MÚSICA

# FANNY HENSEL, COMPOSITORA ALEMÃ DO ROMANTISMO: QUESTÕES DE RELIGIÃO, *BILDUNG*, GÊNERO E A "CANTATA APÓS A CESSAÇÃO DA CÓLERA EM BERLIM, EM 1831"

**BRIGITTA GRUNDIG MONTEIRO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Outubro 2020**

(UNIRIO)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO

MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO E DOUTORADO EM MÚSICA

# FANNY HENSEL, COMPOSITORA ALEMÃ DO ROMANTISMO: QUESTÕES DE RELIGIÃO, *BILDUNG*, GÊNERO E A "CANTATA APÓS A CESSAÇÃO DA CÓLERA EM BERLIM, EM 1831"

BRIGITTA GRUNDIG MONTEIRO

RIO DE JANEIRO, 2020

BRIGITTA GRUNDIG MONTEIRO

# Fanny Hensel, compositora alemã do Romantismo: Questões de religião, *Bildung*, gênero e a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831"

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação da Professora Dra. Maya Suemi Lemos.

Rio de Janeiro, 2020

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

M757 Monteiro, Brigitta Grundig
Fanny Hensel, compositora alemã do Romantismo: Questões de religião, Bildung, gênero e a 'Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831' / Brigitta Grundig Monteiro. -- Rio de Janeiro, 2020.
214 f.

Orientadora: Maya Suemi Lemos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música, 2020.

1. Fanny Hensel. 2. Compositora. 3. Romantismo. 4. Judaísmo e Cristianismo. 5. Gênero e classe social. I. Lemos, Maya Suemi, orient. II. Título.

UNIRIO

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO**

Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Música – PPGM
Mestrado e Doutorado

# FANNY HENSEL, COMPOSITORA ALEMÃ DO ROMANTISMO: QUESTÕES DE RELIGIÃO, BILDUNG E GÊNERO NA "CANTATA APÓS A CESSAÇÃO DA CÓLERA EM BERLIM, EM 1831"

por

**Brigitta Grundig Monteiro**

BANCA EXAMINADORA

Prof.(ª) Dr.(ª) Maya Suemi Lemos – orientador(a)

Prof.(ª) Dr.(ª) Carole Gubernikoff

Prof.(ª) Dr.(ª) Marcelo Fagerlande

Conceito: **APROVADO**

OUTUBRO de 2020

Dedico este trabalho à minha família, com a esperança de ver as próximas gerações perpetuarem o talento e a dedicação à Música tão presente em nossas vidas.

## AGRADECIMENTOS

O presente trabalho é a realização de um sonho longamente acalentado, cuja concretização devo a muitas pessoas, às quais estou profundamente agradecida.

Em primeiro lugar, aos meus pais pela dedicação, amor e exemplo, pelas oportunidades que me ofereceram na vida e pelo incentivo incansável ao cultivo da Música.

À Helle Tirler, minha primeira professora de Música no jardim de infância e depois na Escola Corcovado;

À Violetta Kundert, minha professora de Piano;

À Dircéa de Amorim, minha primeira professora de Canto.

À minha diligente orientadora Profa. Dra. Maya Suemi Lemos pela amizade e dedicação, pelo carinho, pela paciência e pelo cuidado que não me fizeram desistir diante dos inúmeros desafios;

Às diletas Profas. Dras. Carole Gubernikoff e Martha Tupinambá de Ulhôa pelos inestimáveis ensinamentos que enriqueceram sobremaneira o presente trabalho;

Ao Prof. Dr. Antônio José Augusto (*in memoriam*) pelas sugestões e pelos conselhos que contribuíram decisivamente para os rumos da pesquisa;

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Música, cujas explanações concorreram direta ou indiretamente para o desenvolvimento do presente trabalho;

Aos estimados Professores. Drs. Marcelo Fagerlande e Sonia Leal Wegenast por terem aceitado o convite para participar da banca de defesa.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, pelo apoio financeiro ao projeto.

Ao querido amigo Peri Santoro, que me instigou a enveredar pelos caminhos da academia, e aos estimados colegas e amigos do Conjunto Música Antiga da Rádio MEC, muitos já no plano superior;

Aos amigos próximos e distantes pelo permanente estímulo e pela verdadeira amizade;

Aos queridos amigos e colegas do Carpe Vespera Ensemble Vocal, que junto comigo aceitaram o desafio de estudar, ensaiar e apresentar, pela primeira vez no Brasil, a Cantata para a Cessação da Cólera em Berlim, chamada por nós carinhosamente de “Oratório”;

Aos meus amados filhos Helena, Marcelo e Rodrigo, às noras Bruna e Fionnuala e ao genro Vitor, pelas constantes palavras de incentivo, às pequenas Angélica e Rita, netas gêmeas, e ao meu marido Roberto, por todo o amor, pelo apoio incondicional e por compreender os incontáveis, intermináveis, mas necessários meses de dedicação à pesquisa.

“Se um homem não sabe a que porto se dirige,
nenhum vento lhe será favorável.” – Sêneca

## RESUMO

O objetivo da presente pesquisa é discutir aspectos da trajetória e da obra da compositora, pianista e regente Fanny Hensel (1805-1847) à luz de fatores sociais, culturais, religiosos e de gênero hoje tão em evidência. Além disso, busca-se identificar os óbices que contribuíram para a pouca visibilidade da sua obra no seu tempo e o seu esquecimento por cerca de 130 anos. São examinadas, também, as possíveis causas que a teriam impedido de exercer a música profissionalmente, e investigada a forma como essas questões podem se revelar na própria música e nas escolhas textuais, especificamente na "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831". Pelo fato de a Cantata ter sido composta em memória das vítimas da doença, a obra foi contextualizada no seu tempo, tendo como pano de fundo os acontecimentos causados pela própria epidemia da cólera em Berlim. Ademais, almeja-se com a pesquisa demonstrar a relevância da compositora e do conjunto da sua obra para que sejam colocados em pauta no campo dos estudos da história da música no Brasil. Espera-se, também, que a significativa contribuição da compositora à literatura musical do período romântico alemão seja reconsiderada, com vistas ao incremento da performance de suas obras.



Palavras-chave: Fanny Hensel. Compositora. Romantismo. Judaísmo e Cristianismo. Gênero e classe social.

**ABSTRACT**

The purpose of this research is to discuss aspects of the trajectory and work of the composer, pianist and conductor Fanny Hensel (1805-1847) in the light of social, cultural, religious and gender issues that are so much in evidence today. In addition, we sought to identify the obstacles that contributed to the low visibility of her oeuvre in her time and her oblivion for about 130 years. It also examines the possible causes that would have prevented her from practicing music professionally, and investigates how these issues are revealed in the music itself and in the textual choices, specifically in the "Cantata after the Cessation of Cholera in Berlin, in 1831". As the Cantata was composed in memory of the victims of the disease, the work was contextualized in its time, against the background of the events caused by the cholera epidemic in Berlin. In addition, the aim of the research is to demonstrate the relevance of the composer and of her oeuvre so that they are placed on the agenda in the field of the study of the history of music in Brazil. It is also expected that the composer's significant contribution to the musical literature of the German romantic period will be reconsidered, with a view to increasing the performance of her works.

Keywords: Fanny Hensel. Woman composer. Romanticism. Judaism and Christianity. Gender and social class issues.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cartaz do concerto de estreia, em 27 de maio de 1984, da “Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831”, de Fanny Hensel ..... 19
Figura 2 - Antiga sinagoga, vista externa. Gravura de Friedrich August Calau, s/d. ..... 26
Figura 3 - Antiga sinagoga, vista interna. Gravura de autor desconhecido, s/d. ..... 26
Figura 4 - Retrato de Fromet Mendelssohn, autor anônimo. ..... 29
Figura 5 - Moses Mendelssohn. Gravura, G. Kolbe, 1821, Weimar. ..... 31
Figura 6 - Berlim, *Rosenthaler Tor*, cerca de 1800, de C. Schütt ..... 32
Figura 7 - Lavater e Lessing visitam Moses Mendelssohn, 1856. Óleo sobre tela. Moritz Daniel Oppenheim (1800-1882). O pintor retratou um encontro imaginário entre os três pensadores; da esquerda para a direita: Mendelssohn, Lessing (em pé) e Lavater. Supõe-se que a mulher na porta seja Fromet. ..... 39
Figura 8 - Casa em Hamburgo, onde nasceram Fanny, Felix e Rebecka Mendelssohn. ..... 44
Figura 9 - Retrato de Fanny aos 16 anos de idade. Desenho a lápis de Wilhelm Hensel. Berlim, ca. 1822 ..... 51
Figura 10 - Vista da Casa do Jardim onde se localizava o salão de música. Desenho de Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlim, 5 de setembro de 1826. ..... 55
Figura 11 - Sala de música de Fanny Hensel, na Leipziger Strasse nº 3, em Berlim. Gravura de Julius Eduard Wilhelm Helfft, 1849. ..... 63
Figura 12 - Folha de rosto do álbum de viagem, que reúne as 18 canções compostas ou esboçadas durante a estada na Itália. As duas figuras femininas retratadas são, provavelmente, as representações alegóricas “*Italia*” e “*Germania*”. ..... 74
Figura 13 - Fanny Hensel em Roma. Gravura de August Kaselowsky, 1845. ..... 76
Figura 14 - Fanny Hensel em seu leito de morte, gravura a lápis de Wilhelm Hensel ..... 82
Figura 15 - À direita, a entrada para o salão do jardim. Aquarela de Sebastian Hensel. 1851. 92
Figura 16 – A nuvem de cinzas do Monte Tambora, em 1815 ..... 161
Figura 17 – Caspar David Friedrich (1774-1840), “Navios no porto”, de 1816. Palácio de Sanssouci, Potsdam. ..... 163
Figura 18 – “*Legitimations-Karte*”, cartão de autenticação, com informações sobre o portador ..... 170
Figura 19 – “*Cholera Präservativ-Frau*”, caricatura de figura feminina equipada com medidas preventivas recomendadas contra a cólera ..... 171

Figura 20 – "*Cholera Präservativ-Mann*", caricatura da figura masculina "munida" com medidas preventivas contra a cólera.....172
Figura 21 – Primeira página da *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de 26 de maio de 1847, em que foi anunciado o falecimento de Fanny Hensel.....181
Figura 22 – Primeira página da *Neue Zeitschrift für Musik*, de 20 de março de 1838.....189
Figura 23 - Primeira página da *Berliner Musikalische Zeitung*, de 30 de maio de 1846.....197

## LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1 - Reprodução da canção "*Die Schwalbe*", conforme sua edição no Almanaque "*Rheinblüten*". ..... 56
Exemplo musical 2 - Nº 1 *Introduktion* (c. 9 e 10) ..... 123
Exemplo musical 3 – Nº 1 *Introduktion*, trecho com repetição de colcheias no baixo e paralelismo nas vozes superiores (c. 1 e 2). ..... 124
Exemplo musical 4 – Nº 1 *Introduktion*, o motivo na linha superior executado pela clarineta (c. 31-35). ..... 124
Exemplo musical 5 – "Cantata": Nº 1 *Introduktion*, linha melódica cromática descendente (c. 36-40). ..... 125
Exemplo musical 6 - Nº 4 *Coro*, nesse trecho da seção em fugato, uma voz de cada naipe segue o tema apresentado pelo soprano II, e o tenor apresenta a forma invertida do início do tema (c. 11 e 12). ..... 126
Exemplo musical 7 - Nº 7 *Coro*, o coral (soprano I) com texto diferente sobreposto ao coro (c. 1-3) ..... 128
Exemplo musical 8 – "Cantata": Nº 8 *Aria (Tenore)*, grupetos de semicolcheias nos baixos (c. 1-3). ..... 129
Exemplo musical 9 - Nº 8 *Aria (Tenore)*, trecho com figuras de "suspiros" (c. 7-10). ..... 129
Exemplo musical 10 – "Cantata": Nº 8 *Aria (Tenore)*, entrada do solo (c. 13). ..... 130
Exemplo musical 11 - Nº 10 *Trauerchor* (Coro fúnebre), um dos trechos com alternância entre as vozes femininas e as vozes masculinas (c. 45-50). ..... 132
Exemplo musical 12 - Nº 10 *Trauerchor* (Coro fúnebre), entradas sucessivas das vozes no início da segunda parte (c. 97-100). ..... 133
Exemplo musical 13 – Nº 11 *Chor der Seligen*, reapresentação da frase da Introdução (c. 9-11). ..... 134
Exemplo musical 14 - Nº 14 *Coro*, entrada de baixos e tenores (c. 1-7) ..... 135
Exemplo musical 15 - Nº 14 *Coro*, inversão do tema no contralto (c. 17-19). ..... 135
Exemplo musical 16 - Nº 14 Coro, cromatismos na linha dos tenores (c. 18-23). ..... 136
Exemplo musical 17 - Nº 14 *Coro*, apresentação do segundo tema pelo contralto (c. 44-47). ..... 136
Exemplo musical 18 - Nº 14 *Coro*, linhas cromáticas ascendentes nos tenores, baixos e contraltos (c. 65-72) ..... 137

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Resumo das composições de Fanny Hensel, em ordem cronológica ..... 85
Quadro 2 – Estrutura formal da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", de Fanny Hensel ..... 116
Quadro 3 - Periódicos oitocentistas sobre música em língua alemã ..... 176
Quadro 4 - Ocorrências de "Hensel" na "*Allgemeine musikalische Zeitung*" ..... 182
Quadro 5 - Ocorrências de "Hensel" na "*Neue Zeitschrift für Musik*" ..... 190
Quadro 6 - Ocorrências de "Hensel" na "*Berliner musikalische Zeitung*" ..... 198
Quadro 7 - Sequência dos movimentos da Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", em concertos, gravações e publicações ..... 203

**SUMÁRIO**


PRELÚDIO ..... 16

1 *"UMA ALMA DE ASCENDÊNCIA GENUINAMENTE JUDAICA*", AS RAÍZES DE FANNY HENSEL ..... 23

1.1 A comunidade judaica em Berlim ..... 23

1.2 Literatura e filosofia ..... 29

1.2.1 O círculo literário de Fromet Gugenheim ..... 29

1.2.2 Moses *ben* Mendel, filósofo e ancestral da família Mendelssohn ..... 31

1.3 O caminho para a reforma judaica ..... 37

1.3.1 A Haskalá e os maskilins ..... 39

2 *"ENTÃO RESOLVI PUBLICAR MINHAS COISAS*": FANNY HENSEL, PIANISTA, REGENTE E COMPOSITORA ..... 43

2.1 Dedos para as fugas de Bach ..... 43

2.2 A música como ornamento ..... 48

2.3 Itália, onde florescem os limoeiros ..... 69

3 *"A MISERÁVEL NATUREZA FEMININA"*: PRODUÇÃO COMPOSICIONAL E OS ESPAÇOS DA MÚSICA ..... 84

3.1 O conjunto de sua obra ..... 84

3.2 Criação musical confinada ..... 87

3.3 Os espaços musicais ..... 91

4 *"UMA CURIOSA COISA ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO*": OS CONCERTOS DOMINICAIS DE FANNY HENSEL ..... 96

4.1 O salão literomusical ..... 96

4.1.1 O salão do século XIX ..... 98

4.1.2 Círculos intelectuais em Berlim ..... 99

4.1.3 Emancipação judaica nas sociedades berlinenses ..... 100

4.2 As "*Sonntagsmusiken*" de Fanny Hensel ..... 103

5 *"A MÚSICA SAIU MUITO BEM"*: A "CANTATA APÓS A CESSAÇÃO DA CÓLERA EM BERLIM, EM 1831" ..... 108

5.1 A Cantata em seu contexto espaço-temporal – o elemento Bach ..... 108

5.2 Observações preliminares ..... 112

5.3 Estrutura da Cantata ..... 114

5.4 Apreciação da obra ..... 123

5.5 A Cantata e os afetos ..... 139
POSLÚDIO ..... 143
REFERÊNCIAS ..... 147
APÊNDICE 1 - A epidemia de cólera, seus reflexos e seu legado ..... 159
APÊNDICE 2 - Fanny Hensel nos periódicos musicais oitocentistas alemães ..... 175
ANEXO 1 - Quadro 7 - Sequência dos movimentos da “Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim”, em concertos, gravações e publicações disponíveis ..... 203
ANEXO 2 - Nº 4 *Coro – Allegro* ..... 204
ANEXO 3 - Nº 7 *Coro – Allegro* ..... 210
ANEXO 4 - Nº 11 *Chor der Seligen* (Coro dos Abençoados) ..... 214

## PRELÚDIO

A compositora e pianista Fanny Hensel nasceu em Hamburgo, em 1805, como primogênita de quatro filhos do casal Abraham e Lea Mendelssohn Bartholdy. Era irmã de Felix Mendelssohn, nascido quatro anos depois. Seu talento musical ficou evidente desde pequena, e, junto com seu irmão, recebeu, por incentivo de seu pai, lições de piano e composição com renomados professores, apreendendo com muita rapidez tudo o que lhe era ensinado. (TODD, 2010). Exerceu forte influência sobre seu irmão, que desde cedo - e por toda vida - tomou-a como sua conselheira nas questões musicais. Contudo, ao chegarem à adolescência os caminhos de Fanny e Felix se separaram. Ao completar 15 anos, não foi mais permitido a Fanny se apresentar em público, quanto mais desenvolver uma carreira profissional como musicista.

Um evento significativo na vida de toda a família Mendelssohn foi a conversão ao Cristianismo, religião segundo a qual os filhos já estariam sendo educados no âmbito familiar. Fanny e os demais irmãos foram batizados em 1816. (HENSEL, 2006, v. 1). Os pais se converteriam oito anos depois, em 1822. Após o batismo foi acrescentado o sobrenome Bartholdy. (SCHLEUNING, 2007). Teriam a origem judaica da família e sua condição de cristã convertida influenciado também sua atuação como compositora e pianista?

Por volta de 1821, Abraham e Lea iniciaram os concertos dominicais em sua residência, que em pouco tempo se tornariam referência cultural na cidade de Berlim. Na biografia familiar redigida posteriormente por Sebastian Hensel, filho de Fanny, consta que os quatro filhos do casal tomavam parte dos concertos, muito embora esses eventos tivessem o claro objetivo de promover Felix como criança prodígio. (HENSEL, 2006, v. 1). Em 1829, os concertos foram suspensos, quando Felix deixou a casa paterna, tendo como destino os principais centros de projeção intelectual e artística da Europa, com viagens frequentes à Inglaterra, promovendo assim sua carreira como músico profissional, compositor e regente, enquanto Fanny procurava desenvolver a carreira como compositora, pianista, produtora cultural e regente de coro e orquestra, compensatoriamente, no âmbito semiprivado. (TILLARD, 1994).

Segundo o relato de Sebastian, já adulta, por ocasião do 23º aniversário, Fanny foi novamente lembrada pelo pai de seu papel social: “Você deve se controlar mais, se recolher mais. Você deve se preparar com mais seriedade e diligência para a sua real profissão, a única profissão de uma moça, que é a de se formar como dona-de-casa.”[1] (HENSEL, 2006, v. 1).

[1] “Du musst Dich mehr zusammennehmen, mehr sammeln; Du musst Dich ernster und emsiger zu Deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Mädchens, zur Hausfrau, bilden.“

Quais impactos os princípios educacionais e éticos paternos podem ter causado sobre a personalidade de Fanny?

A leitura de suas cartas, bem como as anotações no diário pessoal apresentam depoimentos sobre a clareza com que percebia a situação da mulher em sua época e na classe social à qual pertencia. Essa avaliação é somente dela ou representa a opinião das mulheres da família? De que maneira este pensamento se reflete na sua produção musical?

Johann Wolfgang von Goethe, respeitado poeta, romancista e dramaturgo alemão em toda a Europa e integrante do movimento literário "*Sturm und Drang"*, reconheceu o talento e a vivacidade da "igualmente talentosa irmã", como se expressou em carta a Felix (MENDELSSOHN-BARTHOLDY, 1871), dedicando-lhe, em 1827, um poema, para o qual ela compôs uma peça para canto e piano. Também o compositor Charles Gounod, os irmãos Alexander e Wilhelm von Humboldt, naturalista e linguista, respectivamente, Rahel Varnhagen, renomada *salonnière* de Berlim, os irmãos Wilhelm e Friedrich Schlegel, ambos poetas e filósofos, Heinrich Heine, Niccolò Paganini, Franz Liszt e o casal Robert e Clara Schumann, em sua maioria frequentadores assíduos dos encontros musicais dominicais na residência da família Mendelssohn, tornaram-se grandes admiradores da qualidade de suas composições e do seu virtuosismo ao piano.

Em 1829, Fanny se casou com Wilhelm Hensel, pintor artístico profissional da corte prussiana e poeta, que incentivou e apoiou suas atividades musicais. Realizaram numerosos trabalhos em conjunto, ela compondo e ele pintando delicadas vinhetas em suas partituras escritas em papeis coloridos ou escrevendo poesias que ela musicava. Dois anos depois, em 1831, Fanny decidiu reativar a tradição familiar dos concertos dominicais, para os quais contou com o incentivo incondicional de Felix e que perduraram, com algumas interrupções, até o fim de sua vida. (TODD, 2010).

Em 1839, empreendeu com Wilhelm e Sebastian uma viagem à Itália, que manteve a família afastada de Berlim por cerca de um ano. Segundo as numerosas cartas enviadas para a família em Berlim (HENSEL, 2002b e HENSEL, 2004) e anotações no seu diário (HENSEL, 2002a), Fanny teve a oportunidade de participar da intensa vida artística na Itália, principalmente em Roma. Apresentava-se em público e convivia com artistas e músicos residentes da Academia Francesa. Esse período parece ter marcado sua vida profundamente, refletindo-se na profusão de obras que compôs naquele período e nos anos seguintes. O que nos dizem os relatos sobre essa experiência? De que maneira, a admiração e o reconhecimento recebidos impulsionaram suas criações futuras?

A família desempenhou papel fundamental na vida da compositora. Eventos familiares, como os aniversários dos pais e do marido, seu casamento, o nascimento do filho Sebastian e as viagens com a família, foram ocasiões motivadoras às quais dedicou uma considerável parcela da sua produção musical. Em sua breve existência – faleceu em 1847 aos 41 anos de idade – Fanny Hensel compôs mais de 460 obras que contemplam vários gêneros musicais: pelo menos 250 canções ("*Lieder"*), mais de 100 peças para piano solo, inúmeras "Canções sem Palavras" ("*Lieder ohne Worte"*) e o ciclo "O Ano" ("*Das Jahr"*), conjunto de peças para piano que retratam os doze meses do ano; prelúdios para órgão, várias peças para coro *a cappella* ou com acompanhamento, três cantatas, além de obras sacras e orquestrais. (BARTSCH, *online*).

A despeito do volume e da qualidade de sua produção, do reconhecimento contemporâneo de sua obra, do inegável talento e da destacada posição social, personagem e obra permaneceram obscuros na história da música. Quais fatores sociais, conjunturais e históricos em sua época e por todo o século XIX contribuíram para tal obliteração? Teria sido a origem judaica da família determinante para seu apagamento até o final do século passado, mesmo após a conversão da família para o Cristianismo? Pode o conjunto de sua obra ser tomado como marca de sua situação e condição contraditória em que vivia, considerando, por um lado, o claro incentivo à sua formação artística na infância e, por outro, sua obliteração?

Dentre as músicas sacras que compôs, destaca-se a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831" ("*Cantate nach Aufhören der Cholera in Berlin, 1831*", no original em alemão). Denominada inicialmente de forma errônea como "oratório", como observa Roger Todd (2007), a Cantata foi composta por Fanny Hensel em apenas seis semanas, entre 9 de outubro e 20 de novembro de 1831. É considerada por Rudolf Stiens (2012) sua obra sacra de maior abrangência e densidade. O texto, selecionado pela própria autora, foi extraído do Antigo e do Novo Testamentos, bem como de diversos salmos. A estreia e única apresentação da Cantata ocorreu na comemoração do aniversário de Abraham, em dezembro de 1831, conforme Fanny registrou no diário. (HENSEL, 2002a). Será possível identificar no enredo, em meio à própria matéria textual/musical desta Cantata, os elementos históricos, sociais e religiosos que podem ter contribuído para o esquecimento da personagem na história da música? De que maneira essas questões podem estar permeadas na sua obra?

A reestreia da Cantata ocorreria cerca de 150 anos depois, com a redescoberta da compositora na década de 1980. Para Todd (2009, p. 689) o movimento feminista iniciado na década de 1970 renovou o interesse na música produzida por mulheres compositoras, que resultou em contribuições pioneiras nas investigações sobre Fanny Hensel. Para Lorraine

Bodley (2015, p. 58) a revelação da compositora veio, possivelmente, em decorrência de uma nova "descoberta" de Felix Mendelssohn Bartholdy verificada nesse mesmo período. A despeito de todos esses esforços, diz Todd (2009, p. 689), e em virtude das poucas fontes disponíveis para pesquisa e raras impressões de partituras e gravações das obras da compositora, ela continuou sendo uma figura enigmática para musicólogos e historiadores.

Deve-se à maestrina Elke Mascha Blankenburg[2] a execução da Cantata, conforme foi concebida por Fanny, com solistas, coro de oito vozes e orquestra completa, e realizada na cidade de Colônia, em maio de 1984. O processo de transcrição da obra, providenciada por Blankenburg a partir dos manuscritos, que culminou com a estreia da obra, foi descrita pela maestrina no eloquente ensaio "*Rosen für Fanny Mendelssohn*" ("Rosas para Fanny Mendelssohn"), publicado na antologia "*Ein Traum von Musik: 46 Liebeserklärungen*"[3] ("Um sonho de música: 46 declarações de amor").

Figura 1 - Cartaz do concerto de estreia, em 27 de maio de 1984, da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831", de Fanny Hensel

Fonte: Achiv Frau und Musik

[2] Elke Mascha Blankenburg (1943-2013) foi uma das primeiras maestrinas de projeção na Alemanha. Especializou-se em regência de música coral. Dedicou-se a dar visibilidade a mulheres na música e fundou em 1979, com outras musicistas, compositoras e amantes da música, o "Círculo Internacional Mulheres e Música" ("*Internationaler Arbeitskreis Frau und Musik*"). (Digitales Deutsches Frauenarchiv).

[3] A antologia "Ein Traum von Musik", publicada em 2010 por Elke Heidenreich, reúne 46 ensaios de músicos e amigos da música sobre sua relação com a música.

A visibilidade e a audiência do acontecimento, transmitido ao vivo pela rádio local, contribuiu significativamente para a intensificação das pesquisas sobre Fanny Hensel, com a gradual disponibilização de documentos originais e a paulatina publicação de suas obras. Antes referenciada na literatura apenas como irmã de Felix Mendelssohn, Fanny Hensel passou a ter "luz própria" e a ser valorizada como compositora, pianista, regente e produtora cultural. Desde a década de 1990, pesquisadores sediados em universidades europeias e norte-americanas, alguns também na Austrália, vêm se dedicando tanto a investigações biográficas, quanto musicológicas, historiográficas e de performance de suas obras.

Atualmente, os estudos sobre Fanny Hensel e sobre o conjunto de sua obra estão bastante avançados. As principais autoridades sobre o assunto encontram-se na Alemanha, na Áustria e nos Estados Unidos e algumas no Reino Unido e na Austrália. O marco inaugural da revelação da compositora e pianista para o grande público foi, segundo Todd (2009), a biografia da musicóloga e pianista francesa Françoise Tillard, publicada em 1992 e traduzida para o alemão em 1994 e para o inglês em 1996. Na Alemanha, o historiador Hans-Günter Klein e o bibliotecário Rudolf Elvers, ambos especialistas na vida e na obra de Mendelssohn, editaram os diários de Fanny, cartas da família e diversos fac-símiles de partituras. Renate Hellwig-Unruh publicou um catálogo temático das obras, fruto da sua tese de doutoramento. Já Annegret Huber, professora do Instituto de Musicologia da Universidade de Viena, abordou, por meio de seus artigos, diversos aspectos relativos à família Mendelssohn. Peter Schleuning, professor do Instituto de Música da Universidade de Oldenburg, publicou um livro sobre vida e obra da compositora. Cornelia Bartsch, musicóloga e professora da Universidade de Oldenburg, desenvolveu o verbete sobre Fanny que inclui um catálogo completo de suas obras, em ordem cronológica e por instrumentação, além de uma extensa bibliografia disponível sobre o tema.

Já nos EUA, o expoente no que diz respeito à família Mendelssohn, e com diversos livros publicados, é Roger Larry Todd, professor de artes e ciências da Universidade de Duke. Nancy B. Reich, musicóloga e professora da Universidade de Nova Iorque, notabilizou-se com uma nova biografia de Clara Schumann em 1985 e com estudos sociológicos sobre musicistas femininas do século XIX. Marcia J. Citron, também musicóloga e professora da Rice University no Texas, especializou-se em estudos sobre mulheres e produziu a tradução de uma seleção de cartas de Fanny Hensel. Angela Regina Mace, escritora, conferencista e pianista, comprovou, por meio dos estudos para sua tese de doutorado na Universidade de Duke, ser a autoria da Sonata da Páscoa de fato de Fanny e não de Felix, como se julgava até então.

A presente pesquisa, que investiga os diversos fatores conjunturais que envolveram a autora e a composição da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831", toma como

base a leitura crítica e análise de fontes primárias, no idioma original (alemão ou inglês), especificamente transcrições dos diários de Fanny Hensel, editados por Hans-Günter Klein e Rudolf Elvers em 2002, das suas cartas para a família e para Felix, publicadas por Eva Weissweiler (1997), e das cartas referentes à sua viagem pela Itália, editadas por Hans-Günter Klein (2002 e 2004), além de notícias atuais, resenhas de livros, críticas de apresentações e notas de programas de concertos, em que conste especificamente a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831". Como fontes secundárias, são estudadas a biografia de Françoise Tillard (edição em alemão), a crônica familiar de Sebastian Hensel (2006, reprodução facsimilar da 11ª edição de 1903), as obras de Peter Schleuning (2007) e de Roger Larry Todd (2010) e partituras diversas comentadas, dissertações de mestrado, as teses de doutorado de Angela Mace (2013), de Lisa Foerster (2012) e de Judit Bach (2005), dentre outros trabalhos, além de artigos de Stephen Rodgers (2010) e Cornelia Bartsch (2010), publicados em revistas científicas e sites especializados.

O trabalho está organizado em cinco capítulos. No primeiro capítulo, é abordada a epopeia dos judeus, perseguições, permissões de moradia e emancipação, na virada do século XVIII para o XIX em Berlim. Nesse contexto descreve-se a importância do filósofo Moses Mendelssohn, ancestral da família Mendelssohn, como um dos fundadores da Haskalá, o Iluminismo Judaico, no processo de emancipação dos judeus, que objetivava a inserção dos judeus na sociedade berlinense. São estudados, também, o processo de conversão dos Mendelssohn Bartholdy para o Luteranismo e os eventuais resultados esperados e obtidos pela família, além de lançar luz sobre relevantes figuras femininas do ramo materno da compositora, responsáveis pelo culto à música de Bach na família.

O segundo capítulo apresenta a biografia de Fanny Hensel, em forma de cronologia, abordando os principais aspectos de sua vida, de sua origem judaica, seu relacionamento familiar e as viagens empreendidas por ela e pela família. Discorre sobre sua posição como mulher, compositora e pianista no contexto social e musical da cidade de Berlim, sobre a recepção e o reconhecimento de sua obra na visão de seus contemporâneos e de musicólogos atuais.

O terceiro capítulo traça a relação entre o conjunto de sua obra e os principais eventos de sua vida e investigará, ainda, em que medida as convenções então vigentes e os espaços domésticos à sua disposição influenciaram suas ações e suas criações.

O quarto capítulo trata dos salões literomusicais como lugares de debates em torno de interesses comuns, suas origens e os objetivos da sua criação, suas características, o perfil das *salonnières* que os organizavam e presidiam e dos seus participantes e frequentadores. Fala

sobre as particularidades das sociedades e dos círculos na Berlim do século XIX e das principais anfitriãs. Aborda, também, o papel dos salões como palco para a emancipação, assimilação e aculturação da população judaica. Por fim, descreve-se como a tradição dos salões berlinenses foi implementada na família Mendelssohn Bartholdy e depois transformada por Fanny Hensel no espaço para os concertos dominicais.

No quinto capítulo, são examinados texto e música de movimentos selecionados da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", no contexto da época e de acordo com a estética musical da compositora, sob a influência herdada das obras sacras de Bach e sob o impacto das consequências da epidemia que levou à morte inúmeros amigos e familiares. Avalia-se, ainda, de que maneira a Cantata revela o pensamento da compositora sobre sua vida paradoxal: entre a origem judaica e a educação cristã, entre as convenções sociais e a carreira musical.

O trabalho é complementado por dois apêndices. O primeiro versa sobre a segunda pandemia de cólera na Europa e em Berlim, entre 1831 e 1832, doença que motivou Fanny Hensel a compor a "Cantata da Cólera". Analisa as consequências da epidemia, cujo impacto foi potencializado pela erupção do vulcão Tambora ocorrida em 1815 e que interferiu no clima do mundo. Investiga-se a procedência da cólera e sua rota de destruição, as ações preventivas e sanitárias das autoridades governamentais da cidade de Berlim e as tentativas de prevenção e defesa da população contra a doença.

O segundo apêndice apresenta uma pesquisa exaustiva em três periódicos musicais oitocentistas alemães, nos quais ocorre o nome da compositora Fanny Hensel, com um breve histórico sobre os fundadores e os principais editores e redatores, o ambiente em que foram fundados e onde circularam. São traçadas algumas considerações sobre a recepção da compositora e de sua obra pelos referidos periódicos.

As referências utilizadas no decorrer do trabalho "HENSEL, 2002a", "HENSEL, 2002b", "HENSEL, 2004" e "HENSEL, 2006" dizem respeito, respectivamente, ao diário de Fanny Hensel, ao primeiro e ao segundo volumes das cartas da viagem pela Itália e, a última, à crônica de Sebastian Hensel.

# 1 "*UMA ALMA DE ASCENDÊNCIA GENUINAMENTE JUDAICA*", AS RAÍZES DE FANNY HENSEL

A origem judaica da família Mendelssohn, descendente do patriarca Moses Mendelssohn, parece ter constituído um aspecto importante na história de vida de Fanny Hensel.

Moses Mendelssohn, reconhecido filósofo e pensador judeu em Berlim, na segunda metade do século XVIII, fundamentou, juntamente com outros pensadores de sua época, os princípios da Haskalá, o Iluminismo Judaico, e moldou os preceitos religiosos, culturais e sociais da comunidade judaica em Berlim e de sua família, que se refletiriam nas gerações futuras. A despeito dos pensamentos iluministas de igualdade no Judaísmo reformado, os critérios de rigor, obediência e humildade, a devoção dos filhos à mãe e o cumprimento do mandamento de honrar pai e mãe se mantiveram arraigados mesmo naqueles que se converteriam ao Cristianismo.

## 1.1 A comunidade judaica em Berlim

Desde a expulsão dos judeus, em 1572, o Eleitorado de Brandemburgo não contava mais com uma comunidade judaica em seu território. Meio século após a morte, em 1573, de Lippold, nome cristão do líder dos chamados judeus da corte em Berlim, Brandemburgo enfrentou a Guerra dos Trinta Anos (1618-1648), um conflito entre governantes protestantes e católicos, que teve como objetivo lutar contra as consequências do movimento da Reforma Protestante. (HERTZ, 2007, p. 19).

A nova comunidade judaica em Berlim[4] teve início com o processo de expulsão dos judeus da cidade de Viena pelos Habsburgos, em 1671, como relata Rahel Livné-Freudenthal (1988, p. 8). Os judeus haviam contribuído para o crescimento de Viena e enriquecido com o trabalho no comércio, inclusive internacional e no fornecimento de suprimentos para o exército, na troca de moedas e na corretagem de créditos, nas poucas ocupações que lhes eram permitidas desde a Idade Média. E era justamente nessas atividades que o príncipe eleitor Frederico Guilherme de Brandemburgo (1620-1688) estava interessado. Cerca de cem anos antes, o estado de Brandemburgo-Prússia se constituíra na província mais importante no domínio da

[4] A denominação "nova comunidade" foi criada para diferenciar da antiga comunidade judaica extinta em 1572. Entre 1572 e 1671, não havia judeus em Berlim.

destemida e ambiciosa dinastia Hohenzollern.[5] Agora, com sua configuração territorial descontínua e exaurido pela Guerra dos Trinta Anos (1618-1648) e também pela luta contra o exército sueco que acabou sendo derrotado na Batalha de Fehrbellin (1675), o Reino da Prússia, ao qual havia se unido Brandemburgo em 1618, mostrava-se insignificante no cenário político europeu. Frederico Guilherme estava determinado a reverter essa situação e colocar seu reino novamente como "fator importante"[6] na Europa, por meio de uma "política econômica e demográfica centralmente controlada como base, um exército permanente e um funcionalismo dedicado ao príncipe [...]." (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 9). Além disso, a nova política deveria "atrair imigrantes, modernizar os métodos de produção, promover o comércio e, acima de tudo, exportar e aumentar a riqueza do estado"[7]. Com essas medidas, o príncipe eleitor pretendia, ainda, segundo Livné-Freudenthal (1988, p. 9) romper o monopólio das guildas e se libertar da dependência dos magistrados da municipalidade. Logo depois, Frederico Guilherme providenciou um enviado especial para Viena, para convidar famílias judias prósperas para Brandemburgo. Nesse sentido, promoveu um retorno ao quadro anterior a 1572. (HERTZ, 2007, p. 20).

Em maio de 1671 foi publicado o decreto de acolhimento de 50 famílias judias sob a proteção do estado, na condição de "*Schutzjuden*" ("judeus protegidos"), desde que – importante destacar – não mantivessem nenhuma sinagoga pública em Berlim. Desconfiados, os moradores de Berlim observaram a vinda e o estabelecimento dos dois primeiros clãs na cidade. Na boca do povo corria o comentário, de que os tapetes e candelabros trazidos na bagagem pelas famílias de Benedikt Veit e Abraham Riess eram mais grandiosos que os do palácio real, e as roupas confeccionadas em ricos tecidos contrastavam com os trajes surrados dos moradores locais. "Naqueles anos, Berlim ainda não havia se recuperado da Guerra dos Trinta Anos [...]. Era uma cidade de apenas 30.000 habitantes. As ruas eram arenosas no verão e lamacentas na primavera, e sem iluminação noturna,"[8] observa Hertz (2007, p. 20).

Entretanto, a vinda das famílias abastadas obrigou o estado a ampliar a permissão a todos aqueles que trabalhariam nas suas residências, como rabinos, professores, açougueiros

[5] Vale lembrar que a região, onde hoje se localiza a Alemanha, era uma imensa "colcha de retalhos" formada por pequenos domínios. Cada unidade de governo possuía sua própria moeda, suas regulações comerciais e políticas sociais. Nessa perspectiva, havia a necessidade do trabalho dos judeus da corte, pois financiavam a nobreza em troca de privilégios. (HERTZ, 2007).

[6] "mitbestimmenden Faktor"

[7] "mit einer zentralistisch gesteuerten Wirtschafts- und Bevölkerungspolitik als Basis, einem ständigen Heer und einer dem Fürsten ergebenen Beamtenschaft [...]. Es sollte weiter Einwanderer angelockt, die Produktion auf moderne Methoden umgestellt, der Handel und dabei vor allem der Export gefördert und der Reichtum des Staates gesteigert werden."

[8] "Berlin in these years had still not recovered from the Thirty Years' War. […] Berlin was a town of only 30,000. Its streets were sandy in summer and muddy in spring, and without lighting at night."

*kosher*, escrivães e tutores. (HERTZ, 2007). No ano seguinte, em 1672, à medida que crescia o grupo de imigrantes, aumentavam as queixas, e a população exigia a retirada imediata dos "representantes da nova política econômica" do príncipe Frederico, que argumentava, em resposta, que "os judeus não prejudicariam e sim seriam úteis ao estado."[9] (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 10).

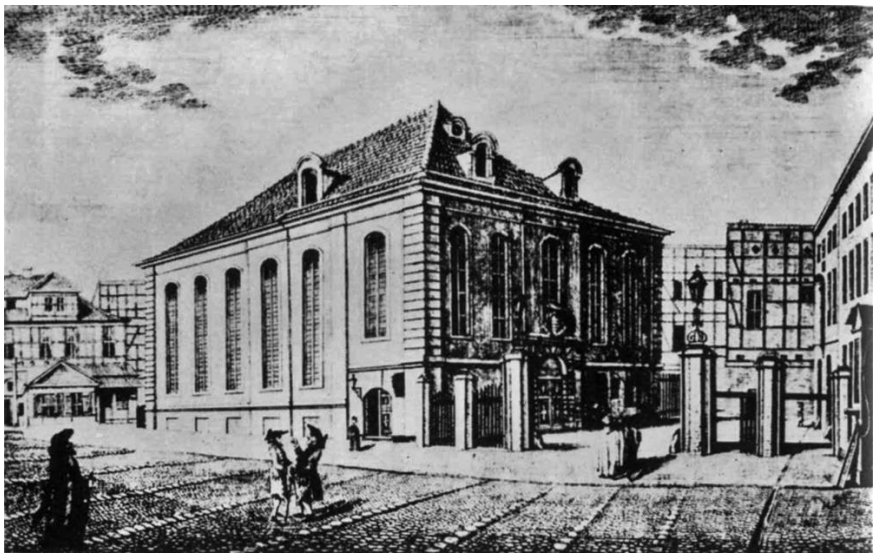
Embora contassem com a proteção do estado para suas atividades, os judeus não viam nenhuma possibilidade de serem integrados à sociedade berlinense, "um retrato da política da dinastia Hohenzollern para com os judeus"[10], na opinião de Livné-Freudenthal. (1988, p. 10). Comparativamente aos demais grupos sociais, os judeus eram tratados de forma distinta, como um grupo estranho e separado. Assim, surgiu "uma discrepância entre seu status econômico e social"[11]. (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 10). A despeito da proibição de manter uma sinagoga pública, como constava no decreto de 1671, a comunidade judaica buscou alternativas que atendessem suas tradições e infraestrutura básica, como a aquisição de um terreno para construção de um cemitério, em 1672, e a fundação de uma sociedade assistencial de saúde e uma casa funerária, em fins de 1675. Segundo Livné-Freudenthal (1988, p. 10), surgiram inúmeras associações de caridade e de amparo aos pobres e doentes. Os mais abastados mantinham, em suas residências, salas de oração e escolas (*yeshivá*), pelas quais pagavam taxas extras para os cofres reais. Mesmo assim, ocorriam brigas na rua nas manhãs de sábado entre facções rivais que discutiam sobre quem oraria onde, relata Hertz (2007, p. 22).

Por fim, as autoridades do estado resolveram permitir a construção de uma sinagoga pública em Berlim, e, em 1712, a comunidade adquiriu um terreno de propriedade dos bispos de Havelberg, localizado na Heidereutergasse, uma ruela escondida atrás da rua Spandau[12], para construção da primeira sinagoga. Um arquiteto cristão, Michael Kemeter, foi encarregado de projetá-la. A pedra fundamental foi lançada em 9 de maio daquele ano. (READE, 2007, p. 45). Em 1714, após o pagamento ao rei de uma significativa soma de dinheiro (3.000 táleres), correspondente à permissão de uso desse "templo", a sinagoga foi, finalmente, inaugurada. (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 11). "Imagine o orgulho que os judeus locais sentiram, quando [...] a rainha Sophie Dorothea chegou à nova sinagoga para assistir à solenidade de

[9] "die Vertreter einer neuen Wirtschaftspolitik aus dem Land auszuschaffen"; "die Juden [sind] dem Lande nicht schädlich sondern vielmehr nutzbar."
[10] "spiegeln die Judenpolitik der Hohenzollern wider"
[11] "eine Diskrepanz zwischen ihrem ökonomischen und ihrem sozialen Status."
[12] Segundo a Associação para a História de Berlim (*Verein für die Geschichte Berlins*), era a área residencial preferida de muitos funcionários da corte.

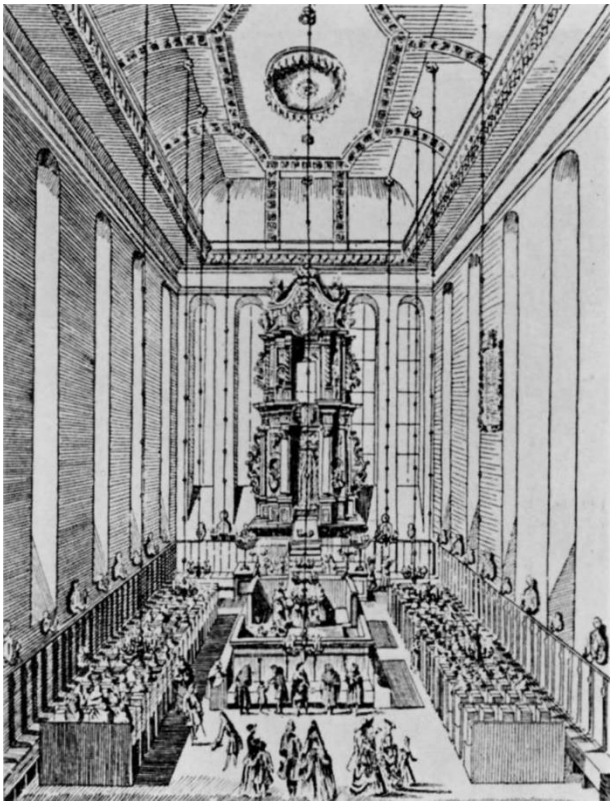
inauguração. Em seu cortejo havia vinte carruagens e nelas vários ministros renomados do governo."[13] (HERTZ, 2007, p. 24).

Figura 2 - Antiga sinagoga, vista externa. Gravura de Friedrich August Calau, s/d.



Fonte: Wikipedia

Figura 3 - Antiga sinagoga, vista interna. Gravura de autor desconhecido, s/d.



Fonte: Wikipedia

[13] "Imagine the pride local Jews felt when, [...] Queen Sophie Dorothea arrived at the new synagogue to attend the opening service. In her retinue were twenty carriages, and in them sat various prestigious government ministers."

O status de Berlim como cidade-sede e as severas determinações de assentamento urbano para os judeus moldaram o caráter da comunidade judaica berlinense. A cidade continuava a atrair judeus; entretanto, a permanência era permitida somente aos abastados. Mesmo assim, de acordo com uma ordem do gabinete emitida em 1737, o número de famílias ricas deveria ser reduzido para 120. As demais famílias judias foram instadas a deixar Berlim num prazo de três semanas. (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 10).

Com Frederico, o Grande, que assumiu o trono em 1740, as medidas recrudesceram, e os judeus logo experimentaram novas ações discriminatórias: o monarca dividiu os judeus em seis categorias, dos quais os mais ricos, ocupavam o ápice da pirâmide, e a base era formada por trabalhadores comuns (TODD, 2010, p. 5). Além disso, ele assinou um novo regulamento, em 1750, que estabelecia um refinamento na categorização dos judeus protegidos: os "ordinários", que poderiam legar suas cartas de proteção a um dos filhos, e as cartas dos "extraordinários", que perderiam a validade com seu falecimento. (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 11). Criavam-se, assim, fatores discriminatórios dentro da própria comunidade judaica, fazendo com que surgisse a chamada aristocracia judaica. Por meio do seu status, a nova classe social estabeleceria contatos com as camadas mais altas da sociedade berlinense não-judia, possibilitando a apropriação de seus valores e sua capacidade cultural. O processo de assimilação cultural dava, assim, seus primeiros sinais, ao valorizar referências culturais e políticas externas, em detrimento das velhas tradições e formas de vida judaicas, julgadas anacrônicas. "Enquanto nas escolas eram ensinados aos meninos conteúdos exclusivamente judaicos (Ciência da Bíblia, o Talmude e literatura rabínica), os judeus abastados recrutavam professores particulares, que ensinavam aos seus filhos a cultura alemã e europeia."[14] (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 12).

Como veremos mais adiante, iniciou-se também, durante o reinado de Frederico II, o movimento da "*Aufklärung*" ("Esclarecimento"), o Iluminismo alemão, sendo Berlim um dos seus centros (LIVNÉ-FREUDENTHAL, 1988, p. 12) e Moses Mendelssohn um dos seus expoentes.

A população pobre judaica, no entanto, vivia isolada em guetos, em meados do século XVIII. Não sofria mais com as perseguições, como na Idade Média, mas sua presença era apenas tolerada e recebia toda sorte de limitações e proibições. Seus integrantes tinham

[14] "Während in den Lehrhäusern den Jungn ausschliesslich traditionelle jüdische Innhalte (Bibelkunde, Talmud, rabbinische Literatur) vermittelt wurden, stellten die reichen Juden Privatlehrer ein, die ihrre Kinder in die deutsch-europäische Kultur einführen sollten."

permissão para exercer somente algumas profissões, ocupando-se como pequenos comerciantes, com venda de roupas usadas, mercadorias a metro ou em cortes, ou lidavam com dinheiro, como usurários (HENSEL, 2006, v. 1, p. 2) e não deveriam ultrapassar os limites dos bairros, que lhes eram designados. Em Berlim, além de pagarem altas taxas e impostos, eram submetidos a situações humilhantes: em troca da permissão de casamento, eram obrigados a comprar louças por um determinado valor na recém-fundada manufatura real de porcelana. Mas a escolha dos produtos ficava por conta da fábrica que, dessa forma, "se livrava dos produtos encalhados."[15] (HENSEL, 2006, v. 1, p. 2).

Quanto mais apertava o cerco no seu entorno, mais se fechava a comunidade em si mesma e tornava inquebrantável e mais profunda sua dedicação ao estudo da religião e às tradições de seus antepassados. Qualquer relacionamento com seus contemporâneos não judeus, diz o rabino Samuel Holdheim (1857, p. 5), "salvo algumas poucas exceções, era de natureza material e ocorria de forma tão ofensiva e injuriosa", fazendo-os se isolarem ainda mais e buscarem "consolo e reparação de toda desonra" [16] no convívio com seus irmãos de fé e de sofrimento. Se por um lado "os atraía a integração à sociedade, a participação no estado e a influência, pelo outro havia somente a perspectiva de levarem uma vida atormentada e desprezível e ver seus filhos levarem a mesma vida até o fim do mundo."[17] (HENSEL, 2006, v. 1, p. 2). Apesar das adversidades, intensificaram-se as atividades nas poucas profissões permitidas.

Contudo, não poderia haver progresso e muito menos perspectivas de crescimento na forma de vida introspectiva levada pela comunidade fechada ao exterior. Seus habitantes se comunicavam num idioma misto de hebraico e alemão e, fora o estudo da Medicina, ocupavam-se com os livros religiosos. Sua escrita era em hebraico, o que causava um maior distanciamento da formação moderna da sociedade. Os professores de religião, em sua maioria judeus poloneses e considerados mais letrados que os alemães, formaram uma casta dominante nas cidades alemãs e, para não perderem seu poder, julgavam qualquer desvio das tradições milenares como sacrilégio: "falar corretamente o alemão, ler um livro alemão era considerado heresia"[18]. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 4).

---

[15] "die sich auf diese Weise natürlich ihre Ladenhüter vom Halse schaffte."

[16] "mit geringen Ausnahmen ausschliesslich materieller Natur, und überdies von so kränkender und verletzender Art, dass sie sich immer mehr in sich selbst zurückzogen und [...] Trost und Ersatz für alle Schmach und für allen Hohn suchten."

[17] "Auf der einen Seite stand alles, was ein Mensch locken kann: Aufnahme in die Gesellschaft, theilnahme am Staat, einfluss, - auf der andern nur die Aussicht, ein geplagtes und verachtetes Dasein auch ferner zu führen, und die Kinder bis ans Ende der Welt führen zu sehen."

[18] "richtig Deutsch sprechen, Lesn eines deutschen Buches war Ketzerei."

## 1.2 Literatura e filosofia

### 1.2.1 O círculo literário de Fromet Gugenheim

Figura 4 - Retrato de Fromet Mendelssohn, autor anônimo.

Fonte: Almut Spalding: *Elise Reimarus*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2005.

Há pouca literatura disponível sobre Fromet Mendelssohn, a avó paterna de Fanny Hensel. Sabe-se que nasceu em Altona, bairro da cidade de Hamburgo, em 6 de outubro de 1737. Filha mais velha do comerciante Abraham Gug(g)enheim (?-1766), perdeu sua mãe quando tinha 1 ano de idade e conviveu com sua madrasta por muitos anos. Seus ascendentes foram seu trisavô Samuel Oppenheimer (1630-1703), de Viena, servindo como banqueiro na corte dos imperadores da Casa de Habsburgo (TODD, 2003, p. 4), e seu bisavô Lehmann Gomperz, que cuidava dos negócios bancários do Grande Eleitor, Frederico Guilherme, de Brandemburgo. Glückel von Hameln (1664-1724) foi uma das suas tias-avós, bem-sucedida comerciante de Hamburgo. (MENDELSSOHN-GESELLSCHAFT, *online*).

Vivia, também, em Hamburgo um judeu alinhado com os princípios do Iluminismo: o médico e filósofo Aron Salomon Gumpertz, amigo e mentor de Moses Mendelssohn. Bisneto de Glückel von Hameln, Aron foi o primeiro judeu prussiano que cursou doutorado em Medicina na Universidade de Frankfurt no Óder (Brandemburgo), em 1751. Sua primeira mulher faleceu em 1761, e Moses Mendelssohn teria ido a Hamburgo a fim de confortá-lo.

Parece ter sido nessa ocasião que Moses foi apresentado a Fromet, apaixonando-se imediatamente por ela. (SPALDING, 2005, p. 262). De volta a Berlim, escreveria para o amigo Gotthold Ephraim Lessing: "Eu cometi a loucura de me apaixonar no meu trigésimo ano. A mulher com quem estou disposto a me casar não tem fortuna, não é bonita nem erudita, e ainda assim estou eu, louco apaixonado, tão apaixonado que acredito que possa viver com ela feliz para sempre."[19] (MARTÍNEZ, *online*). Moses era um homem baixo e corcunda, mas era espirituoso e muito culto. Conta uma lenda da família Mendelssohn (MENDELSSOHN-GESELLSCHAFT, *online*), que

> [...] já apaixonado, percebeu que sua corcunda amedrontou a jovem e estava prestes a se despedir: "Finalmente, depois que ele conduzido habilmente a conversa para essa direção, ela perguntou: 'Você também acredita que os casamentos são selados no céu?' Mendelssohn então: 'Certamente, e algo extraordinário aconteceu comigo. Quando uma criança nasce, faz-se um anúncio no céu: este ou aquele será combinado com ela ou aquela. Então, quando eu nasci, me é anunciada minha futura esposa, mas aí é dito que, infelizmente, ela teria uma corcova, uma corcova terrível. 'Meu Deus', eu disse então, 'uma menina deformada pode facilmente se tornar amarga e endurecida, uma menina deve ser bonita, Senhor, dê a mim a corcunda, mas deixe a menina crescer esbelta e ser agradável!' " Nesse ponto, Fromet o teria abraçado fortemente.[20]

A troca de cartas no período do noivado foi intensa e tratavam por parte de Moses, principalmente, de críticas ao tradicional contrato nupcial judaico e da necessidade de requerer permissão, tanto para ele, natural de Dessau, quanto para ela, natural de Hamburgo, para se estabelecerem em Berlim depois de casados. Casaram-se no ano seguinte, em 22 de junho de 1762, em Berlim. Contrariando os costumes judaicos, seu casamento não foi arranjado, foi por amor e sem contrato. Entre 1763 e 1782, Fromet teve dez filhos, dos quais seis sobreviveram até a idade adulta. (MARTÍNEZ, *online*). Brendel Mendelssohn (1764-1839) foi escritora e crítica literária e mudaria seu nome para Dorothea. Converteu-se ao Protestantismo em 1802, o que lhe possibilitou casar, em segundas núpcias, com o filósofo Friedrich Schlegel. Em 1808, ambos se converteriam ao Catolicismo. Recha Mendelssohn (1767-1831) casou-se com Mendel Meyer, mantendo-se adepta do Judaísmo. Henriette Mendelssohn (1775-1831), pedagoga,

---

[19] "I have committed the folly of falling in love in my thirtieth year. The woman I wish to marry has no assets, is neither beautiful nor erudite; yet I am a lovesick beau, so smitten that I believe I could live with her happily ever after."

