar han om Lindblad känner till Beethovens sena kvartetter: *Jag ber dig, lär känna dem ... och tänk på mig!*

På Trions plats, B, finns ett fugato (C-dur). Det inleds i violan:

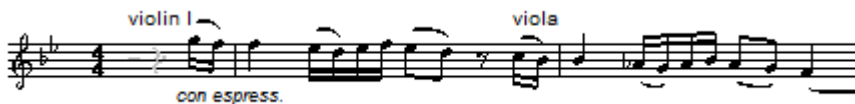


A-delen i c-moll återkommer men avslutas pianissimo i C-dur, som en liten påminnelse om Trion. Elegant!

Sats 3 är också tredelad, ABA, och borde av förtecknen att döma gå i g-moll. Men liksom i första satsen finns även här en ambivalens i tonarten. Satsen börjar med ett G⁷-ackord vilket ger en känsla av c-moll. Hela satsen slutar faktiskt i en G-durtreklang! I A lägger man särskilt märke till två melodier. Den första är vemodigt elegisk:



Den andra är mer fötröstansfull:



Den mycket långa B-delen domineras av större rörlighet och en allt intensivare stämning. Även här sker modulationer av en typ som var helt främmande för brodern. B-delen innehåller tydliga återblickar och bearbetningar av A-delens båda teman, vilket gör att den kan betraktas som en genomföring. Till slut får alltså vän av ordning äntligen en sats i sonatform om än med äventyrliga harmoniska utflykter.

Upprepade ackord annonserar återtagningen av A, som också börjar med G⁷-ackord, men nu i ett högre register än i inledningen. Och som sagt, hela satsen slutar i en G-durtreklang.

Först i finalen kunde de harmoniskt konservativa på 1830-talet andas ut; enligt förtecknen står satsen i Ess-dur, den börjar i denna tonart och har slutfall i dominanten. Den har dessutom en form – ett rondo – som omedelbart avslöjar sig även om det inte följer de vanligaste mönstren. Vi andra, lyckligt okunniga om Hensels modulatoriska finesser, har under de tre första satserna också tappat andan, men av helt andra skäl. När nu även vi kan andas ut beror det på att satsen upplevs som en briljant avslutning på en gripande, allvarlig kvartett, där de intrikata och framåtblickande modulationerna enbart uppfattats som ett naturligt flöde.

Todd anger rondomönstret ABACABA. Men nog är väl formen intrikatare än så? Rondotemat (refrängen), A, hörs endast 3 gånger och ingen av episoderna är den andra lik; B återkommer alltså inte i slutet. Temat i refrängen, A, spelas i violinerna med stämmorna på tersavstånd:



Det Todd kallar C är en lång och viktig mittepisod som domineras av ett triumfatoriskt tema. Detta hörs fyra gånger och etsar sig fast i sinne och minne:



Temat interfolieras av 16-delslöpningar med samma karaktär av perpetuum mobile som rondotemat.

Efter C-episoden kommer det tredje A, som följs av en ny episod, alltså inte B, som Todd menar. Hela satsen slutar med snabba löpningar i rondotemats anda.