

Vorwort

Lieder beschäftigten Fanny Hensel (1805–47) zeitlebens: Das erste schrieb sie bereits 1819 als Geburtstagsgeschenk für ihren Vater; das letzte, *Bergeslust* HU 466, vollendete sie nur einen Tag, bevor sie im Alter von 41 Jahren an einem Schlaganfall verstarb (HU = Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil 2000; die HU-Nummerierung ist chronologisch). Insgesamt schuf sie 249 Lieder, von denen jedoch nur ein Bruchteil zu ihren Lebzeiten veröffentlicht wurde. Die mangelnde Unterstützung ihres Vaters und paradoxerweise auch ihr gesellschaftlicher Rang (für Frauen der Oberschicht galt es als unpassend, ihren Lebensunterhalt als Musikerin zu verdienen) hielten sie davon ab, eine Karriere als professionelle Komponistin einzuschlagen. So waren die meisten ihrer Werke für die „Sonntagsmusiken“ bestimmt, die sie allwöchentlich in ihrem Haus in Berlin veranstaltete. Neben Liedern standen auf dem Programm dieser Konzerte auch Stücke größeren Formats; die Bandbreite reichte von Kompositionen Fanny Hensels und ihres Bruders Felix bis zu Werken von Bach, Händel, Beethoven und Chopin. Hensel stellte viele ihrer Lieder in autographen Alben zusammen, die zum Eigengebrauch oder für ihr nahestehende Personen entstanden, wie für ihren Bruder oder ihren Ehemann Wilhelm Hensel (zu den Quellen siehe die *Bemerkungen* am Ende der vorliegenden Edition). Erst mit 40 Jahren fasste die Komponistin schließlich den Mut, die Veröffentlichung ihrer Werke in Angriff zu nehmen. Als sie ein Jahr später starb, hatte sie sechs Opera in Druck gegeben, darunter zwei Liedersammlungen: die *Sechs Lieder* op. 1, die im Sommer 1846 bei Bote & Bock erschienen waren, und die *Sechs Lieder* op. 7. Letztere wurden zwar erst einige Monate nach ihrem Tod veröffentlicht, Hensel hat sie jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach in ihren letzten Lebensmonaten zusammengestellt.

Die Musikkritiker des 19. Jahrhunderts betrachteten diese veröffentlichten Lieder Hensels in der Regel als von gleichem oder geringerem Wert als die ihres bekannteren Bruders. So beschrieb ein anonymes Rezensent das zweite Lied aus Opus 7 (*Erwin*) im Jahr 1848 als „sehr einfach, doch nicht ohne Mendelssohn'schen Einfluß“ (*Neue Zeitschrift für Musik*, 19. Februar 1848, Bd. 28, S. 88). Die Vorstellung,

die Werke der beiden Geschwister seien aufgrund ihrer Ähnlichkeit fast ununterscheidbar, hielt sich hartnäckig bis Anfang des 21. Jahrhunderts; inzwischen hat sich das Blatt jedoch endlich gewendet. Dank wissenschaftlicher Studien, die Hensels Stücke als eigenständige Werke analysierten, und dank Interpreteten, die sie zum Leben erweckten, wird sie heute als Künstlerin mit eigenem, unverwechselbarem Stil gewürdigt und gilt als eine der einflussreichsten und bahnbrechendsten Liedkomponistinnen ihrer Zeit. Tatsächlich gehören ihre Lieder inzwischen zum Kanon der Liedkunst des 19. Jahrhunderts.