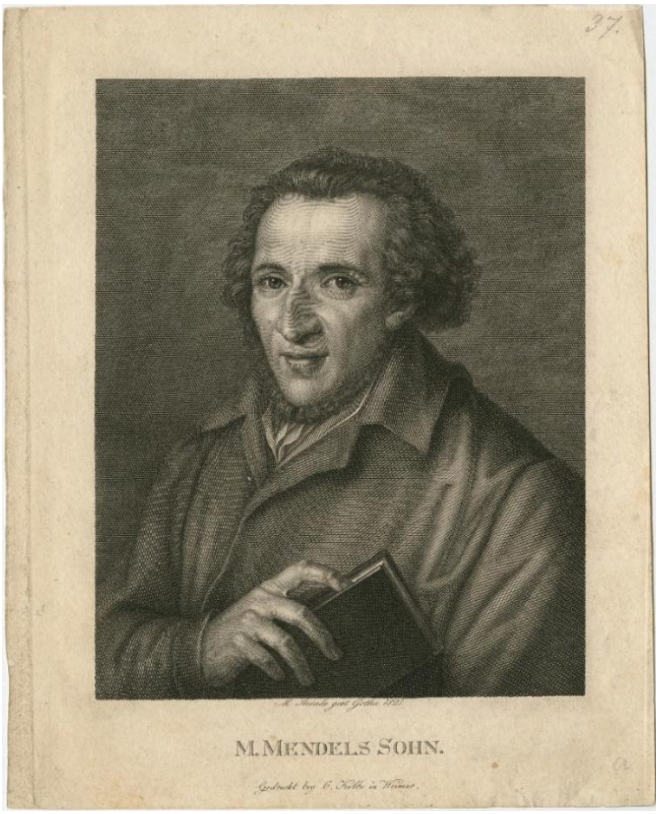
[20] "Der bereits verliebte Moses habe gespürt, dass sein Buckel die junge Frau verschrecke und sich von ihr verabschieden wolle: 'Endlich, da dieser das Gespräch geschickt so gewendet, fragte sie: ‚Glauben Sie auch, dass die Ehen im Himmel geschlossen werden?' Mendelssohn daraufhin: ‚Gewiß, und mir ist noch was Besonderes geschehen. Bei der Geburt eines Kindes wird im Himmel ausgerufen: der und der bekommt die und die. Wie ich nun geboren wurde, wird mir auch meine Frau ausgerufen, aber dabei heißt es: sie wird, leider Gottes, einen Buckel haben, einen schrecklichen. Lieber Gott, habe ich da gesagt, ein Mädchen, das verwachsen ist, wird gar leicht bitter und hart, ein Mädchen soll schön sein, lieber Gott, gib mir den Buckel, und laß das Mädchen schlank gewachsen und wohlgefällig sein.' Hier soll ihm Fromet um den Hals gefallen sein."

converteu-se para o Catolicismo em 1812 e não se casou. Joseph Mendelssohn (1770-1848), banqueiro, casou-se com Henriette Meyer, irmã de Mendel Meyer, fundou, em 1792, uma casa financeira, à qual se associou, a partir de 1804, seu irmão, o também banqueiro Abraham Mendelssohn. Nathan Mendelssohn (1781-1852), o filho mais novo de Moses, especializou-se em mecânica fina e foi construtor de instrumentos de precisão. Em 1809, foi batizado, segundo a religião protestante, casando-se, em seguida, com Henriette Itzig.[21]

Em sua casa, Fromet e Moses Mendelssohn conduziriam um círculo literário, um espaço aberto para uma movimentada vida intelectual. Além do serviço doméstico, Fromet também cuidava das finanças do marido em sua ausência. Ela possuía tino para os negócios, característica herdada de seus antepassados (MENDELSSOHN-GESELLSCHAFT, *online*). Após a morte de Moses, em 1786, deixou Berlim com os três filhos mais novos e se estabeleceu em Strelitz, cidade ao Norte de Berlim. Em 1800, voltou com a filha Recha para Hamburgo, onde faleceu em 1812. (MARTÍNEZ, *online*).

### 1.2.2 Moses *ben* Mendel, filósofo e ancestral da família Mendelssohn

Figura 5 - Moses Mendelssohn. Gravura, G. Kolbe, 1821, Weimar.

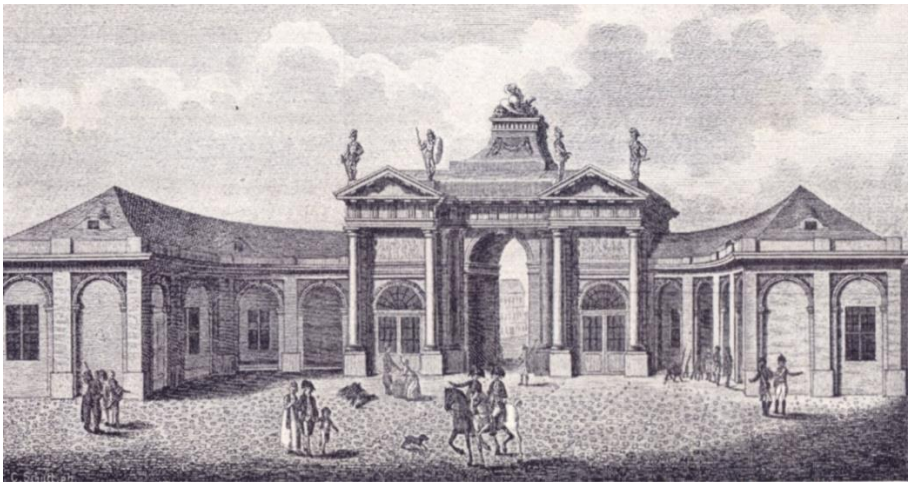



Fonte: Leo Baeck Institute

[21] Informações obtidas na Wikipedia (https://de.wikipedia.org/wiki/Moses_Mendelssohn), em 24 de janeiro de 2020.

Moses Mendelssohn (1729-1786) nasceu no seio de uma família judia humilde, quase que miserável. Inicialmente era conhecido como Moses, filho de Mendel (Moses *ben* Mendel)[22]. Seu pai era escrivão e professor na escola primária rabínica, portanto, pertencia à camada social inferior na comunidade judaica. Chamava-se Mendel Dessau, o que significava que sua família estava estabelecida nessa cidade[23]. Fez absoluta questão de ensinar ao filho tudo o que sabia. Este, aos cinco anos de idade, já havia aprendido os parcos conhecimentos do pai – ou possuía uma percepção aguçada de aprendizado, segundo a lenda da família. Assim, o pai o encaminhou para o rabino Fränkel, um judeu respeitado em sua comunidade que se sobressaía por sua sabedoria e por sua relativa liberdade espiritual, segundo Tillard (1994, p. 19). Moses tornou-se seu aluno mais aplicado, mas o período de aprendizado durou pouco tempo. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 4). O rabino deixou a cidade de Dessau para assumir, em 1743, o cargo de rabino-chefe na sinagoga pública em Berlim (SCHULTE, 2004, p. 429) e dar aulas na escola de Veitel Heine Ephraim, um rico comerciante judeu da cidade. (HERTZ, 2007, p. 39). O pai, que não tinha posses para financiar os estudos do filho, pretendia torná-lo mascate, comercializando produtos de cidade em cidade. Entretanto, Moses, tímido, de baixa estatura e corcunda, vislumbrou no rabino David Fränkel sua única esperança de acesso à tão almejada formação, ao conhecimento, bem como à filosofia, de acordo com Françoise Tillard (1994, p. 19). Resoluto percorreu a pé, aos quatorze anos de idade, o longo caminho até Berlim, atrás do seu mentor para continuar seus estudos. Chegando ao "Portão de Rosenthal" ("*Rosenthaler Tor"*), um dos dois acessos permitidos aos judeus, foi interrogado sobre o que vinha fazer na cidade. Teria respondido que pretendia estudar. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 4).

Figura 6 - Berlim, *Rosenthaler Tor*, cerca de 1800, de C. Schütt



Fonte: Wikipedia

[22] "Filho de Mendel": Mendel = nome do pai, Sohn = filho, em alemão. Daí: Mendelssohn.
[23] Era a capital do pequeno ducado de Anhalt-Dessau e ficava a cerca de 130 quilômetros de Berlim.

Segundo Sebastian Hensel (2006, v. 1, p. 5), viveu ali os primeiros sete anos em absoluta pobreza, trabalhando como copista, serviço providenciado por Fränkel, mas que lhe deixava pouco tempo para os estudos na yeshivá[24], onde o rabino dava suas aulas. Racionava o pão que comprava, e, vez ou outra, era convidado pelos poucos judeus que conhecia a dividir suas refeições nas datas festivas judaicas. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 5).

Todo e qualquer acesso à instrução cristã era proibido aos judeus, situação agravada pela intolerância dos detentores do conhecimento entre os judeus, como os rabinos e os dirigentes da comunidade. O relacionamento com os poucos irmãos de fé que possuíam alguma formação, era para Moses, apesar dos seus esforços, extremamente difícil. Assim, viu-se obrigado a se tornar autodidata. Hensel (2006, v. 1, p. 6) observa que o ideal de Moses – a sua "Palestina", referindo-se a Moisés, no Egito – era uma sociedade formada e instruída, e elaborou algumas estratégias: criar em si a imagem de judeu instruído, um protótipo de judeu alemão, segundo Shmuel Feiner (2010, p. 9), em seguida, tornar a imagem atrativa aos cristãos para que abrissem seus círculos de relacionamento, capacitar os judeus para que o seguissem, para, então, por meio dessa abertura, integrarem-se à sociedade.

Em 1744, deu o primeiro passo decisivo para o desenvolvimento de seu conhecimento: começou a estudar alemão secretamente, pois sabia que, se descoberto, seria expulso da cidade pelos rabinos. Obteve aulas de latim com médicos judeus e estudava todos os impressos que lhe caíam nas mãos, além de matemática, lógica, línguas vivas e mortas e, em particular, filosofia. (TILLARD, 1994, p. 20). Entretanto, arrependia-se da ausência de um professor que conduzisse seu processo de aprendizado. Assim, o estudo de história e "de todas as disciplinas que continham a palavra 'história', história natural, história do mundo, história do estado"[25] o aborreciam e entediavam. Para Sebastian Hensel (2006, v. 1, p. 7-8), o real motivo do seu desinteresse pelas matérias de história se explicava pelo fato de considerá-las "ciências para o cidadão" (*Wissenschaft des Bürgers*), e os judeus no século XVIII não eram considerados cidadãos. Cada página da história que lia fazia-o ver o quanto sua nação foi oprimida.

Apesar de ter nascido em circunstâncias humildes, diz Hertz (2007, p. 39), Moses foi apadrinhado pelos homens mais ricos da comunidade judaica. "Graças ao apoio financeiro e intelectual de [Veitel Heine] Ephraim e de alguns de seus amigos, o jovem estudioso logo ampliou seu domínio [...] do aprendizado para além do Talmude e da Torá."[26] E Schleuning

[24] Escola dedicada ao estudo dos textos religiosos tradicionais judaicos, como o Talmude e a Torá.
[25] "was nur den Namen von Geschichte hat, Naturgeschichte, Erdgeschichte, Staatsgeschichte".
[26] "Thanks to the financial and intellectual support of Ephraim and some of his friends, the precocious scholar soon broadened his mastery […] of learning beyond the Talmud and the Torah."

(2007, p. 9) complementa que Moses conquistou importância e reconhecimento para além das fronteiras da Alemanha.

Em 1750, aos 21 anos de idade, sua situação finalmente melhorou. Foi contratado como tutor na casa do fabricante de seda Isaac Bernhard, uma posição que também lhe valeu o privilégio de residir em Berlim; passou depois a ser o contador (em 1761) e parceiro (em 1768) nos negócios de Bernhard, garantindo, assim, sua independência financeira. Pôde dedicar, então, seu tempo livre ininterruptamente às crescentes atividades literárias. Nesse período, já havia publicado alguns ensaios em alemão e aprendido idiomas seculares[27] (além do latim, também grego, inglês e francês). Em 1754, conheceu e tornou-se amigo de duas importantes figuras do mundo literário alemão: Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), escritor e dramaturgo, e Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811), livreiro e editor. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 5).

Lessing teria sido fervoroso defensor da tolerância religiosa e retratou, em sua peça "Os Judeus" ("*Die Juden"*), um judeu de conduta ilibada como personagem principal. A peça foi estreada em 1749, antes mesmo de conhecer Moses. Assim viu em seu novo amigo a concretização de seu ideal. Anos mais tarde, em 1779, Lessing publicou a peça "Nathan, o Sábio" (*Nathan der Weise*), cuja figura central no drama representaria Moses Mendelssohn. De acordo com Videira (2011, p. 57), o texto aborda "a relação entre filosofia e literatura no Iluminismo e, mais especificamente, a questão da tolerância religiosa na Alemanha". Do texto da peça, especificamente no 3º ato, destacamos a conhecida parábola dos três anéis, que representam as religiões cristã, judia e muçulmana. Reproduzimos, a seguir, um pequeno trecho do diálogo entre Nathan e o sultão Saladin, citado por Videira, (LESSING, 1993, p. 555-557, apud VIDEIRA, 2011, p. 65):

> NATHAN – [...] Permita-me sultão, que eu lhe conte uma pequena história. Há muitos e muitos anos, vivia no Oriente um homem que possuía um anel de valor incalculável, recebido de mão amada. A pedra era uma opala, que refletia cem belas cores e o anel possuía o poder secreto de tornar agradável a Deus e aos homens aquele que o usasse com essa confiança. [...] Esse homem decidiu conservar esse anel para sempre em sua família. Do seguinte modo: ele deixou o anel para o seu filho mais amado, e estabeleceu que este, por sua vez o deixasse ao mais amado, e assim por diante. E independente do nascimento, somente em virtude do anel, esse filho predileto se converteria no chefe da casa. [...] E assim foi, de filho em filho, até que se chegou a um pai que tinha três filhos, os quais ele amava igualmente. [...] Assim, ele teve a piedosa fraqueza de prometer o anel a cada um deles. Quando chegou a hora de sua morte, o bom pai se viu em dificuldades: como fazer para não magoar os outros dois filhos, sendo que ele amava igualmente aos três? Em segredo, ordenou que um artista fabricasse outros dois anéis iguais, absolutamente

[27] Idiomas diferentes do hebraico.

> iguais ao primeiro. O artista conseguiu cumprir a encomenda. Nem mesmo o pai conseguia distinguir o original. Satisfeito, o pai chama cada um dos filhos em particular, dá a sua benção – e o anel – e morre. Está ouvindo, sultão?
> SALADIN – Sim, sim! Falta muito para acabar?
> NATHAN – Já acabei. Pois o que se segue se entende por si só. – Mal faleceu o pai, cada um se apresentou com seu anel querendo ser o chefe da casa. Investiga-se, disputa-se, lamenta-se. Inútil: é impossível demonstrar qual é o verdadeiro anel.

Daí, conclui Torriani (2004, p. 58), que "por metáfora, a lição do conto é que as três religiões também são, a seu modo, adequadas para cada povo, e de valor igual. Deste modo, a sugestão é que haja tolerância e respeito mútuo entre elas."

Outras figuras nesse "drama de ideias" (HOMEM DE MELLO, 2017, p. 178) são inequivocamente inspirados em personagens do círculo de Moses. Segundo Sebastian Hensel (2006, v. 1, p. 15), chama atenção, também, a maneira pela qual Lessing representa Moses Mendelssohn, através da personalidade nobre, ponderada e calma de Nathan.

Por meio de seus amigos cristãos Lessing e Nicolai, Moses foi convidado a participar de importantes sociedades de leitura e de debates na cidade, porém permaneceu judeu praticante. Tal combinação foi uma absoluta novidade na Berlim de então e extremamente rara mesmo em cidades como Paris, Londres e Viena. (HERTZ, 2007, p. 39).

Durante seu tempo como tutor dos filhos de Ephraim, este o o teria convidado a morar em sua residência e a trabalhar em seu empreendimento. Apesar da proposta tentadora – Moses recebia um modesto salário anual de 300 táleres –, recusou a oferta, pois era crítico à desvalorização da moeda que vinha sendo promovida pelo rei, causando uma inflação em larga escala. À medida em que a guerra[28] avançava e os preços dos produtos subiam vigorosamente, a população responsabilizava os cunhadores judeus e expressavam sua revolta em tumultos pelas ruas da cidade.

Em uma carta endereçada à sua futura noiva, Fromet Gugenheim, Moses escreve sobre sua decisão de se manter "bem longe da casa da moeda. Quão facilmente eu poderia ter sido levado pela correnteza."[29] Entretanto, segundo Hertz (2007, p. 40), mesmo tendo optado por não servir ao rei nesse negócio, era um homem patriótico: por meio de seus escritos no periódico "Biblioteca das Belas Ciências e das Artes Liberais" ("*Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste")* publicado por Nicolai, e de suas "Cartas referentes à mais recente literatura" ("*Briefe, die neueste Literatur betreffend"*), uma "extensa obra crítica escrita em forma epistolar e publicada semanalmente ao longo de mais de 50 anos (1728-1781)" (HOMEM

[28] Ref. à Guerra dos Sete Anos, travada entre 1756 e 1763.
[29] "I kept away from the mint. How easily I might have been carried away by the tide."

DE MELLO, 2017, p. 179-180), em colaboração com Lessing, levantava a bandeira da cultura alemã e se apresentava publicamente como judeu alemão. De acordo com Hensel (2006, v. 1, p. 9), as críticas nas "Cartas" eram, por vezes, ferrenhas: se por um lado "o culto desenfreado e macaqueado do francês era atacado", ataques dos quais nem o monarca era poupado, por outro "foram lançadas as bases de uma literatura nacional alemã. As 'Cartas' foram o prenúncio da Dramaturgia de Hamburgo" ("*Hamburgische Dramaturgie"*), compilação de críticas de teatro escritas por Lessing, quando dramaturgo do Teatro Nacional Alemão ("*Deutsches Nationaltheater"*) da cidade de Hamburgo e que, segundo Videira (2011, p. 57), influenciou autores como Goethe e Schiller.

Moses Mendelssohn ainda escreveu obras filosóficas como os "Diálogos Filosóficos" ("*Philosophische Gespräche"*), em 1754 e "Cartas sobre as sensações" ("*Briefe über die Empfindungen"*), em 1755, traduziu obras filosóficas francesas e inglesas para o alemão (incluindo Rousseau e Shaftesbury) e escreveu regularmente como crítico de filosofia e estética contemporânea. Em 1763, ganhou o primeiro prêmio no concurso de ensaios - suplantando Immanuel Kant que ganhou o segundo prêmio -, promovido pela Academia Real de Ciências, em Berlim, com seu escrito "Tratado sobre a Evidência nas Ciências Metafísicas" ("*Abhandlung über die Evidenz in metaphysischen Wissenschaften"*), o que lhe rendeu o reconhecimento de pensador em toda a Europa. (SORKIN, 1996, p. 17). Oito anos depois, em 1771, os membros da Academia propuseram ao rei Frederico sua admissão na instituição, mas o veto do monarca se configurou simplesmente em ignorar tal proposta. (HERTZ, 2007, p. 50).

Embora procurasse evitar embates que envolvessem assuntos de religião, Moses Mendelssohn foi obrigado a enfrentar, em 1763, um desafio lançado por seu jovem admirador e amigo, o pastor e filósofo Johann Kaspar Lavater, que havia traduzido a obra de Charles Bonnet, "Palingênese filosófica" ("*Palingénésie philosophique"*) para o idioma alemão, dedicando-a a Moses. Por meio da dedicatória, Lavater o desafiou publicamente a refutar o livro ou, então, converter-se ao Cristianismo, colocando Moses numa situação constrangedora, arriscando disputas perigosas no futuro, caso se pronunciasse em público sobre o assunto. A resposta a Lavater, que antevia sua glória como responsável pela conversão de Moses, não foi a que o jovem pastor esperava. Moses respondeu ser "um judeu convicto, que não se deixaria confundir pelas teorias de Bonnet, mas que, mesmo assim, defenderia toda religião revelada."[30] (HENSEL, 2006, v. 1, p. 11).

[30] „ein Jude aus Ueberzeugung sei, dass die Bonnet'schen Lehrsätze ihn durchaus nicht irre gemacht, ja, dass er sich getraue, mit soclhen Beweisen jede geoffenbarte Religion zu vertheidigen."

A partir da obra "Fédon: ou sobre a imortalidade da alma" ("*Phädon, oder über die Unsterblichkeit der Seele"*), de 1767, Moses notabilizou-se como "Sócrates Alemão". Era conhecido e reverenciado tanto pela qualidade de sua prosa quanto por seu pensamento. Segundo David Sorkin (1996, p. 17), sua prosa clara e muitas vezes em forma de diálogo tornava a filosofia alemã atrativa e de fácil leitura. De fato, segundo Torriani (2004, p. 79), o filósofo Moses se caracteriza "por seu emprego do senso comum" ("*gemeine Menschenvernunft"*). Windelband[31] o classifica como filósofo popular que carecia do espírito de sistema, evitava especulações sobre o supra sensorial e se concentrava em questões úteis." Consequentemente, transformou-se num marco na paisagem cultural de Berlim. Recebia visitantes de toda a Europa e mantinha correspondência com estudiosos e estadistas europeus. Nessa relação, encontravam-se o Marquês d'Argens, o filósofo e matemático Pierre Louis Moreau de Maupertuis, o já mencionado Christoph Friedrich Nicolai, o filósofo e escritor Johann Gottfried von Herder, Immanuel Kant, o também filósofo Friedrich Heinrich Jacobi, o Duque de Braunschweig, o lexicógrafo e pedagogo Joachim Heinrich Campe, o arcebispo e príncipe eleitor Karl Theodor von Dalberg, o filósofo e escritor Johann Georg Hamann, o teólogo e orientalista Johann David Michaelis, para citar apenas alguns. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 14).

### 1.3 O caminho para a reforma judaica

A despeito de todas as situações adversas, Moses deu início às suas atividades reformadoras, tomando seu próprio processo de formação ("*Bildungsgang"*) como modelo: preliminarmente era necessário que os judeus aprendessem o idioma alemão. Para tanto, começou a produzir a tradução comentada para a língua germânica das Escrituras Sagradas, além dos cinco livros de Moisés, o Pentateuco, do Livro dos Salmos e do Cântico dos Cânticos, a partir do hebraico. Os livros eram estruturados de forma didática, para atender tanto aos judeus no aprendizado do idioma alemão, quanto aos cristãos no aprendizado sobre assuntos judaicos. Assim, uma parte foi impressa utilizando o sistema de escrita hebraico e outra parte fazendo uso do alfabeto alemão.

Logo enfrentaria dificuldades nas traduções. Em uma carta a Michaelis (HENSEL, 2006, v. 1, p.), disse:

> Traduzi cerca de 20 salmos para o alemão e estava inclinado a apresentá-los como amostras da poesia lírica hebraica. Devo confessar que estou muito

[31] Wilhelm Windelband (1848-1915) filósofo alemão.

> pouco satisfeito com todas as traduções dos salmos que chegaram ao meu conhecimento, com os poéticos menos ainda do que com aqueles em prosa.[32]

Entretanto, as dificuldades técnicas não seriam o problema. Difícil mesmo, segundo Hensel (2006, v. 1, p. 19), foi enfrentar os ortodoxos de ambas as religiões que, naturalmente, estavam insatisfeitos com sua visão despreconceituosa, e era de se esperar que os rabinos, em particular os talmudistas judeus, movimentassem céus e terra contra a tradução e seu tradutor.

As traduções conquistaram um público cada vez maior e são até hoje[33] a base de toda a educação judaica da juventude (HENSEL, 2006, v. 1, p. 19). Estava, ainda, em seus planos traduzir todo o Antigo Testamento, o que, entretanto, não pôde realizar, em virtude de sua morte prematura.

Sua obra tardia "Jerusalém, ou sobre o poder religioso e o Judaísmo" ("*Jerusalem oder über religiöse Macht und Judentum"*), de 1783, consiste de duas partes. Conforme Torriani (2004), a primeira parte do ensaio questiona a legitimidade do poder eclesiástico ou religioso e defende a liberdade de consciência individual e a tolerância. A segunda parte constitui uma defesa acirrada do Judaísmo como portador e guardião do monoteísmo contra a corrupção moral e a idolatria. Em suma, trata da separação entre a religião e o Estado e apresenta a visão de uma sociedade tolerante. Representa, ainda, o testamento político e religioso de Moses. As "Horas da manhã ou preleções sobre a existência de Deus" ("*Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes"*), de 1785, representam seu testamento filosófico, em que a questão da metafísica e da razão são consideradas. Essa obra surgiu em defesa de Lessing (que havia falecido em 1781) num embate por correspondência com Friedrich Heinrich Jacobi, filósofo e sério crítico do Iluminismo berlinense, a quem Mendelssohn nunca conheceu pessoalmente, embate esse que entrou para a história como a disputa sobre o Panteísmo. (FEINER, 2010, p. 200).

Em janeiro de 1786, ao levar para seu editor mais um manuscrito para ser impresso, Moses, de saúde precária, fragilizado pelo confronto anos antes com Lavater e desgostoso com os ataques ao seu amigo Lessing, pegou um resfriado e alguns dias depois veio a falecer. Sua morte foi lamentada tanto por judeus, quanto por não judeus em toda a Alemanha. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 35). Fanny Hensel, que não chegou a conhecê-lo, faria referência ao avô no seu diário, em 10 de setembro de 1829: "Hoje é o 100º aniversário do Avô, que será comemorado

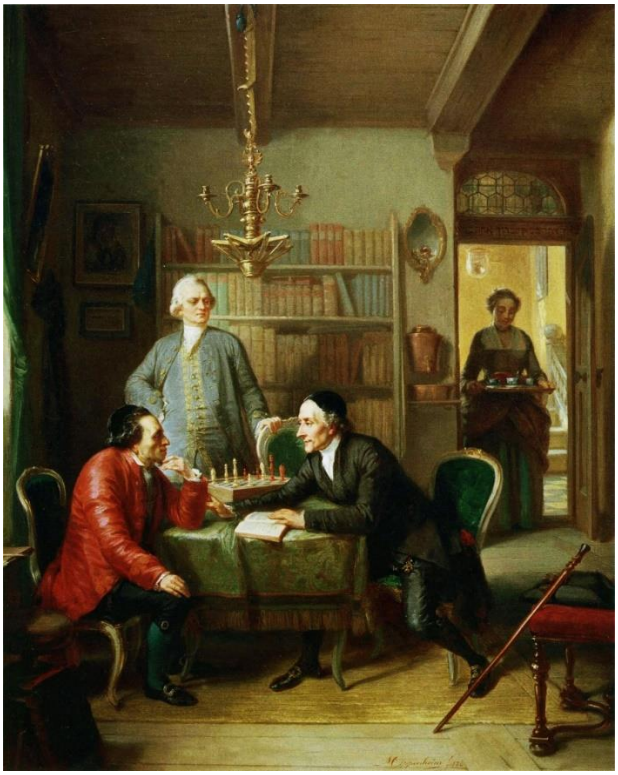
---

[32] "Ich habe selbst etwa 20 Psalmen ins Deutsche übersetzt und war nicht ungeneigt, sie als Proben der Lyrischen Poesie der Hebräer bekannt zu machen. Ich muss gestehen, dass ich mit allen Uebersetzungen der Psalmen, die mir zu Gesicht gekommen sind, sehr wenig zufrieden bin, mit den poetischen noch weniger, als mite den prosaischen."

[33] Refere-se ao ano de publicação da 11ª edição do seu livro, em 1903.

pela mantenedora de dois orfanatos e aqui pela Sociedade dos Amigos com uma cerimônia."[34] (HENSEL, 2002a, p. 22)

Figura 7 - Lavater e Lessing visitam Moses Mendelssohn, 1856. Óleo sobre tela. Moritz Daniel Oppenheim (1800-1882). O pintor retratou um encontro imaginário entre os três pensadores; da esquerda para a direita: Mendelssohn, Lessing (em pé) e Lavater. Supõe-se que a mulher na porta seja Fromet.



Fonte: Coleção Museu Judah L. Magnes

### 1.3.1 A Haskalá e os maskilins

Diz David Sorkin (2006, p. 7) na introdução de seu livro "Moses Mendelssohn e o Iluminismo Religioso" ("*Moses Mendelssohn and the Religious Enlightenment"*), que "tornou-se uma prática consagrada ao longo do tempo estudar [Moses] Mendelssohn principalmente, ou mesmo exclusivamente, a partir de suas obras alemãs."[35] O argumento do autor é que essa abordagem poderá ser apropriada para compreender o personagem como filósofo do Esclarecimento Alemão. Todavia, para avaliá-lo como pensador do Judaísmo tal abordagem não se sustenta. Há muito os escritos de Moses e seu pensamento sobre temas judaicos em hebraico, ao longo de sua carreira, têm sido negligenciados. Novos estudos buscaram preencher

[34] "Heut ist des Grossvaters 100jähriges Geburtsfest, das durch die Stiftung 2er Waisenhäuser, und hier in der Gesellschaft der Freunde durch eine Festlichkeit begangen wird."

[35] "It has become a time-honored practice to study Mendelssohn primarily, or even exclusively, from his German works."

essa lacuna, como os de Moshe Pelli, professor da Universidade da Flórida Central e especialista em Iluminismo Judaico nos séculos XVIII e XIX.

Como mencionado anteriormente, Moses Mendelssohn foi um dos fundadores do Iluminismo Judaico, movimento literário, cultural e social que, mais tarde, viria a ser denominado "Haskalá". No mesmo movimento estavam os judeus Israel Samoscz (ca. 1700–1772), Abraham Kisch (1720?-1803) e Aron Salomon Gumpertz (1723-1769) que almejavam direcionar seus talentos e desejos para a formação rabínica, mas que não se sentiam satisfeitos ali, conforme Feiner (2010, p. 28).

De acordo com a Enciclopédia Britannica, o termo Haskalá vem do hebraico "*sekhel*" e significa "razão" ou "intelecto". Teve seu início em fins do século XVIII e perdurou por todo o século XIX, partindo da Alemanha e se estendendo até o Leste Europeu. A Haskalá na Alemanha, no último quartel do século XVIII revelou-se, conforme Pelli (2010, p. 15), como uma "revolução cultural", expressão aceita por outros pesquisadores desse movimento. Representa o início de um novo período na história judaica. "Seus proponentes – conhecidos como maskilins – eram jovens intelectuais, escritores e educadores que desejavam revigorar o povo judeu, influenciados pelos princípios de tolerância, compreensão e humanismo do Iluminismo Europeu. Assim como Moses, planejavam reformar a educação judaica, introduzindo matérias seculares, ciência, matemática e o estudo de línguas seculares, mantendo-se fieis à essência do Judaísmo e às suas tradições. Ainda de acordo com Pelli (2010, p. 16), suas propostas reformistas resumiam-se, basicamente, em quatro categorias: 1. Conduzir os membros para o autodesenvolvimento, segundo o ideal alemão de "*Bildung"*[36], para alcançar o refinamento moral e estético; 2. Modernizar a educação judaica, acrescentando ao ensino religioso disciplinas seculares, como ciências e línguas; 3. Revitalizar a cultura judaica com a introdução de elementos culturais europeus, valores ocidentais, costumes e convenções sociais; e 4. Aliviar a carga de excessivos ritos religiosas, costumes e práticas e lutar contra as crenças supersticiosas.

Surgiram, então, tratados e propostas de modernização na educação, sendo pioneiro o educador Naphtali Herz Wessely (1725-1805), nascido em Hamburgo. Proposta semelhante foi apresentada por Isaac Euchel (1756-1804) para a implantação de escolas judaicas modernas na cidade de Königsberg. Euchel, natural de Copenhague e criado em Berlim, foi tutor na casa da família David Friedländer e estudante da universidade local. (PELLI, 2010, p. 17).

[36] Rosana Suarez define o conceito de "Bildung", como "processo da cultura, da formação", como veremos oportunamente em mais detalhes. (2005, p. 192).

A necessidade de produzir material didático adequado foi o passo seguinte. Para atender a essa demanda, os maskilins elaboraram novos livros. (PELLI, p. 17).

Nesse contexto, foi fundada por Friedländer e Isaak Daniel Itzig, em 1781, a primeira escola livre judaica, em Berlim, a "*Jüdische Freischule"* (ou "*Freyschule*", na grafia antiga, a "Escola Judaica Livre"), com novo currículo. A ela se seguiram vários outros estabelecimentos de ensino. O grande objetivo era "reeducar o judeu para ser um membro esclarecido da Haskalá, pronto para compartilhar o tão sonhado e esperado novo mundo de suposta sabedoria, fraternidade e abertura"[37], nunca perdendo de vista os princípios do Iluminismo Europeu, fundamentados nas ideias do racionalismo, humanismo, tolerância e liberdade. (PELLI, 2010, p. 17). Deve ser destacado, que os intelectuais reformadores da *Freischule* inspirados por Moses, mesmo profundamente preocupados com a educação judaica, raramente incluíam as meninas. Além disso, a Escola Livre era destinada a meninos pobres, tanto cristãos como judeus. As famílias abastadas contratavam professores para seus filhos, principalmente meninos, mas incluindo algumas vezes também as meninas. (HERTZ, 2007, p. 47).

Os maskilins procuravam sair dos parâmetros judaicos até então vigentes. Cientes disso, buscavam dialogar com os rabinos, mas em vão. Partiram, então, em busca de uma nova identidade judaica, contrariando a tradicional cultura rabínica. Wessely argumentava que somente desejava "restaurar os costumes corretos que foram praticados em tempos antigos e que foram esquecidos como resultado das perseguições."[38] Os rabinos tradicionalistas viam nesse pensamento uma ameaça à sua autoridade e à maneira tradicional de praticar o Judaísmo. (PELLI, 2010, p. 20).

Na busca pela nova identidade, os maskilins acreditavam ter encontrado no Judaísmo muitos aspectos do Iluminismo e consideraram o Judaísmo original como uma religião esclarecida, encontrando elementos de tolerância, abertura, liberalismo e sabedoria, bem de acordo com o pensamento de Moses Mendelssohn. Por outro lado, Wessely responsabilizava as condições políticas e sociais em que se encontravam os judeus na diáspora pelo declínio do conhecimento secular e das ciências entre eles. Assim, não seria mais a figura do rabino estudioso do Talmude o ideal a ser seguido, mas a personalidade do erudito filósofo e do sábio que se tornava a figura exemplar da Haskalá. (PELLI, 2010, p. 21).

---

[37] "to re-educate the Jew to be an enlightened member of the Haskalah, ready to share the envisioned and much hoped for new world of alleged wisdom, brotherhood of men and openness."

[38] "He only wanted to 'restore the correct customs that had been practiced among us in ancient times and were forgotten as a result of the persecutions'."

Para que a reforma proposta não ficasse somente no plano das ideias, os maskilins formaram as primeiras sociedades de amigos (“*Gesellschaft der Freunde”*) e sociedades literárias, desviando das instituições de orientação religiosa. Nesse sentido, também Moses cultivava um círculo quase diário em sua casa, conhecido por grande parte da população berlinense, onde eram debatidas ideias e, em particular, assuntos de interesse literário e artístico. O padrão de vida da família de Moses sempre fora modesto, o lanche noturno bem simples, mas os conhecidos e os amigos, próximos ou não, eram sempre bem-vindos, segundo Sebastian Hensel (2006, p. 30-31):

> Moses costumava se sentar em sua poltrona como um juiz. [...] Quando os discursos e os contra-argumentos finalmente se cruzavam e se confundiam, levantava-se da cadeira, entrava no meio dos adversários e amavelmente pedia audiência. Surgia, então, um silêncio respeitoso.[39]

A busca por uma nova cultura incluía também a criação de uma nova e moderna literatura hebraica. Como os iluministas consideravam a língua o “espelho da alma”, segundo Blackall (1959, p. 5, apud Pelli, 2010, p. 29), refletindo, portanto, o padrão ético e a cultura do seu povo, não poderiam mais permitir o uso do ídiche, que, dentre outros motivos, associavam aos tradicionais rabinos poloneses e aos professores de religião oriundos do Leste Europeu. Assim também apreciavam o uso correto da gramática e preferiam uma linguagem “grandiloquente, sublime e poética, que era mais elegante e moderna naquele tempo.”[40] (PELLI, 2010, p. 29).

Segundo Pelli (2010, p. 36), o processo evolutivo da Haskalá, na Alemanha, foi longo e complexo, ocasionando frequentemente guerras culturais (“*Kulturkampf”*)[41]. Entretanto, foi decisivo na expansão dos seus princípios e pensamentos para outros centros na Europa Central e nos países do Leste Europeu, no decorrer do século XIX, por oferecer o Judaísmo reformado como alternativa ao Judaísmo rabínico.

---

[39] “Moses sass gewöhnlich als Kampfrichter auf seinem Armsessel. [...] Wenn endlich Reden und Gegenreden sich durchkreuzten und verwirrten, so stand er wohl auf von seinem Sitze, trat in die Mitte der Streitenden und schien liebreich um Gehör zu bitten. Dann erfolgte ein ehrerbietiges Stillschweigen.“

[40] “grandiloquent, sublime and poetical language, which was more elegant and modern at the time.”

[41] Período entre 1870-1886, em que o governo prussiano e os parlamentos prussiano e alemão predominantemente liberais aprovaram uma série de leis anticatólicas. (JOSKOWICZ, 2005, p. 177-178).

# 2 "*ENTÃO RESOLVI PUBLICAR MINHAS COISAS*": FANNY HENSEL, PIANISTA, REGENTE E COMPOSITORA

## 2.1 Dedos para as fugas de Bach

Fanny Mendelssohn, nascida em Hamburgo, no dia 14 de novembro de 1805, e filha primogênita do casal Abraham (1776-1835) e Lea Mendelssohn Bartholdy (1777-1842), era neta do filósofo Moses Mendelssohn (1729-1786) e de Fromet Gugenheim (1737-1812). Pelo lado materno, Fanny descendia da família de Daniel Itzig (1723-1799), o bisavô, judeu da corte ("*Hofjude*") que se estabeleceu em Berlim em 1671, juntamente com mais 50 famílias judias, a convite do "Grande Eleitor" Frederico Guilherme de Brandenburgo, após sua expulsão de Viena. (TILLARD, 1994, p. 27-28). Itzig ocuparia também, segundo Wollny (2012, p. 218), a posição mais alta na hierarquia do estado da Prússia permitida para judeus. Moses Mendelssohn e Daniel Itzig pertenciam ao mesmo círculo de relacionamento, em Berlim, "e assim predestinados a se conectarem, se não por meio dos seus filhos, então pelos seus descendentes."[42] (SCHLEUNING, 2007, p. 23).

Após seu casamento, em dezembro de 1804, em Berlim, Abraham e Lea Mendelssohn fixaram residência em Hamburgo, cidade para onde Abraham e seu irmão mais velho Joseph Mendelssohn (1770-1848) expandiram seu negócio, abrindo uma nova filial da sua casa financeira "*Gebrüder Mendelssohn & Co*." ("Irmãos Mendelssohn & Cia."), fundada em 1803. (TODD, 2010, p. 4).

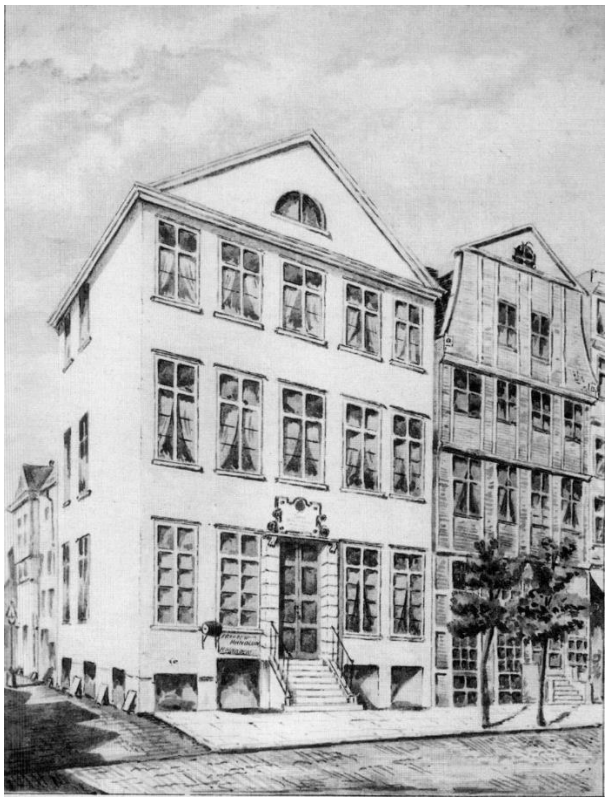
Alguns dias depois do nascimento de Fanny, Abraham informava, em uma carta à avó materna Bella Salomon, que "'Lea acha que a criança tem dedos para [tocar] fugas de Bach', uma profecia que aliás se comprovou"[43], conforme a crônica familiar de Sebastian Hensel, filho de Fanny (2006, v. 1, p. 86).

Lea Mendelssohn obteve de casa uma educação refinada que incluía o aprendizado do piano, instrumento que tocava com perfeição, segundo Schleuning (2007, p. 24). A família Itzig, cuja figura proeminente era Sarah Levy, a tia-avó de Fanny, há muitas gerações cultivava a música de Bach: "Dentre os 'salões' dos círculos judaicos de boa formação de Berlim, o dela

[42] „und damit prädestiniert, wenn schon nicht ihre Kinder, dann doch ihre Kindeskinder mit dessen Abkömmlingen zu verbinden."
[43] "'Lea findet, das Kind habe Bach'sche Fugenfinger'; eine Prophezeiung, die sich allerdings bewährt hat."

possuía uma característica especial, na medida em que ali prevalecia ‘um culto formal a Sebastian e Philipp Emanuel Bach’”.[44] (SCHLEUNING, 2007, p. 25).

Figura 8 - Casa em Hamburgo, onde nasceram Fanny, Felix e Rebecka Mendelssohn.



Fonte: Eckard Kleßmann, Die Mendelssohns. Bilder aus einer deutschen Familie, Frankfurt. Komponistenquartier Hamburg.

Cerca de três anos e meio depois, em 3 de fevereiro de 1809, nascia Felix, o segundo dos quatro filhos do casal, e, em 11 de abril de 1811, a filha Rebecka. Quando os negócios em Hamburgo se tornaram difíceis, por conta do bloqueio continental imposto por Napoleão Bonaparte à Inglaterra e que trouxe no seu rastro o comércio ilegal de mercadorias no porto de Hamburgo, a família Mendelssohn se viu obrigada a fugir para Berlim, sua cidade de origem. Mesmo assim, como relata Peter Schleuning (2007, p. 33):

> Em julho de 1811, a pedido dos franceses, foi decretada a prisão domiciliar dos irmãos Mendelssohn em Berlim, que pagaram suas dívidas em Hamburgo e depositaram, por intermédio de parentes, um valor considerável de caução. No entanto, os Mendelssohn estavam sob a proteção do governo prussiano, que conseguiu numa tática hábil a suspensão da prisão, a guarda segura dos livros da empresa e a restituição da fiança.[45]

[44] „Unter den ‚Salons‘ der gebildeten Berliner jüdischen Kreise stellte der ihre [Sarah Levy] eine Besonderheit dar, insofern dort ‚ein förmlicher Sebastian und Philipp emanuel Bach-Kultus‘ herrschte.“

[45] “Im Juli 1811 wurden auf französischen Antrag die Gebrüder Mendelssohn in Berlin gar unter Hausarrest gestellt, zahlten Hamburger Schulden zurück und liessen durch Verwandte eine hohe Kaution stellen. Jedoch standen die Mendelssohns unter dem Schutz der preussischen Regierung, der es gelang, durch eine geschickte

Em Berlim, nasceu Paul, o último dos quatro filhos de Abraham e Lea, no dia 30 de outubro de 1812.

Schleuning observa (2007, p. 33) que os pais não escolheram nomes hebraicos para seus filhos, como era costume nas famílias Mendelssohn e Itzig há muitas gerações. Teria sido uma estratégia do casal, visando à futura conversão para o Cristianismo? De fato, alguns anos mais tarde, em 21 de março de 1816 – coincidência ou não, o dia do nascimento de Johann Sebastian Bach (TODD, 2010, p. 19) –, os quatro filhos foram batizados segundo a Confissão Luterana. Por sugestão do irmão de Lea, Jakob Ludwig Salomon Bartholdy (1779-1825), que havia se convertido ao Cristianismo em 1805, acrescentaram o sobrenome Bartholdy, para se "distinguirem dos demais Mendelssohn, o que será ainda mais agradável para mim, pois é a maneira de manter minha memória neles, com o que fico muito feliz,"[46], conforme carta reproduzida por Sebastian Hensel (2006, v. 1, p. 89). "Nos registros de batismo, [...] Fanny [aparece] com o nome Cäcilia, de modo que ela passou a se chamar Fanny Cäcilia Mendelssohn Bartholdy (Felix tornou-se Jacob Ludwig Felix; Rebecka, Rebecka Henriette; e Paul, Paul Hermann),"[47] relata Todd (2010, p. iv).

A despeito da educação dos filhos ter sido cristã, a tradição judaica parece ter sido a base até o momento do batismo, o que sugere que a educação de Fanny, bem como a dos irmãos, provavelmente tenha seguido o que determinam a Torá e o Talmude, que atribuem papeis diferenciados a mulheres e homens, observa Brunhilde Sonntag (2001, *online*). Para o Judaísmo, segundo a autora, não existe igualdade ou desigualdade de direitos, apenas diferenciação. E, dada a "alta importância da família e da prática religiosa no Judaísmo ortodoxo, a reputação das mulheres aumenta consideravelmente, e seu trabalho se torna um componente essencial da vida judaica."[48]

Todo o processo de conversão dos filhos ao Cristianismo transcorreu com a máxima discrição, "para poupar os sentimentos dos seus rígidos avós judeus, especialmente da velha Salomon,"[49] diz Sebastian Hensel (2006, v. 1, p. 89) Tratava-se, no caso, de Bella Salomon, especialmente afeiçoada a Fanny. Note-se que o sobrenome "Bartholdy" foi acrescentado sem

---

Hinhaltetaktik die Aufhebung des Arrestes, die Sicherung der Firmenbücher und die Rückführung der Kaution zu erlangen."

[46] "zur Unterscheidung von den übrigen Mendelssohn's [annimmst], welches mir um so angenehmer sein wird, da es die Art ist, auch mein Andenken bei ihnen zu erhalten und worüber ich mich herzlich freue."

[47] „In the baptismal record, […] Fanny [appeared] with the name Cäcilia, so that she became Fanny Cäcilia Mendelssohn Bartholdy (Felix became Jacob Ludwig Felix; Rebecka, Rebecka Henriette; and Paul, Paul Hermann)."

[48] „wegen des hohen Stellenwertes von Familie und Religionsausübung im orthodoxen Judentum wir das Ansehen der Frau damit aber erheblich gesteigert und ihre Tätigkeit zu einem wesentlichen Bestandteil jüdischen Lebens.

[49] "um die Gefühle ihrer streng jüdischen Grosseltern, namentlich der alten Salomon zu schonen."

o hífen, pois, segundo Klein e Elvers (HENSEL, 2002a, p. viii), era intenção do pai de que, no futuro, o nome "Mendelssohn" fosse suprimido pelos filhos, apagando, assim, qualquer vestígio da origem judaica, o que, no entanto, não aconteceu: os filhos "tinham orgulho de seu avô e não avaliavam com tanta gravidade as desvantagens sociais"[50] que poderiam ocorrer. Para Tillard (1994, p. 44), o sucesso da conversão da família dependia, entretanto, dos filhos, particularmente, de Fanny e Felix.

O talento musical de Fanny e Felix, que ficara evidente para os pais desde o início, parece ter levado a mãe a ministrar as primeiras aulas de piano aos irmãos, bem como aos demais filhos do casal. Além das aulas de música, os pais optaram por eles mesmos ministrarem as outras matérias em casa. Abraham ensinava matemática e francês, idioma que havia aprendido em Paris ainda solteiro, durante sua permanência como empregado do banco Fould. Abraham havia se transformado em parisiense francófilo, segundo Tillard (1994, p. 30), e não pretendia mais voltar a Berlim, "àquela cidade provinciana empoeirada."[51] Lea incumbiu-se de ministrar aulas de Alemão, literatura e artes. (SCHLEUNING, 2007, p. 37). As escolas cristãs ou judaicas eram exclusividade dos meninos. Daí a preocupação dos pais, conforme Schleuning (2007, p. 38), de oferecerem instrução igualitária aos quatro filhos, de acordo com o seu próprio modelo educacional permeado pelo espírito judaico reformado.

Em 1816, após o batismo dos filhos, a família viajou para Paris, onde Fanny e Felix receberam aulas de piano com a aclamada pianista e compositora Marie Kiéné Bigot de Morogues (1786-1820), cuja vocação musical, segundo Françoise Tillard (1994, p. 47) era reconhecida tanto por Haydn quanto por Beethoven. De volta a Berlim, os irmãos iniciaram as lições de piano com Ludwig Berger (1777-1839), compositor, pianista e conceituado professor de piano, ex-aluno de Muzio Clementi e Johann Baptist Cramer, que havia retornado a Berlim após uma série de concertos pela Europa. (TILLARD, 1994, p. 49). Dois anos mais tarde, aos 13 anos de idade, Fanny preparou para seu pai, segundo a autora (1994, p. 50), uma surpresa especial para o seu dia de aniversário, ao tocar de cor os 24 prelúdios da primeira parte do "Cravo Bem-Temperado" de Bach. "Sua memória musical combinava com o aguçado poder de lembrança de seu irmão",[52] observa Todd (2010, p. xii). A partir de 1819, Fanny e Felix passaram a ter aulas de composição e contraponto com Carl Friedrich Zelter (1758-1832), ele próprio compositor e regente.

[50] „Sie waren stolz auf ihren Grossvater und bewerteten die Möglichkeit gesellschaftlicher Nachteile offensichtlich bei weitem als nicht so gravierend [...]"
[51] "dieser verstaubten Provinzstadt"
[52] "Her musical memory matched her brother's acute powers of recall"

Para Schleuning (2007, p. 47), a escolha criteriosa dos professores de música para aperfeiçoamento dos conhecimentos musicais de Fanny e Felix deve-se ao firme propósito dos pais de engajarem expoentes nas respectivas matérias e, acrescentaríamos ainda, terem os referidos professores um bom relacionamento social e profissional em Berlim. Ludwig Berger, segundo Schleuning (2007, p. 48), esforçava-se, por meio de sua escola pianística, por tornar as obras de Beethoven compreensíveis para seus alunos. Já Carl Friedrich Zelter, além de compositor e regente, era também diretor da renomada "*Sing-Akademie*", a Academia de Canto Coral de Berlim, que contou, por ocasião de sua fundação em 1791, com a participação efetiva da tia-avó Sarah Levy. Suas aulas de contraponto tomavam como base os estudos dos corais protestantes. Abraham era amigo de Zelter desde sua juventude, e ambos amigos próximos de Goethe. (SCHLEUNING, 2007, p. 52). Neste ponto, é válido destacarmos algumas considerações de Roger Todd (2010, p. xii) a respeito do professor e da opinião deste acerca do desempenho de Fanny e Felix:

> Carl Friedrich Zelter, que promoveu a carreira de seu premiado aluno Felix, informou a Goethe em 1824, que Fanny havia completado sua trigésima segunda fuga e julgou algumas de suas composições [para poesias] de Goethe dignas de serem compartilhadas com o poeta; este, no ano seguinte, enviou cumprimentos a Felix e à "sua irmã igualmente talentosa".[53]

Ademais, em 1819, foi contratado o filólogo e linguista Karl Wilhelm Ludwig Heyse (1797-1855), para ensinar às crianças os idiomas antigos e dar aulas de ciências, latim, grego, história, geografia, alemão, francês entre outras, além de constar, conforme Schleuning, que o pai teria feito menção a um professor de religião. Natação e ginástica também faziam parte da formação, bem como aulas de desenho, ministradas, a partir de 1820, pelo professor e pintor paisagista Johann Gottlob Samuel Rösel, atividades que desenvolveram, particularmente em Felix, o talento para essa arte. (SCHLEUNING, 2007, p. 51)

No entanto, Abraham parecia ser um pai severo na educação dos filhos, como relata Sebastian Hensel (2006, v. 1, p. 88), "ainda dominava um pouco do despotismo judaico. 'Leal e obediente até a morte', essa era a exigência."[54] Contudo, pautaria sua educação primordialmente na consolidação da ética, para ele um princípio que valia mais do que pertencer a uma igreja ou de seguir regras.

Havia, entretanto, quem não visse com bons olhos tal empenho dos pais em oferecer o máximo de conhecimento aos filhos e com tanto rigor. Henriette Mendelssohn, irmã de

---

[53] "Carl Friedrich Zelter, who promoted the career of his prize pupil Felix, informed Goethe in 1824 that Fanny had completed her thirty-second fugue and judged some of her Goethe settings worthy enough to be shared with the poet, who the following year sent greetings to Felix and to 'your equally gifted sister'."

[54] "Es herrschte noch etwas jüdischer Despotismus darin. ‚Treu und gehorsam bis in den Tod', das war die Forderung.

Abraham, que vivia em Paris e trabalhava como tutora de outra Fanny, filha de um dos generais de Napoleão Bonaparte, Horace Sébastiani, aparentemente não tão talentosa quanto sua homônima em Berlim (TILLARD, 1994, p. 26), criticava seu irmão, apesar de apreciar os progressos musicais de sua sobrinha. Em carta a Lea, revelava que, mesmo tendo ficado "rígida e muda de tanto espanto" com a façanha de Fanny de ter tocado os 24 prelúdios de Bach de cor, ponderou: "tenho que admitir que considero tal empreendimento punível; [...] o esforço é grande demais, poderia facilmente ser prejudicial, só se deve conduzir e não impelir o extraordinário talento de seus filhos. [...], o melhor parece para ele [Abraham] apenas bom o suficiente."[55] (TILLARD, 1994, p. 50). Peter Schleuning (2007, p. 50) sugere que tal proeza, a que a tia se refere, pode também ter sido uma sugestão de Lea ou que poderia ter sido simplesmente uma diversão para Fanny.

Ainda em 1819, aos quatorze anos de idade, Fanny compôs sua primeira obra de que se tem registro: a canção "Ihr Töne schwingt euch fröhlich durch die Saiten" ("Ó tons, vibrem com alegria através das cordas"). O texto de autor anônimo transmite alegria, júbilo e felicidade, bem próprio à ocasião para a qual o "*Lied zum Geburtstag des Vaters*" ("Canção para o aniversário do pai") foi composto: a comemoração de mais um aniversário de Abraham, em 11 de dezembro daquele ano. Para Todd, musicalmente, a linha flexível e fluente da melodia demonstra o talento de uma genuína compositora de canções (2010, p. 32-33). Segundo Schleuning (2007, p. 55), é provável que essa música esteja entre as composições, que Fanny reuniu entre 1820 e 1823 no álbum musical que utilizou em suas aulas de contraponto com Zelter. Todd (2010, p. 33) registra que Fanny recolheu, no mínimo trinta exemplos de canções no seu álbum, incluindo um *arioso* com recitativo, duas árias, quatro corais a quatro vozes, peças para piano e o início de uma cena dramática, complementa Tillard (1994, p. 64).

## 2.2 A música como ornamento

No dia 21 de maio de 1820, realizou-se a confirmação de fé de Fanny, segundo os ritos da igreja luterana, momento que mudaria o rumo de sua vida, conforme Abraham explicou em sua carta de consagração (HENSEL, 2006, v. 1, p. 93-94):

> Você, minha querida filha, deu um passo importante na vida e, ao mesmo tempo que como pai lhe desejo de todo coração sorte e felicidade nesta ocasião e para o curso de sua vida, sinto-me impelido, a conversar seriamente sobre muitas coisas que não foram discutidas entre nós.

[55] "[...] stumm vor Erstaunen [...] muss ich doch gestehen, dass ich das Unternehmen strafbar finde; die Anstrengung ist zu gross, sie hätte leicht schädlich werden können, man sollte das ausserordentliche Talent Ihrer Kiinder bloss leiten, nicht treiben. [...], das Beste ist ihm [Abraham] eben gut genug."

> Deus existe? O que é Deus? Se uma parte de nós é eterna e, depois que a outra parte se vai, continua a viver? E onde? E quando? – Nada disso eu sei e, por esse motivo, nunca lhe ensinei nada a respeito.[56]

Ao mesmo tempo em que demonstrava humildade ante o desconhecido, como é perceptível nesse trecho, havia momentos em que mostraria uma postura severa. Dois meses depois, em 16 de julho, através de outra carta – por demais conhecida e, por isso mesmo, citada em diversos livros e trabalhos acadêmicos –, escreveu-lhe a seguinte mensagem, em queixava claro seu posicionamento quanto ao futuro de Fanny (INTERPRETATIONEN, 2020, *online*):

> O que você me escreveu sobre suas atividades musicais em relação a Felix em uma de suas cartas anteriores foi tão bem pensado quanto expresso. A música para ele pode se tornar uma profissão, enquanto para você ela pode e deve ser sempre apenas um ornamento, sempre um meio de formação, [nunca] base do seu ser e fazer; pode-se verificar nele, portanto, ambição, ansiedade para se afirmar em um assunto que lhe é muito importante, porque ele se sente escolhido, enquanto talvez não seja menos honroso para , por você sempre ter sido dócil e sensata nesses casos e por ter provado pela sua alegria nos aplausos que ele obteve, que também poderia conquistá-los em seu lugar. Persevere nessa atitude e nesse comportamento, pois são femininos, e somente o feminino adorna e recompensa as mulheres.[57]

Tais palavras, que parecem patriarcais, suscitaram – e ainda suscitam – interpretações as mais variadas entre biógrafos e musicólogos. Para Peter Schleuning (2007, p. 64), os princípios educacionais de Abraham, que Sebastian Hensel denominou, nos idos de 1878, de "excelente pedagogia" (2006, v. 1, p. 90), são de "uma incoerência em que é difícil de se penetrar" ("eine schwer durchdringbare Unlogik"). A despeito de sua percepção liberal de sociedade e cultura, os Mendelssohn "mantinham uma visão tradicional sobre os deveres apropriados das mulheres", observa Marcia Citron (1981, p. 9-10) e chama atenção para o fato de que, "sem dúvida, tal conselho causou profundo impacto em Fanny sobre a percepção de si mesma como musicista."[58]. Tillard (1994, p. 66) entende de que se trataria de diligência crítica com que o pai se pronunciava a respeito de suas primeiras composições, pois "no que diz

---

[56] "Du hast, meine liebe Tochter, einen wichtigen Schritt ins Leben getan, und indem ich dir dazu und zu deinem ferneren Lebenslauf mit väterlichen Herzen Glück wünsche, fühle ich mich gedrungen, über Manches, was bis jetzt zwischen uns nicht zur Sprache gekommen ist, ernsthaft zu reden.
Ob Gott ist? Was Gott sei? Ob ein Teil unserer Selbst ewig sei und, nachdem der andere Teil vergangen ist, fortlebe? und wo? und wann? - Alles das weiss ich nicht und habe dich deswegen nie etwas darüber gelehrt."

[57] „Was Du mir über Dein musikalisches Treiben im Verhältnis zu Felix in einem Deiner früheren Briefe geschrieben, war eben so wohl gedacht als ausgedrückt. Die Musik wird für ihn vielleicht Beruf, während sie für Dich stets nur Zierde, immer Bildungsmittel, [niemals] Grundbass Deines Seins und Thuns werden kann und soll; ihm ist daher Ehrgeiz, Begierde, sich geltend zu machen in einer Angelegenheit, die ihm sehr wichtig vorkommt, weil er sich dazu berufen fühlt, eher nachzusehen, während es Dich vielleicht nicht weniger ehrt, dass Du von jeher Dich in diesen Fällen gutmüthig und vernünftig bezeugt und durch Deine Freude an dem Beifall, den er sich erworben, bewiesen hast, dass Du ihn Dir an seiner Stelle auch würdest verdienen können. Beharre in dieser Gesinnung und diesem Betragen, sie sind weiblich, und nur das Weibliche ziert und belohnt die Frauen."

[58] „the Mendelssohns held traditional views regarding the proper duties of women. […] Such advice undoubtedly made a deep impact upon Fanny's perceptions of herself as a musician."

respeito à moral, Abraham também foi vítima de seu tempo, vítima da ambiguidade predominante e das contradições ocultas."[59] Em todo caso, muitas foram as restrições a que Fanny foi submetida, como tradições familiares e fatores religiosos, bem como de classe social, acrescenta Nancy B. Reich (1991, p. 86). Contudo, apesar dos categóricos conselhos paternos, surgiu, segundo Todd (2010, p. 48) "uma certa contradição entre os pais nas expectativas em relação a Fanny e a vontade de expô-la ao melhor que a vida musical de Berlim tinha a oferecer."[60] Assim, em outubro de 1820, Fanny e Felix e também a irmã Rebecka ingressariam na *Sing-Akademie*, dirigida, nessa época, por Zelter.

Segundo Françoise Tillard (1994, p. 73), Fanny Hensel teria conhecido Wilhelm Hensel, seu futuro marido, em janeiro de 1821, numa exposição realizada em seu ateliê para apresentar o mais recente trabalho: um quadro encomendado pela esposa do Imperador da Rússia Charlotte da Prússia, que acompanhou o marido Nicolau I, numa visita recente a Berlim. O quadro seguiria brevemente para São Petersburgo. Wilhelm havia se candidatado para a execução dessa pintura, tendo em vista a promessa da concessão de uma bolsa de estudos pelo rei da Prússia. Seu trabalho foi aprovado e aceito, sendo ele, então, distinguido com a bolsa de estudos de cinco anos para a Itália. Assim, segundo Tillard (1994, p. 74), o reconhecimento do talento artístico de Wilhelm pelo rei da Prússia abriu as portas para a família Mendelssohn, e, poucos meses depois, Wilhelm fez o pedido de noivado a Fanny, cuja formalização, entretanto, seria adiada por cinco anos.

Schleuning (2007, p. 49), no entanto, não descarta a possibilidade, de que Fanny poderia tê-lo conhecido alguns anos antes, no final de 1816. À época ainda com 11 anos de idade, é provável que ela tenha frequentado com seus pais uma "espécie de salão literomusical", do qual participava seu professor de piano Ludwig Berger, o poeta Wilhelm Müller (conhecido pelos poemas para os quais Schubert compôs os ciclos de canções "Viagem de inverno" e "A bela moleira"), Wilhelm Hensel, sua irmã Luise e outros intelectuais da época, como os poetas Clemens Brentano e Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, mais conhecido como E. T. A. Hoffmann.

O ano de 1821, também marcou o início das chamadas "Sonntagsmusiken", os concertos dominicais organizados por Lea na residência dos Mendelssohn. Schleuning (2007, p. 79) os descreve como "uma série de concertos quinzenais que ocorriam no inverno, sempre

[59] „Was die Moral angeht, so war Abraham auch Opfer seiner Zeit, Opfer der herrschenden Doppeldeutigkeit und verborgenen Widersprüche."
[60] "a certain contradiction arose between the parents' expectations for Fanny and their willingness to expose her to the very best Berlin musical life had to offer."

das 11 às 14 horas [...], um evento como [...] importante oportunidade para as crianças se apresentarem" e de significado especial para Fanny, que despontava como pianista, regente e compositora, "em ambiente privado – em espaço público protegido!"[61]

Em outubro do mesmo ano, Felix realizaria sua primeira viagem de formação com o professor Zelter, para ser apresentado a Johann Wolfgang von Goethe, em Weimar, e Fanny permaneceu em casa, como uma "devotada e obediente filha" (REICH, 1991, p. 88) sendo também "verdadeira, leal, boa com sua mãe, e também posso pedir a você que seja obediente e dedicada a seu pai até a morte"[62], conforme claramente expressado por Abraham em outro trecho da carta de consagração. (HENSEL, 2006, v. 1, p. 95).

Figura 9 - Retrato de Fanny aos 16 anos de idade. Desenho a lápis de Wilhelm Hensel. Berlim, ca. 1822

Fonte: Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett.

Iniciou-se, então, uma intensa troca de correspondências entre Felix e Fanny. Em sua primeira carta, Fanny escreveu (MENDELSSOHN, 1997, p. 17):

> Você realmente nos faz falta, querido filho[63]! E a música em particular não flui tão fácil sem você. Agradeço em dobro e triplo ao amigo Begas[64] por ter pintado na tela para nós a adorável careta, tão natural como se estivesse viva à nossa frente.[65]

[61] „eine winterliche Konzertreihe im 14-Tage-Rhythmus, jeweils von 11 bis 14 Uhr [...], eine Veranstaltung als wichtigste Möglichkeit für die Kinder aufzutreten, [...] in privatem Rahmen - in einer geschützten Öffentlichkeit!"
[62] "Sei wahr, treu, gut, Deiner Mutter, und ich darf wohl auch fordern, Deinem Vater bis in den Tod gehorsam und ergeben"
[63] „Querido filho" é uma forma recorrente com que Fanny se dirige a Felix.
[64] Carl Joseph Begas (1794-1854) foi um pintor alemão e fundador de uma dinastia de artistas (Wikipedia).
[65] „Du fehlst einem spät und früh, lieber Sohn! und die Musik besonders will gar nicht rutschen ohne Dich. Doppelt und dreifach danke ich es nun Freund Begas, dass er uns die liebe Fratze so natürlich auf die Leinwand gepinselt als stünde sie lebendig vor uns."

Em 1822, a família empreenderia uma longa viagem instrutiva pela Suíça, organizada por Abraham, mesmo a contragosto de Lea, que não era afeita a excursões, conforme Tillard (1994, p. 104). O grupo era formado, segundo Sebastian Hensel (2006, p. 124), "pelos pais, pelos quatro filhos com 16, 13, 11 e 9 anos de idade, respectivamente, pelo tutor Heyse, por um Dr. Neuburg, além de alguns serviçais."[66] Para Fanny essa experiência tornou-se inesquecível. Numa carta contou para sua prima Marianne (HENSEL, 2006, v. 1, p. 126):

> [Ontem] vivi um dia, Marianne, um dia que fica eternamente indelével dentro de mim, cuja lembrança permanecerá para mim por muito tempo. Penetrei na grande Natureza de Deus, meu coração estremeceu de arrepios e reverência, e quando me acalmei e avistei o humanamente mais belo, o mais amável de tudo, quando estou na *fronteira da Itália*, meu destino me chama: até ali e não mais. Nunca, nunca tive tal sentimento, sincera gratidão a Deus, que me permitiu vivenciar este dia, a ânsia pelo que as montanhas me ocultavam, o firme propósito que guardei dentro de mim, todos esses sentimentos reunidos fluíram em lágrimas quentes e benevolentes.[67]

Num outro ponto da viagem, um novo anseio pela Itália, capturado, conforme Peter Schleuning, em palavras de uma espantosa espiritualidade para sua idade (2007, p. 83):

> Aquilo que não se vê, afeta não menos violentamente a alma, do que o entorno visível – a imagem do país que começa atrás daquelas montanhas, até mesmo a proximidade palpável da Itália, a pequena condição, de que todos os camponeses estiveram na Itália, falam italiano e cumprimentam o caminhante nos sons doces do adorável idioma me comoveu imensamente. Se eu fosse um garoto de 16 anos naquele dia, por Deus! Eu teria que lutar para não fazer nenhuma tolice.[68]

A viagem para conhecer a Itália, país descrito por numerosos viajantes, ainda não haveria de se realizar dessa vez. Teria Fanny lido, eventualmente, o relato de Goethe à Itália, em que o poeta escreveu: "Em Roma, encontrei primeiramente a mim mesmo. Ao entrar em harmonia comigo, tornei-me feliz e racional" (GOETHE, 2017, p. 15)? Ou teria sido pelo fato de a Itália ser um destino recorrente para quem procurava realizar as assim chamadas viagens de formação?

---

[66] "Die Gesellschaft bestand aus den Eltern, den 4 Kindern im Alter von 16, 13, 11 und 9 Jahren, dem Hauslehrer Heyse, einem Dr. Neuburg, nebst einigen Dienstboten."

[67] „Ich habe einen Tag erlebt, einen Tag, der ewig unauslöschlich in meinem Innern steht, dessen Andenken für lange hinaus auf mich wirken wird. In Gottes grösste Natur bin ich getreten, das Herz hat mir gebebt vor Schauer und Ehrfurcht, und als ich wieder beruhigt, das menschlich Schönste, das anmutig Lieblichste erblickte, als ich an der Grenze von Italien stehe, da ruft mein Schicksal: bis dahin und nicht weiter. Nie, nie habe ich solche Empfindung gehabt, inniger Dank gegen Gott, der mich diesen Tag hatte erleben lassen, Sehnsucht nach dem, was mir die Berge verhüllten, feste Vorsätze, die ich in meinem Innern fasste, alle diese Gefühle vereinigt strömten aus in heissen, wohltätigen Tränen."

[68] „Das was man nicht sieht, wirkt nicht weniger heftig auf das Gemüth, als die sichtbaren Umgebungen, - die Idee des Landes, welches hinter jenen Gebirgen beginnt, ja selbst die fühlbare Nähe Italiens, der kleine Umstand, dass die Landleute alle in Italien waren, italiänisch reden und den Wanderer mit den süssen Lauten der lieblichen Sprache begrüssen, rührte mich unendlich. Wäre ich an diesem Tage ein junger Bursche von 16 Jahren gewesen, bei Gott! ich hätte zu kämpfen gehabt, um keinen dummen Streich zu begehen."

De todo modo, o regresso da Suíça para Berlim ainda proporcionaria a Fanny e à família, uma visita a Johann Wolfgang von Goethe, em Weimar, em que o poeta pôde admirar seu desempenho, quando tocou peças de Bach ao piano, bem como as canções que ela havia composto para poemas de sua autoria (SCHLEUNING, 2007, p. 84). Antes da visita a Goethe, "Abraham e Lea fecham a lacuna espiritual em sua família ao se converterem, em 4 de outubro, à fé protestante. Abraham Moses se torna Abraham Ernst e Lea, adotando os nomes de seus filhos, Lea Felicia Pauline. [...] [e] adicionaram o segundo sobrenome Bartholdy [...]"[69], relata Todd (2010, p. 65). A adoção oficial do novo sobrenome seria permitida somente no ano seguinte.

Em 1823, Wilhelm Hensel embarcou com a bolsa de estudos por cinco anos para Roma. Um noivado formal com Fanny, segundo Sebastian Hensel (2006, p. 117-118), não foi permitido pelos pais, tendo sido condicionado ao seu retorno da Itália. De acordo com Schleuning (2007, p. 76-78), o que preocupava os pais, e particularmente Lea, eram a diferença de idade de onze anos, o risco da conversão de Wilhelm para o catolicismo, eventualmente contagiado pela forte corrente existente entre os estudantes de pintura da Academia Francesa em Roma (Não podemos esquecer que os pais haviam se convertido para o protestantismo no ano anterior), e sua situação financeira instável.

Segundo Françoise Tillard (1994, p. 72), o que parecia valer para Fanny na Casa Mendelssohn era:

> 1. Seu futuro seria o casamento, jamais a música;
> 2. Um casamento por dinheiro deveria ser evitado;
> 3. O homem do seu coração deveria ser protestante e
> 4. Esse protestante deveria ser liberal o suficiente para se casar com uma judia batizada – o que não era de se esperar de qualquer um.[70]

Além disso, conforme Schleuning (2007, p. 77), Lea proibiu qualquer troca de cartas direta durante os cinco anos de ausência de Wilhelm. Toda correspondência deveria ser endereçada à mãe, que deste modo se tornou para Wilhelm "a única ligação com a família", de acordo com Sebastian (HENSEL, 2006, v. 1, p. 118-119):

> É sério, caro Sr. Hensel, que o Sr. realmente não pode sentir raiva de mim por não permitir uma troca de cartas entre o Sr. e Fanny. Se o Sr. tiver apenas a equidade de se colocar por um momento no lugar de uma mãe e trocar seu

[69] "Abraham and Lea closed the spiritual breach in their family by converting to the Protestant faith. Abraham Moses became Abraham Ernst, and Lea, adopting her sons' names, Lea Felicia Pauline. […] added the second surname Bartholdy."

[70] „im Hause Mendelssohn [...]: 1. Ihre Bestimmung war die Ehe, keinesfalls die Musik; 2. Eine Geldheirat war zu vermeiden; 3. Der Mann ihres Herzens musste protestant sein; 4. Dieser Protestant musste liberal genug sein, eine getaufte Jüdin zu heiraten – was nicht von jedermann zu erwarten war."

> interesse pelo meu, minha recusa lhe parecerá natural, adequada e razoável [...][71]

E continua:

> Minhas razões para não me decidir pelo Sr. [como noivo de Fanny] até agora são: a diferença de idade e a incerteza de sua situação. Um homem não deve pensar em se casar até que suas circunstâncias estejam razoavelmente seguras [...][72]

Para Schleuning, a proibição da troca de cartas por Lea deve ter atingido fortemente Fanny e Wilhelm, que se viram na situação de passar cinco anos sem contato direto. Entretanto, parece que alguns dos temores de Lea não se concretizaram, pois Wilhelm não se converteu ao Catolicismo, provavelmente não querendo correr o risco de perder sua noiva e por não simpatizar com o "fervor religioso" ("*frömmelnder Eifer*") dos seus colegas pintores em Roma, como observa o Schleuning (2007, p. 78).

Em 9 de março de 1824, faleceu a "matriarca dos Mendelssohn", Bella Salomon. Conforme Todd (2010, p. 85) e Françoise Tillard (1994, p. 123), Lea não foi aquinhoada diretamente por uma parcela da herança, como outros herdeiros. Ela e Abraham teriam recebido a informação de que a parte que lhes caberia seria para os netos, que até aquela data ainda não haviam nascido (TODD, 2010, p. 85). Teria Bella Salomon descoberto a conversão de Lea, Abraham e dos filhos para o Cristianismo? Segundo Sérgio Bittencourt-Sampaio (2012, p. 185), a avó, "seguidora incondicional do judaísmo, jamais perdoou ao genro ter induzido os filhos a uma religião cristã [...]". Entretanto, diz Bittencourt-Sampaio (2012, p. 186), "a família do banqueiro não renegou por inteiro a antiga religião. Permaneceram seguidores do Antigo e do Novo Testamento simultaneamente". Diante dos fatos, restaria aos Mendelssohn Bartholdy como saída apenas a compra ou o aluguel da casa, em que moravam, o que teria motivado Abraham a buscar uma nova residência (TODD, 2010, p. 85). Para Schleuning (2007, p. 92), entretanto, a aquisição da propriedade pode ter sido o resultado de sua busca por "um local permanente e adequado para o tamanho da família e para as ambições artísticas dos filhos"[73] desde 1821, ano em que se afastou dos negócios na casa financeira.

Adquirido em 18 de fevereiro de 1825, a família se mudou alguns meses depois para o novo e definitivo endereço na Leipziger Strasse nº 3, o antigo palácio onde residira a família

---

[71] „Im Ernst, lieber Herr Hensel, können Sie mir wirklich nicht böse sein, weil ich keinen Briefwechsel zwischen Ihnen und Fanny gestatten will. Haben Sie nur die Billigkeit, sich einen Moment an die Stelle einer Mutter zu setzen und Ihr Interesse gegen das meine zu tauschen, dann wird Ihnen meine Weigerung natuürlich, billig und vernünftig erscheinen [...]"

[72] „Meine Gründe, mich bis jetzt nicht für Sie bestimmen zu können, sind: die Ungleichheit des Alters und das Ungewisse Ihrer Lage. Ein Mann darf nicht daran denken, sich zu verheirathen, bis seine Verhältnisse eingermassen gesichert sind [...]"

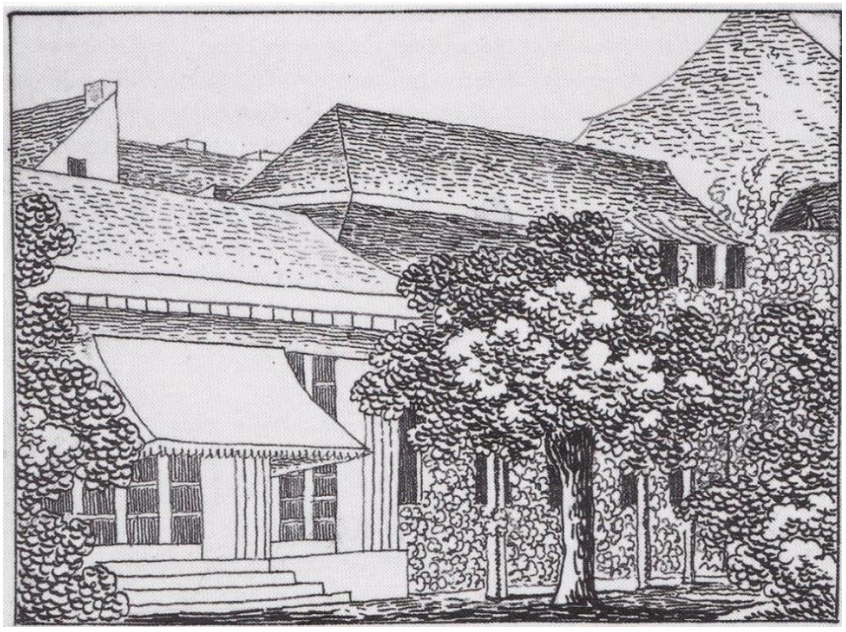
[73] „nach einer der Familiengrösse und den künstlerischen Ambitionen der Kinder angemessenen Bleibe."

Reck, localizado num bairro distante do centro de Berlim e fora dos portões da cidade e que, segundo Schleuning (2007, p. 92), teria sido para Fanny "o evento mais significativo e promissor de todos os tempos."[74] Françoise Tillard (1994, p. 123) aponta para o fato, de que a família buscava também um refúgio diante "do clima antiliberal e antissemita que reinava na Prússia" ("*das antiliberale und antijüdische Klima in Preussen*"). A localização afastada do centro da cidade também preservaria a família Mendelssohn, por ocasião da epidemia de cólera entre 1831 e 1832.

Segundo Schleuning (2007, p. 93), o que provavelmente contribuiu para a compra da propriedade, além do seu jardim e extenso parque, foi o amplo salão, o "*Gartensaal*", que dava para o jardim, onde poderiam realizar os concertos dominicais. Sebastian Hensel, filho de Fanny, fez a seguinte descrição em sua crônica (2006, v. 1, p. 141):

> A melhor parte da casa do jardim era o grande salão no meio. Ele abarcava várias centenas de pessoas e possuía, na direção do jardim, várias paredes de vidro retráteis com colunas no meio, transformando-se em um amplo salão com colunas. Paredes e teto, este último formando uma cúpula plana, foram decorados de maneira um tanto barroca, mas fantástica, enfeitados com afrescos. Esse era propriamente o local onde os concertos dominicais ganhariam sua plena expansão.[75]

Figura 10 - Vista da Casa do Jardim onde se localizava o salão de música. Desenho de Felix Mendelssohn Bartholdy. Berlim, 5 de setembro de 1826.



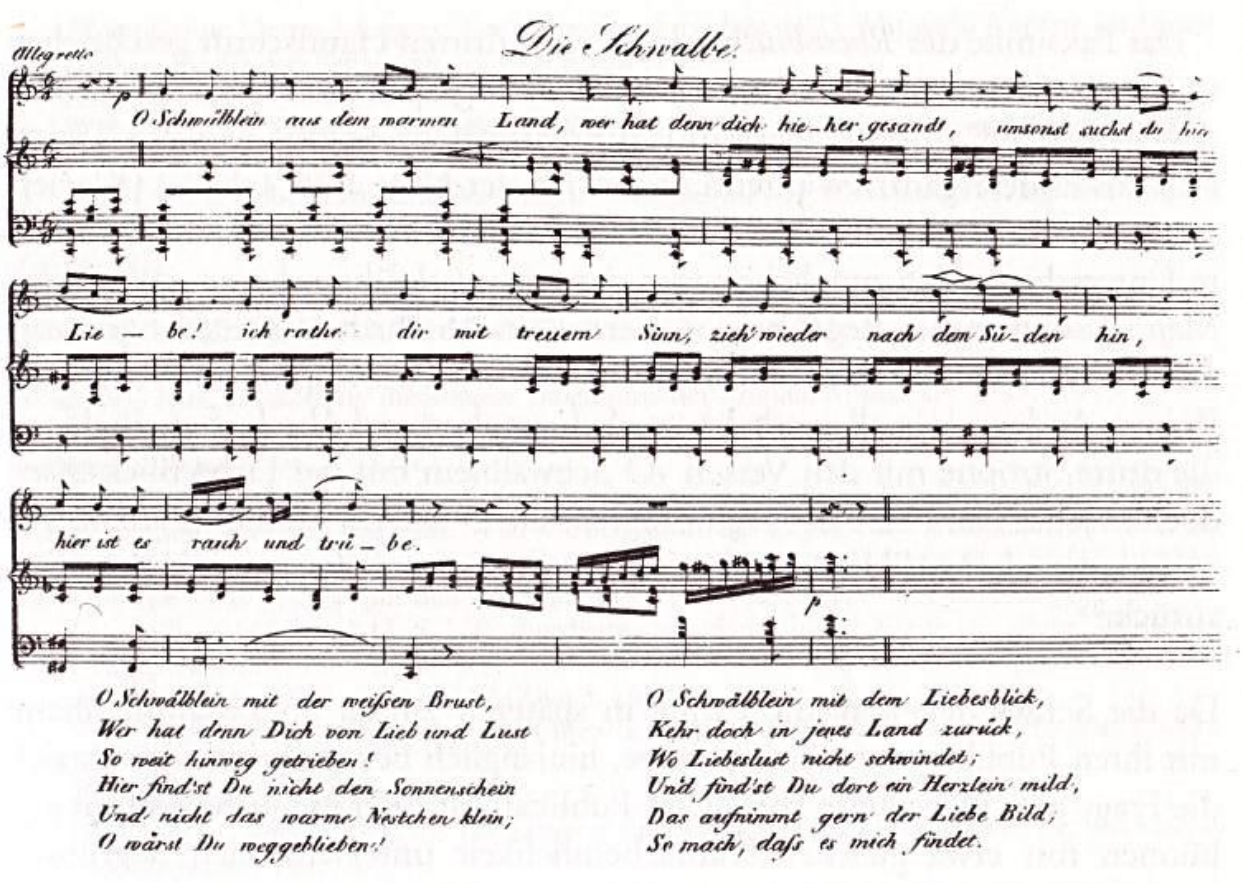
Fonte: Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz,
Departamento de Música do Arquivo Mendelssohn.

[74] „das bedeutendste und [...] zukunftsträchtigstte Ereignis der Zeit."

[75] "Das Schönste an der Gartenwohnung war der grosse, in der Mitte gelegene Saal. Derselbe fasste mehrere hundert Menschen und bestand nach dem Garten zu aus lauter zurückschiebbaren Glaswänden mit Säulen dazwischen, sodass er in eine ganz offene Säulenhalle zu verwandeln war. Wände und Decke, letztere eine flache Kuppel bildend, waren in etwas barocker aber phantastischer Weise mit Frescobildern geziert. Hier war das eigentliche Lokal, wo die Sonntagsmusiken ihre volle Ausdehnung gewinnen sollten."

No mesmo ano, a canção "*Die Schwalbe*" ("A andorinha") de Fanny Hensel, com letra da poetisa Friedericke Robert, foi publicada sob anonimato, como suplemento do Almanaque literário anual "*Rheinblüten*" (MUGI, *online*), provavelmente por sugestão da própria poetisa, segundo Todd (2010, p. 77). Não se sabe ao certo, se Fanny estaria de acordo com a publicação ou se os pais aprovaram tal atitude. (MUGI, *online*). De toda forma, a publicação levou sua composição, antes restrita ao ambiente doméstico, temporariamente para um espaço criativo mais amplo (TODD, 2010, p. 77).

Exemplo musical 1 - Reprodução da canção "*Die Schwalbe*", conforme sua edição no Almanaque "*Rheinblüten*".




Fonte: Musik und Gender im Internet, Hamburg

"O ano de 1829 é [...] seguramente um dos mais movimentados na vida de Fanny Mendelssohn Bartholdy,"[76] observa Peter Schleuning (2007, p. 111), referindo-se aos acontecimentos que ocorreriam naquele ano. Em outubro de 1828, Wilhelm Hensel havia retornado dos seus estudos na Itália. Houve um "estranhamento" ("*Fremdeln*") inicial com Fanny e seus familiares, que Wilhelm soubera contornar com sua "capacidade de criar retratos

[76] „Das Jahr 1829 ist [...] sicherlich eines der ereignisreichsten Jahre im Leben von Fanny Mendelssohn Bartholdy."

adequados, pressupondo sensibilidade e um dom de observação e que possivelmente contribuíram para a sua popularidade"[77] na família, aponta Schleuning (2007, p. 109). Ainda no final do outono de 1828, Wilhelm havia obtido sucesso na mostra da Academia Berlinense de Artes, expondo dois quadros que trouxera de Roma, sendo um deles adquirido pelo rei. Em 22 de janeiro do ano seguinte, foi nomeado pintor da corte. (SCHLEUNING, 2007, p. 109). Eliminava-se, assim, uma das inquietações de Lea para o futuro de sua filha com Wilhelm: sua instabilidade financeira.

Em 4 de janeiro de 1829, Fanny deu início às anotações no seu diário, em cujo primeiro apontamento manifestou sua preocupação diante das mudanças que estavam para acontecer no decorrer do ano: "Este ano formará um capítulo importante em nossa vida familiar. Felix, nossa alma, vai embora, a segunda metade da minha vida se avizinha."[78] E mais à frente, no dia 30 de janeiro, fez um retrospecto dos acontecimentos daquele mês, do qual destacamos o relato do seu noivado com Wilhelm (HENSEL, 2002a, p. 1 e 5):

> Na manhã seguinte. Sexta-feira [23 de janeiro] cedo eu estava escrevendo na instrumentação de uma ária de Händel. Por volta das 12 Hensel chegou, eu estava lá embaixo e fui até o meu quarto, onde fiquei com Rebecka enquanto H[ensel] falava com os pais na sala cinza. Depois de me vestir, li sobre geografia com Beckchen[79]. Cerca de meia hora depois, H. entrou e em alguns minutos estávamos de acordo. Entramos e encontramos mamãe surpresa, assustada com a rapidez da decisão e incapaz de repetir seu consentimento [para o noivado]. Papai ficou imediatamente muito feliz e satisfeito, Mamãe conseguimos colocar *tant bien que mal* em ordem, os irmãos ficaram felizes."[80]

A partir desse dia, informa Schleuning (2007, p. 113), os "prometidos" ("*Versprochene*") deram início à troca das cartas de noivado, costume cultivado ainda no século XIX[81]. Conforme Sebastian (HENSEL, 2006, v. 1, p. 190), ressoavam na memória de Fanny,

---

[77] „Hensels Fähigkeit, treffende Portraits zu zeichnen, setzt allerdings Einfühlung und Beobachtungsgabe voraus und wird seine Beliebtheit innerhalb deises Kreises gefördert haben."

[78] "Dies Jahr wird einen wichtigen Abschnitt in unsrem Familienleben bilden. Felix, unsere Seele, geht fort, mir steht der Anfang meiner 2ten Lebenshälfte bevor."

[79] Refere-se à irmã Rebecka.

[80] „Den andern Morgen. Freitag <23. Jan.> früh schrieb ich an der Instrumentierung einer Händelschen Arie. Um 12 etwa kam Hensel, ich war gerade unten, und ging hinten herum in meine Stube, wo ich mit Reb. blieb, während H<ensel> mit den Eltern in der grauen Stube sprach. Nachdem ich mich angezogen hatte, las ich mit Beckchen Geographie. Etwa nach einer halben St. kam H. herein und in wenigen Minuten waren wir einig. Wir gingen hinein und fanden Mutter überrascht, erschreckt von der Schnelligkeit der Entscheidung, und ausser Stande, ihre Einwilligung <zur Verlobung> zu wiederholen. Vater war gleich sehr froh und zufrieden, Mutter brachten wir, tant bien que mal in Ordnung, die Geschwister waren glücklich."

[81] Segundo Eva L. Wyss, a correspondência durante o período do noivado tornou-se uma necessidade social para os noivos nos dois primeiros terços do século XIX, estabelecendo um ritual pré-nupcial. No entanto, durante o período de noivado, o tema não era apenas o desejo. Consistia também para as meninas no aprendizado de três meses para o serviço de dona-de-casa. As cartas nupciais foram um meio de aprimorar o relacionamento, de estabelecer proximidade, confiança e intimidade.

até aquele momento, as palavras de Abraham expressadas na carta que havia lhe escrito no ano anterior, por ocasião do seu 23º aniversário:

> Mas você pode melhorar ainda mais! Você deve se controlar mais, se recolher mais. Você deve se preparar com mais seriedade e diligência para a sua real profissão, a única profissão de uma moça, que é a de se formar como dona-de-casa.[82]

Nesse sentido, registrava, no diário as várias divergências experimentadas com Wilhelm (HENSEL, 2002a, p. 7):

> Terça-feira, 10 de fev.
> Com relação à carta, que H[ensel] escreveu na quarta <4 fev.>, tive uma pequena briga com ele, ele a mostrou, o que me desagradou, e me exaltei por um instante, na manhã seguinte lhe escrevi, e meu bilhete teve um efeito muito bom, desde então temos escrito um ao outro com frequência.[83]

Mas anotava também os resultados positivos das conversas conciliadoras de ambos: "Agora tenho que descrever o domingo [15 de março] como um dia maravilhoso, como estou escrevendo somente para mim, posso dizer que senti em mim mesma o profundo significado e o grande poder, do que achava risível até então. Agora me sinto mais ainda uma noiva."[84] (HENSEL, 2002a, p. 11). Em anotações futuras, faria referências reiteradas de que estaria satisfeita e feliz, de onde se deduz que Fanny se identificava perfeitamente com seu papel feminino no casamento e que se encontrava em plena concordância com que se efetivasse assim, segundo Sonntag (2001, *online*).

A despedida de Felix da família Mendelssohn, que partiria em abril para a Inglaterra, foi celebrada em várias ocasiões. No dia do seu aniversário, 3 de fevereiro, reuniram-se 42 oboístas no salão da casa do jardim e fizeram uma serenata em sua homenagem. Em 11 de março, ocorreu a estreia da Paixão Segundo São Matheus, de Bach, na Academia de Canto, obra na qual Felix e provavelmente Fanny já vinham trabalhando e ensaiando desde o final de 1827. A estreia tinha um duplo sentido, conforme Tillard (1994, p. 144): "para Felix foi o início de uma carreira brilhante e para Fanny o final de uma cooperação que durou por toda a juventude e agora teve um apogeu final à frente de uma plateia."[85] E foram "um comediante [Eduard Devriant] e um menino judeu [Felix] que trouxeram novamente para o público a maior

---

[82] „Aber du kannst noch besser werden! Du musst dich mehr zusammennehmen, mehr sammeln; du musst dich ernster und emsiger zu deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Mädchens, zur Hausfrau bilden."

[83] "Dienstag 10ten Febr. Ueber den Brief, den H. am Mittw. <4. Febr.> schrieb, hatte ich einen kleinen Streit mit ihm, er zeigte ihn, das war mir unangenehm, und ich fuhr einen Augenblick darüber auf, den andern Morgen schrieb ich ihm, und mein Billet that eine sehr gute Wirkung, wir haben uns seitdem of geschrieben."

[84] „Nun muss ich Sonntag [15. März] als einen wunderbaren Tag bezeichnen, da ich allein für mich schreiben kann ich mir sagen, dass ich da zuerst an mir selbst die tiefe Bedeutung und grosse Macht dessen empfand, was ich bis dahin belächelte. Jetzt bin ich erst recht Braut."

[85] „Für Felix war es der Auftakt zu einer glanzvollen Karriere, für Fanny das Ende einer Zusammenarbeit, die eine Jugend lang gedauert hatte und nun vor Publikum einen letzten Höhepunkt erlebte."

música cristã."[86] Eduard Devrient, que supostamente teria feito esse registro, foi um dos cantores solistas da Paixão e amigo de Felix. (TILLIARD, 1994, p. 147)

No diário de Fanny, que conforme Schleuning (2007, p. 104) comprovadamente participou do coro no naipe dos contraltos, percebemos o entusiasmo em seu registro de 12 de março (HENSEL, 2002a, p. 10):

> [...] bateu uma hora importante para a música, ontem [11 de março] aconteceu a nossa apresentação [da Paixão Segundo São Matheus] de maneira muito feliz. [...] Dois dias antes todos os bilhetes já estavam esgotados, e 1000 pessoas tiveram que voltar. Ontem [...] durante todo o dia houve perguntas, anotações e correria. Fomos os primeiros, na orquestra, logo depois da abertura das portas, as pessoas, que estavam há muito tempo esperando, entraram correndo, e o salão ficou cheio em menos de quinze minutos. O rei, toda a corte estava lá. Tudo correu muito bem [...].[87]

A façanha se repetiu no dia 21 de março, conforme anotou em seu diário: "Os coros saíram ainda mais bonitos do que da primeira vez. [...] Porém, são noites inesquecíveis. [...] Na sexta-feira da Paixão, a ouviremos novamente, o que vai acontecer bem próximo da partida de Felix; não sei como irei suportar."[88] (HENSEL, 2002a, p. 11). A partida de Felix para a Inglaterra, dolorosa para Fanny, ocorreria no dia 10 de abril. Abraham e a irmã Rebecka o acompanharam até Hamburgo, onde embarcou no navio que o levou a Londres, procurando, assim, firmar sua carreira como músico profissional. Sua "fama continental precedeu sua primeira visita à Inglaterra,"[89] afirma Jack Werner, e foi noticiada no periódico "The Harmonicon" cinco dias após sua chegada em Londres (1947, p. 306). É interessante observar que Felix Mendelssohn ainda seria considerado "diletante" naquele tempo, e, "sob o ponto de vista monetário, a descrição é correta,"[90], diz o autor (1947, p. 306).

Com os preparativos para o casamento de Fanny e a celebração das bodas de prata dos pais, em dezembro, os concertos dominicais foram suspensos a partir daquele ano (MUGI, *online*).

---

[86] "Dass es ein Komödiant und ein Judenjunge sein müssen, die den Leuten die grösste christliche Musik wiederbringen!"

[87] "Es hat eine wichtige Stunde für die Musik geschlagen, gestern [11. März] ist unsre Aufführung [der Matthäus-Passion] glücklich vorüber gegangen. [...] Schon 2 Tage vorher waren alle Billets fort, und an 1000 Personen sind zurückgegangen. Gestern [...] wurde den ganzen Tag gefragt, geschrieben und gelaufen. Wir waren die Ersten, auf dem Orchester, gleich nach Öffnung der Türen stürzten die Menschen, die schon lange gewartet hatten, hinein, und der Saal war in weniger als einer Viertelstunde voll. Der König, der ganze Hof war da. Alles ging vortrefflich [...]" (Inserções do editor)

[88] "Die Chöre gingen fast noch schöner als das erstemal. [...] Es sind aber unvergesslliche Abende [...] Am Charfreitag hören wirs wieder, das wird dann ganz kurz vor F[elixens]s Abreise seyn, ich weiss nicht, wie ich das ertragen werde." (Inserções do editor)

[89] "Mendelssohn's continental fame had preceded his first visit to England [...]."

[90] "[...] from a monetary point of view the description is correct."

O retorno de Felix a Berlim previsto para a cerimônia de casamento da irmã, entretanto, não se concretizou. No regresso da Escócia, no início de setembro, sofreria uma queda do coche em que viajava, machucando-se no joelho, o que estenderia sua permanência na Inglaterra por mais dois meses. (TILLARD, 1994, p. 170). Schleuning questiona (2007, p. 128), se tal acidente não teria sido um motivo oportuno para Felix evitar a participação no casamento da irmã, marcado para 3 de outubro. É perceptível, também, uma diminuição da frequência das cartas nesse período, afirma o autor. Perguntamos, então, se a concórdia e a harmonia que antes reinavam na casa dos Mendelssohn não teriam sido afetadas pelas tensões geradas com a saída de Felix de casa e com o iminente casamento de Fanny; ou teria sido medo ou ciúme de que o futuro cunhado Wilhelm Hensel fosse supostamente "ocupar" o seu lugar na família e "intervir" em seu relacionamento com Fanny? Para Werner (1947, p. 310), "a perspectiva de qualquer mudança nos afetos e na vida daqueles a quem amava o deprimia."[91] Em 1832, Felix escreveria para o amigo William Horsley (1774-1858), músico inglês: "[...] eu estava com medo de todas as grandes mudanças na minha família; depois de dois anos cheios de acontecimentos como foram os últimos, e encontrando as duas irmãs casadas, pensei que o todo pareceria estranho e alterado para mim. [...]"[92] (WERNER, 1947, p. 310). Fanny havia deixado claro para Wilhelm o seu posicionamento com relação a Felix. Escreveu-lhe meses antes do casamento:

> Você tem que amá-lo tão infinitamente, tudo entre nós três tem que ser tão completamente certo, unido e verdadeiro, assim não terei um minuto infeliz nesta vida, se vocês se amarem verdadeiramente, ficarei satisfeita com minha posição em relação a vocês dois.[93]

Porém, também se importava que Felix estabelecesse um relacionamento cordial e amigável com Wilhelm (HENSEL, 2006, v. 1, p. 191):

> Hensel trouxe o esboço do retrato de Felix, que está muito brilhante e bonito e magnífico. O próprio Felix ficou tão encantado com isso e acho que, desde então, está bem diferente perante a Hensel.[94]

Por outro lado, a recente descoberta por Abraham da supressão – proposital ou não – do sobrenome Bartholdy por parte de Felix nos programas de concerto e nas notas dos jornais na Inglaterra, motivou Fanny a lhe escrever, prevenindo-o de possíveis consequências e

---

[91] "The prospect of any change in the affections and in the lives of those whom depressed him."
[92] " [...] I was rather afraid of all the great changes in my family; after two eventful years as the last were, and finding both my sisters married, I thought the whole would seem strange and altered to me. [...]"
[93] „Du musst ihn so unendlich lieben, zwischen uns dreien muss Alles so vollkommen richtig und einig und wahr seyn, dann will ich in dieser Welt keine unfrohe Minute haben, wenn Ihr Euch recht liebt, ich bin mit meiner Stellung gegen Euch Beide zufrieden."
[94] „Hensel brachte die Skizze von Felix' Bilde mit, die sehr hell und schön und prächtig aufgefasst ist. Felix selbst ist ganz entzückt davon und ich finde, dass er seit diesem Bilde ganz anders gegen Hensel ist."

aborrecimentos (TILLARD, 1994, p. 157). De fato, alguns dias depois, Felix recebeu uma longa carta do pai, em que dizia (TILLARD, 1994, p. 159):

> No final, um nome nada mais é do que um nome, mas primeiro, até que você se liberte do poder paterno, você tem a obrigação simples e inevitável de usar o sobrenome do seu pai e, em segundo lugar, você tem a obrigação sensata e indelével de aceitar que seu pai faz o que faz, não sem séria consideração e boas razões.[95]

E mais:

> [...] eu repito para você, existe tão pouco Mendelssohn cristão quanto existe um Confúcio judeu. Se você se chama Mendelssohn, assim será *eo ipso* um judeu, e isto não presta para você, já pelo fato de não ser verdade.[96]

Diante da impossibilidade (ou seria indisposição?) de Felix em atender à irmã, que havia lhe encomendado composições para seu casamento, os prelúdios para órgão acabaram sendo compostos por ela mesma poucos dias antes. Em 14 de outubro, Fanny fez rápidos comentários no diário a respeito da celebração (HENSEL, 2002a, p. 24):

> Em torno das 4 foi a cerimônia, o sermão de [Pastor] Wilmsen insignificante, a igreja lotada. Falei com todos os parentes, e com muitos amigos. Depois passamos alguns minutos com tia Meyer, depois em casa, almoçamos às 6, depois passaram-se algumas horas de apreensão, e às 9 nos separamos, as irmãs [de Wilhelm, Minna e Luise] nos trouxeram aqui para casa, sobre o resto me calo.[97]

Um outro evento familiar importante ainda estava por vir naquele ano, no qual toda a família parecia estar envolvida: a comemoração das bodas de prata dos pais, em 26 de dezembro. Felix estava em casa desde 8 de dezembro, de acordo com os apontamentos de Fanny. Nesses dias houve ensaios com orquestra, solistas e coro para preparar a peça festiva "*Die Hochzeit kommt*" ("O casamento vem") (MUGI, *online*), que Fanny havia composto, a primeira obra para orquestra que provavelmente teve a "coragem de compor", conforme Schleuning (2007, p. 139). Lea assim descreveu a festa: "Felix construiu um verdadeiro teatro com uma elevação para o público; éramos mais de 120 pessoas, para a maioria das quais havia lugar para sentar."[98] Sobre o evento Fanny registrou em seu diário: "Sábado [26 de dez.] [...] tivemos uma hora muito agradável entre nós, entregando os livros de texto [da peça festiva] aos

---

[95] „Ein Name ist am Ende nicht mehr und nicht weniger als ein Name, allein, erstlich hast du, bis du der väterlichen Gewalt entlassen bist, die einfache und unumgängliche Verpflichtung dich zu nennen wie dein Vater, und zweitens hast du die nie erlöschende vernünftige Verpflichtung anzunehmen, dass dein Vater, was er thut, nicht ohne ernstliche Überlegung und gute Gründe thut."

[96] „[...] ich wiederhole dir, einen christlichen Mendelssohn giebt es so wenig als einen jüdischen Confucius. Heisst du Mendelssohn so bist du eo ipso ein Jude, und das taugt dir nichts, schon weil es nicht wahr ist."

[97] "Gegen 4 war die Trauung, Wilmsens Rede unbedeutend, die Kirche voll. Ich sprach alle Verwandte, und viele Freunde. Nachher fuhren wir einen Augenblick zu Tante Meyer, dann zu Hause, assen um 6 Mittagbrodt, dann waren ein Paar ängstliche Stunden, und um 9 gingen wir auseinander, die Schwestern [Hensels, Minna und Luise] brachten uns noch herüber, dann schweige ich." (Inserções do editor).

[98] „Felix hatte ein förmliches Theater und eine Erhöhung für die Zuschauer erbauen lassen; wir waren mehr als 120 Personen, die meistentheils sitzen konnten."

pais e eles ficaram muito felizes. Tudo funcionou muito bem, e bem de acordo com o desejado e foi certamente uma festa única dessa natureza."[99] (HENSEL, 2002a, p. 25).

No ano seguinte, em 1830, o acontecimento mais significativo foi certamente o nascimento de Sebastian, único filho de Fanny e Wilhelm Hensel. Depois de uma gestação de risco, segundo anotação no diário de Fanny, Sebastian nasceu prematuramente no dia 16 de junho, requerendo toda a atenção por parte dos pais e da família para superar os primeiros meses de vida. No dia 6 de agosto, Fanny fez o seguinte comentário no diário:

> Segunda-feira, 14 <de junho> cedo começaram as minhas dores e, na quarta-feira, 16 <de junho>, depois das 7, dei à luz o meu Sebastian, inicialmente tão magro e fraco que todo mundo duvidava de sua vida, mas, neste momento em que estou escrevendo, temos o prazer de ter um menino forte, esplêndido e saudável.[100]

De acordo com Schleuning (2007, p. 144), o nome do filho, Felix Ludwig Sebastian, seria uma homenagem de Fanny aos seus compositores prediletos.

No mesmo ano, Abraham mandaria construir e equipar para Wilhelm e seus alunos um ateliê anexado ao salão que dava para o jardim, o que possibilitaria a Wilhelm e Fanny maior proximidade nos seus momentos livres, relata o filho Sebastian na crônica da família (HENSEL, 2006, v. 1, p. 282).

Em maio, Felix partiria para mais uma viagem que duraria alguns meses, dessa vez para a Itália, passando pelo sul da Alemanha e pela Áustria, com regresso previsto para o ano seguinte, a partir da França. (SCHLEUNING, 2007, p. 146). Por meio de suas cartas à família, informava a respeito das impressões que vivenciava, das peças que compunha e das vezes que testava e tocava nos órgãos das igrejas e capelas que encontrava pelo caminho. Enviava desenhos e trechos de suas novas composições. Tais cartas seriam reunidas e publicadas, em 1862, pelo filho Paul Mendelssohn Bartholdy e atualmente estão disponíveis *online*, na plataforma do Projeto Gutenberg.

Ainda em 1830, Felix publicaria em seu Op. 9 três canções compostas pela irmã. Entretanto, para Schleuning (2007, p. 143), o natural distanciamento por questões profissionais e a diminuição da frequência de suas cartas desencadearam em Fanny uma série de queixas, decepções e amarguras, sentindo-se presa à sua condição feminina de existência, como deixa transparecer em muitas cartas. Todavia, parecia não haver queixumes ou traços de inveja da

---

[99] „Sonnab. <26. Dez.> [...] hatten wir eine sehr hübsche Stunde unter uns, wo wir den Eltern die Textbücher übergaben, und sie sich sehr freuten. Alles gelang vortrefflich, und sehr nach Wunsch und war gewiss ein in seiner Art einziges Fest."

[100] „Montag den 14ten <Juni> fingen meine Schmerzen an, und Mittwoch den 16ten <Juni> früh nach 7 gebar ich meinen Sebastian, der anfangs so mager und schwächlich war, dass jeder an seinem Leben zweifelte, aber jetzt, wo ich schreibe, haben wir die Freude, einen dicken prächtigen, gesunden Jungen zu besitzen."

carreira do irmão, comenta o autor. Para os homens da família Mendelssohn, de acordo com Nancy B. Reich (1991, p. 92), a carreira de músico para uma mulher da classe social de Fanny não era compatível com as tradições da família, pois a "modéstia" e a "obediência" prescritas para as mulheres não poderiam ser preservadas quando apareciam em público e seguiam uma carreira profissional. Marcia J. Citron (1981, p. 12) observa que, para compensar essa posição, Fanny e Felix "se engajaram em uma correspondência vivaz e frequente, em que mantiveram seus mútuos interesses musicais vivos."[101] Assim, Tillard observa que a reclusão de Fanny à esfera privada não cerceou seu talento. (1994, p. 183). Entre o público e o privado encontrou seu espaço e "deu início à sua própria carreira musical."[102]

Figura 11 - Sala de música de Fanny Hensel, na Leipziger Strasse nº 3, em Berlim. Gravura de Julius Eduard Wilhelm Helfft, 1849.

Fonte: Smithsonian Design Museum.

Sabemos que, em 1831, Fanny Hensel retomaria os concertos dominicais suspensos em 1829, nos quais vislumbrava o espaço para seu crescimento como compositora, pianista, regente e produtora cultural. Tal decisão contou com o apoio de Felix, que lhe escreveu de Roma, em 22 de fevereiro (MENDELSSOHN, *online*):

> Não posso lhe dizer, querida Fanny, o quanto me agrada o plano dos novos concertos dominicais; é uma ideia brilhante, e lhe peço que, pelo amor de

[101] "They did engage in a lively and frequent correspondence that kept their mutual musical interests alive."
[102] "begann sie nun doch noch ihre ganz eigene musikalische Laufbahn."

> Deus, não deixe adormecer novamente, mas dê ao seu irmão viajante a tarefa de escrever algo novo para vocês.[103]

O ano foi também especialmente marcante para as atividades musicais de Fanny. Observar sua percepção aguçada do que acontecia em Berlim e também na Europa torna-se necessário para contextualizar e melhor compreender as composições desse período, explica Stefan Wolitz (2007, p. 27). Fanny comporia obras de maior vulto para orquestra completa, coro e solistas. Além da cena dramática "*Hero und Leander*" ("Hero e Leandro"), produziu três cantatas: a primeira, "*Lobgesang*" ("Canto de Louvor"), entre 6 de fevereiro e 14 de junho, para a comemoração de um ano do filho Sebastian, que seria estreada em 6 de julho, no aniversário do marido Wilhelm. Registraria o momento alguns dias depois em seu diário, no dia 19 de julho (HENSEL, 2002a, p. 34):

> À noite, W<ilhelm> pleiteou minha música para o nascimento de Seb<astian>, que foi cantada para um público selecionado e que deu a nós e a todos muito prazer. Foi uma noite muito bonita, e o dia se destacou pelo fato de o termos começado juntos pela primeira vez, no ano passado eu estava de resguardo.[104]

Ainda em junho, escreveria "*Hiob*" ("Jó"), dedicada a Wilhelm, para celebrar o segundo aniversário de casamento em 3 de outubro (WOLITZ, 2007, p. 62-64). Sua declaração clara no diário comprova seu estado de espírito que a havia motivado a compor a obra (HENSEL, 2002a, p. 34-35):

> <Terça-feira> *4 de out*. Ontem foi o aniversário do nosso casamento. Dois anos de felicidade são um presente pelo qual não podemos agradecer o suficiente aos Céus, e de fato esses 2 anos nos deram de certa maneira uma garantia de felicidade duradoura, sob a única premissa de que os Céus nos deem contínua convivência, para sempre estará assegurada.[105]

No mesmo dia, num trecho mais adiante, faria algumas observações relacionadas com a epidemia de cólera que estava a caminho de Berlim (HENSEL, 2002ª, p. 35):

> [...] de Felix recebemos cartas maravilhosas da Suíça e as últimas de Munique. Ele está fora de si com a cólera e com a proibição do papai de voltar, não li nenhuma carta dele mais triste do que a primeira de Munique. Por um

---

[103] „Ich kann Dir gar nicht sagen, liebe Fanny, wie sehr mir der Plan mit den neuen Sonntagsmusiken gefällt; das ist ein brillanter Einfall, und ich bitte Dich um Gotteswillen, lass es nicht wieder einschlafen, sondern gieb vielmehr Deinem reisenden Bruder Auftrag, für Euch einiges Neue zu schreiben."

[104] „Abends hatte sich W<ilhelm> meine Musik zu Seb<astians> Geburt bestellt, die vor einem gewählten Publicum gesungen ward, und uns und Allen viel Vergnügen machte. Es war ein sehr schönter Abend, und der Tag noch dadurch ausgezeichnet, dass wir ihn zum erstenmal zusammen begannen, voriges Jahr war ich in Wochen."

[105] „<Dienstag> *4ten Okt*. Gestern war unser Hochzeittag. Zwei Jahre voll Glück sind ein Geschenk, wofür wir dem Himmel nicht genug danken können, und zwar haben uns diese 2 Jahre gewissermassen Bürgschaft für ein dauerndes Glück gegeben, unter der einzigen Voraussetzung, dass der Himmel uns ferneres Beisammenleben schenke, für immer ist gesorgt."

> momento tivemos a ideia de encontrá-lo em Weimar, mas por causa da quarentena infelizmente não vai dar.[106]

Entre 9 de outubro e 20 de novembro, portanto, em apenas seis semanas, Fanny comporia a "*Cantate nach Aufhören der Cholera in Berlin, 1831*" ("Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831*"*).

Levando em conta que a produção das cantatas parece ter sido motivada por eventos específicos na vida da compositora, Stefan Wolitz as classifica como "*Gelegenheitskompositionen*" ("composições de ocasião"), o que considera ser uma característica da maioria de suas obras (2007, p. 29).