Dieser Band enthält die zwölf Lieder aus Hensels Opus 1 und 7 sowie zwölf weitere Lieder, die zu ihren Lebzeiten unveröffentlicht blieben. Selbst 180 Jahre nach ihrem Tod sind einige davon bislang noch nie im Druck erschienen. Entstanden zwischen 1822 und 1846, decken sie fast die gesamte Schaffenszeit Hensels im Bereich Lied ab und zeigen zugleich die ganze Fülle und den Facettenreichtum ihres Œuvres – von schlichten Miniaturen bis zu umfangreichen Kompositionen, die an Opernszenen erinnern: *Harfners Lied* HU 162 zählt nur 31 Takte und die Begleitung besteht überwiegend aus schlichten Akkordblöcken; dagegen entfaltet sich *Gegenwart* HU 270 über fast 70 Takte, und passend zu den Bildern, die dem Protagonisten bei der Erinnerung an seine Geliebte erscheinen (Sonnenaufgang, Gartenblumen, tanzende Sterne, Mondschein), ändern sich Stimmung, Klavierfiguration und Gesangsstil in jeder Strophe. Die Lieder im vorliegenden Band vereinen Gedichte ganz unterschiedlicher Autoren, darunter fünf von Johann Wolfgang von Goethe – dem sich Hensel am intensivsten widmete – und sechs von Heinrich Heine, einem weiteren Lieblingsdichter der Komponistin. Hinzu kommen Lieder auf Texte weniger bekannter Dichter, zu denen sich Hensel in Jugendentagen hingezogen fühlte: 1822 und 1823 vertonte sie allein neun Gedichte von Ludwig Uhland (darunter *Im Herbste* HU 54), und 1826 inspirierte Johann Heinrich Voß sie gleich zu neun Liedern (darunter *Der Frühlingsabend* HU 135). Da es sich um sein Todesjahr handelte, waren sie vermutlich seinem Andenken gewidmet. Unabhängig vom Autor des jeweiligen Gedichts behandelt Hensel die Texte sehr frei, wiederholt einzelne Wörter oder zieht sie zwecks stärkerer Betonung in die Länge, manchmal mit aufsteigenden Melismen. Dabei zeigt sie viel Sensibilität für den Rhythmus und Fluss der dichterischen Sprache. Gleichzeitig ändert sie erstaunlich

oft einzelne Wörter oder sogar ganze Verse, vermutlich, um den Gesangsvortrag zu erleichtern, oder aus inhaltlichen Gründen (zu ihrer Behandlung der Liedtexte siehe die *Bemerkungen*).

Bei aller Vielfalt sprechen die Lieder im vorliegenden Band mit einer Stimme und präsentieren die unverkennbaren Merkmale von Hensels einfallsreicher Musiksprache: Eines davon ist der flexible Umgang mit der Tonalität, der – wenig überraschend – am deutlichsten in ihren späten Liedern erscheint, zum Beispiel in *Dein ist mein Herz* op. 7 Nr. 6: Das Lied erkundet harmonisch entlegene Gebiete und „erzielt seine magische Wirkung, indem es die 1846 bestehenden Grenzen der Tonalität erweitert und sich kurzzeitig in einen Bereich vorwagt, der Fannys Bruder nicht in den Sinn gekommen wäre“ (R. Larry Todd, *Fanny Hensel. The Other Mendelssohn*, New York 2010, S. 332). Eine ausdrucksstarke Chromatik findet sich allerdings auch in Hensels früheren Liedern, zum Beispiel im exquisiten *Schlaflied* HU 58 aus dem Jahr 1822. Das lyrische Ich bittet seine Geliebte, sich nachts mit ihm in einem Hain zu treffen, und auf die Worte „treue Liebe wacht“ wechselt das Lied in eine dunklere Tonart. Bei einer Überarbeitung des Autographs gestaltet Hensel die Modulation sogar noch flüssiger, indem sie mit einer stufenweise absteigenden Basslinie zur neuen Tonart überleitet; diese symbolisiert das verborgene Reich, in dem die Liebe im Dunkeln aufblüht – ganz langsam, nicht plötzlich.

Ein weiteres Merkmal von Hensels Liedschaffen, das weit mehr an Franz Schubert und Robert Schumann als an ihren Bruder erinnert, ist ihre Bereitschaft, das Klavier nicht nur als Hintergrund für die Gesangsmelodie, sondern als eine Hauptfigur im Geschehen des Lieds zu behandeln. Auch hierfür finden sich zahlreiche Beispiele in ihren späteren Liedern: In *Warum sind denn die Rosen so blass?* aus Opus 1 spielt die rechte Hand eine Melodie, die die Gesangsmelodie vorwegnimmt und am Ende wie ein Echo

wiederholt, sodass die Schlussworte „Warum, warum verließest du mich?“ in unserem Inneren erneut erklingen. Im Lied *Nachtwanderer*, das Opus 7 eröffnet, findet sich eine ähnlich interaktive Klaviermelodie, die sich in den „wunderbaren Nachtgesang“ des singenden Protagonisten verwandelt. Tremoli beschwören hier rauschende Bäche, schwankende Bäume und die Wirrungen der Nacht herauf. Bereits 1828 wies Hensel dem Klavier im Goethe-Lied *Wenn ich mir in stiller Seele* HU 215 weit mehr als eine unterstützende Rolle zu: Die Begleitung beginnt recht unscheinbar mit einer Verdopplung der Liedmelodie beim Vortrag der Titelworte; spielt dann jedoch unter den langen Gesangsnoten von „singe leise Lieder vor“ eine zarte Gegenmelodie. Die Tonfolgen in der rechten Hand im Klavier sind jene Lieder, die der Protagonist kaum zu singen vermag, weil sie ihn an eine ferne Geliebte erinnern. Als er sich später vorstellt, wie glücklich er wäre, zusammen mit ihr zu singen, bricht das Klavier mit Sechzehntelkaskaden in einen wahren Freudentaumel aus.

Am 17. Februar 1835 schrieb Hensel in einem Brief an ihren Bruder: „[E]s fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nöthige Consistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viel Kraft der Durchführung gehört“ (*The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, hrsg. und übertragen von Marcia J. Citron, Stuyvesant, N. Y. 1987, S. 490). Die Komponistin verkaufte sich offensichtlich unter Wert. Lieder lagen ihr tatsächlich am meisten – aber nicht, weil sie nur „hübsche Einfälle“ erforderten, sondern weil sie ihr ein Labor zum Experimentieren boten, einen kleinen Raum, in dem sie bedeutende Ideen ausdrücken und die ganze Kraft ihrer Fantasie entfalten konnte.

Eugene, Herbst 2025
Stephen Rodgers

Preface

Lieder preoccupied Fanny Hensel (1805–47) throughout her life, from her first song, composed in 1819 as a birthday gift for her father, to her last, *Bergeslust*, HU 466, completed only a day before she died of a stroke at the age of 41 (HU = Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil, 2000; the HU numbers are chronological). In total, she wrote 249 songs, but only a fraction of them were published in her lifetime. Discouraged by her father and, paradoxically, constrained by her high social standing (upper-class women were not expected to earn money as musicians), she did not pursue a path as a professional composer. Instead, she wrote mainly for the weekly concerts that she hosted on Sundays in her Berlin home; these concerts featured Lieder as well as larger-scale works, with repertoire ranging from her and her brother Felix's music to compositions by Bach, Handel, Beethoven and Chopin. Hensel collected many of her songs in autograph albums that were either for her own use or for others who were close to her, such as her brother or her husband Wilhelm Hensel (for more details on the sources see the *Comments* at the end of the present edition). Only at the age of 40 did she finally summon the courage to begin publishing her own music. By the time she died, a year later, she had seen six opuses published, including two song collections: *Sechs Lieder* op. 1, published by Bote & Bock in summer 1846, and *Sechs Lieder* op. 7, published a few months after her death but in all likelihood assembled by Hensel in her final months.

Nineteenth-century critics, reacting to these published songs, tended to view them as identical to or inferior to the works of her more famous brother. In 1848, an anonymous critic described the second song of opus 7 (*Erwin*) as “very easy, but not without Mendelssohnian influence” (*Neue Zeitschrift für Musik*, 19 February 1848, vol. 28, p. 88). The idea that the siblings' music was so similar as to be indistinguishable had real staying power, even into the beginning of the twenty-first century. The tide, however, has finally turned. Thanks to the work of scholars who have taken Hensel's music on its own terms, as well as performers who have brought it to life, Hensel is now recognized as an artist with her own distinctive style and one of the most inventive and

groundbreaking song composers of her era. Indeed, her Lieder have at long last become part of the canon of nineteenth-century song.