Cabe aqui uma breve apreciação sobre o conceito "*Gelegenheitskomposition*", as "composições de ocasião", ou casuais. Segundo Joachim Kremer (2007, p. 141), a música tomou esse conceito por empréstimo da "poesia casual" na teoria literária – Goethe era um estudioso da poesia casual, à qual dava grande valor (CURTIUS, p. 182). – e se refere, num sentido mais amplo, a composições que foram concebidas e criadas para – ou executadas em – determinadas ocasiões. Num sentido mais estrito, aproxima-se da ideia de uma produção artística que deve sua criação e feitura a uma ocasião concreta, que pode ser de cunho político, em celebrações de paz ou homenagens, ou de cunho pessoal ou familiar, como aniversários, casamentos ou em momentos de luto. Kremer, para quem o conceito ainda carece de pesquisas mais aprofundadas, refere-se às composições de ocasião num sentido ainda mais estreito, podendo ser entendido, no caso, como parte da representação cortês-principesca e dos chamados círculos burgueses. Particularmente, as camadas eruditas sociais, políticas e teológicas de culturas urbanas da Idade Moderna, isto é, do período entre final do século XV e o século XVIII, teriam interesse nessas composições, predominantemente vocais e instrumentais. (2007, p. 141). Para Kremer pode haver uma hipótese adicional (2007, p. 144):

> que se baseia no fato, de que no campo da pesquisa musical o termo "música casual" ["*Gelegenheitsmusik*"] foi entendido até agora aparentemente como uma categoria qualitativa, que favoreceu os 'heróis' da história da música e suas obras. O termo entendido qualitativamente como "música casual" é um legado da historiografia do século XIX, que postulava obras válidas para além do seu tempo e avaliava a condição situacional de obras como uma característica de valor estético inferior.[107]

---

[106] „[...] v. Felix [haben wir] prächtige Briefe aus der Schweiz gehabt, und die letzten aus München. Er ist ausser sich über die Cholera, und Vaters Verbot, herzukommen, ich habe noch keinen traurigern Brief von ihm gelesen, als den ersten aus München. Wir hatten einen Augenblick die Idee, mit ihm in Weimar zusammen zu treffen, allein der Quarantaine wegen geht es leider nicht."

[107] " die darin begründet ist, dass im Bereich der Musikforschung offenbar der Begriff "Gelegenheitsmusik" bisher oft als qualitative Kategorie verstanden wurde, was eine Bevorzugung der musikgeschichtlichen 'Heroen' und deren Werke gebünstigte. Der qualitativ verstandene Begriff "Gelegenheitsmusik" ist ein Erbe der Historiographie des 19. Jahrhunderts, die überzeitlich gültige Werke postulierte und die situative Bedingung von Werken als Kennzeichen inferiorer ästhetischer Gültigkeit wertete."

Assim, o termo "composição de ocasião" teria sido utilizado, na maioria das vezes, de forma pejorativa, e Kremer cita como exemplo Heinrich Adolf Köstlin (1846-1907), teólogo, musicólogo e filósofo musical, que afirma em seu livro "Esboço da história da música" ("*Geschichte der Musik im Umriss*"), que Telemann teria escrito "'além de numerosas músicas de ocasião', também obras instrumentais"[108]. (2007, p. 144, nota de rodapé 9).

Conforme Peter Schleuning (2007, p. 146), naquele ano, a cólera grassava em Berlim, e cerca de 1500 pessoas perderam suas vidas. Felix, que tinha se programado para voltar da viagem pela Itália no final do ano, havia sido proibido por Abraham de fazê-lo, permanecendo em Paris, onde também contraíra a doença, embora de forma branda. Podemos imaginar a rapidez com que a pena de Fanny corria sobre o papel, ao compor a Cantata, pois "as mortes continuavam ocorrendo dia a dia, sem que houvesse um fim à vista", segundo Wolitz (2007, p. 101). Contudo, por carta Felix não se furtaria de fazer comentários elogiosos à obra (MENDELSSOHN, 1997, P. 133-134):

> Cara Sra. Fanny! Há três meses quero lhe escrever uma carta de músico, mas o adiamento está cobrando seu preço [...]. Pois a consciência bateu, quando li sobre sua nova música, que você regeu de forma diligente no aniversário do papai, e quanto me censurei por não ter dito uma única palavra sobre a música anterior; porque sem isso você não passa por mim, colega! [...].[109]

.

Percebe-se pela leitura das cartas e do seu diário que Fanny enfrentaria, durante toda a vida, momentos de angústia, quando duvidava da sua capacidade composicional. Precisava do incentivo, de comentários e críticas frequentes, particularmente do seu irmão que vivia com frequência em turnê, estando ausente de casa por longos períodos, mas também ansiava por seu reconhecimento, para produzir suas composições. Segundo Tillard (1994, p. 246), Fanny desejava, de toda sorte, ouvir de Felix palavras-chaves, como "público" ("*öffentlich*") ou "publicar" ("*veröffentlichen*"), que poderiam libertá-la da sua esfera privada. Em meio à sua considerável produção composicional, ela parecia se encontrar, em 1836, num dilema que expressou numa correspondência a Felix (MENDELSSOHN, 1997, p. 238):

> No que se refere à minha publicação, fico ali feito um burro entre dois fardos de feno. Eu mesma sou bastante neutra, confesso que para mim é indiferente. Hensel é a favor, você é contra. Em qualquer outra questão, é claro, eu seguiria

[108] "'neben massenhafter Gelegenheitsmusik' auch Instrumentalwerke."
[109] "Liebe Frau Fanny! Seit drei Monaten will ich Dir einen Musikerbrief schreiben, aber das Aufschieben rächt sich [...]. Das Gewissen schlug mir nämlich, als ich von Deiner neuen Musik las, die Du mit Umsicht zu Vaters Geburtstag dirigiert hast, und als ich mir vorwerfen musste, Dir noch kein einziges Wort über Deine vorige gesagt zu haben; denn ohne das kommst Du bei mir nicht durch, College! [...]."

> absolutamente os desejos do meu marido, mas nesse caso é muito importante para mim ter sua aprovação, sem ela eu não gostaria de fazer nada disso.[110]

Segundo Sebastian Hensel (2006, v. 2, p. 35), enviaria em 15 de julho do mesmo ano duas peças de piano ao amigo Karl Klingemann, em Londres, junto a uma carta, esperando encontrar eco para suas composições:

> Estou anexando duas peças de piano que tenho prontas desde Düsseldorf. Você mesmo poderá julgar, se elas são adequadas para irem para as mãos de minha jovem amiga desconhecida; deixo inteiramente a seu critério, mas não posso deixar de dizer o quanto é agradável para mim encontrar em Londres um público para minhas pequenas coisas do qual realmente sinto falta aqui.[111]

Para Schleuning (2007, p. 155), Fanny se encontrava em prolongada crise de baixa autoestima. Seu desânimo, por vezes, beirava a depressão. Duvidava do seu talento, quando efetivamente não conseguia colocar uma única nota no papel. (MUGI, *online*). Segundo Tillard (1994, p. 245), Fanny se sentia abandonada com sua música e desencorada a compor. Jack Werner (1947, p. 333) ainda aponta para a falta de interesse dos amigos que poderia compensar a ausência do irmão.

Lea intercedeu em favor de Fanny, como relata Todd (2010, p. 208). Em 7 de junho de 1837, enviaria uma carta (ainda não publicada) para Felix, em que ponderou:

> Permita-me fazer uma pergunta e um pedido. Ela não deveria publicar uma seleção de suas peças de música e piano? Durante cerca de um ano, escreveu peças especialmente neste último gênero, muitos exemplares realmente excelentes [...] Tudo o que a impede [de publicar] é que você não lhe solicitou e nem a encorajou a fazê-lo. Não seria razoável você animá-la e aproveitar a oportunidade para encontrar um editor?[112]

Mas, segundo Todd, Felix teve reservas. Reconhecia o valor de suas obras, elogiava a qualidade de suas canções, mas persuadí-la a publicar, isso ele não poderia, pois iria contra seus princípios. Para Nancy B. Reich tais princípios se configuravam como aqueles "herdados" de Abraham (1991, p. 92), que Felix havia assumido a perpetuar em seu novo papel de irmão desde o falecimento do pai em 1835 (SCHLEUNING, 2007, p. 162). Seria uma tentativa de "protegê-la" contra eventuais críticas contraditórias às suas peças, ou seria medo ou ciúme de que fosse

---

[110] "Was mein Herausgeben betrifft, so stehe ich dabei wie der Esel zwischen zwei Heubündeln. ich selbst bin ziemlich neutral dabei, es ist mir aufrichtig gestanden einerlei, Hensel wünscht es, du bist dagegen. In jeder andern Sache würde ich natürlich dem Wunsch meines Mannes unbedingt Folge leisten, allein hierbei ist es mir doch zu wichtig, Deine Beistimmung zu haben, ohne dieselbe möchte ich nichts der Art unternehmen."

[111] „Ich lege zwei Klavierstücke, die ich seit Düsseldorf geschrieben, für Sie bei, Sie mögen beurtheilen, ob sie sich eignen, meiner unbekannten jungen Freundin in di Hände zu kommen; ich überlasse es ganz Ihnen, kann aber nicht unterlassen zu sagen, wie angenehm es mir ist, in London für meine kleinen Sachen ein Publikum zu finden, das mir hier ganz fehlt."

[112] „Permit me to pose a question and request. Shouldn't she publish a selection of her lieder and piano pieces? For about a year she has written, especially in the latter genre, many really excellent examples […] All that holds her back is that you have not called upon to encourage her to do so. Wouldn't it be reasonable for you to cheer her on and take the opportunity to secure a publisher?"

bem-sucedida e reconhecida publicamente? Segundo Jack Werner (1947, p. 322), Felix era extremamente sensível a críticas "e tendia a considerar qualquer crítico contrário como um inimigo."[113] Botstein (2010, online) ainda acrescenta que "ele era um crítico de si mesmo como era de sua irmã. Sua notoriedade como criança prodígio o fez ficar cada vez mais envergonhado de publicar sua música à medida que envelhecia."[114] Marcia J. Citron (1981, p. 15) sugere que a relutância de Felix de encorajá-la pode, assim, ter exercido uma influência profunda e duradoura em Fanny como potencial compositora profissional.

Nem mesmo a aparição pública como pianista num concerto beneficente, em 19 de fevereiro de 1838, parecia ter-lhe dado um novo impulso. Sobre o evento comentaria com Klingemann, conforme citado por Sebastian Hensel (2006, v. 2, p. 43).:

> Na semana passada, um concerto causou grande sensação no mundo elegante. Foi realizado, como costuma acontecer em outros lugares, um concerto de diletantes em benefício dos pobres com entradas pelo dobro do preço, em que os coros foram cantados por condessas, adidos e oficiais. Então insistiram que eu, senhora sofisticada, tocasse, e toquei em público pela primeira vez na minha vida, a saber, o Concerto de Felix em sol menor. Eu não estava nem um pouco amedrontada, meus conhecidos foram muito gentis em fazer isso por mim, e todo o concerto, por mais miserável que fosse o repertório, despertou tanta curiosidade e interesse que a renda foi de 2.500 táleres.[115]

Acontecimentos familiares, como o já citado falecimento de Abraham, em 1835, e a perda do filho mais novo da irmã Rebecka aos 13 meses de idade, que afetou seriamente a saúde da irmã, podem ter contribuído para o desânimo de Fanny. Em busca de cura e da recuperação de Rebecka, viajou com Minna Hensel, irmã de Wilhelm, com Sebastian, sua irmã e o sobrinho Walter no verão do ano seguinte para a cidade balneária de Heringsdorf, localizada no Mar Báltico. (SCHLEUNING, 2007, p. 157). Duas semanas antes escreveria para Felix sobre a viagem e sobre seus futuros planos: "Ainda não está definido quanto tempo permanecerei lá [em Heringsdorf]. [...] Mas uma coisa é certa, como uma decisão desse tipo deve ser feita, de que viajaremos para a Itália no outono e ficaremos por lá durante o inverno [...]."[116] (MENDELSSOHN, 1997, p. 307). A temporada no balneário e a perspectiva da viagem para a

---

[113] "and tended to regard any adverse critic as an enemy."

[114] "he was a critical of himself as he was of his sister. His notoriety as a child prodigy made him increasingly gun-shy of publishing his music as he became older."

[115] „Vorige Woche hat hier in der eleganten Welt ein concerto grosses Aufsehn gemacht. Es ist nämlich, wie es an andern Orten häufig geschieht, ein Dilettantenconcerto zum Besten deer Armen mit verdoppeltem Eintrittsgeld gegeben worden, sobei die Chöre fast von lauter Gräfinnen, Gesandtinnen und Offizieren gesungen wurden. Da war ich vornehme Frau denn auch dringend gebeten worden, zu spielen, und habe zum ersten Mal in meinem Leben öffentlich gespielt und zwar Felixens Concert aus g-moll. Ich habe mich gar nicht geängstigt, meine Bekannten waren so gütig, es für mich zu thun, und das ganze Concert so elend das Repertoir auch war, hat so viel Neugier und Interesse erregt, dass die Einnahme 2500 Thaler betrug."

[116] „Das aber steht fest, wie ein Entschluss dieser Art feststehen kann, dass wir im Herbst nach Italien reisen, und den Winter über dort bleiben [...]"

Itália pareciam ter restaurado as forças de Fanny e demonstrado que havia voltado a ser "ela mesma", conforme Scheuning (2007, p. 157).

### 2.3 Itália, onde florescem os limoeiros

No final do verão de 1839, a família Hensel iniciou sua viagem para a Itália, que se estenderia por um ano. Antes da partida, Fanny anotou em seu diário, em agosto (HENSEL, 2002a, p. 93):

> Que Deus nos dê uma boa viagem, sem acidentes, e sempre com boas notícias de casa, e deixe-nos encontrar tudo sem alterações, para que tenhamos uma temporada maravilhosa. Vou para este grande acontecimento com tranquila alegria, que seja de bom alvitre. Amém.[117]

Fanny, assim como outros artistas e intelectuais de seu tempo, diz Michael Bar-Shany (2006, p. 2), possuía um conhecimento considerável sobre a Itália oriundo possivelmente da literatura geral e de relatos de viagem disponíveis, como a "Viagem à Itália", de Goethe, o livro "Roma, os romanos e as romanas"[118], de Wilhelm Müller, e "Retratos de viagem"[119], de Heinrich Heine, para citar alguns. As cartas de Felix da Itália e a troca de correspondências com a tia Dorothea Schlegel e com Jakob Bartholdy, seu tio e cônsul prussiano em Roma, também devem ter contribuído. Além disso, Lea havia alimentado em sua juventude o desejo e o anseio de conhecer o país, em virtude do seu clima temperado, diz Schleuning (2007, p.177). Após a epidemia de cólera, o interesse em conhecer o país das oliveiras e dos limoeiros em flor, aparentemente, tomava um novo impulso.

A família partiu de Berlim na manhã do dia 27 de agosto de 1839, com paradas de alguns dias em Leipzig, para visitar Felix e sua família, em seguida, passando por Naumburg, Bamberg, Nürnberg, em direção a Munique, onde permaneceriam por duas semanas visitando parentes e os pintores que Wilhelm havia conhecido durante sua estada em Roma (BAR-SHANY, 2006, p. 3). De Munique seguiriam para Roma, percorrendo a rota por Milão e Veneza, cidade onde passariam uma temporada de três semanas, e Florença. Tanto Veneza e, em especial, Florença parecem ter encantado Fanny. A "dama da alta burguesia prussiana", como observa Ute Büchter-Römer (2002, p. 13), que antes reparara nas pulgas e na sujeira das ruas, ficou fascinada ao chegar em Veneza, em 12 de outubro, e iniciou sua carta para a família

[117] „Gebe uns Gott eine gute Reise, ohne Unfall, und stets gute Nachrichten von Hause, und lasse er uns Alles unverändert finden, dann werden wir herrliche Zeit erleben. Ich gehe diesem grossen Ereigniss mit ruhiger Freude entgegen, möge sie von guter Vorbedeutung seyn. Amen."
[118] Título original em alemão: „Rom, Römer und Römerinnen", publicado em 1820.
[119] Original em alemão: „Reisebriefe", escrito entre 1825 e 1831.

em Berlim, no dia seguinte, parafraseando um trecho do diário de viagem de Goethe (HENSEL, 2002b, p. 31):

> Estava escrito em minha página no livro do destino que eu avistaria Veneza pela primeira vez aos 12 de outubro de 1839, à tarde, à segunda de nossas horas, aportando do Brenta em direção às lagunas, de modo que logo deveria pisar o solo e visitar essa prodigiosa cidade insular, a república dos castores.[120]

Alcançaram Roma em 26 de novembro e se acomodaram numa residência de quatro cômodos. Wilhelm visitou a Academia Francesa para reencontrar os artistas com quem havia feito amizade no período de estudos. No Vaticano, Fanny teve oportunidade de conhecer a música cantada na Capela Sistina, e Wilhelm lhe mostrou a Casa Bartholdy, que pertencera a Jakob Bartholdy.

Apesar do desapontamento de Fanny nas primeiras semanas em Roma, conforme relata Bar-Shany (2006, p. 4), iniciou-se um processo de transformação profundo em seu ser, que operou mudanças na sua visão de mundo e das possibilidades em sua própria vida, diz Büchter-Römer (2002, p. 13). O ponto de inflexão, segundo Bar-Shany (2006, p. 4), foi um convite do pintor francês Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1847), diretor da Academia Francesa, para um jantar na Villa Medici, em que vários dos presentes se reuniriam para fazer música.

A Villa Medici e seus residentes desempenharam papel importante durante a estada de Fanny em Roma (BAR-SHANY, 2006, p. 4), onde ela passaria muitas noites de domingo tocando num ambiente entre iguais e onde conheceu e travou amizade especialmente com Charles Gounod (1818-1895), com Georges Bousquet (1818-1854) e com o pintor Charles Dugasseau (1812-1885). Fanny registrou, em 23 de abril de 1840, no diário (HENSEL, 2002a, p. 129):

> [...] toquei até a meia-noite. Nesse sentido, Bousquet e Dugasseau tornam isso muito difícil para mim, pois nunca esquecem de alguma coisa que eu havia tocado só uma vez, mesmo meses atrás; você realmente não pode ter um público melhor. Eu também estou compondo muito agora; nada me estimula mais como o reconhecimento, enquanto a repreensão me desanima e me deprime.[121]

---

[120] „‘So stand es denn im Buche des Schicksals auf meinem Blatte geschrieben, dass ich 1839 den 12ten Oktober, Nachmittags, nach unsrer Uhr um 2, Venedig zum erstenmal, aus der Brenta in die Lagunen einfahrend, erblicken, und bald darauf diese wunderbare Inselstadt, diese Biberrepublik betreten, und besuchen sollte.‘“ No original de Goethe (2017, p. 81): „Estava escrito em minha página no livro do destino que eu avistaria Veneza pela primeira vez aos 28 de setembro de 1786, à tarde, à quinta de nossas horas, aportando do Brenta em direção às lagunas, de modo que logo deveria pisar o solo e visitar essa prodigiosa cidade insular, a república dos castores.”

[121] „[...] und ich spielte bis Mitternacht. Bousquet und Duagasseau machen es mir insofern schwer, als sie nie eine Sache vergessen, die ich ihnen, auch vor Monaten, nur einmal gespielt; ein besseres Publikum kann man wirklich nicht haben. Ich schreibe auch jetzt viel; nichts spornt mich so an als Anerkennung, wogegen mich der Tadel muthlos macht und niederdrückt.“

Fanny sabia que finalmente era admirada e honrada em sua posição, diz Tillard (1994, p.291). “Ela sabia que a partir de agora não precisava mais temer o olhar de pessoas estranhas. [...] O medo que sentia antes permite concluir o quanto ansiava por reconhecimento e o quanto era menosprezada”, conclui (TILLARD, 1994, p. 291).

Por meio de Fanny, Charles Gounod teve a oportunidade de conhecer os compositores alemães Bach e Beethoven, de quem nunca havia ouvido falar. Ela anotaria no seu diário, em 2 de maio de 1840 (HENSEL, 2002a, p. 131-132):

> À noite, toquei várias coisas e por fim o concerto de Bach novamente, com o qual as pessoas ficaram tão fora de si, apesar de já terem ouvido tantas vezes [...] e não conseguirem se conter, principalmente Gounod, [...] que nunca consegue encontrar palavras para expressar a influência que exerço sobre ele e como ele está feliz conosco. [...] o conhecimento com a música alemã cai agora feito uma bomba na casa, é possível que cause um grande estrago.[122]

Se Fanny inspirou Gounod a escrever a “Méditation sur le Premier Prélude de Sebastian Bach”, a conhecida “Ave Maria”, e também a segunda “Ave Maria” sobre o Pequeno Prelúdio nº 4 de Bach, da coleção de Giuseppe Buonamici (1846-1914) (1970, p. 3 e 16), podemos apenas supor. Fazemos, ainda, um outro questionamento: ao tocar Bach, Beethoven e outros compositores alemães, assim como obras suas e de Felix, para os residentes da Academia Francesa em Roma, teria ela, eventualmente, contribuído para a disseminação desse repertório na Itália, se também considerarmos as atividades de Buonamici como professor de música e conhecedor do “Cravo bem temperado”?

No dia 8 de maio de 1840, Fanny faria o seguinte comentário no diário (HENSEL, 2002a, p. 133-134):

> Como sempre, foi tocada muita música [...]. Bousquet me mostrou o início de sua cantata, que contém coisas muito bonitas. Acredito que para ele o conhecimento da música alemã só poderá lhe ser favorável, enquanto que Gounod fica confuso e meio louco com ela.[123]

Nessa atmosfera de reconhecimento, observa Schleuning (2007, p. 187), Fanny se sentia motivada e estimulada a compor, liberta da cobrança e da oposição do pai. Não estaria ela também liberta da pressão de Felix, este no desempenho das funções de sucessor de Abraham, e do ambiente opressor de Berlim, onde deveria seguir as convenções sociais como integrante da classe social a que pertencia?

---

[122] “ Abends spielte ich Mehreres und zuletzt das Bach'sche Concert wieder, worüber die Leute dermassen ausser sich waren, obgleich sie es schon so oft gehört, [...] und sich gar nicht fassen konnten, namentlich Gounod, der [...] immer keine Worte finden kann, mir auszudrücken, welchen Einfluss ich auf ihn ausübe, und wie glücklich er bei uns sei. [...] dem fällt nun die Bekanntschaft mit deutscher Musik wie eine Bombe in's Haus, möglich, dass sie grossen Schaden anrichtet.“

[123] „Es ward wie gewöhnlich viel Musik gemacht [...]. Bousquet zeigte mir seine angefangene Cantate, worin sehr schöne Sachen sind. Ihm, glaube ich, wird die Kenntnis deutscher Musik nur förderlich sein können, während gounod dadurch verwirrt und halb toll gemacht wird.“

Antevendo a partida de Roma, havia escrito ainda em 26 de abril (HENSEL, 2002a, p. 129-130):

> Deixar Roma significa para nós dois uma batalha difícil; eu nunca pensei que isso me causaria uma impressão tão profunda. Não quero esconder de mim mesma que a atmosfera de admiração e veneração, pela qual me vejo rodeada aqui, pode estar contribuindo para isso. Nem no começo da minha juventude não fui tão assediada quanto agora, e quem pode negar que isso não é muito agradável e gratificante?[124]

Em 1 de junho de 1840, Fanny fez um último registro em seu diário antes da partida de Roma (HENSEL, 2002a, p. 141):

> E um tempo maravilhoso, querido e rico passou! Como é possível agradecer a Deus o suficiente por uma felicidade ininterrupta de dois meses! Sucederam-se os prazeres mais puros, que um coração humano é capaz de ter, nem quinze minutos de transtornos durante todo esse tempo. Nenhuma dor, a não ser a de que o tempo passou. A última despedida de St. Pietro in Montorio não foi fácil para nós, mas tenho uma imagem eterna e imortal em minha alma que nunca desvanecerá. Eu Te agradeço, oh Deus![125]

Deixaram Roma no dia seguinte e passariam ainda cerca de dois meses em Nápoles, hospedando-se numa moradia junto ao mar, "que oferecia uma vista única do Vesúvio, sobre a cidade até Sorrento, sobre a baía até Capri e Ischia."[126] (SCHLEUNING, 2007, p. 185). A família iniciou sua viagem de regresso para Berlim, em 11 de agosto, fazendo paradas em Gênova, Milão, na cidade de Como, passando pela Suíça e por Estrasburgo, Frankfurt, Leipzig, chegando, finalmente, a Berlim, em 11 de setembro de 1840.

Para Michael Bar-Shany (2006, p. 7), o relacionamento entre Charles Gounod e Fanny Hensel desempenhou um papel importante, contribuindo para o processo de construção da autoconfiança da compositora. Em suas memórias, Gounod se referiria a Fanny (GOUNOD, 1896, p. 90-91) da seguinte forma:

> Naquele mesmo inverno, tive a sorte de conhecer Fanny Henzel [sic], irmã de Mendelssohn. Ela estava passando o inverno em Roma com o marido, que era pintor da corte prussiana, e o filho, que ainda era uma criança. [...]
> Monsieur e Madame Henzel frequentemente iam às "Noites dominicais" na Academia, e ela se sentava ao piano com a prontidão e a simplicidade de quem tocava porque amava. Graças aos seus grandes dons e memória maravilhosa, conheci várias obras-primas da música alemã que nunca tinha ouvido antes,

---

[124] „Es kostet uns Beide einen schweren Kampf von Rom fortzugehn; ich hätte nie gedacht, dass es mir einen so tiefen Eindruck machen würde. Ich will mir gar nicht verhehlen, dass die Atmosphäre von Bewunderung und Verehrung, von der ich mich hier umgeben sehe, wohl etwas dazu beitragen mag, ich bin in meiner frühen Jugend lange nicht so angeraspelt worden wie jetzt, und wer kann läugnen, dass das sehr angenehm und erfreulich ist?

[125] „Und eine herrliche, liebe, reiche Zeit ist verflossen! Wie soll man denn Gott genug danken für eine zweimonatliche, ununterbrochene Glückseligkeit! Die reinsten Genüsse, deren ein Menschenherz nur fähig ist, haben sich gefolgt, fast keine störende Viertelstunde, in dieser ganzen Zeit. Kein Schmerz als der, dass die Zeit verging. Das letzte Lebewohl von St. Pietro in Montorio wurde uns nicht leicht.Aber ich habe ein ewiges, unvergängliches Bild in der Seele, das vor keiner Zeit verblassen wird. Ich danke Dir, o Gott!"

[126] "die einen einzigartigen Blick zum Vesuv, über die Stadt bis nach Sorrent, über die Bucht bis Capri und Ischia bietet."

> entre elas várias obras de Sebastian Bach - sonatas, fugas, prelúdios e concertos - e muitas composições de Mendelssohn, que eram como um vislumbre de um novo mundo para mim.
> Monsieur e Madame Henzel deixaram Roma para voltar a Berlim, e lá os encontrei novamente dois anos depois.[127]

A produção de Fanny Hensel na Itália abrangeu canções e peças para piano que se refeririam, em sua maioria, a acontecimentos da viagem. (SCHLEUNING, 2007, p. 189). Para Büchter-Römer (2002, p. 17), as obras, em que se refletem tais acontecimentos, demonstram seu amadurecimento como compositora em experimentações, particularmente, de novas harmonias. Durante a estada na península itálica, Fanny anotou ideias e fez esboços que utilizou posteriormente nas suas composições (BAR-SHANY, 2006, p. 8), algumas delas reunidas no álbum de viagem, o chamado "*Reisealbum*". Fanny descreveu o álbum numa carta de 11 de novembro de 1841 (SEIDLER, 2000, p. 453): "[...] um pequeno livreto de minhas composições italianas (selecionei 18) que ele [Wilhelm Hensel] decorou com a mesma quantidade de adoráveis vinhetas, o livro agora está terminado, impecavelmente encadernado e me parece muito bonito."[128]

Este álbum, considerado perdido por muito tempo, teria sido oferecido, em 1999, "por um desconhecido" para ir a leilão, o que ocorreu em novembro, conforme Katrin Seidel (2000, p. 451), sendo adquirido pelo Arquivo Mendelssohn, em Berlim.

---

[127] "That same winter I had the good fortune to meet Fanny Henzel, Mendelssohn's sister. She was spending the winter at Rome with her husband, who was painter to the Prussian court, and her son, who was still a young child. […]
Monsieur and Madame Henzel often came to the "Sunday evenings" at the Academy, and she would sit down to the piano with the readiness and simplicity of one who played because she loved it. Thanks to her great gifts and wonderful memory, I made the acquaintance of various masterpieces of German music which I had never heard before, among them a number of the works of Sebastian Bach—sonatas, fugues, preludes, and concertos—and many of Mendelssohn's compositions, which were like a glimpse of a new world to me.
Monsieur and Madame Henzel left Rome to return to Berlin, and there I met them again two years later."

[128] „[...] ein kleines Heft meiner italiänischen Compositionen, (ich habe 18 dazu ausgewählt) hat er [Wilhelm Hensel] mit eben so vielen allerliebsten Vignetten geschmückt, das Buch ist jetzt fertig, sauber gebunden, und nimmt sich recht nett aus." O álbum está disponível em: <https://digital-beta.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN833525425&PHYSID=PHYS_0003>. Acesso em: 12 dez. 2019.

Figura 12 - Folha de rosto do álbum de viagem, que reúne as 18 canções compostas ou esboçadas durante a estada na Itália. As duas figuras femininas retratadas são, provavelmente, as representações alegóricas "*Italia*" e "*Germania*".

Fonte: Biblioteca Estatal de Berlim.

De volta a Berlim desde 11 de setembro, conforme seu diário (HENSEL, 2002a, p. 196), Fanny retomou a organização dos concertos dominicais e continuou a compor. É desse período a finalização, em 1841, do ciclo para piano "*Das Jahr*" ("O Ano"), consistindo de 12 peças descritivas, uma para cada mês, que ela havia esboçado durante sua permanência na Itália. (BAR-SHANY, 2006, p. 11). No entanto, para Peter Schleuning (2007, p. 292-293), o ciclo já vinha sendo planejado por Fanny provavelmente desde 1829, como comprova uma carta que enviou a Felix, em 29 de julho. A estrutura composicional e o entrelaçamento motívico dos movimentos também apontam para uma concepção prévia de longo prazo.

Em dezembro de 1842, ocorreu o falecimento de Lea. Nos primeiros dias de janeiro de 1843, Fanny registrou o fato no diário (HENSEL, 2002a, p. 219):

> <Terça-feira> 10 de jan.:
> Havia espantosamente muito em comum na morte dos dois pais, a estação do ano, a hora, o inesperado, de modo que, na verdade, foi para os dois um fim sem doença [...], testemunhamos a morte do pai novamente, como também a chegada de Felix no dia seguinte. [...]
> Não preciso mencionar o quão silenciosos e tristes se passaram os dias de Natal. [...] de certa maneira foi um alívio para nós, quando os feriados terminaram. [...][129]

[129] „<Dienstag> den 10ten Jan: Es ist erstaunlich viel Uebereinstimmendes in dem Tode der beiden Eltern gewesen, die Jahreszeit, die Stunde, die Plötzlichkeit, so dass es eigentlich bei Beiden ein Auslöschen ohne Krankheit war [...], wir erlebten Vaters Tod noch einmal mit, so auch Felixens Ankunft am andern Tage. [...] Wie still und traurig

Presume-se que se seguiram conversações entre os irmãos sobre os destinos da sua residência. O irmão mais novo Paul, administrador dos bens da família, havia organizado a herança, de acordo com os testamentos dos pais (HENSEL, 2002a, p. 220). Por fim, houve, possivelmente, a decisão de vender a propriedade, o que para Fanny se traduziu em tristeza e sentimento de perda, conforme seu comentário no dia 20 de janeiro de 1843:

> Provavelmente não conseguiremos manter a casa e o amado, lindo jardim. Não se consegue vendê-la pelo que vale [...] não consigo descrever como é difícil para mim pensar em deixar esses espaços onde fomos tão felizes por 18 anos. (HENSEL, 2002a, p. 220).[130]

Diante dos novos fatos, é compreensível que não haveria possibilidades para Fanny compor naqueles meses, como escreveu em seu diário, em 13 de março de 1843: "[...] Minha música está indo mal. Não tenho composto nada há uma eternidade, não tenho mais ideias e minhas forças para tocar também estão diminuindo. [...]"[131] (HENSEL, 2002a, p. 222).

Contudo, em 29 de outubro do mesmo ano, Fanny reiniciaria os saraus dominicais que havia suspendido em maio de 1842. (SCHLEUNING, 2007, p. 209). E no verão de 1844 os concertos teriam sido particularmente bem-sucedidos, como comentou em uma carta a Rebecka: "Domingo passado também tivemos um concerto de domingo dos mais brilhantes que, acho, já aconteceram, tanto em termos de execução, quanto de audiência."[132] (TILLARD, 1994, p. 315). Encerrada a temporada no final de junho, Felix insistiu na retomada dos concertos, conforme carta de 15 de dezembro: "Escreva muita música e me conte a respeito, e também comece logo com seus [...] concertos dominicais [...]!"[133] (MENDELSSOHN, 1997, p. 377)

Entretanto, uma nova interrupção dos concertos viria a ocorrer com a segunda viagem de Fanny, Wilhelm e Sebastian para a Itália, especificamente para Florença, entre janeiro e agosto de 1845, em auxílio a Rebecka, grávida, e sua família, que havia contraído icterícia, conforme Françoise Tillard (1994, p. 319-320). Após o restabelecimento da família e o nascimento da sobrinha, Fanny e Sebastian prosseguiriam, em março, para Roma, onde

---

uns die Weihnachtstage vergingen, das brauche ich nicht erst zu erwähnen. [...] es war uns gewissermassen leicht, als die Feiertage vorüber waren. [...]"

[130] „Das Haus und den lieben schönen Garten werden wir wohl nicht erhalten können. Es trägt nicht, was es werth ist [...] Ich kann nicht beschreiben, wie schwer mir der Gedanke ist, diese Räume, in denen wir 18 Jahr so glücklich waren, zu verlassen."

[131] „Mit meiner Musik geht es recht schlecht. Komponiert habe ich in Ewigkeit nichts, es fällt mir auch gar nichts mehr ein, und auch meine Spielkräfte nehmen sehr ab."

[132] „brillanteste Sonntagsmusik, die, glaube ich, noch jemals stattgefunden hat, sowohl was Ausführung wie Publikum betraf."

[133] „Schreib viel Musik u. sage mir davon, fang auch Deine [...] Sonntagsmusiken bald an [...]!"

Wilhelm trabalhava em encomendas de pinturas, e lá permaneceriam até 15 de maio. (HENSEL, 2002a, p.251)

Figura 13 - Fanny Hensel em Roma. Gravura de August Kaselowsky, 1845.

Fonte: Sophie Drinker Institut.

O trajeto de retorno de Roma para Berlim foi por Florença, onde Rebecka e sua família se juntariam a Fanny, Wilhelm e Sebastian chegando todos a Berlim em 2 de agosto. Fanny retomaria os relatos no seu diário somente em 10 de agosto de 1845, com a seguinte justificativa (HENSEL, 2002a, p. 244):

> Partida em 2 de janeiro, retorno em 2 de agosto, ficamos ausentes por cerca de 7 meses. Levei um livro decorado com vinhetas de Felix para servir como diário e escrevi nele o tempo todo com muita diligência, no caminho de volta, entre Schaffhausen e Freyburg, eu o perdi para meu desgosto, e agora tenho que tentar fixar os principais fatos dessa temporada movimentada. Cartas e desenhos com datas irão me ajudar.[134]

No ano seguinte, em 1846, aparentemente restabelecida dos diversos acontecimentos do ano anterior, Fanny fez em 17 de maio o seguinte registro no diário (HENSEL, 2002a, p. 264):

> Esta primavera está me fazendo indescritivelmente bem, depois de todas as dores insuperáveis que vivenciamos, sinto-me agora como se tivesse me recuperado de uma doença grave, sinto-me recém-nascida e desfrutando da maravilha do nosso jardim, que está se tornando cada vez mais bonito [...]. Os concertos começaram novamente e alguns saíram bastante bem. [...][135]

[134] „Am 2ten Januar abgereist, am 2ten August zurückgekehrt, sind wir runde 7 Monate abwesend gewesen. Ein mit Vignetten von Felix verziertes Buch hatte ich zum Tagebuch genommen, und die ganze Zeit ziemlich fleissig darin geschrieben, auf der Rückreise, zwischen Schaffhausen und Freyburg ist es mir abhanden gekommen, zu meinem Verdruss, und ich muss nun suchen, die Hauptdaten dieser bewegten Zeit festzuhalten."

[135] „Mir thut dieser Frühling unbeschreiblich wohl, nach Allem nie zu Verschmerzenden, was wir erlebt haben, ist mir jetzt, als wäre ich von einer schweren Krankheit im Genesen, ich fühle mich wie neu geboren, und geniesse

Alguns meses depois, no dia 9 de julho, voltaria a se referir ao jardim numa carta para Felix (CITRON, 1984, p. 158):

> Estou apreciando o jardim mais do que nunca e o amo com mais ternura do que nunca – talvez uma premonição de que o perderemos em breve. Todos os tipos de planos em relação à venda da casa e os planos horríveis de demoli-la e de abrir uma rua [atravessando o parque] estão assombrando novamente [...].[136]

Para Ute Büchter-Römer (2002, p. 17), os concertos dominicais haviam dado um salto qualitativo desde o retorno da família Hensel da primeira viagem a Roma, em 1840, e agora tomariam novo impulso, com uma programação mais ambiciosa e mais madura, segundo Todd (2010, p. 314), a julgar pela seleção de obras efetuada por Fanny. A Cantata de Bach, BWV 106, um réquiem, provavelmente o de Mozart, os corais de "Athalie" de Felix Mendelssohn, o Andante com Variações para dois pianos, op. 46, de Robert Schumann, além de um concerto triplo para teclado, de Bach, provavelmente BWV 1063, constariam dos programas nesse período. Não se sabe exatamente, quais teriam sido os solistas dessa obra de Bach, em particular. Para Todd (2010, p. 314), entretanto, um dos pianistas pode ter sido Robert von Keudell (1824-1903), pianista de talento e estudante de Filosofia na universidade de Königsberg nessa época, e que mais tarde seguiria a carreira diplomática. Ainda nas suas anotações do dia 17 de maio, Fanny relataria (HENSEL, 2002a, p.264):

> Outro relacionamento muito agradável para a música é o Sr. von Keudell, que ouve música de uma maneira, como eu não via desde Gounod e Dugasseau, além de tocar muito bem [...].[137]

O impacto de Keudell sobre Fanny parece ter sido profundo, diz Todd (2010, p. 314). Segundo a própria Fanny, possuía "a mais refinada sensibilidade pela música e, além do mais, uma memória que só conheço em você", escreveria numa carta para Felix. Não é de surpreender, diz Todd (2010, p. 314), que Keudell, que visitava a família com frequência, tenha se tornado amigo próximo dos Hensel. Em fins de julho, Fanny faria o seguinte registro no diário (HENSEL, 2002a, p. 265):

> No que diz respeito à música de um modo geral, Keudell me mantém viva e em constante atividade, como Gounod fazia antes. Ele observa com muito

---

die Herrlichkeit unseres Gartens, der immer schöner wird [...]. Die Musiken haben wieder angefangen, und es ist ein paarmal recht hübsch gelungen. [...]"

[136] "I'm enjoying the garden more than ever and love it more tenderly than ever - perhaps a premonition that we will lose it soon. All kinds of plans regarding selling the house and horrible plans about tearing it down and breaking through the street are spooked again [...]."

[137] „Ein andrer sehr angenehmer Umgang für die Musik ist Herr von Keudell, der so Musik hört, wie ich es seit Gounod und Dugasseau nicht wieder gefunden habe, und dabei vortrefflich spielt [...]."

> interesse o que escrevo e chama minha atenção quando algo está faltando, e geralmente ele está certo.[138]

Como ocorreu com Gounod, é possível que agora Keudell preenchesse a lacuna de interlocutor, por meio do seu reconhecimento e estímulo imprescindíveis a Fanny para sua criação composicional. Não é improvável que ele tenha desempenhado o papel decisivo de convencê-la, mesmo tardiamente, a publicar suas obras sob o seu nome, sugere Todd (2010, p. 315). A esse respeito, Fanny registrou (HENSEL, 2002a, p. 265:

> Então eu resolvi publicar minhas coisas. Bote e Bock fizeram ofertas que nenhuma diletante deve ter recebido até agora, e Schlesinger fez ofertas ainda mais brilhantes. Não posso imaginar que isso vá continuar, mas por enquanto estou feliz por ver minhas melhores músicas serem publicadas e porque decidi fazê-lo. Felix, a quem eu informei há 14 dias, ainda não me respondeu, o que me magoa um pouco.[139]

Havia encaminhado para publicação seis canções para canto e piano, Op. 1, e quatro canções para piano, Op. 2. Eis o trecho da carta de 9 de julho, para a qual aguardava resposta (MENDELSSOHN, 1997, p. 391-392):

> Na verdade, eu não deveria esperar que você lesse essas bobagens, sabendo que você está muito ocupado, se eu não tivesse que lhe escrever para informá-lo de algo. Mas como sei desde já que você não concorda com isso, vou me expressar de maneira um pouco desajeitada, porque, ria de mim ou não, aos 40 anos de idade tenho medo dos meus irmãos, como tinha aos 14 do meu pai, ou melhor, medo não é a palavra certa, mas sim o desejo de fazer tudo certo em minha vida para todos vocês que amo, e se eu souber de antemão que não será esse o caso, sinto-me pouco confortável com isso. Em uma palavra, estou começando a publicar, finalmente dei ouvidos à fiel declaração de amor do Sr. Bock às minhas músicas e às suas condições vantajosas, e se eu decidi fazê-lo livremente, não podendo processar ninguém dos meus, se eu me desgostar, então [...] posso me consolar conscientemente de que nunca busquei ou induzi o tipo de reputação musical que me levou a tais ofertas. [...] espero que você também não tenha desgostos, pois, como pode ver, agi de forma completamente independente, e assim espero que não me culpe por isso.[140]

---

[138] „Was das Musikmachen im allgemeinen betrifft, so erhält mich Keudell sehr in Athem, und in beständiger Anregung, wie früher Gounod. Er sieht mit äusserstem Interesse was ich irgend Neues schreibe, und macht mich aufmerksam, wenn irgendwo etwas fehlt, und in der Regel hat er Recht."

[139] „So habe ich mich nun auch entschlossen, meine Sachen heraus zu geben. Bote und Bock haben mir Anerbietungen gemacht, wie sie vielleicht eine Dilettantin noch nicht bekommen hat, und Schlesinger darauf noch viel brillantere. Ich bilde mir durchaus nicht ein, dass das fortgehn wird, sondern freue mich einstweilen, dass meine besten Sachen erscheinen, da ich mich nun einmal dazu entschlossen habe. Felix, den ich vor etwa 14 Tagen davon in Kenntniss gesetzt habe, hat mir noch nicht darauf geantwortet, was mich etwas kränkt."

[140] „Eigentlich sollte ich Dir jetzt gar nich zumuthen, diesen Quark zu lesen, beschäftigt wie Du bist, wenn ich Dir nicht hätte schreiben müssen, um Dir etwas mitzutheilen. Da ich aber von Anfang an weiss, dass es Dir nicht recht ist, so werde ich mich etwas ungeschickt dazu anstellen, denn lache mich aus, oder nicht, ich habe mit 40 Jahren eine Furcht vor meinen Brüdern, wie ich sie mit 14 vor meinem Vater gehabt habe, oder vielmehr Furcht ist nicht das rechte Wort, sondern der Wunsch, Euch a. Allen die ich liebe, es in meinem ganzen Leben recht zu machen, u. wenn ich nun vorher weiss, dass es nicht der Fall seyn wird, so fühle ich mich rather unbehaglich dabei. Mit einem Wort, ich fange an herauszugeben, ich habe Herrn Bocks treuer Liebesbewerbung um meine Lieder, u. seinen vorteilhaften Bedingungen endlich ein geneigtes Ohr geliehen, u. wenn ich mich aus freier Bewegung dazu entschlossen habe, u. Niemanden von den Meinigen verklagen kann, wenn mir Verdruss daraus entsteht, [...] so kann ich mich anderseits mit dem Bewusstseyn trösten, die Art von musikal. Ruf, die mir zu solchen

Como teria sido a reação do irmão, pergunta Schleuning (2007, p. 239), pois Fanny sabia o que queria e o que sempre quis, observa Tillard (1994, p. 329). A resposta de Felix chegaria mais de um mês depois. Saindo do seu papel de sucessor do pai, assumiu a posição do professor condescendente, conforme Peter Schleuning (2007, p. 239), e escreveria, em 12 de agosto de 1846:

> Minha querida Erva-doce[141], somente hoje, pouco antes da minha partida [para a Inglaterra], eu, seu irmão terrível, venho lhe agradecer por sua querida carta e dar-lhe minhas bênçãos de ofício por sua decisão de entrar em nossa guilda. Pelo presente lhe concedo a bênção, Erva-doce, e que isso lhe traga divertimento e alegria. [...][142]

Para Tillard (1994, p. 330), mesmo escrita em tom professoral, é provável que Fanny não teria esperado uma resposta melhor por parte de seu irmão. Assim, anotaria em seu diário: "Finalmente Felix me escreveu e me concedeu sua bênção de ofício de maneira muito amável."[143] Haveria alguma ironia nessas palavras? E se confortou, escrevendo: "Também sei que no fundo do coração ele não concorda, então estou feliz que ele tenha finalmente me concedido uma palavra amigável sobre isso."[144] (HENSEL, 2002a, p. 266). Apesar do alívio que provavelmente teria sentido, Fanny aparentemente não se conteria em responder a Felix: "Se eu não tivesse outro prazer em publicar minhas canções além da sua carta, então não me arrependeria, pois ela é muito amável, e me deixou feliz por três dias, como se eu já não estivesse feliz de qualquer maneira."[145] (CITRON, 1987, apud SCHLEUNING, 2007, p. 240).

Em 1847, Fanny ainda publicaria uma série de outras obras: um álbum com seis canções *a cappella* para soprano, contralto, tenor e baixo, as "*Gartenlieder*", Op. 3, para serem cantadas em espaço aberto, seis "*Mélodies pour le piano*", divididas em dois cadernos, Op. 4 e 5, e mais dois álbuns, o primeiro com quatro canções para piano, Op. 6, e o segundo com seis canções para voz e piano, Op. 7. (CITRON, 1983, P. 574). Também começariam a ser publicadas as primeiras resenhas e críticas às suas obras em periódicos musicais. (Vide Apêndice 2).

---

Aneerbietungen verholfen haben mag, auf keinerlei Weise gesucht oder herbeigeführt zu haben. [...] Verdruss wirst Du hoffentlich auch auf keine Weise dabei haben, da ich, wie Du siehst, durchaus selbständig verfahern bin, u. so hoffe ich, wirst Du es mir nicht übel nehmen."

[141] Fenchel = erva-doce, apelido com que Felix frequentemente se dirigia à sua irmã em suas cartas.

[142] „Mein liebster Fenchel, erst heut, kurz vor meiner Abreise, komme ich Rabenbruder dazu, Dir für Deinen lieben Brief zu danken und dir meinen Handwerkssegen zu geben zu Deinem Entschluss. Dich auch unter unserre Zunft zu begeben. Hiermit erteile ich ihn Dir, Fenhel, und mögst Du Vergnügen und Freude daran haben [...]"

[143] „Endlich hat mir Felix geschrieben, und mir auf sehr liebenswürdige Weise seinen Handwerkssegen ertheilt."

[144] „weiss ich auch, dass es ihm eigentlich im Herzen nicht recht ist, so freut es mich doch, dass er endlich mir ein freundliches Wort darüber gönnt."

[145] „Wenn ich auch kein andres Vergnügen von der Herausgabe meiner Lieder hätte, als diesen Deinen Brief, so würde es mir schon nicht leid thun, denn er ist sehr liebenswürdig, u. hat mich auf drei Tage lustig gemacht, wäre ich es nicht ohnehin."

Entretanto, sobrecarregada pelas intensas atividades inerentes aos seus concertos dominicais e à continuação da produção de composições, agora acrescidas do preparo de partituras para publicação, Fanny passaria mal durante o ensaio no dia 14 de maio, desmaiando e falecendo algumas horas depois, em decorrência de um infarto fulminante, *causa mortis* que, junto com outros problemas cardíacos e de circulação, era recorrente na família Mendelssohn, segundo Schleuning (2007, p. 247). Fanny havia feito algumas visitas naquele dia especialmente quente e abafado e "voltou para casa muito cansada, depois almoçou rapidamente e não descansou depois da refeição como de costume, e se ocupou imediatamente com o ensaio"[146], conforme relato da tia Henriette Mendelssohn citado por Schleuning (2007, p. 245). Ela estaria preparando o coro para uma apresentação da "Primeira Noite de Valburga", uma de suas obras prediletas de Felix, programada para o concerto no dia 16 de maio.

Peter Schleuning sugere (2007, p. 247) – e julgamos uma possibilidade bastante plausível – que Fanny teria falecido de euforia. Segundo o autor, ela pode ter refletido que "finalmente pode publicar suas obras, tem o novo coro das sextas-feiras, com o qual pode melhorar os concertos dominicais, justamente agora com uma das suas peças preferidas do amado irmão. Finalmente é reconhecida – mesmo que de forma relativa – como musicista, alcançando o mesmo patamar do irmão. Uma nova etapa de vida se inicia. O filho está crescido e vai deixar a casa. [...]"[147] Possivelmente, teriam sido muitas as perspectivas e os planos. Para Schleuning, não foi no auge de sua carreira musical que Fanny faleceu e sim no início do real e efetivo apogeu de sua vida (2007, p. 248).

O jornal "Vossische Zeitung" de Berlim publicou, no dia 17 de maio de 1847 (HENSEL, 2002a, p. 277), o anúncio fúnebre de Wilhelm:

> Na noite de 14 de maio, minha amada esposa, *Fanny Cecilia*, nascida *Mendelssohn-Bartholdy*, morreu poucas horas depois de sofrer um derrame, do qual os esforços de dois médicos amigos não conseguiram salvá-la. Sua vida foi a verdade, seu fim abençoado. – Wilhelm Hensel
> O enterro será na segunda-feira, *dia 17, às 6 horas da noite*.[148]

Henry F. Chorley (1808-1872), amigo de Felix, crítico literário e musical da revista "The Athenaeum" e escritor, assim se pronunciaria sobre Fanny em suas memórias: "Se Mme.

---

[146] „kam sehr ermüdet zu Hause, dann aβ sie schnell zu Mittag und hielt nach dem Essen nicht wie gewöhnlich eine kurze Mittagsruhe, sondern beschäftigte sich gleich mit der Probe."

[147] "Endlich veröffentlicht sie, hat den neuen Freitagschor [...]. Endlich ist sie als professionelle Musikerin – in Maβen – mit ihm [dem Bruder] auf gleicher Höhe angelangt. Ein neues Leben beginnt. Der Sohn ist erwachsen..."

[148] „Am 14. Mai, Abend starb meine geliebte Frau, *Fanny Cäcilia* geborne Mendelssohn-Bartholdy, nachdem sie wenige Stunden vorher ein Schlaganfall getroffen, von welchem die wetteifernden Bemühungen zweier befreundeten Aerzte sie nicht retten konnte. Ihr Leben war Wahrhaftigkeit, ihr Ende selig. - Wilhelm *Hensel*
Die Beerdigung findet Montag den *17ten, um 6 Uhr Abends*, statt."

Hensel fosse filha de um homem pobre, ela teria se tornado conhecida no mundo, ao lado de Mme. Schumann e Mme. Pleyel, como uma pianista da mais alta classe [...].”[149]

O poeta e crítico musical Ludwig Rellstab (1799-1860), que parecia ter esquecido sua opinião negativa, formulada em 1825 sobre composições de mulheres (SCHLEUNING, 2007, p. 248), e sob o impacto do acontecimento, publicou no mesmo jornal, em 18 de maio de 1847, um obituário, do qual extraímos os seguintes trechos (HENSEL, 2002a, p. 278):

> Uma notícia completamente inesperada e profundamente dolorosa para o mundo artístico de Berlim nos afetou aqui após nosso regresso – *a morte da irmã de Felix Mendelssohn*, a sra. *Fanny Hensel*, que também compartilhava a irmandade do talento com o famoso irmão! Ela alcançou uma formação na música, da qual poucos artistas, para quem a arte é exclusiva ocupação profissional de vida, podem se orgulhar. Em seu desenvolvimento inicial, quando criança, ela foi um fenômeno que despertou a atenção no meio artístico; formada por excelentes professores, [...] seus dons artísticos se desdobraram, floresceram e amadureceram, no sentido do mais nobre gosto. [...]
>
> Nas manhãs de domingo ocorriam, e o costume a falecida preservou até o último momento, raras festas artísticas, onde podiam ser ouvidas obras clássicas dos mais antigos compositores e dos melhores dos tempos modernos em cuidadosa execução, e o prazer aumentava com a participação ou presença dos mais destacados artistas que pertenciam à nossa cidade ou mesmo desconhecidos que a procuravam. Este costume dos pais a falecida assumiu como uma herança sagrada, e, assim, seu espaço doméstico foi, ao mesmo tempo, altar para o culto ao melhor da música. *Este* é um mérito para as condições artísticas de nossa cidade natal, pelo qual ficaremos profundamente em dívida com ela.[150]

A pesquisa em periódicos musicais que circularam na primeira metade do século XIX revela diversas manifestações a respeito do falecimento de Fanny Hensel (Vide Apêndice 2). Dentre elas, destacamos a nota publicada no jornal “Allgemeine musikalische Zeitung”, de 26 de maio de 1847:

> Em 14 de maio, faleceu *Fanny Hensel*, a esposa do pintor da corte Prof. *Hensel*, irmã de *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, em Berlim, uma excelente

[149] ” Had Mme. Hensel been a poor man's daughter, she must have become known to the world by the side of Mme. Schumann and Mme. Pleyel, as a female pianist of the very highest class […].”

[150] „Eine völlig unerwartete für die künstlerische Welt Berlins tief schmerzliche Nachricht, hatte uns im Augenblick der Rückkehr [...] hier betroffen, - *der Tod der Schwester Felix Mendelssohns*, Frau *Fanny Hensel*, die auch die Schwesterschaft des Talents mit dem berühmten Bruder theilte! Sie hatte in der Musik einen Grad der Ausbildung erreicht, dessen sich nicht viele Künstler, denen die Kunst ausschlisslicher Lebensberuf ist, rühmen dürfen. In ihrer frühen Entwicklung, war sie schon als Kind eine, die künstlerische Aufmerksamkeit erregende Erscheinung; von den trefflichsten Lehrern gebildet, [...] entfalteten sich ihre künstlerischen Anlagen zu der vollsten Blühte und Reife, und in der edelsten Richtung des Geschmacks. [...] An den Sonntag Vormittagen fand, und die Sitte hat die Verstorbene bis zum letzten Augenblick bewahrt, ein künstlerisches Fest seltenster Art statt, wo die classischen Werke der älteren, die besten der neueren Zeit, in sorgfältigster Ausführung gehört wurden, und der Genuss sich durch die Mitwirkung oder Anwesenheit der ausgezeichnetsten Künstler erhöhte, die unserer Stadt angehörten oder sie als Fremde aufsuchten. Die älterliche Sitte übernahm, wie erwähnt, die Dahingegangene als ein heiliges Erbtheil, und so blieb ihr häuslicher Heerd zugleich der Opferherd für die Verehrung des Besten in der Musik. Das ist ein Verdienst um die Kunstzustände unserer Vaterstadt, für welches wir tief verschuldet bleiben!“

> pianista e também conhecida em vários círculos por suas composições vocais publicadas cheias de espírito e de alma.[151]

Figura 14 - Fanny Hensel em seu leito de morte, gravura a lápis de Wilhelm Hensel

Fonte: Kupferstichkabinett, Berlim.