This volume contains the twelve songs of Hensel's opus 1 and opus 7, as well as twelve other songs that were not published in her lifetime; several of these songs have never appeared in print at all, even in the nearly 180 years since her death. Together, they showcase the breadth and variety of Hensel's song-writing craft. They date from 1822 to 1846 and thus cover nearly the entire span of Hensel's song output. The songs range from simple miniatures to expansive outpourings that resemble operatic scenes: *Harfners Lied*, HU 162, lasts only 31 measures and features mostly a straightforward block-chord accompaniment; by contrast, *Gegenwart*, HU 270, is nearly 70 measures long and with each new stanza the mood, piano figuration and vocal style change in response to the images that the protagonist associates with his lover (the rising sun, the flowers in the garden, the dancing stars, the glow of the moon). The volume also contains settings of multiple poets, including five settings of Johann Wolfgang von Goethe, the poet Hensel turned to more than any other, and six settings of Heinrich Heine, another favorite of hers. But there are also settings of lesser-known poets that she was drawn to in her youth, such as Ludwig Uhland (*Im Herbst*, HU 54), whose poems she set nine times between 1822 and 1823, and Johann Heinrich Voß (*Der Frühlingsabend*, HU 185), who inspired nine songs in 1826 alone; this was the year Voß died, suggesting that Hensel wrote these songs as a memorial to him. No matter the poet, Hensel treats their texts freely, repeating or stretching words for emphasis, sometimes with soaring melismas, and showing great sensitivity to the rhythm and flow of poetic language. At the same time, she alters individual words or entire lines of the poems surprisingly often – probably to make them easier to sing or for reasons related to the content (for more details on her handling of text see the *Comments*).

For all this variety, the songs in this volume speak with a single voice and showcase the unmistakable hallmarks of Hensel's inventive musical language. One of those hallmarks is a fluid approach to tonality. Not surprisingly, the most striking examples appear in her late Lieder, such as *Dein ist mein Herz*, op. 7 no. 6, which ventures into distant tonal realms and “achieves its magical effect by stretching the expressive limits of tonality in 1846, to explore briefly a realm not envisioned by Fanny's brother” (R. Larry

Todd, *Fanny Hensel. The Other Mendelssohn*, New York, 2010, p. 332). Hensel, however, also uses chromaticism expressively in earlier songs, as in the exquisite *Schlaflied*, HU 58, from 1822. The poetic speaker entreats his beloved to join him in a nocturnal grove, and on the words “treue Liebe wacht” (true love awakes) the music shifts into a darker key. In a revision to the autograph manuscript, Hensel makes the key change even more fluid by sliding into it with a stepwise descending bass line; the new key becomes a symbol of the hidden realm where love blooms in darkness – slowly, not suddenly.

Another hallmark of Hensel’s songs, which connects her even more with Franz Schubert and Robert Schumann than with her brother, is a willingness to treat the piano not as a backdrop to the vocal melody but as a main character in the drama of the song. Here, too, her mature songs provide plenty of examples: *Warum sind denn die Rosen so blass?* from opus 1 has a right-hand melody that previews the vocal melody and, at the very end, echoes it, so that the final words – “Warum, warum verließest du mich?” (Why, why did you leave me?) – repeat in our inner ears; the opening song of opus 7, *Nachtwandlerer*, features a similarly interactive piano melody that becomes the “wunderbarer Nachtgesang” (wonderful night-song) that the protagonist sings, as well as tremolos that evoke rushing streams, shaking trees and the confusion of night. Yet as early as 1828, in the Goethe song *Wenn ich mir in stiller Seele*,

HU 215, Hensel assigns the piano more than just a supporting role. The accompaniment begins unassumingly enough, doubling the vocal melody on the words of the titular line, but then plays a quiet counter melody beneath the vocalist’s elongated notes on “singe leise Lieder vor” (sing soft songs to myself); the piano’s right-hand strains are those very songs, which the protagonist can barely bring himself to sing because they remind him of a distant beloved. Later, when he imagines how happily he would sing if only he could sing with her, the piano bursts forth with sixteenth notes in an eruption of joyful noise.

In a letter to her brother on 17 February 1835, Hensel wrote, “I lack the ability to sustain ideas properly and give them the needed consistency. Therefore Lieder suit me best, in which, if need be, merely a pretty idea without much potential for development can suffice” (*The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, ed. and trans. by Marcia J. Citron, Stuyvesant, N. Y., 1987, p. 174). She was obviously selling herself short. Lieder did suit her best – not, however, because they required only “pretty ideas,” but because they provided her with a laboratory for experimentation, a small space within which to express big ideas and exert the full force of her imagination.

Eugene, autumn 2025
Stephen Rodgers

Préface

Fanny Hensel (1805–47) se préoccupa de lieder toute sa vie, de sa première mélodie, composée en 1819 en guise de cadeau d’anniversaire pour son père, à la dernière, *Bergeslust*, HU 466, achevée la veille de son décès à l’âge de 41 ans des suites d’un accident vasculaire cérébral (HU = Renate Hellwig-Unruh, *Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil, 2000; les numéros HU sont chronologiques). Elle en écrivit 249 au total, mais seule une petite partie d’entre eux fut publiée de son vivant. Découragée par son père et, paradoxalement, contrariée par son statut social élevé (les femmes de la haute société n’étaient pas censées gagner leur vie en tant que musiciennes), elle ne s’engagea pas dans la carrière de compositrice professionnelle. Elle écrivit plutôt principalement pour les concerts qu’elle organisait chaque dimanche dans sa maison berlinoise, lesquels comprenaient des lieder ainsi que des œuvres de plus grande envergure, avec un répertoire allant de sa propre musique et de celle de son frère Felix à des pages de Bach, Haendel, Beethoven et Chopin. Hensel rassembla nombre de ses mélodies dans des albums autographes destinés à son usage personnel ou à celui de ses proches, tels que son frère ou son mari Wilhelm Hensel (pour plus de détails sur les sources, voir les *Bemerkungen* ou *Comments* à la fin de la présente édition). Ce n’est qu’à l’âge de 40 ans qu’elle trouva enfin le courage de commencer à publier sa propre production. À sa mort un an plus tard, elle avait vu paraître six opus, dont deux recueils de mélodies: *Sechs Lieder* op. 1 publiés par Bote & Bock à l’été 1846, et *Sechs Lieder* op. 7 parus quelques mois après sa disparition mais très probablement assemblés par Hensel au cours de ses derniers mois.

La réaction des critiques du XIX^e siècle face à ces parutions tendait à les considérer comme identiques ou inférieures aux œuvres de son frère plus célèbre. En 1848, un critique anonyme décrivit la deuxième mélodie de l’opus 7 (*Erwin*) comme «très simple, mais pas sans influence mendelssohnienne» (*Neue Zeitschrift für Musik*, 19 février 1848, vol. 28, p. 88). L’idée que la musique de la fratrie était si similaire qu’elle en devenait indiscernable perdura, même au début du XXI^e siècle. Mais le vent finit par tourner. Grâce au travail de chercheurs ayant étudié l’œuvre

de Hensel pour elle-même ainsi qu’à des interprètes l’ayant faite revivre, elle est aujourd’hui reconnue comme une artiste possédant son propre style et l’une des compositrices de mélodies les plus inventives et novatrices de son époque. En effet, par bien des aspects, ses lieder ont enfin intégré le répertoire des mélodies du XIX^e siècle.

Ce volume contient les douze lieder des opus 1 et 7, ainsi que douze autres non-publiés du vivant de Hensel. Plusieurs d’entre eux ne furent jamais imprimés, même près de 180 ans après la mort de la compositrice. Ensemble, ils témoignent de l’étendue et de la diversité de son talent de plume. Ils furent écrits entre 1822 et 1846, couvrant ainsi la quasi-totalité de sa production musicale, et vont de simples miniatures à de vastes effusions ressemblant à des scènes d’opéra: *Harfners Lied*, HU 162, n’est long que de 31 mesures et présente principalement un accompagnement fait d’accords en blocs. En revanche, *Gegenwart*, HU 270, s’étend sur près de 70 mesures où, à chaque nouvelle strophe, l’humeur, la figuration pianistique et le style vocal changent en fonction des images que le protagoniste associe à sa bien-aimée (le soleil levant, les fleurs du jardin, la danse des étoiles, la lueur de la lune). Le volume renferme également les mises en musique de plusieurs poètes, dont cinq de Johann Wolfgang von Goethe, auteur auquel Hensel s’est le plus souvent référée, et six de Heinrich Heine, autre de ses favoris. Mais on y trouve également des appropriations de poètes moins connus l’ayant attirée dans sa jeunesse tels que Ludwig Uhland (*Im Herbst*, HU 54), dont elle arrangea neuf textes entre 1822 et 1823, et Johann Heinrich Voß (*Der Frühlingsabend*, HU 185), qui lui inspira neuf mélodies rien qu’en 1826 – soit l’année de la mort de Voß, ce qui laisse penser que ces pages furent écrites en sa mémoire. Dans tous les cas, Hensel traite le texte librement, répétant ou étirant des mots pour les mettre en valeur, parfois avec des envolées mélismatiques, et faisant preuve d’une grande sensibilité au rythme et à la fluidité du langage poétique. Dans le même temps, elle modifie étonnamment souvent des mots isolés ou des vers entiers – probablement pour les rendre plus faciles à chanter ou pour des raisons liées au contenu (pour plus de détails sur sa manière de traiter le texte, voir les *Bemerkungen* ou *Comments*).