No dia 19 de maio de 1847, portanto alguns dias após a sua morte, Felix se dizia, segundo Schleuning (2007, p. 239), "com amargo arrependimento de não ter feito mais pela felicidade dela, de não tê-la visto mais, de não ter estado com ela mais vezes."[152] De acordo com Todd (2010, p. 350), ele teria confidenciado a Klingemann, que havia perdido com o falecimento de Fanny toda sua juventude. Nos meses de verão, Felix buscaria refúgio na Suíça, juntamente com a família de Paul, seu irmão, e Wilhelm Hensel. Henry F. Chorley descreveria em seu livro de memórias um encontro com Felix ocorrido em Interlaken (1854, v. 2, p. 399-400):

> Minha última nítida lembrança de Mendelssohn é tê-lo visto em pé dentro da curvatura do arco-íris [...] olhando para cima, extasiado e sério, apreciando completamente a cena. E minha [lembrança] final é a visão dele descendo o caminho para voltar sozinho a Interlaken [...]. Pensei ali mesmo, enquanto seguia sua figura, que não mais parecia jovem no casaco escuro solto e chapéu de palha de abas largas que usava amarrado com crepe preto, que estava muito deprimido e esgotado e caminhava pesadamente! Mas quem poderia sonhar que seus dias na Terra estavam chegando ao fim tão rápido?[153]

---

[151] "Am 14. Mai starb in Berlin Fanny Hensel, die Gattin des Hofmalers Prof. Hensel, die Schwester Felix Mendelssohn-Bartholdys, als ausgezeichnete Klavierspielerin und auch in weiteren Kreisen durch ihre im Stich erschienenen geist- und gemütvollen Gesangkompositionen rühmlichst bekannt." (Grifos originais do autor.)

[152] "mit bittrer Reue darüber dass ich nicht mehr für ihr Glück gethan habe, dass ich sie nicht mehr gesehen, mehr bei ihr gewesen bin."

[153] "Almost my last distinct remembrance of Mendelssohn is seeing him standing within the arch of the rainbow [...] looking upward, rapt and serious, thoroughly enjoying the scene. My very last is the sight of him turning down the road to wend back to Interlaken alone [...]. I thought even then, as I followed his figure, looking none the

Após o retorno a Leipzig, Felix finalizou e publicou o Quarteto nº 6, em fá menor, Op. 80, que havia esboçado durante sua estada na Suíça, dedicando-o à Fanny. Segundo Todd (2010, p. 351), a obra "construída no estilo mais dissonante e disjunto do compositor, está carregada de tristeza por Fanny e de fato, em 1961, foi rotulada por Georg Knepler, estudioso da Alemanha Oriental, como o 'Réquiem de uma era'."[154]

No final de setembro, Felix viajou para Berlim. De acordo com Todd (2010, p. 351), permaneceu na residência dos Mendelssohn por cerca de uma semana, mas sabe-se pouco sobre sua rotina nesse período. É possível que tenha examinado os manuscritos e se familiarizado com o trio (em ré menor, publicado posteriormente sob Op. 11) e outras composições mais recentes de Fanny, que tenha recolhido as obras para prepará-las e levá-las para seu principal editor, Breitkopf & Härtel, em Leipzig, "em penitência parcial por sua culpa"[155] por não ter oferecido o necessário apoio à Fanny para que pudesse lançar suas obras, observa Todd (2010, p. 351). Contudo, a publicação dessas obras ocorreu somente em 1850: Quatro Canções com piano, Op. 8, Seis Canções com piano, Op. 9, Cinco Canções com piano, Op. 10, e o Trio para piano, violino e violoncelo, Op. 11. (TILLARD, 1994, p.337).

Para Roger Todd (2010, p. 353), é possível que Felix tenha esboçado sua última composição "*Altdeutsches Frühlingslied*" ("Antiga canção alemã da primavera") por volta do dia 9 de outubro (Op. 86, nº 6), e seus últimos versos parecem significativos: "*Nur ich allein, / ich leide Pein, / ohn' Ende werd' ich leiden / seit du von mir, / und ich von dir, / O Liebste, musste scheiden.*" ("Só eu sozinho, / estou sofrendo, / sofrerei sem fim, / desde quando tu de mim, / e eu de ti, / Ó amada, tive que partir."). Nos dias seguintes, Felix sofreria sucessivos derrames, sucumbindo provavelmente à mesma doença da irmã. Faleceu cerca de seis meses depois, em 4 de novembro.

younger for the loose dark coat and the wide-brimmed straw hat bound with black crape which he wore, that he was too much depressed and worn, and walked too heavily! But who have dreamed that his days on earth were so rapidly drawing to a close?"

[154] "cast in the composer's most dissonant, disjunct style, is laden with the grief over Fanny, and indeed in 1961 was labeled by the East German scholar Georg Knepler as the 'Requiem of an era'."

[155] "in partial expiation for his guilt"

# 3 *"A MISERÁVEL NATUREZA FEMININA"*: PRODUÇÃO COMPOSICIONAL E OS ESPAÇOS DA MÚSICA

## 3.1 O conjunto de sua obra

> Mais Canções sem Palavras! Quatro cadernos de uma só vez! Estamos apreensivos. Depois das 36 canções de *Mendelssohn*, pode haver algo de novo nessa categoria? Não são as imitações deste gênero as mais intoleráveis? Mas tenhamos coragem! Abrimos o primeiro caderno, lemos os oito primeiros compassos – e fizemos um novo e interessante conhecimento.[156]

O texto acima é trecho de uma resenha assaz significativa sobre quatro álbuns de Canções sem Palavras para piano de Fanny Hensel, publicada na revista "Allgemeine musikalische Zeitung", em 2 de junho de 1847, portanto, cerca de duas semanas após o seu falecimento (Vide Adendo 2). O autor, que não está indicado, observa que as peças não são para diletantes e sim "frutos maduros cuidadosamente selecionados de uma rica vida artística."[157] (AMZ, 2 de junho de 1847, col. 381-383). Mais adiante, comenta:

> A maneira de *Mendelssohn* se expressar é extremamente precisa, ele prefere dizer menos a dizer demais, sempre constrói sobre um pensamento e fecha tudo de uma maneira facilmente compreensível. As músicas da Sra. *F. Hensel* são mais complicadas; é permitido à imaginação mover-se mais livremente, a forma é mais ampla, não sendo incomum que um movimento central antitético alcance maior diversidade.[158]

Fanny Hensel compôs pouco mais de 460 peças, porém em vida publicou menos de 50 obras. De acordo com a relação de composições, levantadas e catalogadas pela musicóloga Renate Hellwig-Unruh e disponíveis no "International Music Score Library Project" (IMSLP, *online*), encontramos obras de diversos gêneros e instrumentações, relacionadas resumidamente, em que tomamos como referência a classificação de Stefan Wolitz (2007, p. 13-21):

- *Lieder* (cerca de 250, segundo Foerster (2012, p. iii);
- Mais de 100 peças para piano, incluindo o ciclo "*Das Jahr*" ("O Ano"), 4 peças para piano a quatro mãos, sonatas, peças para estudo e "Canções sem Palavras";
- Três prelúdios para órgão;

---

[156] "Noch mehr Lieder ohne Worte! vier Hefte auf einmal! bange Ahnung erfasst uns. Kann es nach *Mendelssohn's* 36 Liedern noch etwas Neues der Art geben? Sind nicht die Nachahmungen in dieser Gattung gerade die unerträglichsten? Doch Muth gefasst! Wir schlagen das erste Heft auf, lesen die ersten acht Takte - und wir haben eine neue interessante Bekanntschaft gemacht." (Grifos do autor.)

[157] "reife, sorgfältig ausgewählte Früchte eines reichen, künstlerischen Lebens."

[158] "Mendelssohns Ausdruckweise ist höchst präzis, er sagt lieber zu wenig als zu viel, er baut stets auf einem Gedanken und rundet das Ganze auf leicht verständliche Weise. Die Lieder der Frau F. Hensel sind complizierter; der Phantasie ist hier freiere Bewegung gestattet, die Form breiter angelegt, nicht selten auch durch einen antithetischen Mittelsatz grössere Mannigfaltigkeit erzielt."

- Música de câmara: 4 duetos (2 para violino e piano e 2 para violoncelo e piano); 1 trio para cordas e piano, 1 quarteto de cordas, 1 quarteto com piano;
- Estudos de corais e 4 corais[159];
- Canções para coro a 2, 3, 4 e 8 vozes mistas, femininas ou masculinas *a cappella* ou com piano
- 1 abertura para orquestra;
- 8 composições de instrumentação mais complexa, para voz(es) solista(s), coro (de 2 a 8 vozes) e orquestra de câmara, sendo uma das composições com narrador.

A seguir, um quadro-resumo das obras em ordem cronológica de composição, confrontadas com os eventos. Nela podemos observar que o volume de obras compostas a cada ano variou ao sabor dos acontecimentos na vida da compositora. Destacam-se, com maior número de composições, os anos de 1823, um ano após a viagem à Suíça, e de 1846, ano em que começou a publicar suas obras sob o seu nome.

Quadro 1 – Resumo das composições de Fanny Hensel, em ordem cronológica

| Ano da composição | Idade da compositora | Nº total de composições | Quantidade de composições por gênero[160] | Observações |
|---|---|---|---|---|
| 1819 | 14 | 2 | 1 vocal* / 12 piano (perdidas) | |
| 1820 | 15 | 24 | 22 vocais / 1 piano / 1 palco | |
| 1821 | 16 | 18 | 10 vocais / 8 piano | |
| 1822 | 17 | 15 | 12 vocais / 2 piano / 1 música de câmara (quarteto) | Viagem à Suíça; 1 canção publicada sob o nome de Felix, Op. 9, 1827 |
| 1823 | 18 | 51 | 35 vocais / 15 piano / 1 música de câmara (dueto) | 1 canção publicada sob anonimato (1825) |
| 1824 | 19 | 30 | 19 vocais / 11 piano | 1 canção publicada sob o nome de Felix, Op. 8, 1824 |
| 1825 | 20 | 23 | 19 vocais / 3 piano / 1 coral | 2 canções publicadas sob o nome de Felix, Op. 8, 1824; mudança para a residência na Leipziger Strasse nº 3 |
| 1826 | 21 | 29 | 21 vocais / 8 piano | |
| 1827 | 22 | 29 | 19 vocais / 10 piano | 1 canção publicada sob o nome de Felix, Op. 9, 1827 |

[159] Diferencia-se aqui entre coral, com texto sacro, e canções para coro, com letra geralmente profana.
[160] De acordo com a catalogação de Hellwig-Unruh, disponível em: <https://imslp.org/wiki/List_of_Compositions_by_Fanny_Hensel>.
*As chamadas obras "vocais" reúnem as combinações: voz(es) com piano; 2 a 4 vozes *a cappella*. "Palco" são obras com vozes, narrador, coro e acompanhamento (piano ou orquestra). (Fonte dos dados: Hellwig-Unruh, IMSLP)

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| 1828 | 23 | 13 | 11 vocais / 2 piano | 1 canção publicada sob o nome de Felix, Op. 9, 1827 |
| 1829 | 24 | 25 | 14 vocais / 5 piano / 3 órgão / 1 coral / 1 música de câmara (dueto) / 1 palco | Reestreia da Paixão Segundo São Mateus; Casamento em 3 de outubro; 1ª viagem de Felix para a Inglaterra; concertos dominicais são suspensos |
| 1830 | 25 | 7 | 5 vocais / 2 piano | Nascimento do filho Sebastian em 16 de junho |
| 1831 | 26 | 7 | 4 vocais / 3 palco (3 cantatas, incl. A Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim) | Epidemia de cólera em Berlim; Fanny retoma os concertos dominicais |
| 1832 | 27 | 8 | 4 vocais / 3 piano / 1 orquestral (abertura) | |
| 1833 | 28 | 3 | 2 vocais / 1 palco | |
| 1834 | 29 | 8 | 6 vocais / 1 piano / 1 música de câmara (quarteto) | |
| 1835 | 30 | 11 | 10 vocais / 1 vocal com orquestra | Falecimento de Abraham |
| 1836 | 31 | 20 | 13 vocais / 7 piano (1 dedicada a Felix) | |
| 1837 | 32 | 16 | 10 vocais / 6 piano | |
| 1838 | 33 | 13 | 8 vocais / 5 piano (1 dedicada a Felix) | |
| 1839 | 34 | 7 | 4 vocais / 3 piano (2 dedicadas a Felix) | Viagem para a Itália (agosto) |
| 1840 | 35 | 24 | 13 vocais / 10 piano (4 dedicadas a Felix) / 1 coral | Retorno da Itália (setembro) |
| 1841 | 36 | 33 | 12 vocais / 18 piano (3 dedicadas a Felix) / 1 coral / 1 palco / 1 música de câmara (dueto) | Ciclo “O Ano” para piano |
| 1842 | 37 | 2 | 2 vocais | Falecimento de Lea |
| 1843 | 38 | 12 | 6 vocais / 5 piano (1 dedicada a Felix) / 1 palco | |
| 1844 | 39 | 12 | 5 vocais / 7 piano (3 a quatro mãos) | |
| 1845 | 40 | --- | --- | Segunda viagem à Itália |
| 1846 | 41 | 53 | 28 vocais / 19 piano / 6 corais | Publicação das primeiras obras sob o próprio nome |
| 1847 (até maio) | 42 (incompletos) | 2 | 1 vocal / 1 música de câmara (trio) | Publicação de peças para piano, Op. 4 e 5 |

Fonte: Catálogo de Renate Hellwig-Unruh, IMSLP.

No quadro acima podemos verificar que a produção composicional de Fanny foi contínua, com exceção do ano de 1845, em que, provavelmente, fez esboços para composições que finalizaria posteriormente. Manteve-se ativa não somente como compositora, mas também como pianista e, a partir de 1831, igualmente como produtora e regente nos concertos dominicais e nas demais atividades musicais da família.

### 3.2 Criação musical confinada

No conjunto da obra de Fanny Hensel destaca-se o *Lied*, gênero musical que surgiu, segundo Citron (1986, p. 224), em meados do século XVIII, concomitante com a invenção do piano e a respectiva produção de literatura própria para música solística e de câmara, que atraía um número crescente de mulheres e particularmente de compositoras. E por que as musicistas comporiam nesses gêneros específicos? A resposta, para Paula Higgins (1989, p. 48), está nas "restrições da sociedade em suas atividades musicais."[161] Tanto o *Lied*, quanto as peças para piano e a música de câmara cabiam no ambiente doméstico, em que as mulheres já vinham sendo aceitas como executantes e intérpretes, complementa Citron (1986, p. 224).

Em meio à crescente atividade das mulheres burguesas na música, no final do século XVIII, como reflexo da tendência sociopolítica, que garantia, teoricamente, igualdade de direitos e educação, bem como da atmosfera social iluminista, ainda prevaleciam, em relação às mulheres, as atitudes do início do século. Citron aponta Condorcet e Montesquieu como os poucos pensadores que se manifestariam em favor de mudanças substanciais para as mulheres (1986, p. 225). Em corrente contrária estaria Rousseau, que, através da sua obra "Emílio ou da educação", de 1762, relativiza a posição dos sexos na sociedade, segundo Citron (1986, p. 225). Considerando que seus escritos ultrapassaram as fronteiras da França, os pensamentos filosóficos de Rousseau parecem ter sido bastante influentes, comenta Marcia J. Citron. Nessa mesma linha de pensamento estariam também Johann Campe (1746-1818), Johann Basedow (1724-1790) e Moses Mendelssohn, avô de Fanny Hensel (CITRON, 1986, p. 226).

Assim, não é de se estranhar que "os horizontes e as realizações das mulheres estavam confinados em casa."[162] (CITRON, 1986, p. 241). Em consequência, não se considerariam – e de fato não eram consideradas – profissionais em sua arte, porém deixariam sua marca profissional como pedagogas, professoras de canto, de voz e de teatro, de forma que conseguissem se manter, mesmo após a perda daqueles que as sustentavam, como o pai ou o

[161] "societal restrictions on their musical activities"
[162] "women's horizons and accomplishments were confined to the home."

marido. Fanny Lewald (1811-1889), escritora de origem judaica, assim se pronunciaria a respeito do assunto (1870, p. 1):

> Sempre considerei necessário que as mulheres fossem educadas e ensinadas de uma maneira que lhes permitisse que se sustentassem o suficiente para assegurá-las diante da necessidade desonrosa de se casar sem estarem inclinadas a isso, ou, em outras palavras que dão o nome certo à coisa, de se venderem pelo preço de um aprovisionamento vitalício.[163]

Lewald acrescenta que havia escrito livros (1870, p. 2)

> [...] com o firme propósito de deixar claro para mulheres e homens, para ambos, o que deveria ser feito pela educação das mulheres, a fim de lhes proporcionar o lugar e o desempenho na sociedade humana a que todo ser sensato tem direito, desde que possa conduzir nomeadamente uma existência independente. [...][164]

E exemplifica (1870, p. 7-9):

> Era só preciso - e quem nunca se viu nessa situação? - entrar numa casa em que o chefe de família tivesse fechado os olhos. [...] Elas [a mãe e as filhas] gostariam de ter continuado a economiza como sempre, a poupar como sempre; porém, já não entrava mais na casa o que podia ser economizado [...].[165] Ao invés de se permitir a mergulhar no passado com lembranças amorosas, mãe e filhas se reuniriam e perguntariam ansiosas: 'Mas e agora?'

Mesmo com a inclusão das aulas de canto nas escolas, poucas cantoras receberam formação profissional. A escassez de instrução profissional para cantoras, assim como para pianistas (CITRON, 1986, p. 227), refletia a visão da sociedade, que julgava imprópria a aparição pública das musicistas. A autora acredita que tal ponto de vista possa ter influenciado Fanny a não se apresentar publicamente até 1838, aos 33 anos de idade. Por outro lado, uma das razões principais do isolamento e da "paralisia criativa" de muitas compositoras, como sugere Paula Higgins (1989, p. 42), teria sido o desconhecimento de seu próprio passado histórico. E explica que cada geração de compositoras parecia não conhecer as muitas mulheres que existiram anteriormente e que produziram significativas obras musicais, ficando, então, sem referências para suas criações e sentindo a solidão do pioneirismo (HIGGINS, 1989, p. 41).

---

[163] "Ich hielt es nämlich von jeher für geboten, dass man die Frauen in einer Weise erziehe und unterrichte, welche es ihnen möglich mache, sich selber ausreichend zu ernähren, um sie damit vor der entehrenden Nothwendigkeit zu sichern sich ohne Neigung zu verheirathen, oder mit andern Worten, die die Sache bei ihrem rechten Namen nennen, sich für den Preis einer lebenslänglichen Versorgung zu verkaufen."

[164] "mit der bestimmten Absicht, es den Frauen und den Männern, Beiden, klar zu machen, was für die Erziehung der Frauen geschehen müsse, um ihnen in der menschlichen Gesellschaft den Platz und die Wirksamkeit einzuräumen, auf die jedes vernünftige Wesen einen Anspruch hat, sofern es nämlich überhaupt ein selbständiges Dasein führen kann. [...]

[165] "Man brauchte nur - und wem ist das nicht einmal begegnet? - in ein Haus zu kommen, in welchem der Ernährer die Augen geschlosssen hatte. [...] Sie [die Mutter und die Töchter] würden gern immer weiter gespart haben wie sonst, zusammengehalten haben wie sonst; es kam nur nicht mehr in das Haus, was zusammengehalten werden konnte [...]. Statt mit liebenden Erinnerungen sich in die Vergangenheit versenken zu können, sassen die Mutter und die Töchter beisammen und fragten sich, vorwärts blickend: 'Aber was nun?'"

De fato, Fanny deixaria bastante claro seu desencantamento com a arte de compor (HENSEL, 2006, v. 2, p. 35:

> [...] como Rebecka não quer mais cantar, minhas canções estão aí inéditas e desconhecidas, e no final você perde não só o prazer do julgamento delas, se você nunca tem um julgamento externo contrário, ou uma gentileza externa. Felix, que facilmente poderia substituir o público para mim, só pode me animar muito pouco, já que estamos pouco juntos, e assim fico eu bastante sozinha com a minha música.[166]

Marcia J. Citron (1986, p. 241) e Paula Higgins (1989, p. 47) procuram respostas à pergunta recorrente: por que as compositoras permaneceram desconhecidas e, em consequência, malsucedidas em seus empreendimentos musicais?

De acordo com Citron, deve-se considerar, em primeiro lugar, que a maior parte das peças das compositoras não foi publicada, mantendo-se suas criações, desta forma, fora do alcance do grande público. Em segundo lugar, havia a impossibilidade de realizar extensas turnês para apresentarem suas obras, principalmente a pessoas de projeção que pudessem levar seus nomes para profissionais de relevância no meio musical. Felix Mendelssohn Bartholdy teve a oportunidade de ser avaliado e apreciado por Goethe, em 1821, por Luigi Cherubini, em Paris, em 1825, e de se apresentar à sociedade musical da Inglaterra, em 1829, o que alavancou sua bem-sucedida carreira como compositor. O mesmo, no entanto, não valeu para Fanny, lembra Citron (1981, p. 9).

Em torno da rica e extensa produção de *Lieder* das musicistas confinadas em seus ambientes domésticos, mesmo em se tratando de composições de "sofisticação musical" ("*musical sophistication*") equiparáveis às dos seus compositores contemporâneos, circulava um quê de "diletantismo", em razão dos dois aspectos elencados acima, "claramente insinuando uma categoria de obras musicais inferior ou amadorística"[167], observa Citron (1986, p. 242). Para algumas das compositoras e musicistas haveria a possibilidade de se apresentarem publicamente nos chamados concertos de diletantes ("*Dilettantenkonzerte*"), concertos geralmente beneficentes, sem remuneração, como teria ocorrido com Fanny, que se apresentaria ao público em três ocasiões. Tais eventos foram comentados na imprensa especializada, sem, no entanto, mencionar o seu nome, como podemos constatar no trecho extraído da resenha do periódico "*Allgemeine musikalische Zeitung*", de 28 de março de 1838, coluna 209:

> *Berlin*. Não menos interesse despertou o concerto de diletantes, em benefício dos pobres, organizado por uma sociedade de amantes da música com o custo

[166] „[...] seit Rebecka nicht mehr singen mag, liegen meine Lieder durchaus ungehört und ungekannt da, und man verliert am Ende selbst mit der Lust an solchen Sachen das Urtheil darüber, wenn sich nie ein fremdes Urtheil, ein fremdes Wohlwollen engegenstellt. Felix, dem es ein Leichtes wäre, mir ein Publikum zu ersetzen, kann mich auch, da wir nur wenig zusammen sind, nur wenig aufheitern, und so bin ich mit meiner Musik ziemlich allein."
[167] "clearly implying an inferior or more amateur class of musical works."

> do ingresso a 2 táleres reais, e que foi assistido em grande número. A escolha das peças vocais foi de acordo com o gosto um pouco mais recente para atrair muitos amadores pelo público, cujo objetivo, como o beneficente e nobre, foi afinal plenamente alcançado. [...] Então uma irmã do compositor tocou o Concerto para Piano em sol menor, de F. Mendelssohn-Bartholdy, de maneira rápida e segura.[168]

Em carta a Felix, de 19 de fevereiro de 1838, Fanny relataria suas impressões (MENDELSSOHN; MENDELSSOHN, 1997, P. 284):

> Ah, o concerto de diletantes! Se eu tivesse senso de humor, contaria histórias sobre isso. Estão rindo terrivelmente de mim aqui em casa. [...] Mas de que me adianta todo o seu modo de vida [Curschmann[169]], quando ele usa a primeira oportunidade para se apresentar como maestro para organizar um concerto tão deplorável e pavoroso como o mundo nunca viu antes. [...]
> O sucesso da Novello[170] se mantém, ela causa completo furor, e pode-se dizer sem medo de errar, onde ela canta fica cheio.[171]

Para Higgins, outras justificativas apresentadas por estudiosos e pesquisadores, para a marginalização da música produzida por mulheres, podem ter sido o suposto fracasso na composição de peças de grandes formatos, a falha na publicação de obras em número suficiente, o seu status como amadoras por "não viverem exclusivamente da composição", sua exclusão de escolas profissionalizantes, resultando em "treinamento musical inadequado, o que explica convenientemente sua inabilidade de compor 'grandes' obras; a ausência de 'originalidade'"[172], dentre outros aspectos. Se aplicássemos algumas dessas justificativas elencadas acima para avaliar compositores consagrados, diz Higgins (1989, p. 47), eliminaríamos "grandes mestres do panteão musical" ("great masters from the pantheon of musical worthies"), como Schubert, Chopin, Schumann, Berlioz, Liszt e Brahms, por exemplo.

Ademais, a avaliação da produção de compositoras no decorrer do século XIX teria sido efetivada por críticos masculinos, observa Higgins (1989, p. 41), que adotariam uma estratégia crítica, ao isolarem, nas suas análises, as mulheres especialmente talentosas, com a assertiva de que seriam tão talentosas como qualquer homem, destacando-as da "uma multidão

---

[168] „*Berlin*. Nicht minderes Interesse erregte das zum Besten der Armen zu dem erhöheten Eintrittspreise von 2 Rthlr. von einer Gesellschaft von Musikfreunden veranstaltete Dilettanten-Konzert, welches sehr zahlreich besucht war. Die Auswahl der Gesangstücke war etwas zu sehr im neuesten Zeitgeschmacke, um viele Dilettanten von Zuhörern anzuziehen, welcher Zweck denn auch, wie der wohltätig edle, bestens erreicht wurde. [...] Hierauf trug eine Schwester des Komponisten das Konzert für Pianoforte von F. Mendelssohn-Bartholdy in G moll rapid und sicher vor. [...]

[169] Carl Friedrich Curschmann (1805-1841) foi um compositor e cantor alemão. (Wikipedia)

[170] Clara Anastasia Novello (1818–1908) foi uma cantora de ópera (soprano) inglesa. (Wikipedia)

[171] "Ach, das dilettantenconcert! Hätte ich nur Humor, ich erzählte Dir Geschichten davon. Sie lachen mich hier im Hause schrecklich aus. [...] Was hilft mir aber alle seine Lebensart, wenn er die erste Gelegenheit, als Dirigent aufzutreten, benutzt, um ein so niederträchtiges, schauderhaftes Concert zu arrangiren wie die Welt noch nicht gesehn. [...] Der Erforg der Novello erhält sich, sie macht completten furore, u. Man kann jetzt vor der Hand sagen, wo sie singt, ist es voll."

[172] "they did not make a living exclusively by composing" […] "an inadequate musical training of women, which conveniently explains their inability to write 'great' works; their lack of 'originality'; […]."

de mediocridades musicais femininas anônimas"[173]. Segundo o compositor escocês contemporâneo dos Mendelssohn, John Thomson (1804-1841), articulista do periódico musical "*The Harmonicon*" (HIGGINS, 1989, p. 40-41):

> Não posso deixar de mencionar o nome da senhorita Mendelssohn em conexão com essas músicas, mais particularmente quando vejo tantas mulheres sem um átomo de gênio, aproximando-se do público com suas cruezas musicais [...]. Miss M[endelssohn] é uma excelente pianista, [...] Ela não é uma musicista superficial; ela estudou a ciência profundamente e escreve com a liberdade de um mestre. [...][174]

Assim, podemos imaginar, diz Higgins (1989, p. 41), que o impacto psicológico de tais mensagens ambíguas – "elevando [as musicistas], por um lado, ao status de quase-homem," e, por outro, nominando-as "um sexo musicalmente incompetente"[175] – pode ter provocado nas compositoras, como Fanny Hensel, um encadeamento de sentimentos, como insegurança, isolamento e autoestima oscilante. Paula Higgins ainda acrescenta que muitos críticos sustentavam a opinião de que as publicações de mulheres seriam "quase como um ato de promiscuidade sexual"[176] (1989, p. 44).

### 3.3 Os espaços musicais

A despeito de os *Lieder* terem constituído o principal gênero na obra de Fanny Hensel, segundo Marcia J. Citron (1986, p. 233), ela também compôs um grande número de peças para piano, bem como obras corais e orquestrais, embora em menor quantidade. Beatrix Borchard (1999, p. 28), sugere que os diversos espaços físicos na Casa Mendelssohn e as pessoas, com quem a compositora convivia, podem ter se integrado à sua concepção e estética musical, o que teria contribuído como inspiração para a variedade de gêneros no conjunto de sua obra. Nesse caso, pondera a autora, todos os aspectos da vida, que estariam ligados à produção, reprodução e recepção da música de Fanny Hensel, também podem ter sido incorporados, dada a importância da casa onde residia a família, na Leipziger Strasse, nº 3.

Na literatura disponível sobre a família Mendelssohn, costuma se associar a música ao salão principal, o "*Gartensaal*", onde ocorriam os concertos dominicais. Entretanto, diversos outros cômodos na casa também teriam sido utilizados para apresentações musicais. Borchard

---

[173] "an anonymous mob of female musical mediocrities."
[174] "I cannot refrain from mentioning Miss Mendelssohn's name in connexion with these songs, more particularly when I see so many ladies without onde atom of genius, coming forward to the public with their musical crudities [...]. Miss M[endelssohn] is a first-rate piano-forte player, [...] She is no superficial musician; she has studied the science deeply, and writes with the freedom of a master. [...]
[175] "elevating them to the privileged status of quase-man" […] "their sex as musically incompetent."
[176] "almost as an act of sexual promiscuity".

destaca a importância de distinguir tais espaços, pois preenchem funções diversas, particularmente, no que diz respeito à estética musical mencionada acima (1999, p. 29).

Figura 15 - À direita, a entrada para o salão do jardim. Aquarela de Sebastian Hensel. 1851.

Fonte: Die Mendelssohns, Mendelssohn-Gesellschaft.

Segundo Borchard, o tamanho do salão teria cerca de 14 m x 7,5 m, com capacidade para acomodar até 300 pessoas. Entre 1825 e 1829 ocorreriam os concertos organizados por Lea e Abraham, em que Felix teria a possibilidade de se preparar para a carreira profissional. Fanny participaria desses concertos, voltados para um público formado exclusivamente de convidados. Ao retomar os concertos a partir de 1831, a preocupação de Fanny estaria menos na apresentação de pessoas e mais no desenvolvimento de uma estética artística; para a compositora, os concertos seriam uma proposta contra "a falta de gosto da época, o egoísmo das lideranças, o desejo de mimar o público."[177] (HENSEL, apud TILLARD, 1994, p. 199). Além de *Lieder* e corais, peças para piano e música de câmara, que constituiriam a maior parte da programação, Borchard revela que Fanny também teria feito apresentações integrais ou parciais de óperas, oratórios e cantatas, que acompanhava ao piano ou para as quais contrataria especificamente uma orquestra, atuando, então, como regente. Os concertos eram privados e sem fins comerciais, diferentemente do que acontecia nos teatros da cidade, diz Borchard (1999,

[177] „die Geschmacklosigkeit der Zeit, den Egoismus der Anführer, die Verwöhnung des Publicums."

p. 32), sendo, por esse motivo considerados concertos de diletantes, apesar de seu profissionalismo, como mencionado anteriormente.

O jardim e o parque ofereceriam o espaço apropriado, um palco bem particular para a execução de obras corais *a cappella*, locais para os quais Fanny comporia as "Canções do jardim" ("*Gartenlieder*"), Op. 3, e Felix as peças intituladas "Para cantar ao ar livre" ("*Im Freien zu singen*"), Op. 59. Sebastian Hensel descreveria a área externa na crônica familiar desta forma (HENSEL, 2006, v. 1, p. 141):

> Todas as janelas davam para o jardim, para arbustos de liláses em flor, para aleias de belas árvores antigas, as folhas de videira cercando as vidraças [...]; graças ao grande pátio e ao prédio da frente, o barulho da rua era cortado; vivia-se na mais profunda solidão do bosque e, no entanto, estava-se a apenas 100 passos da rua.[178]

Borchard ainda observa que para o repertório destinado para espaços externos não haveria uma divisão entre executantes e público: o espectador também seria um potencial cantor (1999, p. 34) e acrescenta que a música teria a finalidade de servir como entretenimento, um contraponto para a música de concerto.

Outro espaço que teria sido utilizado, foram os cômodos de Lea, no prédio da frente. Recorremos novamente à descrição feita por Sebastian na crônica familiar (HENSEL, 2006, v. 1, p. 140):

> Os espaços eram imponentes, grandes e altos, construídos com aquele agradável desperdício de espaço, [...]. Havia um cômodo, em particular, de frente para o pátio com um gabinete adjacente ligado por três belos arcos bem próprio para apresentações de teatro. Por muitos anos, foram realizados aqui, no Natal, nas festas de aniversário ou outras festas, as mais belas apresentações plenas de brincadeiras e humor.[179]

De acordo com Borchard (1999, p. 37), Lea decerto tocava regularmente, pelo fato de também ter sido pianista. As composições de Fanny e Felix para esse espaço serviriam especificamente como "músicas de ocasião" ("*Gelegenheitsmusik*"), nas celebrações familiares, nos aniversários natalícios e de casamento. Provavelmente ocorreu nesses cômodos a comemoração das bodas de prata de Abraham e Lea, que contou com a presença de amigos e familiares. Borchard observa que Felix teria recusado a publicação da música que compôs para

---

[178] „Alle Fenster sahen nach dem Garten hinaus, in blühende Fliederbüsche, in Alleen schöner alter Bäume, das Weinlaub die Scheiben umrankend [...] durch den grossen Hof und das hohe Vordergebäude wurde jeder Ton von der geräuschvollen Strasse abgeschnitten; man lebte wie in der tiefsten Einsamkeit des Waldes und war doch nur 100 Schritt von der Strasse entfernt.

[179] „Die Räume waren stattlich, gross und hoch mit jener angenehmen Raumverschwendung gebaut, [...]. Namentlich war ein Zimmer nach dem Hof hinaus mit einem daranstossenden, durch drei Bogen damit verbundenen Kabinet wunderschön und zu Theatervorstellungen wie geschaffen. Hier wurden denn auch viele, viele Jahre hindurch zu Weihnachten, Geburts- oder andern Festen die reizendsten von Witz und Laune sprudelnden Aufführungen veranstaltet."

essa ocasião, devido ao seu caráter pessoal. Assim, segundo Borchard (1999, p. 37), é necessário sabermos discernir entre privacidade e intimidade que caracteriza a música criada para esses momentos. Para Fanny, esses eventos ofereceriam raras possibilidades, em que poderia vivenciar novas experiências, como compor e executar obras orquestrais, gênero que para ela como mulher "não estariam abertas por questões ideológicas."[180] Teria ela apresentado a "Cantata após a cessação da cólera em Berlim, em 1831" neste local, por ocasião do aniversário de Abraham?

Mais um local em que se fazia música seria, segundo Borchard (1999, p. 39), a parte da casa, onde residia a família Hensel. De acordo com o filho Sebastian (HENSEL, 2006, v. 1, p. 140), a assim chamada Casa do Jardim

> [...] era fria, úmida, cada cômodo era passagem para outro e nenhum tinha aquecimento apropriado, pelo fato de a moradia ter apenas um cômodo de profundidade. Naquela época, as janelas duplas eram uma raridade em Berlim, essa moradia não as tinha, e grande quantidade de água escorria diariamente das vidraças congeladas, que precisavam ser constantemente enxugadas. Raramente a temperatura interna ultrapassava os 13º no inverno. Mas o apartamento era adorável no verão.[181]

Nessa moradia encontrava-se a sala de música de Fanny. Segundo Borchard (1999, p. 40), a sala teria sido o espaço, onde "ressoavam as canções com e sem palavras, aqui se tocava música de câmara, aqui ela compunha. A sala de música era para ela, portanto, um local afetivo e pouco socializado."[182] Felix prezaria a intimidade que esse cômodo oferecia. Para ele, criava-se ali "a música mais bela que uma pessoa pode compor na face da terra agora. Pelo menos, nada jamais reviveu e me tocou tão profundamente. De fato, há poucas pessoas, que merecem conhecer essas canções."[183] (BORCHARD, 1999, p. 40). Segundo a autora, (1999, p. 41), há que se lembrar, contudo, que o local de apresentação do gênero *Lied* e das peças para piano naquela época não era a sala de concertos, de apropriação masculina, e sim o espaço privativo de domínio feminino.

Teria sido esse posicionamento, essa concepção de música de Felix e sua nítida afeição pelas canções, consideradas em seu tempo obras secundárias e de menor valor, um dos motivos para os ataques de Wagner décadas mais tarde à sua música? Um ataque que também afetaria

---

[180] „aus ideologischen Gründen nicht offenstanden."

[181] „kalt, feucht, jedes Zimmer war Durchgang und keins hatte Gegenhitze, das das Gartenhaus nue ein Zimmer tief war. Doppelfenster waren damals in Berlin grosse Seltenheit, diese Wohnung besass keine und täglich strömten von den gefrorenen Scheiben grosse Wassermassen, die fortwährend aufgewischt werden mussten. Ueber eine Zimmertemperatur von 13º kam es im Winter selten. Dafür aber war die Wohnung im Sommer bezaubernd schön."

[182] „erklangen die Lieder mit und ohne Worte, hier wurde Kammermusik gemacht, hier komponierte sie. Das Musikzimmer war also für sie ein affektiver, kaum vergesellschafteter Ort."

[183] „es ist die schönste Musik, die jetzt ein Mensch auf der Erde machen kann. Wenigstens hat mich nie etwas so durch und durch belebt und ergriffen."

Fanny e consequentemente sua obliteração, se considerarmos que o nascedouro das suas canções sem palavras estaria vinculado a situações muito pessoais, a trechos de cartas e páginas de diários, como sugere Borchard? Segundo Jack Werner (1947, p. 336-337), cerca de cem anos após a morte de Moses Mendelssohn, precisamente em 1888, o partido antissemita na Alemanha proporia um boicote às peças teatrais de Lessing, que havia retratado o judeu Moses, seu amigo, na peça "Nathan o Sábio". Cerca de cinquenta anos mais tarde, pelas mesmas razões, a execução da música de Mendelssohn seria considerada uma ofensa punível, devido à origem judaica do compositor, e em 1939 todos os membros da família Mendelssohn seriam banidos do país (WERNER, 1947, p. 337).

# 4 "*UMA CURIOSA COISA ENTRE O PRIVADO E O PÚBLICO*": OS CONCERTOS DOMINICAIS DE FANNY HENSEL

## 4.1 O salão literomusical

O fenômeno da reunião de pessoas em torno de um assunto de interesse comum já se verifica na mais remota Antiguidade. Em artigo sobre o pensamento de Habermas sobre o espaço público e privado, Oliveira e Fernandes (2011, p. 119) observam que "na Grécia Antiga, nas cidades-estados, a esfera da *polis*, espaço compartilhado por todos os cidadãos livres, era bem distanciada da esfera privada – *oikos*. Mas, para participar da vida pública na *polis*, o cidadão tinha que ter autonomia na sua vida privada." Segregavam, entretanto, "os homens que não tinham bens, as mulheres e os escravos." (OLIVEIRA e FERNANDES, 2011, p. 120).

Segundo Oliveira e Fernandes (2011, p. 120), "na Idade Média europeia," diferentemente da Grécia Antiga, "houve uma junção entre as esferas pública e privada na figura do senhor feudal. [...] A autoridade do senhor feudal representava ao mesmo tempo o poder privado sobre a família e os seus vassalos." O instituto da reunião na Idade Média também é mencionado por John Funk (2012, *online*):

> Durante a Idade Média, os camponeses recebiam permissão para duas ou três vezes por ano entreterem-se e jogar no salão principal da fazenda de seu senhor. Eles cantavam, dançavam, se divertiam, gritavam e riam, até que o senhor aparecesse e ordenasse a todos para irem para a cama.[184]

Petra Wilhelmy (1989, p. 8) diz que o salão literário, como o entendemos hoje, é um fenômeno da Idade Moderna, mas tem suas raízes no tempo dos cavaleiros da Idade Média. A partir do século XI, verifica-se uma mudança na posição e no prestígio social da figura feminina nas regiões do Sul e do sudoeste da França, embora inicialmente essa mudança tenha beneficiado quase que exclusivamente mulheres da aristocracia. Observa-se, também, que o clero, em virtude das inúmeras disputas havidas nesse período, tentava persuadir os cavaleiros para uma ética, formulada de acordo com os princípios cristãos de generosidade e proteção dos mais fracos. Lançavam-se, assim, as bases para um "código de ética" no relacionamento com Deus e de caráter social, caridoso e amigável entre as pessoas. Nesse contexto, a crescente devoção à Virgem Maria desempenhou um papel importante, ao mesmo tempo em que se elevava à adoração a figura feminina.

---

[184] "During the Middle Ages, peasants were given permission two or three times a year to entertain one another and play games in the main hall of their lord's farm. They would sing and dance, carousing, shouting, and laughing until the Lord would appear and order them all to bed."

Em algumas cortes, surgiram as primeiras reuniões de sociabilidade, em que homens e mulheres da aristocracia assistiam aos cantos dos trovadores, conversavam sobre poesia e discutiam problemas éticos e religiosos. Segundo Wilhelmy (1989, p. 9), as mulheres desempenhavam importante papel nos debates que envolviam essas questões. Leonor (ou Eleonora) da Aquitânia (1122-1204) foi uma das mulheres que se notabilizou por seu talento, conhecimento e determinação. Marie de Champagne (1145-1198), filha mais velha de Leonor, destacou-se por seu elevado nível cultural e mecenato.

Na Itália renascentista celebrizaram-se os círculos intelectuais, que se reuniam como cortes em torno de anfitriãs belas ou eruditas, como Isabella d'Este e Elisabetta Gonzaga. Isabella (1474-1539) pertencia à nobreza e possuía uma formação erudita. Era destacada figura política, exímia musicista e protetora das artes, além de promover poetas e artistas. Elisabetta Gonzaga (1471-1526) era admirada por sua cultura e por suas virtudes e atraía para sua corte escritores, artistas e estudiosos. Importante salientar, conforme Petra Wilhelmy (1998, p. 11), que eram acolhidos nesses círculos artistas e estudiosos, independentemente de sua origem e classe social, e a literatura, as artes e as ciências formavam o pano de fundo.

A partir do Édito de Nantes, em 1598, que garantia a tolerância religiosa e a liberdade de culto, a vida cultural na França, que havia estagnado, tomou novo impulso e, antes restrita à corte, ultrapassou os muros do palácio do rei. Surgiram os primeiros salões da aristocracia. Ainda de acordo com Wilhelmy (1989, p. 14), o salão de Catherine Marquise de Rambouillet (1588-1665) foi o primeiro fundado em Paris, reunindo influências culturais italianas e francesas. Caracterizava-se por sua sociabilidade e pelas conversas que giravam em torno de assuntos literários e científicos, entabuladas por seus frequentadores, representantes da nobreza e cientistas da burguesia. Proporcionavam, também, oportunidades de relacionamento entre os visitantes. Outro aspecto que marcou o salão da Marquesa era o cuidado com a língua francesa, cultivada pelos membros presentes à reunião da Academia Francesa, fundada em 1635. Salões notáveis foram os de Madame Geoffrin (1699-1777), de Madame de Tencin (1682-1749) e da Marquesa de Deffan (1697-1780), em que se encontravam os enciclopedistas.

Estruturalmente, o salão dependia, além da anfitriã, da disponibilidade de um espaço doméstico razoavelmente grande que pudesse acomodar, em torno da charmosa dona do *salon*, um número considerável de pessoas convidadas interessadas nos mesmos assuntos. De certa maneira, podemos afirmar que as características dos primeiros salões franceses, segundo pesquisa de Petra Wilhelmy (1989, p. 15), em conjunção com fatores políticos ocorridos na Europa, serviram de referência, a partir do século XVIII, às sociedades de outros países europeus, que o adotavam como modelo ou o refutavam.

### 4.1.1 O salão do século XIX

Para Jürgen Habermas (2011, p. 39) a Revolução Francesa foi o evento que impulsionou o "movimento de politização de uma esfera pública inicialmente de cunho literário e voltada para a crítica da arte", observado não só na França, como também na Alemanha, o que favoreceu "a ascensão de uma imprensa opinativa e a luta contra a censura e pela liberdade de opinião". Observa-se também no exemplo dos salões franceses as "formas tradicionais da esfera pública representativa", conforme formulado por Habermas (2011, p. 43), em que "o povo forma o pano de fundo diante do qual os estamentos dominantes [...] representam a si mesmo e seu *status*", levando-se em conta, ainda, que os salões literários aconteciam exclusivamente na esfera privada e eram conduzidos pelas donas da casa, que desempenhavam o papel de *salonnières*.

Após a Revolução Francesa, os ventos da "Liberdade, Igualdade e Fraternidade" se espalharam pela Europa e também sopraram na direção dos países de língua alemã, encontrando ali uma massa crítica ainda pequena, que se compunha "sobretudo de citadinos e burgueses [...], um público leitor universal que, segundo Habermas (2011, p. 175), não se limita a ler e reler intensivamente umas poucas obras tradicionais, mas que orienta seus hábitos de leitura para o fluxo de novas publicações".

Na Alemanha, segundo Wilhelmy (1989, p. 15), os salões literários surgiram apenas na segunda metade do século XVIII, entre os quais podem ser destacados os de Luise Gottsched (1713-1762), em Leipzig, e da Duquesa Anna Amalia von Braunschweig-Wolffenbüttel (1739-1810), em Weimar.

Para Lorrayne Bodley (2015, p. 45), as consequências geopolíticas e econômicas das guerras napoleônicas e do Congresso de Viena (1814-1815) serviram de pano de fundo para as transformações sociais que viriam a acontecer nos estados alemães na chamada "Era de Metternich". Napoleão Bonaparte havia modificado o mapa após suas conquistas, e o Congresso de Viena, em que se reuniram os embaixadores e delegados dos países europeus depois da derrota de Bonaparte, estava determinado a reconstituí-lo, além de recompor o antigo regime absolutista.

No entanto, como a autora destaca (BODLEY, 2015, p. 45), os ideais de liberdade da Revolução Francesa e os princípios filosóficos e intelectuais dos pensadores iluministas, com críticas ao regime absolutista, haviam permanecido imanentes na nova camada social que surgia na Europa, no final do século XVIII: a burguesia. Com o desenvolvimento econômico e o capitalismo incipiente, essa nova classe social havia prosperado. A família, antes constituída de várias gerações que viviam sob o mesmo teto, havia assumido um modelo nuclear de pais e

filhos. (FUNK, 2012, *online*). Os burgueses passaram a ter mais tempo livre, que agora ocupavam com outras atividades ou com entretenimento, assim como as mulheres, que viam na prosperidade econômica um aumento de oportunidades para construir uma base de conhecimento. (UNIVERSITÄT ZU KÖLN, *online*).

Nesse contexto, a vida musical nas grandes cidades alemãs também se transformou, e a produção musical começou a florescer em círculos domésticos. Restritos inicialmente à esfera privada, esses salões eram "uma simbiose de leituras, performances musicais e conversas culturais. Não só abraçaram o *Lied* alemão em suas muitas facetas, como também propiciavam um fórum de discussão de processos políticos e sociais."[185] (BODLEY, 2015, p. 45). Ole Hass (2009, p. xlvii) comenta que, além dos teatros e da ópera, os "concertos domésticos eram uma parte relevante da vida musical de Berlim, especialmente nas primeiras décadas do século [XIX]."[186]

### 4.1.2 Círculos intelectuais em Berlim

As transformações políticas e sociais não trouxeram somente prosperidade. Em toda a Europa, foram as mulheres as mais prejudicadas no seu status político e jurídico, segundo Nancy Reich (1993, p. 130), pois "foram excluídas das liberdades e direitos nos novos códigos que ampliaram os direitos civis e legais dos homens de classe média."[187]. Ademais, falhou a tentativa de criar uma nova legislação na Prússia que fosse igualitária para os judeus, incluindo aqueles com status de judeus protegidos por prestarem serviços financeiros e econômicos à Coroa (Vide Capítulo 1). A sociedade berlinense parecia ser muito antiquada e sua estrutura ainda patriarcal.

Mas foi também na cidade de Berlim que Wilhelm von Humboldt fundou, em 1810, a primeira universidade "moderna", cujo acesso, segundo Bodley (2015, p. 45), era, entretanto, vedado a mulheres e judeus, cenário que teria motivado as mulheres intelectual e artisticamente talentosas a criarem um tipo próprio de salão, um lugar privado que lhes proporcionasse "um espaço para criar suas próprias 'universidades'," [188] onde não havia censura e nenhum tipo de preconceito social, religioso ou de gênero, um lugar para debater ideias avançadas. (BODLEY, 2015, p. 48).

---

[185] "a symbiosis of readings, musical performance and cultured conversation. Not only did they embrace the German Lied in its many facets but they also provided a forum for discussion of political and social processes."
[186] "Hauskonzerte waren besonders in den ersten Jahrzehnten des [19.] Jahrhunderts ein wichtiger Teil des Berliner Musiklebens
[187] "were specifically excluded from the freedoms and rights in the new codes that extended the civil and legal rights of middle-class males."
[188] "a space in which to create their own 'universities'."

Bodley ainda explica (2015, p. 48), que a ideia central do conceito de "*Bildung"* ("conhecimento") para Goethe, transmitido no livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, foi desenvolvida anteriormente no livro "Sobre a questão: o que significa esclarecer?" ("*Ueber die Frage: Was heisst aufklären?*"), de 1784, pelo filósofo Moses Mendelssohn. De acordo com Wilhelmy-Dollinger (s.d., *online*), seus textos filosóficos propagariam e popularizariam a tolerância e a aceitação religiosas.

A partir da década de 1780, segundo Petra Wilhelmy-Dollinger (s.d., *online*),

> [...] encontramos [em Berlim] cristãos e judeus lado a lado nas mesas de chá de talentosas e entusiastas mulheres judias da classe média (alta). [...] A maioria dos salões berlinenses nessa época não tinha a pretensão de uma 'vida de luxo' e estava inclinada à simplicidade, sentimentos genuínos, diversão e educação mútua sem pedantismo.[189]

### 4.1.3 Emancipação judaica nas sociedades berlinenses

Para Lund (2012, p. 4), a publicação, em 1781, do tratado "Da melhoria cívica dos judeus" ("*Ueber die bürgerliche Verbesserung der Juden"*), do conselheiro militar, diplomata e historiador Christian Konrad Wilhelm Dohm (1751-1820), teria sido o gatilho que deflagrou o debate internacional sobre o assunto e, por esse motivo, considerado o marco inicial da emancipação dos judeus na Alemanha. Tratava-se de um plano de longo prazo constituído de um conjunto de medidas radicais de melhoria do status dos judeus prussianos com propostas de uma profunda reforma nos aspectos educacional e comercial. (FEINER, 2010, p. 135), "Dohm apresentou o processo educacional como bidirecional, pois os cristãos também teriam que ser educados para superar os preconceitos comuns que são tão fortemente mantidos"[190], observa Liberles (1988, p. 29).

Analogo à obra de Dohm, o prefeito de Königsberg Theodor Gottlieb von Hippel (1741-1796) publicou, em 1792, o ensaio polêmico "Sobre a melhoria cívica das mulheres" ("*Ueber die bürgerliche Verbesserung der Weiber"*), motivado pela convicção de que tão necessária quanto a emancipação dos judeus seria também a das mulheres (LUND, 2012, p. 4).

As duas obras provocariam debates acalorados nos salões, no seu período de florescimento, que abrangeu as décadas de 1770 a 1830, apesar de Lund (2012, p. 5) questionar, se de fato o salão judaico de Berlim possuía o status de local exemplar da emancipação. De acordo com Hertz (1991, p. 329, apud LUND, p. 3, nota de rodapé 8), o número de salões

[189] "we find Christians and Jews side by side at the tea-tables of gifted and enthusiastic (upper) middle class Jewish women The majority of Berlin salons at this time were without pretensions of 'high life' and were bent on simplicity, genuine feelings, amusement and mutual education without pedantry."
[190] "Dohm presented the educational process as two-directional, as Christians would also have to be educated to overcome the common prejudices that are so strongly maintained."

judaicos em Berlim, que poderiam ser considerados como tal, era pequeno: apenas nove, o que, de acordo com Lund (2012, p. 4), contradiz a lenda de que a maioria das *salonnières* berlinenses seria de origem judaica. No entanto, é inegável que os salões judaicos, em torno de 1800, teriam sido pontos de encontro para os autores dos discursos emancipatórios, tendo seus frequentadores participado vivamente na elaboração dos textos dos discursos sobre a "melhoria cívica" dos judeus e também das mulheres.

Ainda hoje são debatidos entre os pesquisadores os conceitos de assimilação e aculturação referentes ao processo de aproximação das populações judaica e não judaica nos séculos XVIII e XIX. Entende-se por assimilação o abandono da tradição e identidade judaicas na integração à sociedade majoritária, no caso a cristã, enquanto que a aculturação, segundo Lund (2012, p. 54), teria o sentido de aproximação, ou justaposição, com a cultura da sociedade majoritária, em que é mantida a identidade religiosa. A aculturação constitui-se, entretanto, no termo mais aceito e utilizado nas atuais pesquisas nessa área. Deborah Hertz (2011, p. 57, apud LUND, 2012, p. 54) sugere o abandono dos dois termos. No seu entender são tendenciosos e pejorativos e sua substituição por um "espectro de conceitos e estratégias de aproximação"[191] seria mais acertada. Surge, então, a questão que merece ser investigada: em que termos o status da população judaica teria sido discutido nos salões?

Segundo Shmuel Feiner (2004, p. 50), ainda no tempo de Moses, seu amigo judeu David Friedländer, fabricante de seda, escritor e engajado no movimento emancipatório, sustentava a tese de que os judeus, em última análise, se "fundiriam de uma forma ou outra com a ampla sociedade do Estado, à medida que se libertassem de seus laços e introduzissem reformas religiosas".[192] Ainda de acordo com Feiner (2010, p. 163), a tolerância e os princípios iluministas estabeleciam que a emancipação dos judeus era um direito e não dependia de uma transação financeira. Consistia na libertação da dependência de opressões legais e sociais. Nesse sentido, o uso do termo "emancipação" ainda não se aplicava à situação dos judeus no século XVIII e sim o da "melhoria cívica". De acordo com a política prussiana então vigente, o conceito de "melhorar civicamente" uma população também significava "conceder-lhe direitos", condicionando sua "melhoria", de certa forma, à aculturação ou assimilação, acrescentando-se, ainda, que o conceito de "judeu protegido" se torna relevante na emancipação cultural individual e geral, pois o seu sucesso dependia de fatores político-históricos ou sociais. (LUND, 2012, p. 55).

---

[191] "ein Spektrum von Begriffen und Strategien der Annäherung".
[192] "would merge in one way or another with the broad society of the state, as they freed themselves of their bonds and introduced religious reforms."

Os ditos salões nas residências das famílias judaicas, que eram frequentados não só por homens nobres ou da burguesia, independentemente de sua situação econômica – fato que por si só já era interpretado como um primeiro sinal de rompimento das fronteiras sociais –, significavam, particularmente para os judeus, o acesso à cultura alemã e, para as mulheres, a extensão de sua formação cultural. Para Lund (2012, p. 62), o elevado número de conversões e casamentos com convidados nobres ou de classe média era considerado como um resultado intermediário da integração: um salto cultural. Havia, ainda, diferenças entre os sexos. Segundo Deborah Hertz (2007, p. 47), o alto índice de conversão verificado entre as mulheres jovens é interpretado, de forma recorrente, como falta de uma educação religiosa mais rigorosa, recebida tradicionalmente somente pelos homens nas yeshivás, e afirma que os intelectuais reformistas, inspirados por Moses Mendelssohn, se preocupavam ao extremo com a educação judaica, mas deixavam as meninas fora desse processo. Se parece inegável que os salões tenham servido como espaços de aculturação por parte dos judeus, Lund (2012, p. 63) contesta o entendimento historicamente propagado do "encontro cultural" no salão como fator influenciador na concretização da emancipação judaica. Gershom Scholem (1962, apud HAHN, 2005, p. 1) é enfático:

> Eu nego que tenha havido um diálogo alemão-judaico genuíno em qualquer sentido, ou seja, *como um fenômeno histórico*[193]. É necessário haver dois para esse diálogo ocorrer, que ouçam uns aos outros, que estejam preparados para perceber o outro como ele é e representa para responder a ele. Nada pode ser mais ilusório do que aplicar tal conceito às discussões entre alemães e judeus durante os últimos 200 anos. Este diálogo morreu no início e nunca aconteceu.[194]

Relevante marca social dos primeiros salões berlinenses foi a "sua tendência para casamentos exogâmicos e hipergâmicos, sua contribuição para a mobilidade social"[195]. (WILHELMY-DOLLINGER, s.d., *online*). Embora houvesse a possibilidade de elevar o seu status social, era condição *sine qua non* que as mulheres judias antes de se casarem se convertessem, porque o casamento civil ainda não havia sido introduzido. Não obstante, a maioria das *salonnières* não abandonava sua família e seus amigos depois da conversão.