Malgré toute cette diversité, les mélodies ici réunies parlent d’une seule voix et mettent en valeur les indubitables caractéristiques du langage musical inventif de Hensel. L’une de ces caractéristiques est

l'approche fluide de la tonalité. Sans surprise, les exemples les plus frappants apparaissent dans ses derniers lieder tels *Dein ist mein Herz*, op. 7 n° 6, qui s'aventure dans des domaines tonals lointains et «atteint son effet magique en repoussant les limites expressives de la tonalité en 1846, afin de brièvement explorer un univers non-envisagé par le frère de Fanny» (R. Larry Todd, *Fanny Hensel. The Other Mendelssohn*, New York, 2010, p. 332). Il reste que Hensel utilise aussi le chromatisme de manière expressive dans des mélodies plus anciennes, comme dans l'exquis *Schlaflied*, HU 58, de 1822. Le narrateur y supplie sa bien-aimée de le rejoindre nuitamment dans un bosquet, et la musique module vers une tonalité plus sombre sur les mots «treue Liebe wacht» (l'amour véritable s'éveille). Dans une révision du manuscrit autographe, la compositrice rend la modulation encore plus fluide en glissant vers sa destination à l'aide d'une ligne de basse descendant graduellement. La nouvelle tonalité devient alors le symbole du royaume caché où l'amour s'épanouit dans l'obscurité – lentement plutôt que soudainement.

Une autre caractéristique des mélodies de Hensel, qui la rapproche davantage de Franz Schubert et de Robert Schumann que de son frère, est sa volonté de traiter le piano non pas comme une simple toile de fond pour la ligne vocale, mais comme un personnage principal du drame. Là encore, ses pages de maturité fournissent de nombreux exemples: *Warum sind denn die Rosen so blass?*, de l'opus 1, joue une phrase à la main droite qui préfigure la ligne de la voix et la répète à la toute fin, de sorte que les derniers mots – «Warum, warum verließest du mich?» (Pourquoi, pourquoi m'as-tu quitté?) – résonnent à nouveau dans notre oreille intérieure. Le lied inaugural de l'opus 7, *Nachtwanderer*, comporte une mé-

lodie de piano tout aussi interactive appelée à devenir le «wunderbarer Nachtgesang» (merveilleux chant nocturne) entonné par le protagoniste, ainsi que des trémolos évoquant les courants impétueux, le bruissement des arbres et le trouble de la nuit. Hensel sort pourtant le piano de son simple rôle de soutien dès 1828, dans *Wenn ich mir in stiller Seele*, HU 215, d'après Goethe. L'accompagnement commence de manière assez modeste, doublant la partie vocale sur les mots de la ligne de titre, mais joue ensuite un tranquille contrechant sous les notes longues de la voix sur «singe leise Lieder vor» (chante de doux lieder). Les tensions induites par la main droite du piano sont les mélodies en question, que le narrateur peut à peine se résoudre à fredonner car elles lui rappellent une bien-aimée lointaine. Plus tard, lorsqu'il imagine à quel point il les chanterait joyeusement s'il pouvait le faire avec elle, le piano éclate en une rafale de doubles croches comme des cris de joie.

Dans une lettre à son frère datée du 17 février 1835, Hensel écrit: «Je n'ai pas la force de développer correctement mes idées, de leur donner la consistance nécessaire. Donc je réussis mieux les lieder, où une jolie idée sans grand potentiel de développement peut éventuellement suffire» (*The Letters of Fanny Hensel to Felix Mendelssohn*, éd. et trad. par Marcia J. Citron, Stuyvesant, N. Y., 1987, p. 174). Évidemment, elle se sous-estimait. Les lieder lui convenaient mieux non pas parce qu'ils ne nécessitaient que de «jolies idées», mais parce qu'ils lui offraient un laboratoire d'expérimentation, un petit espace dans lequel elle pouvait exprimer de grandes idées et exercer toute la force de son imagination.

Eugene, automne 2025
Stephen Rodgers