As *salonnières* mais expressivas desse período foram Rahel Varnhagen von Ense (1771-1833), Henriette Herz (1764-1847), Amalie Beer (1767-1854), mãe do compositor

---

[193] Grifo original do autor.

[194] "I deny that there has ever been such a German Jewish dialogue in any genuine sense whatsoever, i.e. as a historical phenomenon. It takes two to have such a dialogue, who listen to each other, who are prepared to perceive the other as what he is and represents, and to respond to him. Nothing can be more misleading than to apply such a concept to the discussions between Germans and Jews during the last 200 years. This dialogue died at its very start and never took place."

[195] "their tendency to exogamous and hypergamous marriages, their contribution to social mobility"

Giacomo Meyerbeer, e Sarah Levy (1761-1854), tia-avó de Fanny e Felix. (WILHELMY-DOLLINGER, s.d., *online*). Pertenciam à primeira geração de *salonnières*, em cujos salões se desenvolveriam os conceitos de tolerância, igualdade e emancipação, observa Peter Wollny (2012, p. 217). Cada uma possuía características próprias, mas, diferentemente dos franceses, seus salões não eram somente literários, "a música desempenhava um papel importante [...] e nem sempre possuía uma finalidade estética em si mesma, mas sim uma parte integrante da reunião."[196] (BODLEY, 2015, p. 49).

No entanto, o termo "salão" como vem sendo aplicado às reuniões presididas por mulheres judias da alta classe média é, segundo Barbara Hahn (2005, p. 42), bastante discutível. Segundo a autora, havia associado ao termo, forjado apenas em 1840,

> [...] um tom melancólico. Falava-se de salões apenas quando a floração já estava desbotada há muito tempo. As mulheres, cujos nomes entraram para a história ligados aos salões berlinenses em torno de 1800, nunca se referiam à sua forma de socialização nesses termos, embora certamente usassem a palavra em outros contextos. Rahel Levin, por exemplo, chamava as reuniões encenadas pela alta aristocracia de "salões" – para ela um mundo distante e inacessível. Quando se referia aos próprios encontros sociais na residência Levin, nunca usou essa palavra.[197]

Nas associações, nos círculos em torno da mesa de chá ("*Teegesellschaften"*) e nos círculos de notáveis ("*Honoratiorengeselligkeiten"*) cultivava-se por tradição o idioma alemão e o interesse pela literatura.

### 4.2 As "*Sonntagsmusiken*" de Fanny Hensel

Entre 1821 e 1829 seriam realizados os primeiros concertos dominicais na residência da família Mendelssohn, organizados por Abraham e Lea e dos quais participavam os quatro filhos. "Para cada recital, Lea remetia convites pessoais para músicos locais e outras pessoas proeminentes." (GATES, 2007).

Com a partida de Felix para a Inglaterra, em abril de 1829, os concertos foram descontinuados. Mas em 1831 Fanny reacenderia a tradição que perdurou até 1847. Conforme registra Françoise Tillard (1994, p. 199-202), ainda em 1825, Fanny havia anotado em seu diário um esboço detalhado de um "*Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für*

---

[196] "music played an important role […], it was not always an aesthetic end in itself but rather an integral part of gathering together."

[197] "a melancholy tone. One spoke of salons only once their flowering had long since faded. The women whose names have entered history in connection with the Berlin salons around 1800 never themselves referred to their socializing this way, even though they certainly used the word in other contexts. Rahel Levin, for instance, called the gatherings staged by the high aristocracy "salons" — for her a distant and inaccessible world. When referring to her own social gatherings at the Levin house, she never uses this word."

*Instrumentalmusik"* ("Proposta para o estabelecimento de uma Associação de Diletantes de Música Instrumental"), com a justificativa de que "Berlim possui muitos hábeis diletantes amantes da arte; a falta de um ponto de reunião [ponto de convergência?] para tantos talentos dispersos é palpável [...]."[198] É possível que essa proposta teria sido a inspiração para implementar os concertos a partir de 1831. Fanny organizaria extensas temporadas descritas em suas cartas e anotadas no seu diário. Segundo Bodley (2015, p. 54),

> [...] também sabemos [...] de Fanny a escolha incomum do repertório que era apresentado. Com o pequeno coro que dirigia regularmente aos domingos, ela apresentou obras que iam desde as cantatas de Bach até seções corais do oratório *Paulo*, de Mendelssohn [...], incluindo uma seleção de cenas de *Fidélio*, de Beethoven, [...] e *Clemenza di Tito*, de Mozart."[199]

No programa dos concertos ainda constariam obras de seu irmão Felix e composições próprias. Vez ou outra, Fanny contava com solistas, instrumentistas e cantores, como a soprano Pauline Decker (1811-1882), que fora cantora da Ópera de Berlim e da *Sing-Akademie* e com quem realizaria leituras de trechos de óperas e oratórios, e a compositora e escritora Johanna Kinkel (1810-1858), a quem incentivou a execução de alguns solos ao piano para apresentá-la ao público (AYAYDIN, 2013, p. 9). Kinkel parecia entusiasmada com o virtuosismo de Fanny e assim se expressou a seu respeito (AYAYDIN, 2013, p. 9-10):

> Mais do que os maiores virtuoses e as mais lindas vozes que ouvi lá, valeram-me as apresentações de Fanny Hensel e, em particular, a maneira como ela regia. Ela absorvia o espírito da composição até sua fibra mais íntima e irradiava de maneira vigorosa esse mesmo espírito nas almas dos cantores e ouvintes.[200]

Seus concertos, portanto, refletiriam também o tom geral dos círculos românticos alemães, onde todos teriam igual oportunidade de se expressar, de acordo com Bodley. (2015, p. 57).

Segundo Todd (2010, p. 151), Fanny havia concebido os programas dos concertos inicialmente para apresentar música coral. Acompanhava os cantores e regia o coro a partir do piano. Felix, então, lhe sugeriu que também incluísse peças para piano e música instrumental de câmara (MENDELSSOHN, 1862, *online*):

> Você também não vai tocar algo para as pessoas às vezes? Eu acho que isso não irá prejudicá-la e nem a elas. Elas têm que respirar e você tem que estudar

---

198 "Berlin besitzt viel geschickte und kunstliebende Dilettanten, der Mangel eines Vereinigungspunktes für so viel zerstreutes Talent ist fühlbar [...]"

199 "We also know from Fanny's diaries the unusual choice of repertoire that was programmed. With the small choir she conducted regularly on Sunday's, she performed works ranging from Bach cantatas to choral sections from Felix's *St. Paul* [...], and including a selection of scenes from Beethoven's *Fidelio* [...] and Mozart's *Clemenza di Tito."*

200 "Mehr als die grössten Virtuosen und die schönsten Stimmen, die ich dort hörte, galt mir der Vortrag Fanny Hensels, und ganz besonders die Art, wie sie dirigierte Es war ein Aufnehmen des Geistes der Komposition bis zur innersten Faser und das gewaltigste Ausströmen desselben in die Seelen der Sänger und Zuhörer."

> piano; assim seria um concerto vocal e instrumental. Mas eu bem que gostaria de poder assistir e elogiá-la depois.[201]

Para um dos concertos, foi contratada uma pequena orquestra para executar a Abertura em Dó Maior, de sua autoria, que se configuraria num grande acontecimento para Fanny, como se infere por seu relato a Felix (MENDELSSOHN; MENDELSSOHN, 1997, P. 167):

> Mamãe certamente lhe contou sobre a orquestra de Königstadt no sábado e como eu me levantei com uma batuta na mão como um *Jupiter tonans*. [...] Foi muito divertido ouvir a peça pela primeira vez em dois anos e achar praticamente tudo do jeito como eu pensava que seria. As pessoas também pareciam se divertir muito [...].[202]

Bodley esclarece (2015, p. 54) que as *"Sonntagsmusiken"* organizadas por Fanny assumiriam um caráter semi-público, diferentemente dos saraus iniciados por Lea que haviam ocorrido na esfera privada. Fanny definiria seus concertos como "*ein wunderliches Mittelding zwischen Privat- und öffentlichem Wesen*" ("uma curiosa coisa intermediária entre o privado e o público"). (BODLEY, 2015, p. 54).

Os concertos, que aconteciam quinzenalmente, alcançariam um número considerável de espectadores, particularmente nos verões, chegando, por vezes, a trezentas pessoas, entre convidados, conhecidos e visitantes. Fanny parecia estar animada diante das perspectivas da ampliação dos concertos, vendo a possibilidade de elevá-los a um patamar mais avançado e refinado. De acordo com Bodley (2015, p. 55), a dedicação com que desempenhava seu papel de pianista, produtora, regente e compositora e a aversão que tinha ao "diletantismo" especialmente das mulheres, opinião compartilhada por Felix, refletiam, de certa forma, a sua própria percepção como mulher, com a exigência que fazia de si mesma como musicista profissional.

Surge, aqui, um aparente paradoxo no entendimento dos conceitos "diletante" x "profissional", da forma como Fanny pode tê-los adotado. Conforme Brunhilde Sonntag (2001, *online*), Fanny parecia apreciar o movimento crescente da prática da música por amadores e a formação de novas associações e academias de canto. Via nessa dinâmica em Berlim, cidade cuja "arte em queda"[203] (ou seria "arte em decadência"?) necessitaria um vigoroso impulso, de acordo com sua percepção, a possibilidade do desenvolvimento do gosto e de formação

---

[201] "Wirst Du denn nicht auch den Leuten mitunter etwas vorspielen? Ich dächte, das könnte Dir, und ihnen nicht schaden. Sie müssen sich verpusten, und Du musst Clavier studiren; dann wäre es ein Vokal-und Instrumental-Concert. Ich wollte aber, ich könnte zuhören, und Dir mein Compliment nachher machen."

[202] „Mutter hat Dir doch gewiss vom Königstädter Orchester am Sonnabend erzählt, u. dass ich mit dem Stock wie ein Jupiter tonans dagestanden habe. [...] Es amüsierte micht sehr, das Stück nach 2 Jahren zum erstenmal zu hören, u. ziemlich Alles so zu finden, wie ich es mir gedacht hatte. Den Leuten schien es auch vielen Spass zu machen [...]."

[203] "sinkende Kunst"

musicais. (TILLARD, 1994, p. 199). É possível que tenha sido este o pensamento original por trás da "Proposta para o estabelecimento de uma Associação de Diletantes de Música Instrumental". Não se considerava diletante musicalmente, tendo em vista o profissionalismo na performance dos grupos musicais nos seus concertos dominicais, mas diletante, no sentido de não receber remuneração por sua atividade como musicista, conforme Werner se referiria às primeiras atividades de Felix na Inglaterra, em 1829. (1947, p. 306).

Para Reich (1993, p. 125), a situação das mulheres musicistas, no século XIX, não era somente uma questão de gênero, mas também de classe social. A mulher musicista profissional pertencia a uma classe que Émile Zola, na década de 1860, definiria como "*un monde à part",* constituído de prostitutas, assassinos, sacerdotes e artistas. Reich prefere adotar o termo "artístico-musical" para a classe que engloba atores, artistas, dançarinos, escritores e praticantes de profissões afins. De acordo com Nancy Reich (1993, p. 133), os pronunciamentos de Jean-Jacques Rousseau sobre os deveres e a educação das mulheres tiveram uma influência duradoura nas opiniões de alguns pedagogos alemães no século XIX que classificavam as mulheres, que trabalhavam nas artes musicais ou dramáticas, como péssimas esposas, donas de casa e mães. Mesmo sabendo que Abraham não havia poupado expensas ao desenvolvimento do talento de sua filha e que encorajou suas atividades musicais, podemos compreender que o "lembrete" externado em uma carta sobre seu papel como mulher na sociedade a perseguiria durante toda a vida (REICH, p. 133). Fanny, ciente do papel social da mulher de sua época, expressaria assim sua indignação numa carta dirigida a Karl Klingemann, grande amigo da família (HENSEL, 2006, v. 1, p. 197):

> Quase esqueci de lhe agradecer, que o Sr. finalmente deduziu pelo meu convite de noivado que sou uma mulher igual a todas as outras; de minha parte já estava ciente disso há muito tempo [...] Aliás, sermos lembradas diariamente e a cada passo que damos na vida da miserável natureza feminina, pelos Senhores da Criação, é algo que nos enfurece, podendo comprometer nossa feminilidade, se, assim, o estrago não fosse ainda maior.[204]

Bodley (2015, p. 58) questiona a tradicional colocação de Fanny à sombra de Felix como "um reflexo da história" e destaca "a superação por Hensel das limitações de gênero, classe e credo, tendo sido capaz de transformar a tradição do salão que herdou em um fórum

[204] "Beinahe hätte ich vergessen, Ihnen zu danken, dass Sie erst aus meiner Verlobungskarte geschlossen haben, ich sei ein Weib wie andere, ich meinestheils war darüber längst im Klaren [...]. Dass man übrigens seine elende Weibsnatur jeden Tag, auf jedem Schritt seines Lebens von den Herren der Schöpfung vorgerückt bekommt, ist ein Punkt, der einen in Wuth und somit um die Weiblichkeit bringen könnte, wenn nicht dadurch das Uebel ärger würde."

profissional e semi-público."[205] Em sua opinião "a reversão da história [e a consequente valorização da compositora e pianista Fanny Hensel e de sua obra] está muito ligada à aceitação do contexto cultural para a qual sua música foi escrita e executada."[206] (BODLEY, 2015, p. 59).

A tradição dos círculos privados, cultivada na Berlim do início do século XIX, pode ter desempenhado um papel importante na inserção social e cultural das mulheres judias na sociedade de seu tempo, a despeito de sua contribuição para o processo de emancipação judaica ainda ser discutível. Entretanto, de alguma forma, parece ter dado condições ao surgimento e desenvolvimento, dentro dos limites que sua condição permitia, da personalidade musical de uma compositora como Fanny Hensel. Transformando a tradição familiar do sarau musical por ela herdada, Fanny Hensel criou um formato de evento peculiar pela capacidade de misturar as esferas públicas e privadas, que transcendeu o seu limite do individual e refletiu a relação entre o indivíduo e a comunidade. Um formato paradoxal, porque, ao mesmo tempo permitiu e limitou sua trajetória e reconhecimento como musicista e compositora. Se, por um lado, o salão foi forjado como um espaço onde ela pôde exercer e dar vazão à sua necessidade criativa, ele a circunscreveu neste espaço ambíguo e forçosamente limitado.

O conjunto dos testemunhos de época revela e confirma o status igualmente paradoxal desta figura, a um só tempo reconhecida em sua excelência artística, e constrangida pelos limites de uma atuação semiprivada, ainda que esses limites tenham sido expandidos ao máximo no formato que ela foi capaz de dar ao salão privado.

Charles Gounod (1896, p. 91), que conheceu Fanny em Roma e depois visitou a família em Berlim, relatou suas impressões em seu livro de memórias:

> Madame Henzel [sic] era uma musicista de primeira categoria - uma pianista muito inteligente, fisicamente pequena e delicada, mas seus olhos profundos e seu olhar ávido traíam uma mente ativa e uma energia inquieta. Ela tinha raros poderes de composição, e muitas das "Canções sem palavras", publicadas entre as obras e sob o nome de seu irmão, eram dela.[207]

[205] "While the traditional placing of Fanny in Felix's shadow is reflective of history [...], in many ways Hensel's surpassing of the boundaries of gender, class and creed, and her transformation of the salon tradition which she inherited into a professional, semi-public forum […]."

[206] "This reversal of history is very much bound up with the reception of the cultural context for which her music was written and performed."

[207] "Madame Henzel was a first-rate musician – a very clever pianist, physically small and delicate, but her deep eyes and eager glance betrayed an active mind and restless energy. She had rare powers of composition, and many of the 'Songs without Words', published among the works and under the name of her brother, were hers."

# 5 *"A MÚSICA SAIU MUITO BEM"*: A "CANTATA APÓS A CESSAÇÃO DA CÓLERA EM BERLIM, EM 1831"

> "No que diz respeito aos assuntos públicos, a cólera agora está avançando, os poloneses estão lutando como leões, os belgas votaram em Leopoldo e as [eleições] preliminares foram aceitas, os franceses fizeram escolhas razoáveis, os portugueses provavelmente afastarão Dom Miguel, e por todo o leste da Europa até Danzig domina a cólera. A cidade de Iasi é devorada da face da terra pela cólera, peste e fogo."[208]

Assim Fanny Hensel descreveria em seu diário, em 19 de julho de 1831 (HENSEL, 2002a, p. 34), o panorama dramático em que se encontrava a Europa.

## 5.1 A Cantata em seu contexto espaço-temporal – o elemento Bach

Em 1831, Fanny comporia três cantatas e uma cena dramática para orquestra completa, coro e solistas, um feito absolutamente incomum para uma compositora naquela época. De fato, concebidas para grandes palcos, tanto as cantatas, quanto as cenas orquestrais não pertenciam aos gêneros considerados femininos, segundo a musicóloga e diretora geral do museu Mendelssohn, em Leipzig, Cornelia Thierbach (INTERPRETATIONEN, 2020, *online*). A "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", em memória das vítimas da epidemia, foi a terceira obra sacra composta por Fanny Hensel naquele ano (WOLITZ, 2007, p. 65) e estreada no aniversário de Abraham Mendelssohn Bartholdy (11 de dezembro de 1831).

Para Thierbach, Berlim apresentava um cenário favorável para a prática da música sacra dos compositores chamados "antigos", como Bach e Händel, particularmente na "*Sing-Akademie*". No caso de Bach, seriam os filhos do compositor, alunos e colecionadores de suas obras que transformariam a cidade na "capital de Johann Sebastian Bach", conforme se expressaria pesarosamente Giacomo Meyerbeer. (WOLITZ, 2007, p. 49).

A "*Sing-Akademie*", segundo Todd (2010, p. ii), havia sido fundada pelo compositor Carl Friedrich Christian Fasch (1736-1800), em 1791, com o nome de Sociedade Artística e teria como principal objetivo promover a música sacra coral alemã, com a nítida preocupação de valorizar a música nacional (GECK, p. 150). Além disso, vivia-se, segundo Leon Botstein (2010, *online*), tanto na Europa protestante, como na católica,

---

[208] „Was die öffentlichen Angelegenheiten betrifft, da geht jetzt die Cholera voran, die Polen schlagen sich wie Löwen, die Belgier haben Leopold gewählt und die Präliminarien angenommen, die Franzosen haben vernünftige Wahlen getroffen, die Portugiesen werden wahrscheinlich nächstens Don Miguel wegjagen, und im ganzen Osten von Europa bis Danzig herrscht die Cholera. Die Stadt Jassy ist vom Angesicht der Erde vertilgt durch Cholera, Pest und Feuer."

> um *revival* da espiritualidade e uma curiosidade renovada em períodos anteriores ao século XVIII, particularmente, na Idade Média. O desenvolvimento de um fascínio pelo místico, incognoscível e inefável, abrangendo do conto de fadas gótico ao romance medieval. Floresceu um antirracionalismo inteiramente compatível com a renovação do idealismo cristão.[209]

A "*Sing-Akademie*" surgiria em meio ao crescente número de novas associações musicais e à tradição dos festivais de música, que estaria se estabelecendo naquela época. Tais eventos, denominados pela imprensa contemporânea - como a *Allgemeine musikalische Zeitung* – como "festivais populares" ("*Volksfeste*") ou "festivais nacionais" ("*Nationalfeste*"), teriam, de acordo com Cramer (1996, p. 13), a função de, "ao se fazer música em conjunto e de forma sociável, fortalecer a consciência democrática-nacionalista da burguesia emergente e [...] colocar as diferenças de classe existentes em segundo plano."[210] Porém, não seria somente esse aspecto a causa do entusiasmo pelo canto coral. Para Botstein (2010, *online*), "participar e ouvir música coral era fundamentado na crença de que a linguagem da música e o ato de cantar eram meios para forjar uma conexão mais próxima com o divino e com as qualidades divinas do indivíduo humano."[211]

Com o falecimento de Fasch em 1800, Carl Friedrich Zelter assumiria a direção da Academia e daria prosseguimento ao ideal de cultivar somente a música coral *a cappella*, como os motetos de Bach e composições suas, o que não impediria, contudo, a realização de eventuais concertos com a Orquestra Real, em que se apresentariam obras como "A Criação", de Haydn (GECK, 2000, p. 149). Alguns anos depois Zelter organizaria a "*Ripienschule*", conjunto instrumental que complementava as apresentações do coro com obras instrumentais do século XVIII e do qual Fanny e Felix também participariam, a partir de 1820. (TODD, 2010, p. 31). Sobre a Academia Zelter se pronunciou da seguinte maneira (SING-AKADEMIE, *online*):

> Todo desconhecido e todo membro recém-admitido encontra ali algo, onde a virtude gosta de permanecer: atenção sem esforço aparente, beleza sem vantagens, diversidade de estratos [sociais], idades e profissões, sem afetação; na fruição da bela arte, sem se cansar; na mistura de sexos, tal como um jardim florido.[212]

---

[209] "a revival of spirituality and a renewed curiosity in periods before the eighteenth century, particularly the Middle Ages. A fascination developed with the mystical, unknowable, and ineffable, ranging from the Gothic fairy tale to medieval romance. An anti-rationalism flourished which was entirely compatible with the renewal of Christian idealism.

[210] "durch das gemeinsame und gesellige Musizieren das demokratisch-nationale Bewusstsein des aufstrebenden Bürgertums zu stärken und die bestehenden Standesunterschiede in den Hintergrund zu rücken."

[211] "participating and listening to choral music was grounded in the belief that the language of music and the act of singing were means to forge a closer connection to the divine, and to the divine qualities of the human individual."

[212] "Jeder Fremde und jedes hinzutretende Mitglied findet darin etwas, wo die Tugend gern verweilt: Aufmerksamkeit ohne sichtbare Anstrengung, Schönheit ohne Vorzug, Mannigfaltigkeit aller Stände, Alter und

Diante desse panorama que reinava em Berlim, podemos compreender a ampla repercussão das reapresentações da Paixão Segundo São Mateus, de Bach, em 1829, por Felix Mendelssohn Bartholdy. Os eventos também teriam o apoio "nos bastidores" do crítico e teórico musical Adolph Bernhard Marx, seu amigo e editor do periódico musical "*Berliner allgemeine musikalische Zeitung*" ("Jornal musical geral de Berlim"), na forma de cinco relatos sequenciais que antecederiam os concertos, criando dessa forma um clima favorável entre os berlinenses. (GECK, 2000, p. 157). Contou também com o apoio de celebridades cultas da cidade, como os filósofos Friedrich Schleiermacher e Friedrich Hegel, Johann Gustav Droysen, Heinrich Heine e Rahel Varnhagen von Ense (GECK, 2000, p. 157).

Após ser informado por Zelter sobre o bem-sucedido evento, Goethe enviou-lhe, de Weimar, em 28 de março, uma carta em resposta (GOETHE, s.d, v. 3, p. 127; apud GECK, 2000, p. 150):

> A última [carta], contendo a notícia da apresentação bem-sucedida da grande e antiga peça musical, me faz pensar. Sinto como se tivesse ouvido o rugido do mar à distância. Deste modo, desejo boa sorte ao sucesso tão perfeito do quase irrepresentável.[213]

Fanny relataria os resultados do acontecimento em detalhes na carta dirigida a Karl Klingemann, da qual extraímos o trecho a seguir (WOLITZ, 2007, p. 57-58):

> [...] [Felix] criou uma bela memória aqui, fazendo duas apresentações da "Paixão" com o salão lotado, em benefício dos pobres. O que todos nós sonhávamos como uma possibilidade no panorama dos tempos agora é verdadeiro e real, a Paixão entrou para a vida pública e tornou-se propriedade das mentes [...] e, assim, os ensaios começaram na sexta-feira seguinte. [...] As pessoas ficaram maravilhadas, boquiabertas, admiradas e, quando os ensaios na própria Academia começaram depois de algumas semanas, ficaram surpresas com o fato de existir uma obra assim, da qual eles, os acadêmicos berlinenses, nada sabiam. [...][214]

Brunhilde Sonntag (2001, *online*) constata que a crescente produção de obras sacras, como cantatas, oratórios e paixões, também teria derivado do movimento coral que se iniciou na primeira metade do século XIX, em que um grande número de músicos amadores se reunia em sociedades e academias de canto, como já foi mencionado acima. E seria justamente o

---

Gewerbe, ohne affektierte Wahl; Ergötzung an einer schönen Kunst, ohne Ermüdung; jede Vermischung von Geschlechtern, gleich einem Blumengarten."

[213] „Der neueste [Brief], die Nachricht der glücklichen Aufführung des grossen älteren Musikstücks enthaltend, mach mich denken. es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte. Dabei wünsch ich Glück zu so vollendetem Gelingen des fast Undarstellbaren."

[214] „[Felix] hat sich ein schönes Gedächtnis hier gestiftet durch zweimalige überfüllte Aufführung der "Passion" zum Besten der Armen. Was wir uns alle so im Hintergrund der Zeiten als Möglichkeit geträumt haben, ist jetzt wahr und wirklich, die Passion ist ins öffentliche Leben getreten und Eigentum der Gemüter geworden [...] und so begannen die Proben am folgenden Freitag. [...] Die Leute staunten, gafften, bewunderten, und als nach einigen Wochen die Proben auf der Akademie selbst begannen, da zogen sie erst die längsten Gesichter vor Staunen, dass soch ein Werk existierte, wovon sie, die Berliner Akademisten, nichts wussten. [...]"

oratório que mais se popularizaria e se tornaria a forma preferida nessas sociedades, dado o "[...] seu caráter solene, sua concepção monumental e seu conteúdo compreensível, mais do que qualquer outro gênero musical [...]"[215], (CRAMER, 1996, p. 21). Esse vasto repertório sacro, tanto de compositores antigos, quanto de autores contemporâneos, forneceria a Fanny farto material composicional para a produção das suas próprias cantatas, segundo Sonntag (2001, *online*).

Da mesma forma como a "*Sing-Akademie*" havia se transformado em espaço devocional por ocasião das reapresentações da Paixão, os espaços domésticos, onde Fanny apresentaria suas cantatas, se tornariam, por analogia, seus próprios "locais de oração", conforme Wolitz (2007, p. 61). Assim, a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim" pode ter levado a "religião artística" ("*Kunstreligion*") (WOLITZ, 2007, p. 61), para os cômodos de Lea, local onde tradicionalmente eram celebradas as festas familiares. Realizar concertos em espaços públicos não lhe era permitido como mulher, mas "Fanny não precisava disso, pois os agentes culturais [e, por que não dizer, os formadores de opinião] eram hóspedes frequentes na residência dos Mendelssohn",[216] diz Wolitz (2007, p. 61) .

Sabemos da importância que Johann Sebastian Bach tinha para a família Mendelssohn Bartholdy. A tia-avó Sarah Levy, nascida Itzig, era considerada excelente pianista (ou seria cravista?), segundo Wolitz (2007, p. 49), e participaria intensamente das atividades da "*Sing-Akademie*", em que tocaria algumas vezes como solista no Concerto para Cravo em Ré menor, BWV 1052, e no Quinto Concerto de Brandemburgo, BWV 1050, segundo Wollny. (2012, p. 221). Havia sido aluna predileta de Wilhelm Friedemann Bach e possuía uma significativa coleção de partituras manuscritas ou em primeira edição de diversos compositores, constituindo-se uma parte considerável dessa coleção de obras da família Bach (WOLLNY, 2012, p. 222-223, 236). É provável também que Lea tenha estudado piano com Johann Philipp Kirnberger, um dos alunos de Bach (TODD, 2010, p. 7).

Assim, de geração em geração, a tradição do culto a Bach chegou a Fanny e Felix pelo ramo materno da família – Felix havia sido presenteado por sua avó Bella Salomon com a partitura da Paixão Segundo São Mateus – e pelas aulas de composição e contraponto, ministradas por Zelter que tomava como base o estudo dos corais protestantes. (WOLITZ, 2007, p. 50-51).

---

[215] "[...] seinem feierlichen Charakter, seiner monumentalen Konzeption und seinen allgemeinverstämndlichen Inhalten mehr als jede andere Gattung [...]."

[216] "sie brauchte das eigentlich auch gar nicht zu tun, da die entscheidenden Kulturträger sowieso Gäste der Mendelssohns waren."

## 5.2 Observações preliminares

A primeira dúvida que surge, quando nos confrontamos com a Cantata, diz respeito ao seu título. Cornelia Thierbach (INTERPRETATIONEN, 2020, *online*) explica que Fanny Hensel não havia intitulado seus manuscritos. Todavia, devido à sua complexidade e extensão, a obra teria sido catalogada no Arquivo Mendelssohn inicialmente como "Oratório segundo Textos(!) da Bíblia", pelo fato de transcender o gênero "cantata", em termos de forma e conteúdo, justifica Rudolf Stiens (2012). Nova pesquisa, em 1996, revelou o nome "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, 1831" em partes orquestrais da obra encontradas na Bodleian Library em Oxford, Inglaterra (SONNTAG, 2001, *online*). Além disso, nos diários pessoais, que seriam editados e publicados, posteriormente, Fanny se referiria à "Música da cólera" ("*Choleramusik*"). A partir dessas fontes, foi, então, possível consolidar definitivamente o título da obra, conforme Todd. (2010, *online*).

Uma das características composicionais de Fanny parece ter sido notadamente o cuidado e o maior significado que dava ao texto. O seu "amor pela poesia" ("*love of poetry*") fez com que adaptasse a música à letra, vez ou outra embelezando o texto com melismas elaborados (NATION, 1998, p. 7). Esse aspecto fica bastante claro em sua obra de um modo geral, quando adota, de forma recorrente, o esquema estrutural do "*durchkomponiert*"[217], evitando repetição de seções musicais sobre textos diferentes. Dessa maneira, deu o devido sentido dramático a cada palavra do texto por meio da música, o que proporciona às suas obras uma diversidade estilística mais ampla, observa Citron (1983, p. 581).

Cabe aqui lembrar que o aspecto dramático, presente nas três cantatas de Fanny, aponta, segundo Brunhilde Sonntag (2001, *online*), para recursos composicionais que a compositora conhecia bem dos seus estudos nas grandes obras sacras de Bach e Händel:

> A polarização e o contraste linguístico e musical são uma ferramenta composicional musico-dramática e musico-dramatúrgica típica da música barroca e pertence ao compêndio de regras barrocas que têm suas raízes na retórica da Grécia Antiga e no humanismo e na teoria dos afetos da Renascença francesa e italiana. Eram utilizados tanto na música sacra, quanto na ópera.[218]

[217] Segundo o Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 2), o termo se refere a uma "canção em que a música é diferente para cada verso do poema, por oposição à canção estrófica; mas o uso do termo ampliou-se para abranger qualquer peça 'inteiramente composta', por oposição àquela que tem seções repetidas."

[218] "Die sprachliche und musikalische Polarisierung und Kontrastierung ist ein typisches musikdramatisches und -dramaturgisches Kompositionsmittel der Barockmusik und gehört zu dem Kompendium barocker Regeln, die ihre Wurzeln in der Rhetorik der griechischen Antike und des Humanismus und der Affektenlehre der französischen und italienischen Renaissance haben. Sie wurden sowohl in der geistlichen Musik als auch in der Oper verwendet."

Para compor o libreto (THIERBACH, 2020, *online*), Fanny tomou algumas liberdades poéticas. Selecionou textos do Antigo Testamento, principalmente dos Livros de Isaías e dos Salmos, e no Novo Testamento, do Livro do Apocalipse. Segundo Wolitz (2007, p. 72-73), compilou trechos de diferentes partes da Bíblia, invertendo a ordem ou separando porções dos versículos, unindo-os a outros, o que comprova um profundo conhecimento da Bíblia e demonstra que Fanny não se preocupava em "[...] criar uma referência realmente cristológica [...]"[219]. Também se permitiu substituir algumas palavras para adaptar o texto ao tema central da obra e à história que desejava contar. Wolitz (2007, p. 73) observa, ainda, que Fanny evitou o uso das palavras "Cristo" e "Jesus" (no original em alemão), o que aponta eventualmente para indícios da sua origem judaica.

Nas notas de programa para os concertos em 18 e 23 de maio de 2014, em Salzburgo e Ebensee, Gertraud Steinkogler-Wurzinger (2014) registra, que o texto da Cantata apresenta duas visões de mundo que se contrapõem: de um lado "um Deus rigoroso e punitivo se transforma num Deus misericordioso e salvador, e [do outro] um homem pecador e miserável se torna uma criatura redimida que louva a Deus.[220]" Annegret Huber (1997, p. 230, apud TODD, 2010, p. 158) divide a Cantata em três partes que se conjugam simetricamente, e em seu todo contam a história da cura da humanidade: na primeira parte, Deus, zangado com os renegados, emite profeticamente seu julgamento; na segunda, são manifestados os sofrimentos de todos os homens, em experiências coletivas e individuais; e a parte final trata da reconciliação da humanidade com Deus.

Diante de toda a problemática a que Fanny esteve exposta em seu tempo, é quase certo que a Cantata tenha sido executada numa única ocasião e que não tenha sido preparada para publicação. Assim, a sequência dos movimentos nos manuscritos, conforme se apresentaram a pesquisadores e editores na década de 1980, geraria muitas dúvidas. De acordo com Wolitz (2007, p. 65), os autógrafos, que se encontram no Arquivo Mendelssohn em Berlim, formam um conjunto não numerado, no qual teriam sido inseridas duas partes soltas: um Arioso para soprano e um quarteto vocal. Há, ainda, muitas dúvidas quanto ao local exato de inserção e se, de fato, deveriam ser inseridas. Tanto Roger L. Todd (2010, p. 158), quanto Peter Schleuning (2007, p. 208-209) são da opinião, de que na forma original as folhas soltas deveriam ser desconsideradas, constituindo-se a Cantata, assim, de treze números (ou movimentos), sem contar com a introdução instrumental. Para Schleuning (2007, p. 298-299), os dois números

[219] "[...] einen wirklich christologischen Bezug erstellt [...]"
[220] "Ein strenger, strafender Gott wird zum Erbarmer und Erretter, und aus einem sündigen und elenden Menschen wird eine erlöste und lobpreisende Kreatur."

"excedentes" podem ter sido pensados por Fanny eventualmente como acréscimos ou substitutos para outras partes, e a inclusão, conforme se apresenta na primeira edição da obra (1999), teria sido feita, segundo o autor, sem a devida justificativa. Wolitz (2007, p. 65) observa que os "dois números não foram incluídos na contagem, mas apenas adicionados como folhas soltas. Assim também nas vozes separadas desta obra [encontradas na biblioteca de Oxford] há indicações de que os números soltos não foram considerados."[221] Na leitura dos diversos programas de concertos, percebemos, entretanto, que esse problema ainda persiste. Cornelia Thierbach lembra (INTERPRETATIONEN, 2020, *online*) que em três das quatro gravações da Cantata disponíveis na Alemanha, o Arioso (nº 12 da edição de 1999) foi inserido após o Recitativo do soprano (nº 9), apontando, assim, para uma possibilidade de aproveitar o material de forma consensada entre músicos e musicólogos. (Vide Anexo 1)

### 5.3 Estrutura da Cantata

Para o exame da obra, serão consideradas a redução para piano editada em 1999 e a gravação integral realizada em 1994 por cantores solistas, pelo Coro e pela Orquestra Philharmonia de Stuttgart, sob a regência de Helmut Wolf. O quadro sinótico, elaborado com base no trabalho desenvolvido por Wolitz (2007, p. 66-71) como ferramenta complementar para o estudo (Quadro 2), inclui as principais informações musicais de cada movimento (quantidade de compassos, andamento, tonalidade e instrumentação), os trechos bíblicos, a indicação de onde os trechos foram retirados e a versão correspondente em português.

Os textos da Cantata formam uma sequência lógica, um enredo, segundo o qual atuam personagens representados pelos cantores e pelo coro. O baixo desempenha o papel de Deus, o contralto personifica o mensageiro ou arauto de Deus, o soprano incorpora o anjo compassivo. O tenor simboliza o indivíduo, e o coro expressa as emoções do povo.

Podemos notar, também, que cada personagem é acompanhado pelo mesmo grupo de instrumentos em todo o desenvolvimento da obra. Dessa forma parecem complementar a caracterização desses personagens: o baixo é acompanhado pelos metais, o contralto pelo naipe das cordas, e o soprano é sustentado pelas madeiras. O tenor e o coro são acompanhados pela orquestra completa.

Vejamos, a seguir, um resumo da ação:

---

[221] "Zwei Nummern wurden nicht in die Zählung aufgenommen, sondern nur als lose Blätter beigefügt. Auch in den Stimmen zu diesem Werk haben die losen Nummern keine Berücksichtigung gefunden."

Depois da introdução instrumental, o mensageiro anuncia: "*Ouçam isto, escutem! Deus poderoso chamará para julgar o seu povo.*[222]"

Deus avisa: "*Criei filhos e os engrandeci, mas eles se rebelaram contra mim.*"

O povo então suplica: "*Ah, ajuda-nos Deus dos exércitos! Ouve minha oração!"*

Mais adiante implora: *"Das profundezas clamo a ti, ó SENHOR!"*

E clama: *"Ó Deus, que és minha fortaleza; tu és meu refúgio."*

No entanto, a ira divina não se abranda: *"Ó tristeza, ó mágoa! O que Deus criou para a vida será levado ao túmulo."*

E o tenor, que representa o indivíduo, entoa a ária: *"Os teus terrores levaram-me ao desespero. Afastaste de mim os meus amigos, minha família. As trevas são a minha única companhia. Até quando, Senhor? Até quando?"*

Surgem, então, as primeiras palavras tranquilizadoras, cantadas pelo anjo: "*Ele te cobrirá com as Suas asas. Sê alerta e fortalece o que ainda resta."*

Em seguida, no "coro fúnebre" ("*Trauerchor*"), o povo lamenta: *"Pois morrestes, e a vossa vida está escondida com Cristo em Deus. Ora, o Senhor é pleno de compaixão e misericórdia. Não haverá mais morte, nem pranto, nem lamento."*

*"Combati o bom combate, completei a corrida, perseverei na fé!"*

E Deus diz: *"Eu repreendo e corrijo a todos quantos amo: sê, pois, diligente e arrepende-te."*

Dá-se, então, o início da penitência: *"Livra-me de todos os meus pecados, faze resplandecer a Tua face."*

O coro canta: *"Sofremos por causa dos nossos pecados. Cometemos iniquidades, praticamos o mal. Sim! Ele é o Deus que nos liberta até mesmo dos grilhões da morte!"*

*"O Senhor está junto de todos aqueles que invocam Seu nome, de todos que clamam por Sua presença."*

*"Consolai, consolai o meu povo", diz o vosso Deus. "Eis que venho sem demora!"*

A cantata então se encerra com trechos do Salmo 150, cantado pelo coro a oito vozes:

*"Cantai a Deus, salmodiai ao Seu nome."*

*"Louvai-o com tamborins e danças, louvai-o com instrumentos de cordas e com flautas! Louvai-o com címbalos sonoros!"*

*"Que todos os seres vivos louvem ao Senhor!"*

*"Amém"*

---

[222] O texto original em alemão, segundo a tradução da Bíblia por Lutero, será referenciado mais adiante. A tradução para o português tomou como base a Bíblia Luterana.

Quadro 2 – Estrutura formal da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", de Fanny Hensel

| **Número[223] / Nº compassos** | **Andamento / Tonalidade / Compasso** | **Vozes / Instrumentos** | **Texto original** | **Wolitz[224]** | **Göttingen** | **Bíblia em português** | **Tradução** |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 Introduktion<br>C. 1-40 | Allegro<br>moderato<br>sol m<br>4/4 | Madeiras,<br>metais,<br>tímpanos,<br>cordas | | | | | |
| 2 Recitativo<br>C. 1-12 | Sem indicação<br>de andamento<br>Si b M → fá m<br>4/4 | Solo A,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Höret zu, merket auf,<br>alles was in dieser Zeit lebet.<br><br>Gott der Mächtige redet<br>und rufet der Welt<br>vom Aufgang der Sonne bis zum Niedergang,<br>er rufet Himmel und Erde, daß er richte sein Volk. | Isaías 1:2a[225]<br>Salmos 49:2<br><br>Salmos 50:1<br><br><br><br>Salmos 50:4 | Salmos 49:2<br><br><br>Salmos 50:1<br><br><br><br>Salmos 50:4 | Salmos 49:1<br><br><br>Salmos 50:1<br><br><br><br>Salmos 50:4 | Ouçam isto, escutem,<br>todos os que vivem neste mundo.<br><br>O Deus poderoso, o SENHOR, falou<br>e chamou a terra<br>desde o nascimento do sol até ao seu ocaso,<br><br>Chamará os céus lá do alto e a terra, para julgar o seu povo. |
| 3 Arioso<br>C. 1-26 | Maestoso<br>fá m → Dó M<br>6/4 | Solo B,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Ich habe Kinder auferzogen<br>und erlöset,<br>und sie sind von mir abgefallen.<br><br>Ich will sie zerstossen<br>wie Staub vor dem Winde,<br><br>so fahren sie ihren Vätern nach<br>und sehen das Licht nimmermehr. | Isaías 1:2b<br><br><br><br>Salmos 18:43<br><br><br>Salmos 49:20 | Isaías 1:2b<br><br><br><br>Salmos 18:43<br><br><br>Salmos 49:20 | Isaías 1:2<br><br><br><br>Salmos 18:42<br><br><br>Salmos 49:19 | Criei filhos<br>e os engrandeci;<br>mas eles se rebelaram contra mim.<br><br>Eu os reduzirei a pó,<br>que o vento levará.<br><br>Irão também para a geração de seus pais<br>e nunca mais verão a luz. |

[223] Mantivemos a numeração da edição de 1999, para fins de consulta.
[224] Há duas fontes que fazem referência aos locais dos trechos bíblicos utilizados por Fanny: as notas de programa do concerto em Göttingen, realizado em 10 de novembro de 2012, e o livro de Stefan Wolitz, sobre as obras corais de Fanny Hensel (2007). Optamos por colocar as duas referências junto ao texto em colunas separadas, a título de comparação.
[225] Foi utilizada como fonte e referência a Bíblia de Lutero.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Recitativo<br>C. 27-32 | Adagio<br>Dó M → Sol M<br>4/4 | Solo S,<br>Madeiras,<br>cellos | Wehe des sündigen Volks!<br><br>Es ist geschehen. | Isaías 1:4<br><br>Apocalipse 16:17 | Isaías 1:4a<br><br>Apocalipse 16:17b | Isaías 1:4<br><br>Apocalipse 16:17 | Ah, nação pecadora!<br><br>Está consumado. |
| 4 Coro<br>C. 1-35 | Allegro<br>sol m<br>4/4 | Coro<br>SSAATTBB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>tímpanos,<br>cordas | Wehe, weh es ist geschehn.<br><br>Hilf uns, Herr Zebaoth,<br>eile Gott mich zu retten,<br>Herr, mir zu helfen, eile herbei!<br><br>Höre mein Gebet, höre mein Gebet!<br>Auf Herr, Herr hilf, eile Gott mich zu retten. Auf Herr, und hilf!<br><br>Neige deine Himmel zu mir und fahre herab! Fahre herab,<br><br>Aus der Tiefe, Herr, ruf ich zu Dir, komm Herr Gott.<br><br>Tröste uns, Gott, unser Heiland, und lass ab von deiner Ungnade über uns.<br><br>Weh, weh! | Apocalipse 16:17<br>Salmos 70:2<br><br>Salmos 84:9<br><br>Salmos 144:5<br><br>Salmos 130:1<br><br>Salmos 85:5 | Apocalipse 16:17b<br>Salmos 106:47a<br>Salmos 70:2<br><br>Salmos 39:13a<br><br>Salmos 144:5a<br><br>Salmos 130:1<br><br>Salmos 85:5 | Apocalipse 16:17<br>Salmos 70:1<br><br>Salmos 54:2<br>Salmos 40:13<br><br>Salmos 144:5<br><br>Salmos 130:1<br><br>Salmos 85:4 | Ah, está consumado.<br><br>Ajuda-nos, Deus dos exércitos,<br>Apressa-te, Deus, em socorrer-me,<br>SENHOR, apressa-te!<br><br>Ouve esta minha oração, ó Deus meu!<br>Agrada-te, SENHOR, em libertar-me;<br>apressa-te, SENHOR, em socorrer-me!<br><br>SENHOR, inclina os céus e desce<br><br>Das profundezas clamo a ti, ó SENHOR.<br><br>Restaura-nos, ó Deus, nosso Salvador!<br>Suprime teu rancor contra nós!<br><br>Ah, ah! |
| 5 Recitativo<br>C. 1-10 | In tempo<br>Andante<br>Fá M → Dó M<br>4/4 | Solo A,<br>Cordas | Sie rufen,<br>aber da ist kein Helfer,<br>zum Herrn,<br>aber er anwortet ihnen nicht. | Salmos 18:42 | Salmos 18:42 | Salmos 18:41 | Gritaram por salvação,<br>mas não houve quem os livrasse;<br>clamaram até pelo SENHOR,<br>mas Ele não lhes respondeu. |
| 6 Recitativo<br>C. 1-11 | Sem indicação<br>de andamento<br>Fá M → Dó M<br>4/4 | Solo S,<br>Madeiras | Plötzlich muß das Volk sterben und um Mitternacht erschrecken und vergehn. Die Mächtigen werden kraftlos weggenommen, | Jó 34:20 | Jó 34:20 | Jó 34:20 | Eles em um instante morrem; à meia-noite todos os povos sofrem grande abalo, e passam. Os poderosos da terra são retirados sem a intervenção de mãos humanas. |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | des entsetztet sich mein Herz und bebet. | Jó 37:1 | Jó 37:1 | Jó 37:1 | Meu coração bate mais forte e salta dentro do peito. |
| 7 Coro<br>C. 1-31 | Allegro<br>lá m<br>4/4 | Coro SSATB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Gott, unser Schild,<br>schaue doch,<br>Herr, meine Zuversicht,<br>mein Schild, mein Gott.<br><br>In dem Allen<br>lässet sein Zorn noch nicht nach,<br>seine Hand ist noch ausgestreckt.<br><br>O Traurigkeit, o Herzeleid,<br>o Tag der bangen Klagen!<br>Was der Herr zum Leben schuf,<br>wird ins Grab getragen. | Salmos<br>84:10?<br><br><br><br>Isaías 10:4 | Salmos<br>84:10a<br><br><br><br>Isaías 5:25<br><br><br><br>Coral<br>(modif.) | Salmos 84:9<br><br>Salmos 91:2<br><br><br>Isaías 9:12<br><br><br><br>Hino para a<br>Paixão de<br>Cristo | Olha, ó Deus,<br>escudo nosso<br>Ele é meu refúgio<br>e minha fortaleza, o meu Deus<br><br>Apesar disso tudo,<br>a ira divina não se amainou,<br>e a sua mão continua erguida.<br><br>Ó tristeza, ó mágoa,<br>ó dia de temerosos lamentos!<br>O que Deus criou para a vida<br>será levado ao túmulo. |
| 8 Aria<br>C. 1-87 | Allegro di<br>molto<br>ré m → Lá M<br>4/4 | Solo T,<br>Madeiras,<br>metais,<br>tímpanos,<br>cordas | Ich bin elend und ohnmächtig,<br>ich leide deine Schrecken,<br>daß ich schier verzage.<br><br>Du machest, daß meine Freunde<br>und Nächsten und meine Verwandten<br>sich ferne von mir tun,<br>um solches Elendes willen.<br><br>Herr, sei mir gnädig, Herr,<br>sei barmherzig, denn ich bin schwach.<br>Heile mich, denn meine Seele ist sehr<br>erschrocken,<br>ach, Herr, wie so lange. | Salmos 88:16<br><br><br><br>Salmos 88:19<br><br><br><br><br><br>Salmos 6:3-4 | Salmos 88:16<br><br><br><br>Salmos 88:19<br><br><br><br><br><br>Salmos 6:3 | Salmos 88:15<br><br><br><br><br>Salmos 88:18<br><br><br><br><br>Salmos 6:2-3 | Desde muito jovem tenho sofrido e ando<br>próximo da morte;<br>os teus terrores<br>levaram-me ao desespero.<br><br>Afastaste de mim os meus amigos<br>e todos os meus conhecidos de jornada;<br>as trevas são a minha única companhia.<br><br>Tem piedade de mim, ó SENHOR,<br>pois estou perdendo as forças.<br>Cura-me, SENHOR! E a minha alma está<br>extremamente apavorada.<br>Até quando, SENHOR! Até quando? |
| 9 Recitativo<br>C. 1-16 | Sem indicação<br>de andamento<br>Ré M → ré m | Solo S,<br>Madeiras,<br>cordas (c. 10) | Er wird dich mit seinen Fittichen decken,<br>und deine Zuversicht wird sein | Salmos 91:4 | Salmos 91:4 | Salmos 91:4 | Ele te cobrirá com as suas penas,<br>e debaixo das suas asas te confiarás;<br>a sua verdade será o teu escudo e broquel, |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | 4/4 | | unter seinen Flügeln. Seine Wahrheit ist Schirm und Schild,<br>so sei denn wacker und stärke das andere, das sterben will. | Apocalipse 3:2 | Apocalipse 3:2a | Apocalipse 3:2 | Sê alerta e fortalece o que ainda resta e estava prestes a morrer. |
| 10 Trauerchor<br>C. 1-97 | Sem indicação de andamento<br>sol m<br>6/8 | Coro<br>SSAATTBB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Sie sind dahin gegangen,<br>wie das Gras verdorrt,<br>wie die Blume verwelket,<br><br>wie eine wehende Spreu.<br><br>Sie sind dahin gegangen<br>und ihr Leben ist verborgen in Gott.<br><br>Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben,<br>denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer. | Isaías 40:8<br><br><br><br>Isaías 29:5<br><br>Colossenses 3:3<br><br>Tiago 5:11[226] | Isaías 40:7a<br><br><br><br>Isaías 29:5<br><br>Coloss. 3:3<br><br>Jacó 5:11 | Isaías 40:7<br><br><br><br>Isaías 29:5<br><br>Colossenses 3:3<br><br>Tiago 5:11 | Pois morrestes.<br>Seca-se a erva<br>e murcha-se a flor,<br><br>como palha carregada pelo vento.<br><br>Pois morrestes, / e a vossa vida está escondida com Cristo em Deus.<br><br>Eis que consideramos bem-aventurados todos quantos demonstraram fé ao atravessar muitas aflições.<br>Ora, o SENHOR é pleno de compaixão e misericórdia. |
| C. 97-126 | Sem indicação de andamento<br>sol m → Sol M<br>4/4 | Coro<br>SSAATTBB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>tímpanos,<br>cordas | Und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerz wird mehr sein, denn die Erde ist vergangen.<br>Und Gott wird wegnehmen alle Tränen aus ihren Augen. | Apocalipse 21:4 | Apocalipse 21:4b-a | Apocalipse 21:4 | Não haverá mais morte, nem pranto, nem lamento, nem dor, porquanto a terra está encerrada!<br>Ele lhes enxugará dos olhos toda a lágrima. |
| 11 Chor der Seligen<br>C. 1-9 | Sem indicação de andamento<br>Sol M → Dó M<br>4/4 | Coro<br>SSAATTBB | Ich habe einen guten Kampf gekämpfet,<br>ich habe den Lauf vollendet,<br>ich habe Glauben gehalten. | 2 Timóteo 4:7 | 2 Timóteo 4:7 | 2 Timóteo 4:7 | Combati o bom combate,<br>completei a corrida,<br>perseverei na fé! |

[226] Não consta na Bíblia de Lutero.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| (Recitativo)<br>C. 9-25 | Sem indicação de andamento<br>Dó M → Fá M<br>4/4 | Solo S,<br>Madeiras | Ach, daß ich hören sollte,<br>daß Gott, der Herr, redete,<br>daß er Friede, Friede, Friede zusagete seinem Volk. | Salmos 85:9 | Salmos 85:9 | Salmos 85:8 | Ouvirei atentamente<br>o que Deus, o SENHOR, tem a nos declarar;<br>Ele promete paz ao seu povo. |
| (Recitativo)<br>C. 26-36 | Sem indicação de andamento<br>Fá M → Lá M<br>4/4 | Solo B,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Welche ich lieb habe, die strafe und züchtige ich, so tuet nun Buße. | Apocalipse 3:19 | Apocalipse 3:19 | Apocalipse 3:19 | Eu repreendo e corrijo a todos quantos amo: sê, pois, diligente e arrepende-te. |
| 14 Coro<br>C. 1-72 | Allegro<br>ré m<br>4/4 | Coro SATB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Wir leiden um unsrer Sünden willen.<br><br>Wir haben gesündiget<br>mit unsern Vätern,<br>wir haben mißhandelt<br>und sind gottlos gewesen. | 2 Macabeus 7:32[227]<br>Salmos 106:6 | Salmos 40:13a<br>Salmos 106:6 | 2 Macabeus 7:32<br>Salmos 106:6 | Sofremos por causa dos nossos pecados.<br><br>Pecamos<br>como os nossos antepassados;<br>fizemos o mal<br>e fomos rebeldes.. |
| C. 72-88 | Sem indicação de andamento<br>ré m → Ré M<br>4/4 | Coro SATB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Aber wir haben einen Gott, der da hilft,<br>und den Herrn, der vom Tode errettet. | Salmos 68:21 | Salmos 68:21 | Salmos 68:20 | Sim! Ele é para nós o Deus que nos liberta<br>até mesmo dos grilhões da morte! |
| 15 Recitativo<br>C. 1-15 | Sem indicação de andamento,<br>a partir c. 13 a tempo Andante majestoso<br>Sol M → Ré M<br>4/4 | Solo S,<br>Madeiras,<br>metais,<br>tímpanos,<br>cordas | Der Herr ist nahe allen,<br>die ihn anrufen,<br>allen, die ihn mit Ernst anrufen,<br><br>So demütiget Euch nun<br>unter die gewaltige Hand Gottes,<br>daß er euch erhöhe zu seiner Zeit. | Salmos 145:18<br><br>1 Pedro 5:6-7 | Salmos 145:18<br><br>1 Pedro 5:6-7 | Salmos 145:18<br><br>1 Pedro 5:6-7 | O SENHOR está junto de todos aqueles<br>que invocam seu Nome,<br>de todos que clamam por sua presença,<br>com sinceridade.<br>Sendo assim, humilhai-vos<br>sob a poderosa mão de Deus,<br>para que Ele vos exalte no tempo certo, |

[227] O segundo livro de Macabeus não consta na Bíblia de Lutero. Está entre os livros chamados apócrifos e, apesar de serem considerados inspirados pela Igreja Católica, não fazem parte do cânone do Velho Testamento estabelecido pelos judeus da Palestina, segundo o site "Bíblia *On-Line",* disponível em: <http://www.teologia.org.br/biblia.htm>. Acesso em: 29 fev. 2020.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| C. 15-21 | A partir c. 16 a tempo Andante<br>Ré M<br>4/4 | Solo A,<br>Instrumentos solistas: fg, vla, vlc, cb | Alle eure Sorge werfet auf ihn,<br>denn er sorget für euch. | 1 Pedro 5:7 | 1 Pedro 5:6-7 | 1 Pedro 5:7 | Lançando sobre Ele toda a vossa ansiedade, porque Ele tem cuidado de vós! |
| (Intermezzo)<br>C. 21-30 | Tempo 1<br>Ré M<br>4/4 | Madeiras, metais, tímpanos, cordas | | | | | |
| C. 30-55 | Sem indicação de andamento<br>Ré M → Mi M<br>4/4 | Solo B, Madeiras, metais, tímpanos, cordas | Tröstet mein Volk, spricht euer Gott,<br><br>Siehe ich komme bald, und mein Lohn mit mir.<br><br>Ja, ich komme bald. | Isaías 40:1<br><br>Apocalipse 22:12<br><br>Apocalipse 22:20 | Isaías 40:1<br><br>Apocalipse 22:12a | Isaías 40:1<br><br>Apocalipse 22:12a<br><br>Apocalipse 22:20 | Consolai, consolai o meu povo, diz o vosso Deus.<br>Eis que venho sem demora! E trago comigo o galardão que tenho para premiar.<br><br>Certamente cedo venho |
| 16 Coro<br>C. 1-12 | Allegro<br>Mi M → Dó M<br>4/4 | Coro SSAATTBB, Madeiras, metais, tímpanos, cordas | Singet Gott, lobsinget dem Herrn, machet Bahn, dem der da sanft herfähret.<br>Er heißet Gott, und freuet euch vor ihm. | Salmos 68:5 | Salmos 68:5 | Salmos 68:4 | Cantai a Deus, salmodiai ao seu Nome, exaltai aquele que cavalga nas nuvens!<br>Seu nome é SENHOR: exultai, pois, na presença dele! |
| C. 13-71 | Più presto<br>Dó M<br>4/4 | | Frohlocket mit Pauken [Händen] alle Völker, und preiset den Herrn mit fröhlichem Schall.<br><br>Gott fähret auf mit Jauchzen und der Herr mit heller Posaune.<br><br>Lobet den Herrn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, | Salmos 47:2<br><br>Salmos 47:6<br><br>Salmos 150:4 | Salmos 47:2<br><br>Salmos 47:6<br><br>Salmos 150:4 | Salmos 47:2<br><br>Salmos 47:5<br><br>Salmos 150:4 | Povos todos, exultai com tímpanos [batei palmas], aclamai a Deus com vozes de alegria!<br><br>Deus subiu entre os brados de adoração, ao som da trompa, Ele, o Senhor.<br><br>Louvai a Deus com tamborins e danças, louvai-o com instrumentos de cordas e com flautas! |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | lobet ihn mit heller Posaune.<br><br>Lobet ihn mit hellen Zymbeln,<br><br>lobet ihn mit Psalter und Harfen.<br><br>Lobet ihn mit wohlklingenden Zymbeln.<br>Lobet den Herrn mit Pauken und Pfeifen,<br>lobet ihn mit heller Posaune.<br>Alles was Odem hat, preise den Herrn.<br><br>Amen | Salmos 150:3<br><br>Salmos 150:5<br><br>Salmos 150:3<br><br>Salmos 150:5-6 | Salmos 150:3a<br>Salmos 150:5a<br>Salmos 150:3b<br>Salmos 150:6 | Salmos 150:3ª<br>Salmos 150:5ª<br>Salmos 150:3b<br>Salmos 150:5b<br>Salmos 150:3ª<br>Salmos 150:6 | Louvai-o ao som de trombetas,<br><br>Louvai-o com címbalos sonoros,<br><br>louvai-o com harpas e cítaras!<br><br>Louvai-o com címbalos altissonantes!<br>Louvai a Deus com tamborins e flautas,<br>louvai-o com trombetas altissonantes!<br>Que todos os seres vivos louvem ao SENHOR!<br><br>Amém |

Estrutura dos anexos (folhas soltas)

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 12 Arioso[228]<br>C. 1-37 | Andante com moto<br>sol m → Si b M<br>4/4 | Solo S,<br>Madeiras (c. 14-16 e 22 em diante),<br>metais (c. 32),<br>cordas | Blick hin, blick hin auf die, so vollendet haben, denn ihre Seele ist vor dem Herrn, ihr Gedächtnis aber sei mit euch. | (?) | Sirácida 2:10<br><br>Sabedoria 3:1 | Sirácida 2:10<br><br>Sabedoria 3:1 | Olha, olha para aqueles<br><br>que feneceram. As almas dos justos, porém, estão na mão de Deus.<br><br>Sua lembrança esteja convosco. |
| 13 Coro[229]<br>C. 1-10 | Sem indicação de andamento<br>ré m<br>4/4 | Coro SATB,<br>Madeiras,<br>metais,<br>cordas | Herr errette mich von meiner Sünde, errette mich!<br>Wende dein Schwert<br><br>und laß dein Antlitz leuchten. | Salmos 39:9<br><br>Salmos 39:11<br><br>Salmos 80:4 | Salmos 93:9a<br><br>Salmos 80:15<br><br>Salmos 31:17a | Salmos 39:8a<br><br>Salmos 39:10<br><br>Salmos 80:3 | Livra-me de todos os meus pecados<br><br>Vire tua espada<br><br>Faze resplandecer a tua face |

[228] Do Anexo.
[229] Do Anexo.

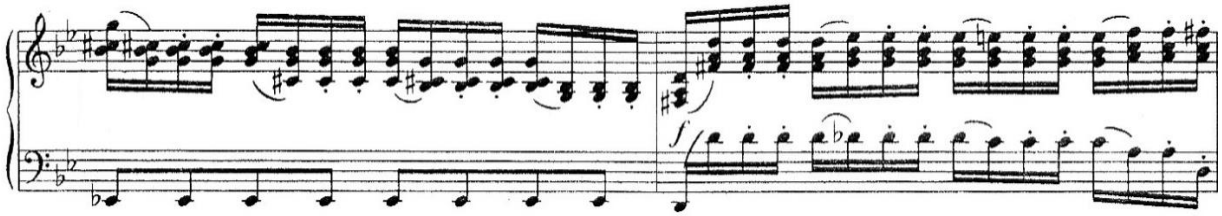
## 5.4 Apreciação da obra

Para Cornelia Thierbach (INTERPRETATIONEN, 2020, *online*), as razões para a criação da "Música da Cólera" teriam sido os acontecimentos pelos quais a Alemanha e, em particular, a cidade de Berlim estavam passando pela primeira vez com a epidemia de cólera e suas trágicas consequências. Foi composta por Fanny Hensel com o propósito de homenagear as vítimas da doença, dentre as quais alguns familiares, bem como pessoas próximas da família, como o filósofo Friedrich Hegel. Nas circunstâncias angustiantes e sombrias vivenciadas (STIENS, 2012), a compositora imprimiu na obra, toda sua dor, seus medos e suas esperanças, por meio de motivos musicais e fraseados expressivos e significativos, que Felix incorporou parcialmente e desenvolveu mais tarde em seus oratórios. De acordo com Stiens (2012), Fanny acentuava a dramaticidade do texto utilizando com frequência acordes não tão comuns em rápidas e ousadas mudanças de tonalidade.

A Cantata foi estreada na celebração do 55º aniversário de Abraham, o que reforça a classificação da obra por Wolitz como "música de ocasião" ("*Gelegenheitsmusik*"), conforme foi mencionado anteriormente.

À primeira vista, a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim, em 1831" dá a impressão, no seu todo, de ter sido concebida pela compositora nos moldes das cantatas sacras de Bach, observa Peter Schleuning (2007, p. 299). Entretanto, a obra se distancia desse padrão. Inicialmente, deve-se levar em conta que Fanny não a compôs para fins litúrgicos, fugindo assim da tradição de Bach. (WOLITZ, 2007, p. 61). Ademais, Schleuning (2007, p. 299-300) nota que "determinados sons na sequência de acordes a três vozes nas cordas superiores não têm nada a ver com a sonoridade de Bach"[230] e cita como exemplo a progressão harmônica nos compassos 9 e 10 do Nº 1 *Introduktion* ("Introdução"), em que ocorre a resolução do acorde de sexta aumentada (mi bemol, sol, si, dó sustenido) no acorde de ré maior. (Exemplo musical 2).

Exemplo musical 2 - Nº 1 *Introduktion* (c. 9 e 10)



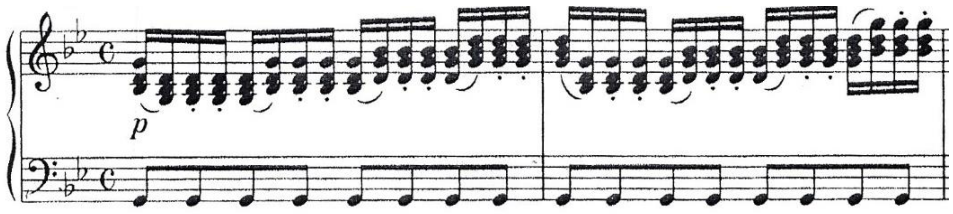
Fonte: HENSEL, 1999, p. 2.

[230] "Bestimmte Klänge in den drestimmigen Folgen der oberen Streicher haben mit Bach und seiner Klanglichkeit nichts zu tun"

Na abertura orquestral da Cantata o tom fúnebre é caracterizado pela tonalidade escolhida por Fanny, o sol menor, e também pelas "intensas harmonias dissonantes, motivos de lamento no oboé e na clarineta, sonoridades solenes nos trombones, linhas cromáticas divergentes e, acima de tudo, [pelos] tetracordes cromáticos descendentes", figuras que representam, "desde o século XVII, o lamento musical"[231]. (TODD, 2010, p. 157).

Observe-se também as colcheias repetidas na linha do baixo e a condução paralela das vozes superiores (Exemplo musical 3), um recurso utilizado pela compositora, que, segundo Schleuning (2007, p. 299), em muito lembra o *Actus tragicus* de Bach, BWV 106 (da primeira fase das cantatas do compositor (1707-1712), segundo Dürr. (2014, p. 42)), a cantata preferida dos Mendelssohn Bartholdy e que Adolf Bernhard Marx acabara de publicar.

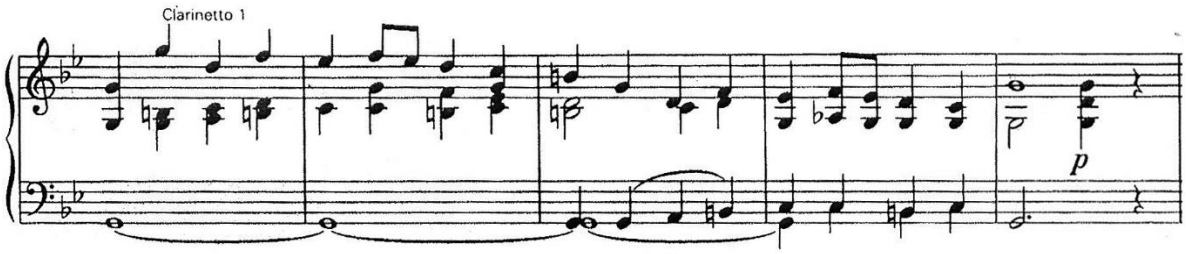
Exemplo musical 3 – Nº 1 *Introduktion*, trecho com repetição de colcheias no baixo e paralelismo nas vozes superiores (c. 1 e 2).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 2.

Também chama atenção a frase compreendida entre os compassos 31 e 33 e repetida nos compassos 33 a 35, ambas executadas pela clarineta (Exemplo musical 4), e que aparece novamente no Nº 11 *Chor der Seligen* ("Coro dos Abençoados", c. 9-11). Haveria alguma razão para Fanny relacionar os dois movimentos com a mesma frase? Seria alguma alusão à técnica utilizada por Mozart, um dos seus compositores favoritos, que conectava a abertura de suas óperas, tematicamente, com a obra que viria a seguir? (GROVE, 1994, p. 2).

Exemplo musical 4 – Nº 1 *Introduktion*, o motivo na linha superior executado pela clarineta (c. 31-35).

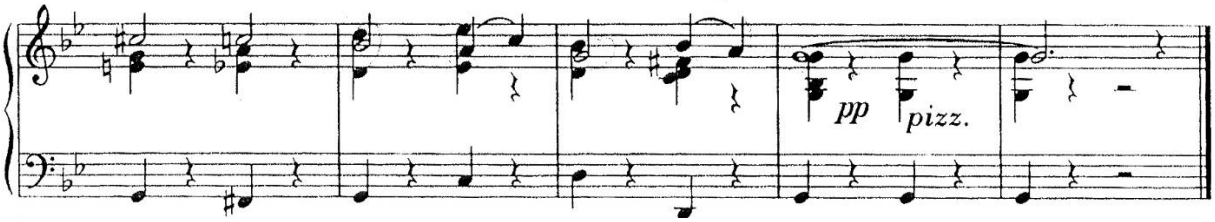



Fonte: HENSEL, 1999, p. 4.

[231] "intense dissonant harmonies, plaintive motives in the oboé and clarinet, solemn trombone sonorities, diverging chromatic lines, and, above all, the descending chromatic tetrachord – a symbol since the seventeenth century of the musical lamente"

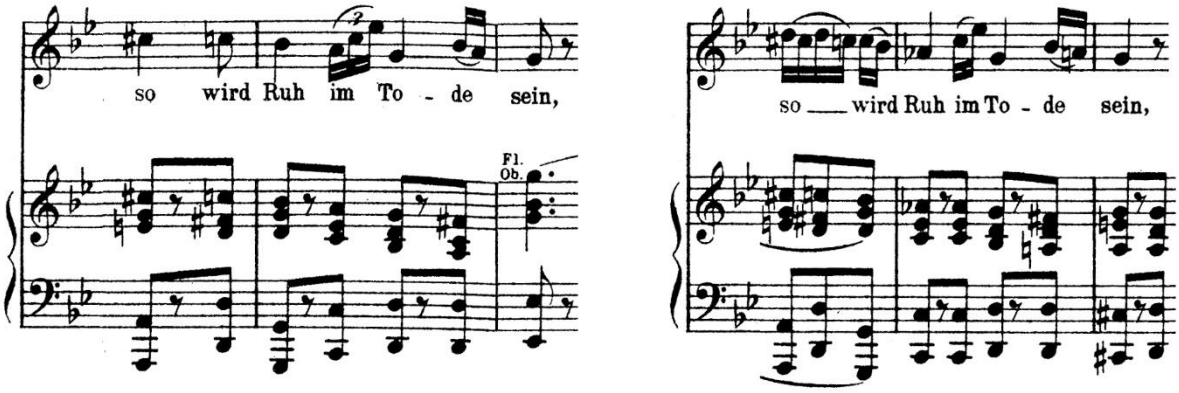
Curiosamente, o desenho da linha melódica nos compassos finais da *Introduktion* (c. 36-40), os tetracordes cromáticos mencionados por Todd, se assemelha a dois trechos na ária da Pamina (Nº 17. "*Ach, ich fühl's*"), na ópera "A Flauta Mágica", de Mozart (c. 25-27 e 31-33), em que o texto "*so wird Ruh im Tode sein*" ("então haverá descanso na morte") (MOZART, 1967, p. 108) configura a mesma temática da Cantata de Fanny. Além disso, a ária composta por Mozart possui a mesma tonalidade: sol menor. (Exemplo musical 5).

Exemplo musical 5 – "Cantata": Nº 1 *Introduktion*, linha melódica cromática descendente (c. 36-40).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 4.

"A Flauta Mágica": Nº 17 *Arie* – Trechos similares na ária da Pamina (c. 25-27 e 31-33).




Fonte: MOZART, 1967, p. 108.

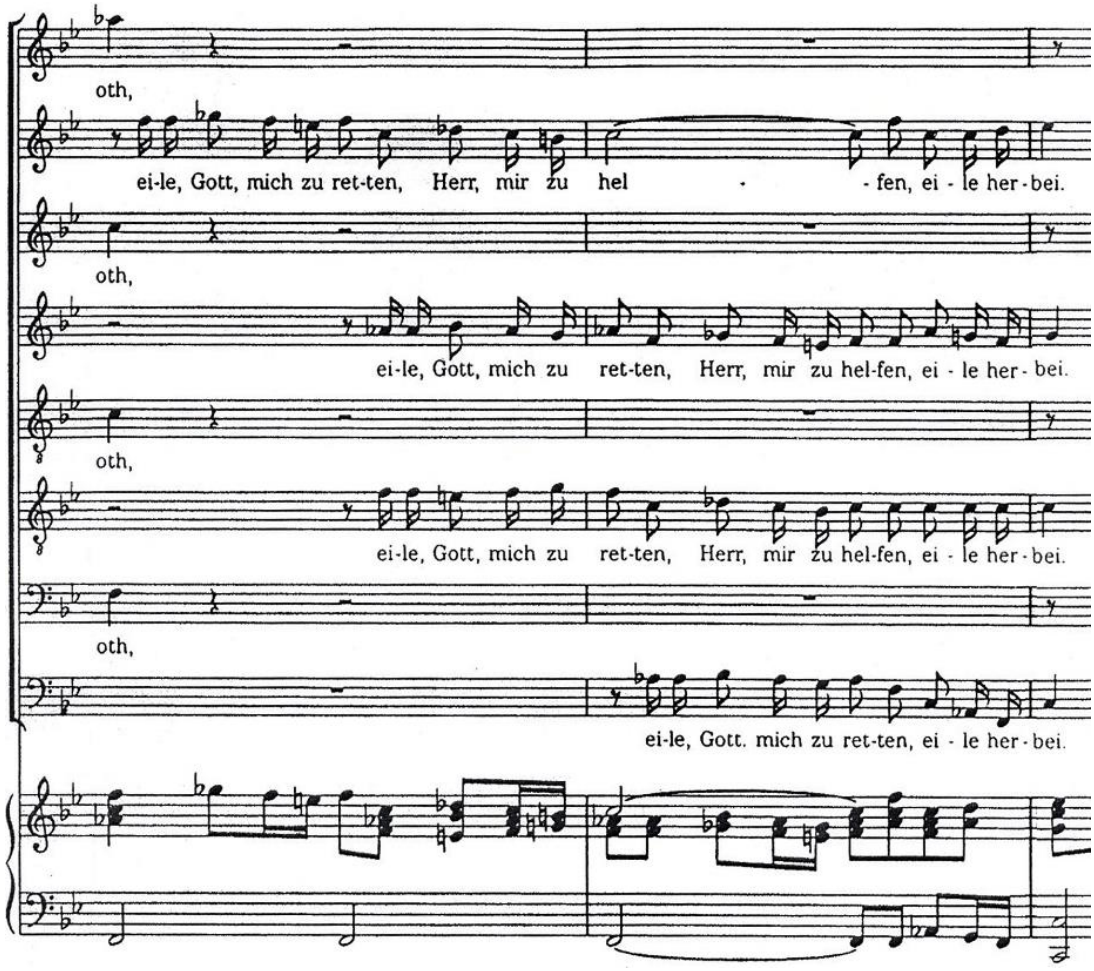
O enredo da Cantata concebido pela compositora, contado e cantado em sequência à Indrodução, não se inicia com um coro de entrada, como é comum nas cantatas sacras de Bach da primeira fase (DÜRR, 2014, p. 43), e sim com dois recitativos: o primeiro é do contralto, o mensageiro, que, após ser anunciado pelos trompetes (seriam fanfarras?), avisa sobre o julgamento que Deus fará sobre a humanidade pecadora, e o segundo é do baixo, o próprio Deus, que então proclama o castigo a ser aplicado.

O Deus que julga e castiga com doenças: teria sido esse o sentimento de Fanny com relação à epidemia de cólera que assolava Berlim? Ou seria, eventualmente, a sua percepção da humanidade perdida, afastada de Deus e que, em consequência, teria que se conformar com seu destino? Fanny expressa com intensidade o desespero e o sofrimento do povo no Nº 4 *Coro* a seguir. (Vide Anexo 2).

> Ah, está consumado.
> Ajuda-nos, Deus dos exércitos, (*Apocalipse 16:17)*
> Apressa-te, Deus, em socorrer-me, SENHOR, apressa-te! (*Salmos 70:1)*
> Ouve esta minha oração, ó Deus meu! (*Salmos 54:2)*
> Agrada-te, SENHOR, em libertar-me; apressa-te, SENHOR, em socorrer-me! (*Salmos 40:13)*
> SENHOR, inclina os céus e desce (*Salmos 144:5)*
> Das profundezas clamo a ti, ó SENHOR. (*Salmos 130:1)*
> Restaura-nos, ó Deus, nosso Salvador! Suprime teu rancor contra nós! (*Salmos 85:4)*[232]

A compositora traduz a dramaticidade do texto através das oito vozes, que, na verdade, formam dois coros mistos (SATB/SATB). O uso recorrente de dissonâncias e dos extremos da extensão das vozes, numa abrangência desde o fá[1] até o si bemol[4], as seções em fugato e de alternância de vozes acentuam a ideia que ela deseja transmitir. (Exemplo musical 6).

Exemplo musical 6 - Nº 4 *Coro*, nesse trecho da seção em fugato, uma voz de cada naipe segue o tema apresentado pelo soprano II, e o tenor apresenta a forma invertida do início do tema (c. 11 e 12).




Fonte: HENSEL, 1999, p.8.

[232] „Wehe, weh es ist geschehn. / Hilf uns, Herr Zebaoth, / eile Gott mich zu retten, Herr, mir zu helfen, eile herbei! / Höre mein Gebet, höre mein Gebet! / Auf Herr, Herr hilf, eile Gott mich zu retten. Auf Herr, und hilf! / Neige deine Himmel zu mir und fahre herab! Fahre herab, / aus der Tiefe, Herr, ruf ich zu Dir, komm Herr Gott. / Tröste uns, Gott, unser Heiland, und lass ab von deiner Ungnade über uns.“

Segundo a análise de Annegret Huber, o Nº 7 *Coro* inicia a segunda parte (central) da Cantata, a parte mais intensa em termos de dramaticidade e mais complexa no que diz respeito à densidade composicional. É a parte que caminha para o clímax, onde as duas visões de mundo se contrapõem (STEINKOGLER-WURZINGER, 2014) e onde se encontra o eixo simétrico da obra como um todo. (Vide Anexo 3).

> Olha, ó Deus, escudo nosso (*Salmos 84:9)*
> Ele é meu refúgio e minha fortaleza, o meu Deus (*Salmos 91:2)*
> Apesar disso tudo, a ira divina não se amainou, e a sua mão continua erguida. (*Isaías 9:12)*
>
> Ó tristeza, ó mágoa,
> ó dia de temerosos lamentos!
> O que Deus criou para a vida
> é levado ao túmulo. [233] (*Hino para a Paixão de Cristo modificado)*

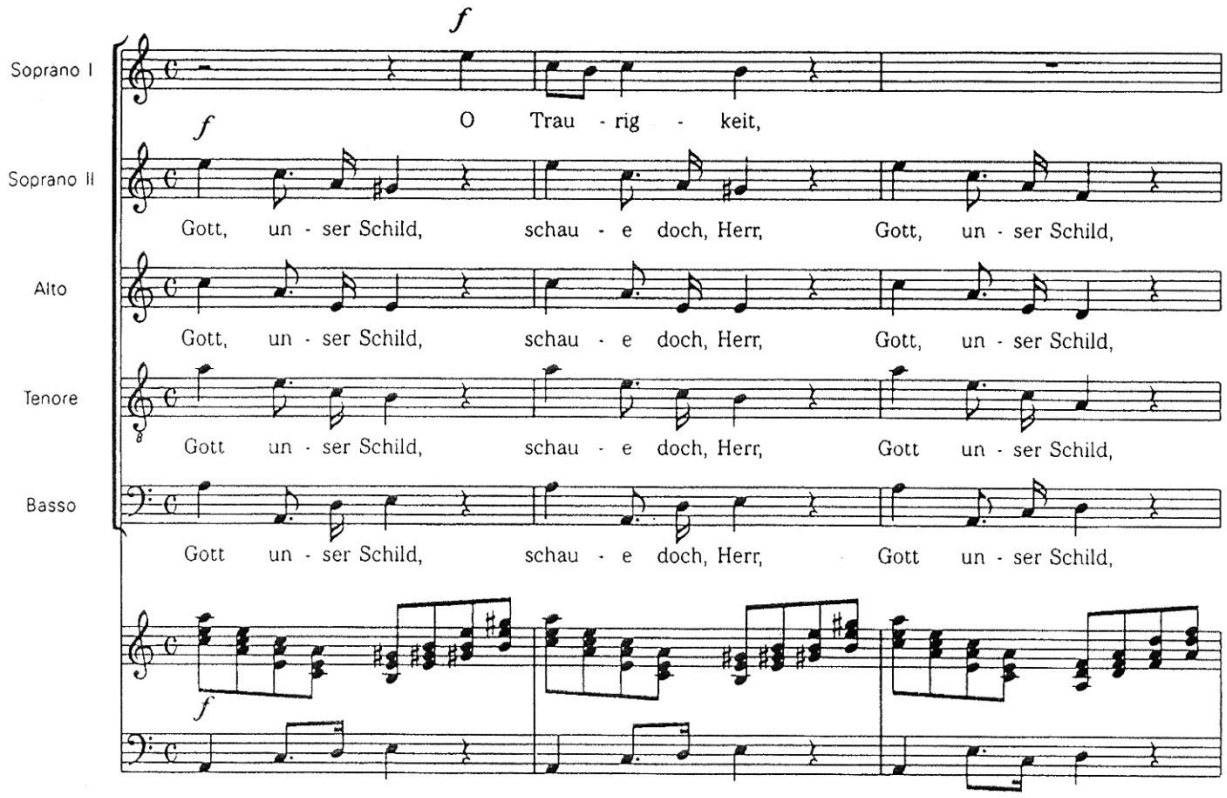
Nesse movimento, o sagrado parece transparecer com a sobreposição do tradicional coral protestante do século XVII, cantado na Sexta-Feira da Paixão. Um coral na voz superior como *cantus firmus* com texto diferente é, segundo Schleuning (2007, p. 299), uma técnica bastante frequente nas obras de Bach, como mais uma vez pode ser verificado no *Actus tragicus*. Para Todd (2010, p. 158), o acréscimo de uma melodia diferente flutuando sobre as quatro vozes do coro sugere "uma leitura protestante" que pode ter sido inspirada nos corais da Paixão Segundo São Mateus. (Exemplo musical 7).

Fanny modificaria a letra original do coral, adaptando-a ao contexto da Cantata, para dar um sentido mais amplo e abrangente, voltado para a mortalidade humana (TODD, 2010, p. 159). No original, a letra da estrofe do hino em questão, de autoria de Johann von Rist, é:

> Ó tristeza, ó mágoa!
> Não é de se lamentar?
> De Deus Pai único filho
> é levado ao túmulo.[234]

[233] "Gott, unser Schild, schaue doch, / Herr, meine Zuversicht, mein Schild, mein Gott. / In dem Allen lässet sein Zorn noch nicht nach, seine Hand ist noch ausgestreckt.
O Traurigkeit, o Herzeleid, / o Tag der bangen Klagen! / Was der Herr zum Leben schuf, / wird ins Grab getragen."
[234] "O Traurigkeit, o Herzeleid! / Ist das nicht zu beklagen? / Gott des Vaters einig Kind, / wird ins Grab getragen."

Exemplo musical 7 - Nº 7 *Coro*, o coral (soprano I) com texto diferente sobreposto ao coro (c. 1-3)




Fonte: HENSEL, 1999, p. 8.

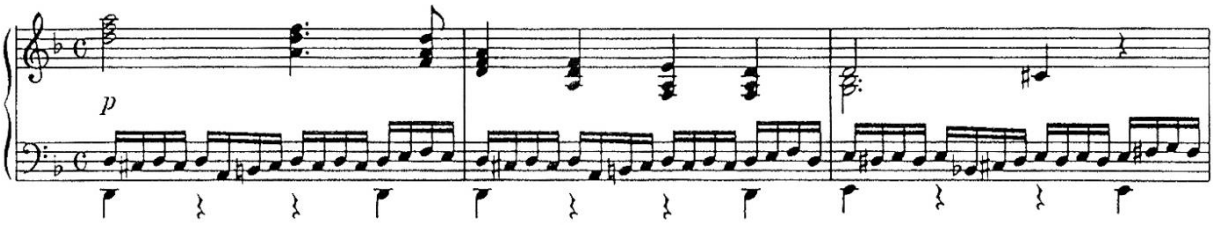
O movimento Nº 8 *Aria - tenore* é a única ária de toda a obra e o mais longo dos solos e representa a culminância da parte central da Cantata.

> Desde muito jovem tenho sofrido e ando próximo da morte; os teus terrores levaram-me ao desespero. *(Salmos 88:15)*
> Afastaste de mim os meus amigos e todos os meus conhecidos de jornada; as trevas são a minha única companhia. *(Salmos 88:18)*
> Tem piedade de mim, ó SENHOR, pois estou perdendo as forças. Cura-me, SENHOR! E a minha alma está extremamente apavorada. Até quando, SENHOR! Até quando? *(Salmos 6:2-3)*[235]

De notável complexidade harmônica, Fanny parece ter se inspirado nos compositores do período clássico vienense. Para Wolitz (2007, p. 82) a significativa semelhança com a ária do baixo "*Rollend in schäumenden Wellen*" ("Rolando em ondas espumantes"), da "Criação" de Haydn, não só nos compassos introdutórios como em toda a sua extensão, é reveladora. Nas duas árias são os grupetos de semicolcheias que acentuam o drama que está sendo exposto pelo texto. Nas duas árias é utilizada a mesma tonalidade: ré menor. (Exemplo musical 8).

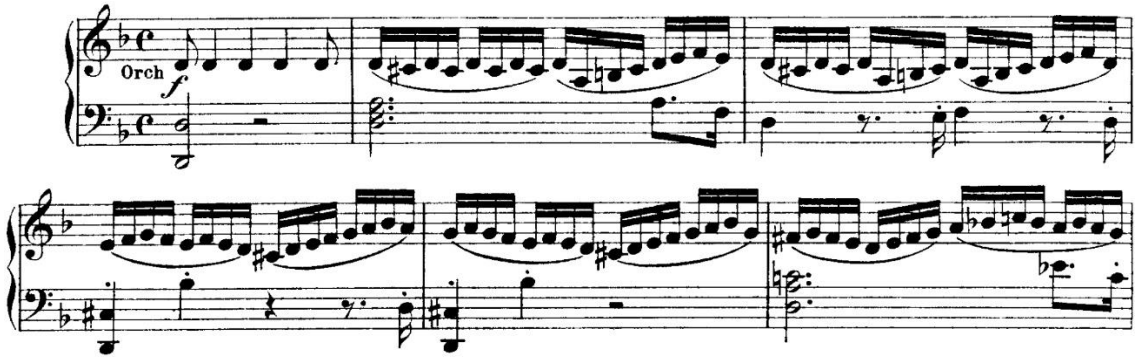
[235] "Ich bin elend und ohnmächtig, ich leide deine Schrecken, daß ich schier verzage.
Du machest, daß meine Freunde und Nächsten und meine Verwandten sich ferne von mir tun, um solches Elendes willen.
Herr, sei mir gnädig, Herr, sei barmherzig, denn ich bin schwach. Heile mich, denn meine Seele ist sehr erschrocken, ach, Herr, wie so lange."

Exemplo musical 8 – “Cantata”: Nº 8 *Aria (Tenore)*, grupetos de semicolcheias nos baixos (c. 1-3).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 18.

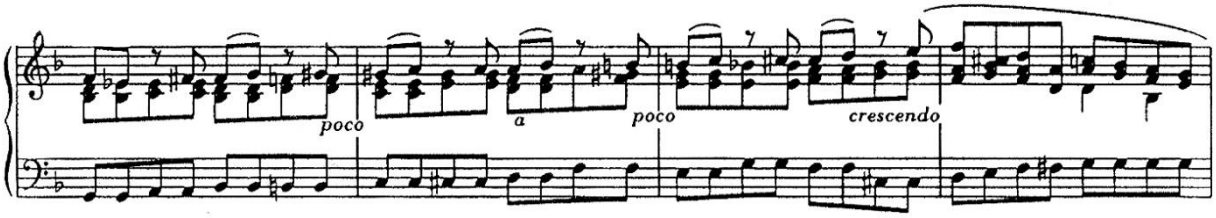
“A Criação”: Nº 6 *Arie*, grupetos de semicolcheias nas vozes intermediárias do naipe das cordas (c. 1-6).




Fonte: HAYDN, 1882, p. 24.

A partir do compasso 7 até a entrada do solo do tenor (c. 13), as semicolcheias são substituídas por colcheias, destacando-se as figuras de “suspiro” entre os compassos 7 e 9 (Exemplo musical 9), num movimento ascendente cromático em progressão rápida de acordes pouco comuns: mi b maior, sol menor, lá menor, si b maior, dó maior, até alcançar o ré menor. Somado ao *crescendo* até o *forte* (c. 11), criam a sensação de sofrimento crescente que será externado pelo tenor ao iniciar o solo, com as palavras: “tenho sofrido e ando próximo da morte”.

Exemplo musical 9 - Nº 8 *Aria (Tenore)*, trecho com figuras de “suspiros” (c. 7-10).

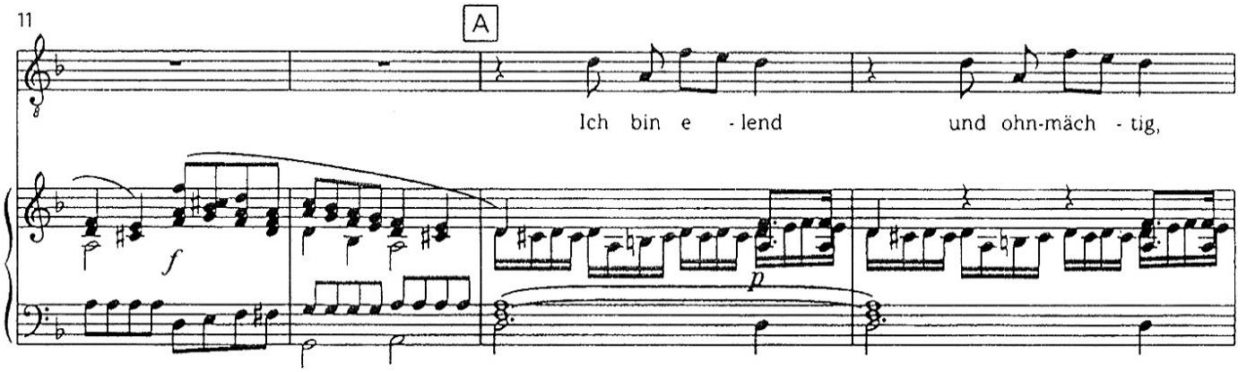



Fonte: HENSEL, 1999, p. 18.

Tanto Schleuning (2007, p. 299), quanto Todd (2010, p. 159) identificam no material musical utilizado na linha melódica do tenor, no início da ária, uma certa proximidade com a ária de Tamino “*Zu Hülfe! Zu Hülfe!*” (“Ajudem-me! Ajudem-me!”), da ópera “A Flauta Mágica” de Mozart: a cena dramática está na voz do tenor que expressa medo e pavor. Se, de

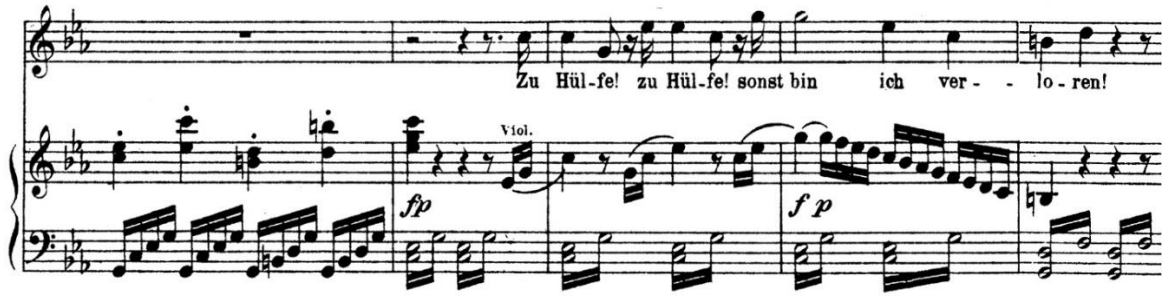
fato, a observação procede, a ária mozartiana parece ter causado profundo impacto sobre Fanny. Na ópera, o personagem foge do dragão; na Cantata, tenta escapar da epidemia que, segundo se acreditava, havia sido providenciada pela ira divina. (Exemplo musical 10).

Exemplo musical 10 – "Cantata": Nº 8 *Aria (Tenore)*, entrada do solo (c. 13).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 18.

"A Flauta Mágica": Nº 1 *Introduktion*, entrada do solo de Tamino (c. 17).




Fonte: MOZART, 1967, p. 10.

A instrumentação da ária do tenor envolve todos os naipes da orquestra, alternando-se as madeiras e as cordas nas seções intermediárias. Poucos compassos antes do final, a orquestra silencia abruptamente, deixando a conclusão a cargo do tenor que, em forma de recitativo com acompanhamento de apenas alguns acordes, suplica "SENHOR, até quando?". Fanny parece verbalizar assim uma súplica que trazia no seu íntimo: até quando perduraria o sofrimento com as consequências da epidemia?

O Coro do Lamento (Nº 10 *Trauerchor*), o mais longo da Cantata, representa o eixo central do enredo e o ponto alto de toda a obra; simbolicamente é seu ponto de inflexão e também o "núcleo emocional" (ou emotivo) da obra como um todo, segundo Todd (2010, p. 159).

> Pois morrestes. Seca-se a erva e murcha-se a flor, *(Isaías 40:7)*
> como palha carregada pelo vento. *(Isaías 29:5)*
> pois morrestes, e a vossa vida está guardada [com Cristo] em Deus. *(Colossenses 3:3)*

> Eis que consideramos bem-aventurados todos quantos demonstraram fé ao atravessar muitas aflições. Ora, o SENHOR é pleno de compaixão e misericórdia. *(Tiago 5:11)*
> não haverá mais morte, nem pranto, nem lamento, nem dor, porquanto a terra está encerrada! Ele lhes enxugará dos olhos toda a lágrima. (*Apocalipse 21:4)*[236]

A sonoridade em *piano* das vozes e dos instrumentos busca invocar uma intensa espiritualidade. "Oferece uma música impressionante e sentida para o coro, inicialmente dividido entre as vozes femininas e masculinas [SSAA/TTBB] e depois combinada em um conjunto de muita expressão."[237] (TODD, 2010, 159). A tensão entre a *Aria* do tenor e o *Trauerchor*, para Wolitz (2007, p. 103), Fanny encontra justamente no contraste; sua música é, na verdade, uma canção lírica para coro. E Wolitz acrescenta: "quanto mais a compositora se distancia de modelos barrocos e clássicos, mais passa a ter uma forma própria de expressão, que agrada ao ouvinte e, mais ainda, o comove."[238] Fanny obteve provavelmente um resultado tão bom nessa composição, porque ela mesma se sentia afetada pela morte de tantos amigos e conhecidos, observa Wolitz (207, p. 103).

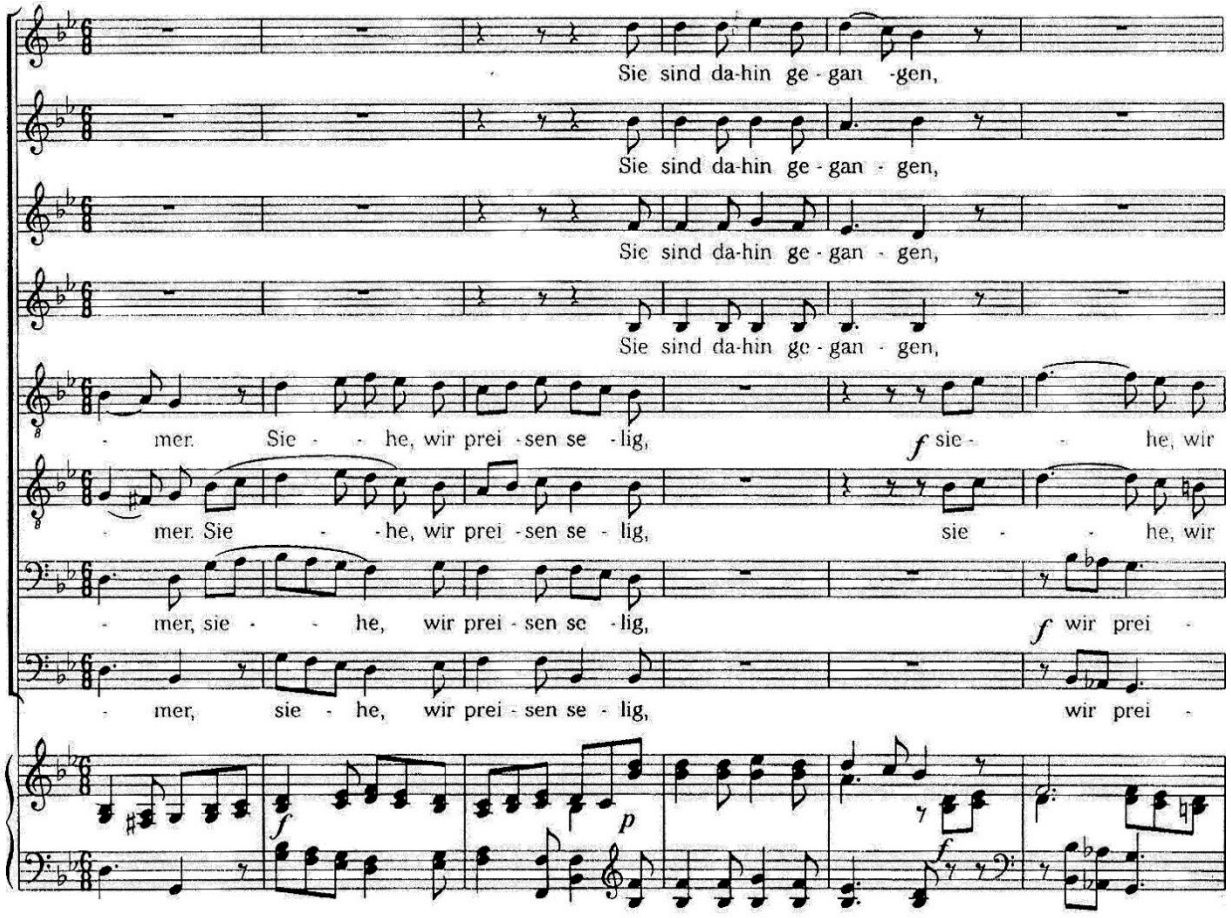
O movimento compõe-se de duas partes distintas. Na primeira, em compasso binário composto, Fanny parece desejar acalmar as almas desesperadas, reconfortando também a si mesma, pois "na mesma noite a boa Tia Jette morreu com uma percepção, com uma consciência tão clara e uma preocupação pelos outros até o último momento, que coroou assim sua bela existência".[239] (HENSEL, 2002a, p. 35).

Após uma introdução executada pelas madeiras e cordas, a parte coral se inicia com as vozes femininas, que lamentam os falecidos e a presença fugidia dos seres humanos na terra; em resposta, as vozes masculinas trazem consolo pelas perdas sofridas. (WOLITZ, 2007, p. 103). (Exemplo musical 11). Sopranos e contraltos e depois tenores e baixos cantam em terças paralelas, lembrando uma fórmula bastante utilizada em cantigas folclóricas; e as linhas melódicas se desenrolam em graus conjuntos e na região vocal média, que assim cativam espectadores e ouvintes: "A maestria na arte de compor consiste na sua simplicidade,"[240] conclui Wolitz (2007, p. 104).

---

[236] „Sie sind dahin gegangen, wie das Gras verdorrt, wie die Blume verwelket, / wie eine wehende Spreu. / Sie sind dahin gegangen und ihr Leben ist verborgen in Gott. / Siehe, wir preisen selig, die erduldet haben, denn der Herr ist barmherzig und ein Erbarmer. / Und der Tod wird nicht mehr sein, noch Leid, noch Geschrei, noch Schmerz wird mehr sein, denn die Erde ist vergangen. Und Gott wird wegnehmen alle Tränen aus ihren Augen."
[237] „Offers impressive, heartfelt music for eight-part chorus, divided first between the female and male parts, and then combined into one expressive ensemble."
[238] „Je mehr die Komponistin sich von ihren barocken und klassischen Vorbildern löst, kommt sie zu einer eigenen Ausdrucksform, die den |uhörer anspricht und mehr noch: berührt."
[239] „denselben Abend starb die gute T<ante> Jette, mit einer Fassung, einem so klaren Bewusstseyn, und solcher Sorge für Andre bis zum letzten Augenblick, dass sie ihrem schönen Leben die Krone aufgesetzt hat."
[240] „Die Meisterschaft des Satzes besteht in der Schlichtheit."

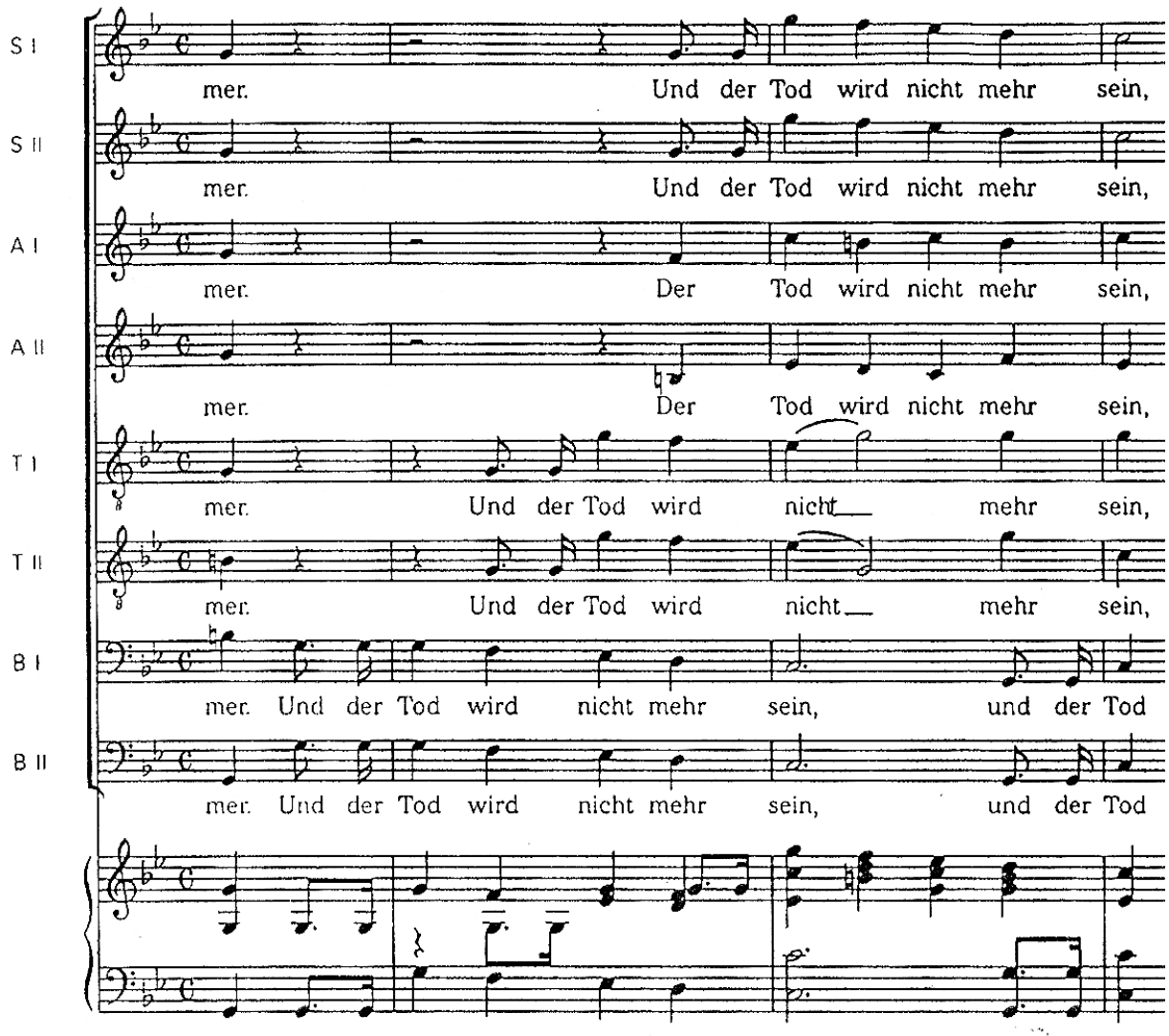
Exemplo musical 11 - Nº 10 *Trauerchor* (Coro fúnebre), um dos trechos com alternância entre as vozes femininas e as vozes masculinas (c. 45-50).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 27.

Ainda no decorrer da primeira parte, sucedem-se trechos em fugato. Com a entrada sucessiva das vozes mais graves dos naipes para as mais agudas, Fanny constrói uma massa sonora crescente que conduzirá o coro à segunda parte, em que se percebe uma nítida mudança de "clima" na música. O texto "e não haverá mais morte" ("*Und der Tod wird nicht mehr sein*"), as notas pontuadas e os saltos de oitavas nas vozes podem dar a ideia de "renascimento", sugere Wolitz (2007, p. 104). O tema introduzido pelos baixos, seguido pelos tenores e repetido pelas vozes femininas, são como uma confirmação de que realmente não haverá mais morte. (Exemplo musical 12).

Exemplo musical 12 - Nº 10 *Trauerchor* (Coro fúnebre), entradas sucessivas das vozes no início da segunda parte (c. 97-100).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 32.

O movimento termina no mesmo clima da primeira parte: os contraltos encerram o coro nos últimos oito compassos *a cappella*, com o texto "e Ele lhes enxugará dos olhos toda a lágrima". Stefan Wolitz lembra (2007, p. 104): afinal "ainda estamos no *Trauerchor*".

Nas composições de Fanny, Wolitz (2007, p. 92) distingue dois tipos de corais: os chamados corais "reais" ("'*realer' Choral*"), em que utiliza material musical de melodias tradicionais (Vide *Coro* Nº 7), e os corais "fictícios" ("'*fiktiver' Choral*"), isto é, composições novas, peças de sua autoria. Fanny havia aprendido a técnica do coral com seu professor Zelter, que havia utilizado nas suas aulas materiais oriundos da coleção de Bach publicada pelo filho Carl Philipp Emanuel. (WOLITZ, 2007, p. 91). No século XIX, o coral simbolizava o mais elevado padrão na música, a "quintessência" da religião artística e foi utilizado frequentemente

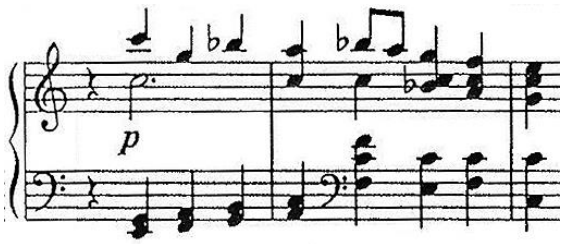
em situações não necessariamente sacras, como nas cantatas profanas, por exemplo. (WOLITZ, 2007, p. 91).

Apesar de não ter o título de "coral", Fanny compôs o coro Nº 11 *Chor der Seligen* ("Coro dos Abençoados"), cantado *a cappella*, seguindo a tradição dos corais luteranos de Bach (Vide Anexo 4): estrutura homofônica, melodias intercaladas com bordaduras nas vozes intermediárias, terminando cada frase com uma fermata. Mas a harmonia se distancia do coral tradicional, e as progressões harmônicas só alcançam a tônica (dó maior) no final. (WOLITZ, 2007, p. 94). O coro é curto, de apenas 9 compassos agrupados em três frases; entretanto, pode ser considerado, seguramente, o momento da mais sublime e etérea expressão de toda a obra.

Todd também observa (2010, p. 159), que o coro invoca o conhecido versículo de Timóteo: "Combati o bom combate, completei a corrida, perseverei na fé!" (2 Timóteo 4:7), "mas com música desconhecida, um coral imaginário, sobrenatural e livremente composto (não seria o que Wolitz chamou de coral "fictício"?), que conduz a Cantata, pela primeira vez, para a tonalidade de dó maior"[241], tom que simboliza maior proximidade com Deus, segundo Rudolf Stiens (2012) e que é alcançado efetivamente no último coro da obra.

O mesmo motivo trabalhado na abertura orquestra, Nº 1 *Introduktion,* Fanny reutiliza aqui, ao final do "Coro dos Abençoados", embora numa outra tonalidade (fá maior) e executado pela flauta. (Exemplo musical 13). O trecho tem aqui a função de modulação e de ligação com os recitativos do soprano e do baixo, do anjo e de Deus respectivamente, que vêm a seguir.

Exemplo musical 13 – Nº 11 *Chor der Seligen*, reapresentação da frase da Introdução (c. 9-11).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 35.

Os recitativos preparam para a terceira e última parte da Cantata, a reconciliação do povo com Deus e a "eliminação implícita da epidemia"[242] (TODD, 2010, p. 160). O anjo (soprano) anuncia que "Ele promete paz ao seu povo", e Deus (baixo) fundamenta a punição com o amor de Deus e clama ao arrependimento, ao que o coro (o povo) responde imediatamente. (SCHLEUNING, 2007, p. 300).

[241] "but with unfamiliar music—an imaginary, unearthly, and freely composed chorale."
[242] „the implied lifting of the epidemic"

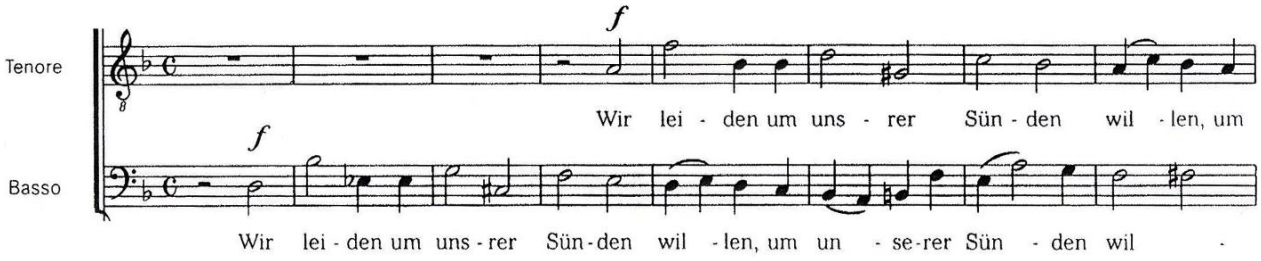
Com o texto:

> Sofremos por causa dos nossos pecados. *(2 Macabeus 7:32)*
> Pecamos, como nossos antepassados, cometemos iniquidades, praticamos o mal. *(Salmos 106:6)*
> Sim! Ele é para nós o Deus que nos liberta até mesmo dos grilhões da morte! *(Salmos 68:20)*[243]

inicia-se a penitência dos homens em obediência a Deus que Fanny expressa numa grande fuga, em que aflora a escola de Bach segundo os ensinamentos de Zelter. É também neste movimento que a compositora elabora com consistência as técnicas polifônicas, que são apenas experimentadas em outros coros da Cantata (WOLITZ, 2007, p. 99). Para cada versículo ela criou um "*sujeito*" próprio, fazendo uso de recursos composicionais representativos da dor e do lamento, como, por exemplo, os cromatismos e os intervalos de sexta menor e quinta diminuta. Wolitz ainda observa (2007, p. 100) que, nesse movimento, a orquestra sai da condição de mero acompanhamento. Logo no início o naipe das madeiras participa da execução do primeiro tema. Em outros trechos são as flautas e os oboés que reapresentam o "*sujeito*".

A apresentação do primeiro "*sujeito*", com o texto "Sofremos por causa dos nossos pecados", do 2º Livro dos Macabeus, começa pelos baixos, em ré menor, sucedidos pelos tenores uma quinta acima. (Exemplo musical 14). Alguns compassos adiante, contraltos e sopranos seguem o mesmo esquema: ré menor e lá, respectivamente.

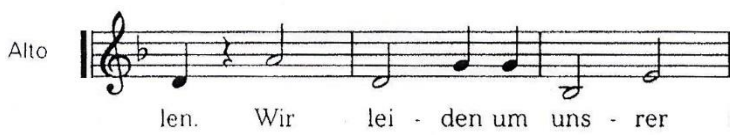
Exemplo musical 14 - Nº 14 *Coro*, entrada de baixos e tenores (c. 1-7).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 39.

Ao final da primeira execução, Fanny reapresenta o tema fazendo uso de algumas liberdades de expressão: a partir desse ponto é o contralto que executa o "*sujeito*", porém em posição invertida. (Exemplo musical 15).

Exemplo musical 15 - Nº 14 *Coro*, inversão do tema no contralto (c. 17-19).

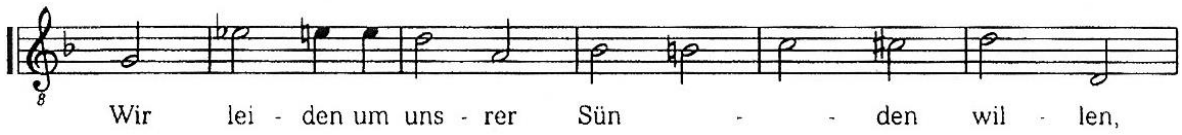



Fonte: HENSEL, p. 40.

[243] „Wir leiden um unsrer Sünden willen. / Wir haben gesündiget mit unsern Vätern, wir haben mißhandelt und sind gottlos gewesen. / Aber wir haben einen Gott, der da hilft, und den Herrn, der vom Tode errettet."

Mais à frente podemos verificar os tenores desenvolvendo o tema com cromatismos. (Exemplo musical 16).

Exemplo musical 16 - Nº 14 Coro, cromatismos na linha dos tenores (c. 18-23).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 40.

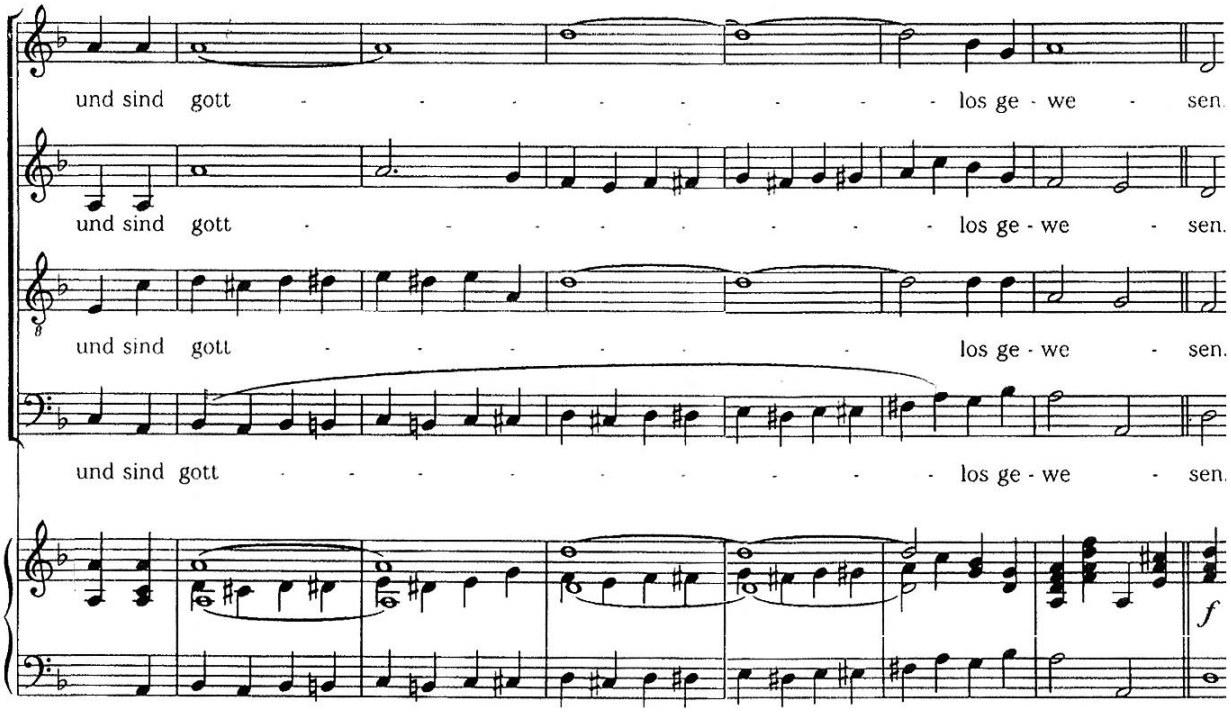
O versículo de Macabeus é assim trabalhado em várias dimensões até o momento, em que se inicia, de forma encadeada, a exposição de um novo "*sujeito*" pelo contralto, para o texto "Pecamos, como nossos antepassados", dos Salmos 106. (Exemplo musical 17). As colcheias bem poderiam expressar os abalos causados pelos próprios pecados, sugere Wolitz (2007, p. 100).

Exemplo musical 17 - Nº 14 *Coro*, apresentação do segundo tema pelo contralto (c. 44-47).

Fonte: HENSEL, 1999, p. 41-42.

No compasso 65 é introduzido um novo versículo do Salmo 106: "Fomos rebeldes", (no sentido de "ímpios"). Essa seção se caracteriza pelas linhas ascendentes cromáticas nos baixos, tenores e contraltos, em que se perde momentaneamente a base tonal, conforme registra Wolitz (2007, p. 100). Fanny parece buscar traduzir para a música a "impiedade" contida no texto, por meio dessa instabilidade tonal momentânea. (Exemplo musical 17).

Exemplo musical 18 - Nº 14 *Coro*, linhas cromáticas ascendentes nos tenores, baixos e contraltos (c. 65-72).




Fonte: HENSEL, 1999, p. 43-44.

A humanidade se penitenciou e finalmente se redimiu dos seus pecados. Crê agora no Deus que a libertou e brada: “Sim! Ele é para nós o Deus”. Segundo Wolitz (2007, p. 101), o último trecho desse movimento reafirma a fé em Deus e é concluído com um acorde em ré maior que expressa a certeza da presença do Salvador.

Os recitativos do soprano, contralto e, em seguida, o do baixo que avisa: “Eis que venho sem demora!” desembocam no Coro final da Cantata, Nº 16. Aqui são reintroduzidos os grupetos de semicolcheias utilizados na abertura orquestral da Cantata (Nº 1), dando a ideia de fechamento do círculo, do encerramento do enredo.

O movimento começa em *piano*, na tonalidade de lá menor, como se o povo ainda não estivesse confiante de que a epidemia realmente tenha passado. (WOLITZ, 2007, p. 104).

> Cantai a Deus, salmodiai ao seu Nome, exaltai aquele que cavalga nas nuvens! *(Salmos 68:4)*
> Seu nome é SENHOR: exultai, pois, na presença dele!
> Povos todos, exultai com tímpanos, aclamai a Deus com vozes de alegria! *(Salmos 47:2)*
> Deus subiu entre os brados de adoração, ao som da trompa, Ele, o Senhor. *(Salmos 47:5)*
> Louvai a Deus com tamborins e danças, *(Salmos 150:4)*
> louvai-o com instrumentos de cordas e com flautas!
> Louvai-o ao som de trombetas, *(Salmos 150:3a)*
> Louvai-o com címbalos sonoros, *(Salmos 150:5a)*
> louvai-o com harpas e cítaras! *(Salmos 150:3b)*
> Louvai-o com címbalos altissonantes! *(Salmos 150:5b)*

> Louvai a Deus com tamborins e flautas,
> louvai-o com trombetas altissonantes! *(Salmos 150:3a)*
> Que todos os seres vivos louvem ao SENHOR! *(Salmos 150:6)*
> Amém[244]

A sonoridade aumenta lentamente e modula para dó maior. O júbilo começa, de fato, com o versículo "Seu nome é SENHOR". Aqui Fanny divide os músicos em dois grupos: o coro que canta "Exultai com tímpanos", sustentado pelas cordas, alterna com a orquestra que responde com os sopros e os tímpanos, alcançando assim o clímax. (WOLITZ, 2007, p. 105). Cítaras e harpas são caracterizadas com os *pizzicati* das cordas, (TODD, 2010, p. 160), e todo o conjunto chega ao final, em que todos louvam a Deus.

Wolitz observa (2007, p. 105) que as linhas melódicas nesse movimento, tanto do coro, quanto da orquestra, são sempre ascendentes: o caminho está livre para a ascensão do SENHOR. A última linha do texto leva ao final triunfante da Cantata: "Que todos os seres vivos louvem ao SENHOR!" (TODD, 2010, p. 160). Segue-se um breve poslúdio instrumental que conclui com o "Amém!" do coro.

Ausente por ocasião da apresentação da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", na comemoração do aniversário de Abraham, a obra parece ter agradado a Felix e atendido às usuais exigências que fazia à sua irmã. Em uma carta datada de 28 de dezembro de 1831, faria o seguinte comentário (MENDELSSOHN, 1997, p. 134):

> [...] quanto à sua música e composição, são muito boas para meu estômago; o "*Frauenzimmerpferdefuss*"[245] não está em lugar algum e, se eu conhecesse um mestre de capela que pudesse ter feito uma música assim, empregaria o homem na minha corte.[246]

Fanny faria o registro da estreia da Cantata no seu diário, somente em 1 de janeiro de 1832, ao final do balanço que fez dos acontecimentos do ano anterior:

> Esse ano movimentado voltaria então ao túmulo novamente, depois de ter sido ainda marcado pela morte da querida e boa Eva. De tudo o que perdemos, isso foi o mais doloroso para mim. Por mais que as várias famílias estejam agora de luto e em tristeza, mesmo após a epidemia de cólera, de uma maneira geral o Natal e o Ano Novo foram celebrados com o coração alegre, muitas coisas foram superadas, o pior que se esperava não ocorreu, e a maioria das pessoas tinha motivos para agradecer a Deus de coração. Assim também nós. [...].

---

[244] "Singet Gott, lobsinget dem Herrn, machet Bahn, dem der da sanft herfähret. / Er heißet Gott, und freuet euch vor ihm. / Frohlocket mit Pauken [Händen] alle Völker, und preiset den Herrn mit fröhlichem Schall. / Gott fähret auf mit Jauchzen und der Herr mit heller Posaune. / Lobet den Herrn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen, lobet ihn mit heller Posaune. / Lobet ihn mit hellen Zymbeln, lobet ihn mit Psalter und Harfen. / Lobet ihn mit wohlklingenden Zymbeln. / Lobet den Herrn mit Pauken und Pfeifen, lobet ihn mit heller Posaune. / Alles was Odem hat, preise den Herrn. / Amen."

[245] Ao pé da letra, a palavra significa "pata de cavalo de mulher". Felix, que provavelmente pretendia elogiar a irmã, se referiu à sua obra como se tivesse sido feita por um homem.

[246] Was aber Deine Musik und Composition betrifft, so ist die sehr gut für meinen Magen; der Frauenzimmerpferdefuss guckt nirgends hervor, und wenn ich einen Capellmeister kennen würde, der die Musik könnte gemacht haben, so stellte ich den Mann an meinem Hofe an."

> Eu nem falei do aniversário do papai, que foi comemorado por nós aqui pela minha música da cólera. Correu tudo muito bem, a Schätzel[247] cantou lindamente, e o resultado mais gratificante foi que papai se reconciliou com [Adolf Bernhard] Marx.[248]

## 5.5 A Cantata e os afetos

Segundo Carl Dahlhaus (1972, p. 167), a busca por uma "uniformidade de estilos" num período temporal é, na verdade, uma aspiração de gerações posteriores. O mesmo acontece no período que corresponde à virada do século XVIII para o XIX, incluindo as primeiras décadas do século XIX, em que conviveram basicamente duas tendências estéticas: o romantismo e o classicismo vienense. É preciso, porém, atentarmos para o entendimento controverso e paradoxal de ambas as estéticas por filósofos e teóricos.

As teorias estéticas desenvolvidas entre 1750 e 1830, aproximadamente, referiam-se basicamente às teorias da poesia e das artes plásticas, ficando a música à margem. Kholodova (1994, p. 118) sugere como provável explicação para esse fato, que a música desse período, que ela chama de barroco tardio, tenha sido considerada, sob a influência da filosofia do romantismo, "impura e sem liberdade" ("*unrein und unfrei*").

Para Dahlhaus (1972, p. 171), a estética musical romântica e o classicismo vienense representam tradições diferentes, pois: "não foi a fronteira linguística entre a Alemanha e a Itália, mas a confessional entre a Alemanha protestante e o Sul católico que foi decisiva na história da música."[249] Enquanto o protestantismo na Alemanha permitia o desenvolvimento de uma estética musical, a partir de debates no campo da filosofia e da literatura, na Áustria e no Sul católico faltariam, a despeito da "inegável hegemonia" (assim Dahlhaus) da Escola de Mannheim e do classicismo vienense, as premissas filosófico-literárias para o surgimento

---

[247] Pauline von Schätzel (1811-1882) foi uma cantora de ópera alemã. Bastante ativa na vida operística em Berlim, deixou o palco após seu casamento com o editor Rudolf Ludwig Decker, mas continuou sua vida artística como concertista e cantando em concertos da Academia de Canto de Berlim, onde era sócia honorária.
Adolf Bernhard Marx (1795-1866) foi musicólogo, teórico e compositor. Amigo da família Mendelssohn, apoiou a reapresentação da Paixão Segundo São Mateus por Felix Mendelssohn, em 1829, e foi o fundador e redator do periódico de música "Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung".

[248] " Dies ereignisreiche Jahr wäre denn wieder zu Grabe gegangen, nachdem es noch durch den Tod der lieben, guten Eva bezeichnet worden [war]. Unter Allem, was wir verloren, war mir dies das Schmerzlichste. Soviel einzelne Familien auch [nach der Cholera-Epidemie] jetzt in Trauer und Schmerz versetzt sind, so hat man doch im Allgemeinen Weihnachten und Neujahr mit frohem Herzen begangen, man hat Vieles überstanden, erwartetes Schlimme war nicht eingetreten, und die Meisten hatten Ursach, Gott von Herzen zu danken. So auch wir. [...]
Von Vaters Geburtstag habe ich noch gar nicht gesprochen, der bei uns duch meine Choleramusik gefeiert wurde. Es fiel sehr gut aus, die Schätzel sang wunderhübsch, und das erfreulichste Resultat war, dass Vater sich mit [Adolf Bernhard] Marx versöhnte."

[249] "Nicht die sprachliche Grenze zwischen Deutschland und Italien, sondern die konfessionelle zwischen dem protestantischen Deutschland und dem katholischen Süden war musikgeschichtlich entscheidend."

dessas reflexões. Por analogia, também não surgiria na Alemanha protestante o equivalente ao classicismo musical, pela ausência de condições estilísticas. (DAHLHAUS, 1972, p. 173-174).

Ao considerarmos os elementos que Fanny Hensel utilizou em sua Cantata e as diversas fontes que lhe serviriam de inspiração, é fácil verificar a assertividade das reflexões de Dahlhaus. À luz desse entendimento de "cadinho" da estética musical na época, a obra sacra de Fanny Hensel é um reflexo do seu tempo, por ter reunido na Cantata materiais composicionais de vários períodos anteriores, como Bach e Mozart, por exemplo, além de ter desenvolvido incontestavelmente seu próprio estilo.

Se levarmos em conta a influência que o conceito de discurso musical, desenvolvido no limiar do século XVII, e o preconizado retorno da retórica, espelhada na Antiguidade Clássica, exerceram sobre os compositores de épocas posteriores, incluindo-se aí Mozart (KHOLODOVA 1994, p. 116), não seria de todo inequívoco afirmar que há reais possibilidades de encontrarmos elementos dessa retórica na "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim". De fato, Jorge Mendes (2018, p. 14) se refere às teorias românticas da música como "pautadas pela ideia de que a arte dos sons seria uma linguagem do inefável, [e que] advêm da estética do sentimento, iniciada com a retórica dos afetos no século XVI [...]". Lembrando que "a vinculação da música a estados emocionais afetivos específicos pode ser observada desde os tempos da cultura grega", segundo Ana Carolina Rodrigues (2006, p. 36), a ideia desse vínculo alcançou seu mais alto patamar, o seu refinamento no período barroco e que resultou na elaboração de um conjunto de tratados teóricos, como os de Descartes, Charpentier, Rameau e Geminiani, de Nucius, Bernhard, Scheibe e, particularmente, de Mattheson. Todos com o propósito de buscar uma forma de linguagem musical que servisse ao texto, de maneira que os sons pudessem exprimir de fato os sentimentos, como amor, ódio, felicidade, dentre outros.

No caso da Cantata, podemos citar alguns exemplos de técnicas composicionais que podem ter sido adotadas por Fanny para traduzir os afetos em efeitos sonoros, aplicando alguns modos de Mattheson listados por Jorge Mendes (2018, p. 24): no *Coro* Nº 4 e na *Aria* (Nº 8), por exemplo, o desespero é descrito com "passagens estranhas e selvagemente desordenadas"; no *Coro* Nº 10, a tristeza é obtida "por intervalos estreitos", ao passo que a alegria é obtida com o "uso de largos intervalos", como ocorre a partir do compasso 97 do *Coro* Nº 10 e no *Coro* Nº 16, movimento final.

Podemos constatar também que as tonalidades da maioria dos movimentos que compõem a Cantata são próximas, poucas são afastadas. (Vide Quadro 2) Fanny transita pelas tonalidades menores e maiores, conforme sua necessidade de expressar a intenção dos textos. Por se tratar de um enredo que apresenta duas visões de mundo que se contrapõem, como vimos

anteriormente, a dramaticidade nos movimentos iniciais é representada em tons menores, como sol menor, fá menor, lá menor e o já citado ré menor. À medida que a história evolui e ultrapassa o ponto de inflexão, as tonalidades passam a ser, em geral, maiores, como sol maior, dó maior (ao qual se atribui a maior proximidade com Deus, como também já observado), fá maior, ré maior e mi maior, sendo que os movimentos, após o *Coro* Nº 14 (da penitência), estão todos em tons maiores.

Um aspecto interessante a ser observado, segundo os tratadistas barrocos, é a associação da tonalidade de ré menor ao caráter devoto, à religiosidade ou à tristeza (RODRIGUES 2006, p. 40), como encontramos na *Aria* do tenor (Nº 8) e também no *Coro* (Nº 14, da penitência). Ainda na *Aria* podem ser reconhecidas figuras, como *suspiratio*, nos compassos 22 e 36, e *abruptio*, nos compassos finais em toda a orquestra, com o objetivo de valorizar e destacar o texto cantado (ou recitado) pelo tenor. Outros materiais motívicos próprios da retórica são encontrados na *Introduktion* (Nº 1), o movimento introdutório instrumental, em que podemos verificar o tetracorde descendente no baixo – nesse caso específico, cromático –, como figura musical característica para expressar o lamento.

Outro fator relevante a ser considerado na obra de Fanny Hensel é a provável influência da música judaica. Segundo Sérgio Bittencourt-Sampaio (2012, p. 186), mesmo após a conversão da família Mendelssohn ao Cristianismo, a antiga religião não teria sido renegada. Portanto, é possível que encontremos indícios. Para Bittencourt-Sampaio (2012, p. 188), o quarto ou o sexto graus aumentados no modo menor poderiam ser evidências, porém sem generalizar, pois essa fórmula também foi utilizada por ciganos, romenos, dentre outros povos. Assim, se analisarmos atentamente a Cantata, especialmente as linhas melódias dos solos em tonalidades menores, percebemos que alguns trechos sugerem tal presença. Como exemplo dentre os movimentos examinados no subcapítulo anterior, podemos citar o início da linha melódica do tenor, no compasso 65 da *Aria* (Nº 8), em que o dó sustenido forma uma quarta aumentada na escala de sol menor. Há, ainda, diversos outros trechos nesse e em outros movimentos que remetem a esse "clima", como no *Coro* (Nº 14). Nesse caso, observa Bittencourt-Sampaio (2012, p. 188), contribui o fator de natureza subjetiva e de ordem emocional.

Para Brunhilde Sonntag (2001, *online*) a coerência do pensamento e a convicção de que a morte será vencida através de perdão, graça, redenção e no resultante louvor a Deus é perfeitamente reconhecível na temática da "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim". Observa, que os textos, além de alusivos a imagens da Bíblia, representariam as reflexões de Fanny Hensel sobre o assunto.

Sonntag observa ainda (2001, *online*), que com essa obra a comositora parece se antecipar, de maneira impressionante, ao pensamento de Brahms, quanto à música sacra no estilo do Romantismo: “a consternação pessoal [sendo] o gatilho para a composição; a livre escolha de textos bíblicos; a composição de uma música fúnebre; e, não menos importante, a subjetividade na expressão musical.”[250]

Devemos, entretanto, levar em conta que há diferenças de enfoque no que se refere à ideia de afeto no período romântico e no barroco: “enquanto no primeiro ela se relaciona a uma expressão sentimental subjetiva e espontânea, no segundo, se refere a conceitos racionalizados e objetivos”, constata Rodrigues (2006, p. 36). Tal pensamento é corroborado por Mendes (2018, p. 59), ao notar que a “valorização da esfera subjetiva do sentimento” é uma das características herdadas dos pré-românticos, do movimento *Sturm und Drang*, do qual Goethe fazia parte.

[250] “die persönliche Betroffenheit als Auslöser der Komposition; die freie Wahl von Bibeltexten; die Komposition einer Trauermusik; nicht zuletzt die Subjektiviät des musikalischen Ausdrucks.“

## POSLÚDIO

Pela presente pesquisa procuramos abordar os fatores condicionantes da produção musical e das práticas musicais como um todo de Fanny Hensel, questões que permeiam a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim" e seu contexto de criação, e que podem ter contribuído para a obliteração da compositora na historiografia da música. Musicista redescoberta no âmbito do movimento feminista, iniciado na década de 1970, ficou evidente para musicólogos e estudiosos, de que se tratava de uma compositora de relevância a ser integrada ao repertório, tanto na performance, quanto na História da Música Ocidental, dada a sua vasta e significativa produção composicional.

O exame de fontes primárias, como cartas e diários no idioma original, e secundárias, tais como biografias e trabalhos acadêmicos, aos quais tivemos acesso, bem como a leitura de teóricos como o historiador Marc Bloch, o sociólogo Jürgen Habermas e o musicólogo Jack Werner, entre outros, proporcionaram uma visão mais aprofundada e detalhada da compositora, de sua obra e das circunstâncias em que viveu. Foi possível penetrar um pouco mais em sua forma de pensar e verificar os diversos fatores que podem ter contribuído, tanto para a conformação de seu fazer musical, quanto para o seu apagamento pouco tempo após o seu falecimento.

Por ter pertencido a uma elevada classe social, Fanny teve – assim como os irmãos – todos os recursos disponíveis para usufruir uma excelente formação educacional e intelectual. Porém, esperava-se que seguisse os padrões de comportamento dessa mesma classe, que determinavam papeis sociais diferentes e bem definidos para homens e mulheres. Essas normas seriam cumpridas com rigor e cobradas diuturnamente dos filhos, aspectos da herança das tradições judaicas dos pais que tiveram uma forte influência nos preceitos educacionais para com os filhos, como lealdade e obediência, aos quais Fanny responderia diligentemente. Note-se ainda, que na família judia a figura da mãe é extremamente respeitada e admirada, e as atribuições sociais de homens e mulheres são distintas, mas não desiguais, o que pode explicar o fato de Fanny e seus irmãos terem desfrutado das mesmas oportunidades de instrução e formação.

A formação em música, o aprendizado de piano e canto e mesmo a ocupação com a composição eram considerados intrínsecos à boa educação das filhas. Entretanto, não fazia parte de seu papel, como mulheres da alta burguesia, a apresentação em público e muito menos o exercício de uma atividade em troca de remuneração. Assim, a aparição pública de Fanny em três concertos só foi possível por se tratar de apresentações beneficentes e dos quais

participaram outros artistas notórios. Os eventos foram divulgados e comentados pelos jornais, no entanto, sem citar seus nomes. (Vide Apêndice 2).

Se por um lado sua atuação musical se restringia aos limites domésticos, tais limites lhe deram, ao mesmo tempo, a liberdade e as possibilidades de experimentar novas técnicas composicionais, novas harmonias, sem que ficasse exposta a críticas ao seu trabalho. Ademais, teve oportunidade de extrapolar e ousou ir além dos gêneros musicais estritamente femininos em suas composições.

Seguindo os costumes de sua época, Fanny igualmente presidia um salão que adaptou e moldou conforme seu gosto. Como organizadora, produtora, pianista, regente e anfitriã, explorava todos os espaços disponíveis, contornando barreiras, subvertendo sutilmente seus limites e suas regras. Transformou seus concertos dominicais quinzenais, para os quais contava com um pequeno coro que ensaiava regularmente, em vitrine para suas obras e as de seus compositores favoritos diante de um seleto e assíduo público de amigos, familiares, de artistas, músicos, cientistas, da elite intelectual da cidade e de visitantes ilustres de outras cidades e de passagem por Berlim.

Os gêneros musicais então considerados femininos eram as canções artísticas, as peças para piano e a música de câmara, em suma, a música reservada aos ambientes domésticos. Do mesmo modo, havia o consenso geral, de que a música sacra era um gênero para o qual as mulheres não tinham habilidade, nem entendimento e muito menos capacidade de alcançar espiritualmente. Desta forma, a "Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim" foi uma das obras de grandes proporções com que Fanny rompeu os muros das convenções da época. Inspirada pelos oratórios, que haviam se tornado populares em Berlim, e pelo resgate da Paixão segundo São Mateus, de Bach, por Mendelssohn, do qual participou ativamente, compôs a Cantata para quatro solistas, coro a oito vozes e orquestra completa.

As consequências fatais da epidemia que grassava na cidade em 1831-32, o drama das pessoas ao seu redor, os amigos perdidos e seus parentes, a ineficácia das medidas sanitárias no combate à cólera, a sensação de impotência diante desse quadro aterrador – situação bastante similar à nossa realidade no presente momento em que concluímos esta pesquisa –, que chocaram a compositora, caracterizam a obra como "música ocasional". Porém sua concepção e estética foram pensadas para uma comemoração mais reservada, o aniversário de Abraham, que foi celebrado no salão de música de Lea, espaço onde ocorriam as festas familiares.

Conforme mencionamos anteriormente, o antissemitismo persistia em Berlim em maior ou menor grau de latência. Para se preservar das perseguições e dos constrangimentos, os Mendelssohn se mudaram para uma propriedade fora dos muros da cidade. A decisão dos

pais pela conversão da família ao Cristianismo protestante, religião predominante na Prússia, já havia sido tomada e providenciada para os filhos em 1816 e para os pais em 1822. A experiência não parece ter trazido consequências a Fanny que a fizesse se sentir prejudicada ou desprestigiada. Parece ter sido uma cristã convicta, assim como Felix. Nesse sentido, é compreensível que os eventuais traços de música judaica, no caso da Cantata, sejam bastante reduzidos.

O objetivo principal da conversão ao Protestantismo era possibilitar a integração da família à sociedade berlinense e a assunção de Abraham ao destacado e almejado cargo de conselheiro no Conselho Municipal de Berlim. A despeito de todos esses esforços, a família Mendelssohn nunca conseguiu apagar por completo o seu passado judaico. Em meados do século XIX, Richard Wagner publicou um ensaio intitulado "O Judaísmo na Música", em que incriminava os compositores judeus, em particular Mendelssohn – que sequer chegou a conhecer –, Meyerbeer e Mahler, por falta de criatividade em suas composições, afirmando não saberem se integrar ao povo, à vontade comum e coletiva, com suas crenças e idioma próprios. A publicação contribuía, assim, para o antissemitismo que vinha se intensificando na Alemanha, na segunda metade do século XIX, e que afetaria a visibilidade de Felix como compositor e mais ainda a de Fanny Hensel. O movimento nacionalista propagado por Wagner, como um de seus integrantes, levou-o a ser o compositor preferido no período nazista, e seu pensamento antissemita contribuiu para o banimento dos descendentes da família Mendelssohn da Alemanha no final da década de 1930.

Ao longo de toda sua vida, Fanny enfrentou situações contraditórias. Pendia entre o público e o privado nos seus concertos, defrontava-se com as diferenças entre os papeis sociais masculinos e femininos na classe social a que pertencia, e vivia em dúvida se publicava suas músicas ou não, hesitando entre o incentivo do seu marido Wilhelm e o receio em contrariar seu irmão. Tardiamente decidiu pela publicação, à revelia de Felix mas em respeito aos próprios anseios, sucumbindo pouco depois a um ataque cardíaco que a levou à morte.

Contingências no mundo musical e no mundo político, a partir de meados do século XIX, impediram a inserção de Fanny Hensel e sua vasta produção musical na historiografia da música. Até mesmo seus descendentes acharam por bem relegar a compositora e toda sua criação ao esquecimento. Terá sido para poupá-la ou mesmo para apagá-la? Sabemos, apenas, que a recuperação dos manuscritos, autógrafos, cartas e diários comprovou-se como um processo longo e penoso, devido em parte às atitudes reservadas da família.

A pesquisa no Brasil sobre as contribuições de compositoras à História da Música ainda tem um longo caminho a percorrer. Enquanto as pesquisas sobre Fanny Hensel na Europa

e nos Estados Unidos já estão em andamento há mais de trinta anos, no Brasil pouco se sabe a seu respeito até o momento.

O motivo primordial que nos levou a desenvolver essa pesquisa talvez tenha sido o desejo de revelar a compositora e suas criações e apresentar uma visão panorâmica do contexto em que viveu. Nesse sentido, instamos a que mais pesquisadores possam se debruçar sobre sua vida e o conjunto de sua obra, não somente no campo da musicologia ou da performance musical, mas também na produção de trabalhos originais, em língua portuguesa, em outras áreas de conhecimento, como psicologia, filosofia, história, antropologia, ciência das religiões, para citar apenas algumas, e que possam trazer à luz inúmeros outros aspectos de sua trajetória.

# REFERÊNCIAS


ABERTURA. In: SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música.* Trad. Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 2.

ALLGEMEINE CHOLERA-ZEITUNG, 1831, Leizig. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/11710504/ft/bsb11034864?page=9>. Acesso em: 3 out. 2018.

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZETIUNG. *Ankündigungen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 23 dez. 1846, v. 48, n. 51, col. 871. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114468/ft/bsb10527996?page=456>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Feuilleton*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 26 mai. 1847, v. 49, n. 21, col. 367. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114369/ft/bsb10528048?page=204>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Recensionen*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 2 jun. 1847, v. 49, n. 22, col. 381-383. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114369/ft/bsb10528048?page=211>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Ankündigungen.* Leipzig: Breitkopf und Härtel. 29 set. 1847, v. 49, n. 39, col. 679. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114369/ft/bsb10528048?page=360>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Feuilleton*. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 26 jan. 1848, v. 50, n. 4, col. 62. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114470/ft/bsb10527998?page=47>. Acesso em: 14 jan. 2020.

_____. *Ankündigungen.* Leipzig: Breitkopf und Härttel. 9 fev. 1848, v. 50, n. 6, col. 95. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114470/ft/bsb10527998?page=64>. Acesso em: 14 jan. 2020.

AUGUSTO, Leonardo de Carvalho. Berlin Alexanderplatz: a expansão da metrópole e a crise do romance. *XIV Encontro Regional da ANPUH-Rio Memória e Patrimônio.* Rio de Janeiro: 19 a 23 de julho de 2010. P. 1-8.

AYAYDIN, Melanie. *Johanna Kinkel*: Reflexionen zum Musikleben ihrer Zeit. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universität Wien, Viena, Áustria. Disponível em: <http://othes.univie.ac.at/26218/>. Acesso em: 18 dez. 2017.

BACH, Johann Sebastian; BACH, Wilhelm Friedemann. *Pequenos prelúdios e fuguetas.* BUONAMICI, Giuseppe (Ed.). São Paulo: Ricordi, 1970. (84 p.) Piano.

BACH, Judit. *A tale of two piano trios:* Fanny and Felix Mendelssohn's piano trios in d minor (op.11, op. 49) and how a woman composer's work should relate to the canon, 2005. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – Graduate School, The Ohio State University, Columbus, EUA.

BAR-SHANY, Michael. The Roman holiday of Fanny Mendelssohn Hensel. *Min-Ad: Israel Studies in Musicology Online*, v. 5, n. 1, 2006. Disponível em: <https://www.biu.ac.il/HU/mu/min-ad/06/Fanny_Mendelssohn.pdf>. Acesso em: 7 dez. 2016.

BARBOUR, J. Murray. Allgemeine Musikalische Zeitung: prototype of contemporary musical journalism. *Notes:* Second Series, v. 5, n. 3, junho 1948, p. 325-337.

BARTSCH, Cornelia. Fanny Hensel. In: *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung:* Lexikon und multimediale Präsentationen. Hochschule für Musik und Theater Hamburg. Disponível em: <http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Fanny_Hensel>. Acesso em: 2 fev. 2016.

BECKER, ?. Die Cholera in Holland. *Allgemeine Cholera-Zeitung*.. Leipzig, 28 nov. 1832, col. 369.

BERLINER MUSIKALISCHE ZEITUNG. *Berliner Opern und Musikaufführungen.* Berlin: Challier & Comp. 30 mai. 1846, v. 3. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114678/ft/bsb10528071?page=96>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Nachrichten.* Berlin: Challier & Comp. 17 abr. 1847, v. 4. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114679/ft/bsb10528072?page=71>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Nachrichten.* Berlin: Challier & Comp. 22 mai. 1847, v. 4. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114679/ft/bsb10528072?page=91>. Acesso em: 8 jan. 2020.

BITTENCOURT-SAMPAIO, Sérgio. Contribuições judaicas, luteranas e feéricas na música de Felix Mendelssohn para piano. In: *Música:* velhos temas, novas leituras. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 179 a 198.

_____. A mulher compositora: uma expressão silenciada?. In: *Música:* velhos temas, novas leituras. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012, p. 199 a 220.

BLANKENBURG, Elke Mascha. Rosen für Fanny Mendelssohn“. In: HEIDENREICH, Elke. (Ed.). *Ein Traum von Musik*: 46 Liebeserklärungen. Munique: Bertelsmann, 2010. p. 43-51. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=1uz1vHi1x7MC&printsec=frontcover&hl=pt-BR>. Acesso em: 4 jan. 2014.

BODLEY, Lorraine Byrne. *Goethe and Zelter*: Musical Dialogues. Surrey, UK: Ashgate, 2009.

_____. In Pursuit of a Single Flame: Fanny Hensel’s ‘Music Salon’. In: KENNY, Aisling; WOLLENBERG, Susan (Eds.). *Women and the Nineteenth-Century Lied*. Farnham: Ashgate Publishing, 2015, p. 45-59.

BORCHARD, Beatrix. Opferaltäre der Musik. In: BORCHARD, Beatrix; SCHWARZ-DANUSER, Monika (Eds.). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy*: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1999, p. 27-44.

BOTSTEIN, Leon. Notas de programa de *Music and the Bible,* 2 de novembro de 2010. New York: American Symphony Orchestra. Disponível em: <https://americansymphony.org/music-and-the-bible_2/>. Acesso em: 20 nov. 2019.

BÜCHTER-RÖMER, Ute. Das Italienerlebnis Fanny Hensels: geb. Mendelssohn Bartholdy. In: JANSHEN, Doris; MEUSER, Michael (Eds.). *Schriften des Essener Kollegs für Geschlechterforschung*, n. 2, cad. 1, p. 5-34, 2002. Online. Disponível em: <https://www.uni-due.de/imperia/md/content/ekfg/buechter_roemer_italienerlebnis.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2015.

CITRON, Marcia J. Fanny Mendelssohn Hensel: musician in her brother’s shadow. In: STANTON, Domna C. (Ed.). *The female autograph:* theory and practice of autobiography from the tenth to the twentieth century. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

_____. Felix Mendelssohn’s influence on Fanny Mendelssohn Hensel as a professional composer. *Current Musicology*, New York, EUA, n. 37-38, primavera-outono, p. 9-17, 1981.

_____. Gender, Professionalism and the Musical Canon. *The Journal of Musicology*, Oakland, EUA, v. 8, n. 1, inverno, p. 102-117, 1990.

_____. The Lieder of Fanny Mendelssohn Hensel. *The Musical Quarterly*, Oxford, Reino Unido, v. LXIX, n. 4, outono, p. 570-594, 1983.

_____. Women and the Lied: 1775-1850. In: BOWERS, Jane; TICK, Judith (Eds.). *Women making music:* the western art tradition, 1150-1950. Houndmills: The MacMillan Press, 1986, p. 224-248.

CHORLEY, Henry F. *Modern German Music*: Recollections and Criticisms. V. II. (Reprodução facsimilar da edição de 1854). Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

COSTA, Maria Clélia Lustosa. O discurso higienista definindo a cidade. *Mercator*: revista de geografia da UFC, v. 12, n. 29, p. 51-67, set.-dez. 2013.

_____. A cidade e o pensamento médico: uma leitura do espaço urbano. *Mercator*: revista de geografia da UFC. Ano 1, n. 2, 2002, p. 61-69.

CRAMER, Susanne. *Die Musikalien des Düsseldorfer Musikvereins*: 1801-1929. KRUSE, Joseph A. (Ed.). Stuttgart, Weimar: Metzler, 1996.

CURTIUS, Ernst Robert. Goethe como crítico. *Literatura e Sociedade*: revista da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 1, p. 168-188, 1996.

DAHLHAUS, Carl. Romantische Musikäthetik und Wiener Klassik. *Archiv für Musikwissenschaft*, Steiner Verlag, Stuttgart, Ano 29, vol. 3, 1972, p. 167-181.

DEUTSCHES HYGIENE-MUSEUM DRESDEN. *Cholera – Seuchengeschichte*. Dresden: 1995. Online. Disponível em: <http://www.gapinfo.de/gesundheitsamt/alle/seuche/infekt/bakt/chol/sg.htm>. Acesso em: 26 abr. 2018.

DIGITALES DEUTSCHES FRAUENARCHIV. Über Elke Mascha Blankenburg. Disponível em: <https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/akteurinnen/elke-mascha-blankenburg>. Acesso em: 11 mai. 2019.

DORTMUND UNIVERSITY CHAMBER CHOIR. *Fanny Hensel-Mendelssohn*: Chorlieder, Duette, Terzette. CD. Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/fanny-hensel-mendelssohn-chorlieder-duette-terzette-mw0001824164>. Acesso em: 16. Out. 2016.

DUO OUVIR ESTRELAS. Disponível em: <http://www.duoouvirestrelas.com/videos>. Acesso em: 27 ago. 2016.

DURCHKOMPONIERT. In: ISAACS, Alan; MARTIN, Elizabeth (Orgs.). HORTA, Luiz Paulo (Ed.). *Dicionário de Musica.* Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 109.

DÜRR, Alfred. *As cantatas de J. S. Bach.* Trad. Claudia Dornbusch; Stéfano Paschoal. Bauru: EDUSC, 2014.

ECHENBERG, Myron. *Africa in the Time of Cholera*: A History of Pandemics from 1817 to the Present. African Studies Series. Cambridge: University Press, 2011.

ECKART, W. U. Asiatische Hydra, Weisse Pest und Gottes Strafe: Volkskrankheiten und Seuchen. *Illustrierte Geschichte der Medizin*. Berlin, Heidelberg: Springer-Verlag, 2011, p. 79-103.

FEINER, Shmuel. *Haskalah and History:* the emergence of a modern jewish historical consciousness. Trad. Chaya Naor e Sondra Silverston. Oxford: The Littman Library of Jewish Civilization, 2014.

_____. *Moses Mendelssohn:* sage of modernity. Trad. Anthony Berris. New Haven: Yale University, 2010.

FOERSTER, Lisa R., *Expressive use of form, melody and harmony in Fanny Hensel's settings of lyric poetry by Johann Wolfgang von Goethe:* a study of selected lieder, 2012. Tese (Doutorado em Artes Musicais) – University of North Carolina, Greensboro, EUA.

FOWLER, Andrew. Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium:* v. 30, n. 2, outono 1990, p. 19-27.

FUNK, John. *Early Romantics and the Salons of 19th Century Europe*. Academy of Music Sciences International, Lancaster, EUA, 2012. Disponível em: <http://www.amsinternational.org/romantics.htm>. Acesso em: 27 dez. 2017.

GATES, Eugene. Fanny Mendelssohn: A life of music within domestic limits. *The Kapralova Society Journal*, Toronto, Canadá, v. 5, n. 2, outono, p. 1-15, 2007.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister.* 2. ed. Trad. Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Viagem à Itália*. Trad. Wilma Patricia Maas. São Paulo: Unesp, 2017.

GOUNOD, Charles. *Autobiographical reminiscences with family letters and notes on music*. Trad. Hely Hutchinson. London: William Heinemann, 1896.

GUTZKOW, Karl. Kleine autobiographische Schriften und Memorabilien. In: RASCH, Wolfgang (Ed.), *Gutzkows Werke und Briefe*: autobriographische Schriften, v. 3. Münster: 2018. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9apwDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR>. Acesso em: 17 mai. 2018.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. Trad. Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp, 2014.

HAHN, Barbara. *The Jewess Pallas Athena*: this too a theory of modernity. Trad. James McFarland. Princeton: Princeton University Press, 2005.

HÄRTLING, Peter. *Liebste Fenchel!*. Köln: Kiepenheuer &Witsch, 2011.

HASS, Ole. Allgemeine musikalische Zeitung (1798-1848). *Répertoire international de 150 apresse musical:* 2009. *Online.* Disponível em: <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=ALZ>. Acesso: 16. Out. 2019.

HAYDN, Franz Joseph. *Die Schöpfung:* Oratorium. Leipzig: C. F. Peters, ca. 1882. 1 redução para piano (156 p.).

HENSEL, Fanny. *Briefe aus Rom:* an ihre Familie in Berlin 1839/40. KLEIN, Hans-Günter (Ed.). Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert, 2002.

_____. *Briefe aus Venedig und Neapel:* an ihre Familie in Berlin 1839/40. KLEIN, Hans-Günter (Ed.). Wiesbaden: Dr. Ludwig Reichert, 2004.

_____. *Oratorium auf Worte aus der Bibel*: für Soli, achtstimmigen Chor und Orchester. Direção: Helmut Wolf, regência. Intérpretes: Ulrike Sonntag, soprano; Helene Schneidermann, alto; Robert

Wörle, tenor; Wolfgang Schöne, barítono; Philharminia Chor Stuttgart, Philharmonia Orchester Stuttgart. Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk, 1994. 1 MPEG4 (30 min).

_____. *Oratorium nach Bildern der Bibel*: für Soli, Chor und Orchester. Kassel: Furore, 1999. 1 redução para piano (56 p.). Solistas, coro e piano.

_____. *Tagebücher*. KLEIN, Hans-Günter; ELVERS, Rudolf (Eds.). Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel, 2002.

HENSEL, Sebastian. *Die Familie Mendelssohn*: 1729-1847. V. 1, 11 ed. (Reprodução facsimilar da edição de 1903). Reino Unido: Adamant Media Co., Elibron Classics Series, 2006.

_____. *Die Familie Mendelssohn 1729-1847*, v. 2, 11 ed. (Reprodução do fac-símile de 1903). Reino Unido: Adamant Media Co., Elibron Classics Series, 2006.

HERTZ, Deborah. *How Jews became Germans:* the history of conversion and assimilation in Berlin. New Haven: Yale University, 2007.

HERTZ, Deborah. *Jewish High Society in Old Regime Berlin.* Syracuse: Syracuse University Press, 2005. (Modern Jewish History).

HIGGINS, Paula. In her brother's shadow: the musical legacy of Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847). In: A SESQUICENTENNIAL SYMPOSIUM AT DUKE UNIVERSITY, 1989, Durham: Proceedings… Durham: DUKE UNIVERSITY, 1989. p. 37-49.

HOLDHEIM, Samuel. *Geschichte der Entstehung und Entwicklung der jüdischen Reformgemeinde in Berlin*. Berlim: Springer-Verlag, 1857.

HOMEM DE MELLO, Simone. Lessing quintessencial: um pouco da lucidez iluminista para a contemporaneidade. *Revista USP,* São Paulo, n. 112, janeiro/fevereiro/março, p. 176-180, 2017.

INTERPRETATIONEN: Trauer und Anmut: das „Oratorium nach Bildern der Bibel" von Fanny Hensel. Entrevistador: Claus Fischer. Entrevistada: Cornelia Thierbach. Köln: Deutschlandfunk Kultur, 8 mar. 2020. *Podcast.* Disponível em: <https://www.deutschlandfunkkultur.de/das-oratorium-nach-bildern-der-bibel-von-fanny-hensel.1275.de.html?dram:article_id=471835>. Acesso em: 8 mar. 2020.

JOSKOWICZ, Alexander. Liberal Judaism and confessional politics of difference in the German Kulturkampf. *The Leo Baeck Institute Yearbook,* v. 50, n. 1, janeiro, p. 177-197, 2005. Disponível em: <https://academic.oup.com/leobaeck/article-abstract/50/1/177/945831?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 1 mar. 2020.

JÜTTE, Cristopher. Die Choleraepidemie 1831. *Deutsches Historisches Museum*, Berlim, 14 ago. 2015. Lebendiges Museum Online. Disponível em: <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/vormaerz-und-revolution/alltagsleben/die-choleraepidemie-1831.html>. Acesso em: 26 abr. 2018.

JÜDISCHES MUSEUM BERLIN. MARTINEZ, Monika Flores. *Liebesgrüße vom Fromet-und-Moses-Mendelssohn-Platz!* Jüdisches Museum Berlin Online. Disponível em: <https://www.jmberlin.de/blog/2013/10/liebesgruesse-vom-fromet-und-moses-mendelssohn-platz/#more-2055>. Acesso em: 11 dez. 2019.

KLEIN, Hans Günter; ELVERS, Rudolf. *Fanny Hensel:* Tagebücher. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2002.

KHOLODOVA, Elena. Die Kraft der Metapher in der Musik. *International Journal of Musicology*. Peter Lang AG, Berna, vol. 3, 1994, p. 115-132.

KOTAR, S.L. e GESSLER, J.E. *Cholera*: A Worldwide History. Jefferson: McFarland & Company, 2014.

KREMER, Joachim. Funeralkompositionen für Frauen. In: RODE-BREYMANN, Susanne (Ed.). *Orte der Musik*: kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt. Köln: Böhlau, 2007, p. 141-146. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=mgpaOYSiazAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR> Acesso: 20 dez. 2019.

LEE, Kyungju Park. *Fanny Hensel's piano works: opp. 2, 4, 5 and 6*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – The Graduate School, Florida State University, Tallahassee, EUA.

LEWALD, Fanny. *Für und wider die Frauen*: vierzehn Briefe. Berlin: Otto Janke, 1870.

LIBERLES, Robert. Dohms's treatise on the Jews: a defence of the Enlightenment. *The Leo Baeck Institute Yearbook*, v. 33, n. 1, janeiro, p. 29-42, 1988. Disponível em <https://academic.oup.com/leobaeck/article-abstract/33/1/29/933011?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 1 mar. 2020.

LIVNÉ-FREUDENTHAL, Rachel. Im Dunkel der Aufklärung. In: HAMMER, Manfried; SCHOEPS, Julius H. (Eds.). *Juden in Berlin:* 1671-1945, ein Lesebuch. Berlin: Nicolai, 1988.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.) *Fontes históricas.* São Paulo: Contexto, 2015. p. 111-153.

LUND, Hannah Lotte. *Der Berliner „Jüdische Salon" um 1800*: Emanzipation in der Debatte. MOSES MENDELSSOHN ZENTRUM (Ed.). Berlin: Walter de Gruyter, 2012. (Europäisch-Jüdische Studien).

MACE, Angela Regina. *Fanny Hensel, Felix Mendelssohn Bartholdy, and the formation of the mendelssohnian style*. 2013. Tese (Doutorado em Filosofia) – Department of Music, Graduate School, Duke University, Durham, EUA.

MARTELLI, Celina Maria Turchi. Dimensão histórica das epidemias. *Revista de Patologia Tropical*, v. 26, jan,-jun., 1997. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/iptsp/article/view/17366/10400>. Acesso em: 28 abr. 2018.

MATTOS, Fernando Lewis de. *Análise musical I*. 2006. Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

MAURER, Annette. *Fanny Hensels „Sonntagsmusiken".* Disponível em <http://www.fannyhensel.de/romantik05.html>. Acesso em: 11 jan. 2016.

MENDELSSOHN, Fanny; MENDELSSOHN Felix. *„Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich"*. WEISSWEILER, Eva (Ed.). Berlin: Ullstein, 1997.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix. Reisebriefe. MENDELSSOHN BARTHOLDY, Paul (Ed.). In: *Projekt Gutenberg*. Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1862. Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/mendelba/briefe/briefe.html>. Acesso em: 12 mai. 2017.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Karl. *Goethe und Felix Mendelssohn Bartholdy.* Leipzig: S. Hirzel, 1871.

MENDELSSOHN-GESELLSCHAFT. *Die Mendelssohns:* eine deutsche Familie. Online. Disponível em: <https://www.mendelssohn-gesellschaft.de>. Acesso: 5 dez. 2019.

_____. *Die Chefin aus Altona*. Online. Disponível em: <https://www.mendelssohn-gesellschaft.de/mendelssohns/biografien/fromet-mendelssohn>. Acesso: 11 dez. 2019.

MENDES, Jorge Augusto de Serpa. *Nos limites do dizível*: música e linguagem no Romantismo alemão. 2018. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MOHAJERI, Shahrooz. 100 Jahre Berliner Wasserversorgung und Abwasserentsorgung 1840-1940. In: *Blickwechsel*, Schriftenreihe des Zentrum Technik und Gesellschaft der TU Berlin, Bd. 2. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=YES1DEP1eZoC&pg=PA41&lpg=PA41&dq=architekt+schramke&source=bl&ots=Tg2G0cWvWv&sig=GcGJQrY-Vh6ULsGNP1ZPZnZ0CEM&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwi50KGrgPHdAhVFIJAKHSxiDA8Q6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 3 out. 2018.

MORRIS, Robert John. *Cholera, 1832:* the social response to an epidemic. New York: Holmes & Meier Publishers, 1976.

MOZART, Wolfgang Amadeus. *The magic flute*: an opera in two acts. New York: Edwin F. Kalmus, 1967. 1 redução para piano (165 p.). Solistas, coro e orquestra.

MUGI HAMBURG – Musik und Gender im Internet. *Fanny Hensel Räume.* Hamburg: Hochschule für Musik und Theater. Disponível em <http://mugi.hfmt-hamburg.de/FannyHenselRaeume>. Acesso: 10 dez. 2015.

MÜLLER, Glaucia Regina Ramos. *A influência do urbanismo sanitarista na transformação do espaço urbano em Florianópolis.* 2002. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Curso de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/83510/195469.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 5 out. 2018.

MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG, 1829, München. Disponível em: < http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4357523/ft/bsb10506234?page=7>. Acesso em: 21 nov. 2019.

MÜNCHENER POLITISCHE ZEITUNG, 1831, München. Disponível em: < http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4357525/ft/bsb10506236?page=5>. Acesso em: 21 nov. 2019.

NACHRICHTEN. *Allgemeine musikalische Zeitung.* Leipzig, 28 mar. 1838. col. 209. Disponível em: <http://opacplus.bsb-muenchen.de/title/4114460/ft/bsb10527988?page=133>. Acesso em: 16 fev. 2020.

NATION, Kristen. *Felix Mendelssohn and Fanny Hensel*: comparing the works of these sibling composers.1998. Monografia (Graduação em Música) – School of Music, University of Redlands, Redlands, EUA.

NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK. *Kleine Zeitung*. Leipzig: R. Friese. 5 set. 1846, v. 25, n. 20, p. 82. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044044211654?urlappend=%3Bseq=330>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Kleine Zeitung*. Leipzig: R. Friese. 23 set. 1846, v. 25, n. 25, p. 102. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044044211654?urlappend=%3Bseq=350>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Leipziger Musikleben*. Leipzig: R. Friese. 25 nov. 1846, v. 25, n. 43, p. 174. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044044211654?urlappend=%3Bseq=436>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. Leipzig: R. Friese. 11 jan. 1847, v. 26, n. 4, p. 14. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951d00525219q?urlappend=%3Bseq=22>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Liederschau.* Leipzig: R. Friese. 1 fev. 1847, v. 26, n. 10, p. 38. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951d00525219q?urlappend=%3Bseq=46>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. Leipzig: R. Friese. 15 mar. 1847, v. 26, n. 22, p. 89. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951d00525219q?urlappend=%3Bseq=101>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Mehrstimmige Gesänge.* Leipzig: R. Friese. 14 mai. 1847, v. 26, n. 40, p. 169. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951d00525219q?urlappend=%3Bseq=185>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Kleine Zeitung.* Leipzig: R. Friese. 7 jun. 1847, v. 26, n. 46, p. 198. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/umn.31951d00525219q?urlappend=%3Bseq=214>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Für Pianoforte.* Leipzig: R. Friese. 29 jul. 1847, v. 27, n. 9, p. 50. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023329868?urlappend=%3Bseq=58>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Kritischer Anzeiger.* Leipzig: R. Friese. 23 set. 1847, v. 27, n. 25, p. 151. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023329868?urlappend=%3Bseq=159>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Intelligenzblatt.* Leipzig: R. Friese. 30 set. 1847, v. 27, n. 27, p. 164. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023329868?urlappend=%3Bseq=172>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Kritischer Anzeiger.* Leipzig: R. Friese. 4 nov. 1847, v. 27, n. 37, p. 222. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023329868?urlappend=%3Bseq=230>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Vermischtes.* Leipzig: R. Friese. 25 dez. 1847, v. 27, n. 52, p. 312. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/mdp.39015023329868?urlappend=%3Bseq=320>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Für Pianoforte.* Leipzig: R. Friese. 8 jan. 1848, v. 28, n. 3, p. 15. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044043909613?urlappend=%3Bseq=29>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Lieder und Gesänge.* Leipzig: R. Friese. 19 fev. 1848, v. 28, n. 15, p. 88. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044043909613?urlappend=%3Bseq=102>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Kritischer Anzeiger.* Leipzig: R. Friese. 11 nov. 1848, v. 29, n. 39, p. 231. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044043909613?urlappend=%3Bseq=565>. Acesso em: 8 jan. 2020.

_____. *Kritischer Anzeiger*. Leipzig: R. Friese. 26 fev. 1850, v. 32, n. 17, p. 87. Disponível em: <https://hdl.handle.net/2027/hvd.32044043909613?urlappend=%3Bseq=565>. Acesso em: 8 jan. 2020.

NOLTE-SCHUSTER, Birgit. Medizingeschichte: Preußen im Kampf gegen die Cholera. In: *Ärzteblatt*, Themen der Zeit. Online. 2007. Disponível em: <https://www.aerzteblatt.de/archiv/56970/Medizingeschichte-Preussen-im-Kampf-gegen-die-Cholera>. Acesso em: 26 abr. 2018.

OLIVEIRA, Luiz Ademir de, FERNANDES, Adélia Barroso. Espaço público, política e ação comunicativa a partir da concepção habermasiana. *Revista Estudos Filosóficos*, São João del Rei, n. 6, p. 116-130, 2011. Disponível em: <https://www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art8_rev6.pdf >. Acesso em: 12 dez. 2017.

PELLI, Moshe. *Haskalah and beyond:* the reception of the Hebrew Enlightenment and the emergence of Haskalá Judaism. Lanham: University Press of America, 2010.

PLAG, Hans-Peter. Extreme Volcanic Eruptions. *Apogeo Spatial*: Elevating Global Awareness Magazine. Denver, 24 jun. 2014. On the Edge. Disponível em: <http://apogeospatial.com/extreme-volcanic-eruptions/>. Acesso em: 13 out. 2018.

READE, Cyril. Mendelssohn to Mendelssohn: visual case studies of Jewish life in Berlin. In: *Studies in German Jewish History*, v. 8. Bern: Peter Lang, 2007. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=9IO4Rbxzb-8C&printsec=frontcover&dq=reade+Mendelssohn+to+Mendelsohn&hl=pt-BR&sa=X&ved=0ahUKEwjTtsaU3KjiAhWpErkGHUDlAdMQ6wEILjAA#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 19 mai. 2019.

REBMANN, Jutta. *Fanny Mendelssohn: biographischer Roman*. Mühlacker: Stieglitz, 1991.

REICH, Nancy B. The power of class: Fanny Hensel. In: TODD, R. Larry. *Mendelssohn and his world*. Princeton: Princeton University Press, 1991, p. 86-99.

REICH, Nancy B. Women as musicians: a question of class. In: SOLIE, Ruth A. *Musicology and difference:* gender and sexuality in music scholarship. Berkeley: University of California Press, 1993, p. 125-146. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=XOUPtWygdeAC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 18 dez. 2017.

RIPM, *Répertoire international de 155 apresse musical*. Disponível em: <https://www.ripm.org>. Acesso em: 3 out. 2019.

RODRIGUES, Ana Carolina. Análise de alguns aspectos retórico-musicais de “Domine Deus, Agnus Dei” do Glória RV 589 de Antonio Vivaldi. *Música Hodie*: revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG, v. 6, n. 1, p. 35-49, jan.-jun. 2006.

ROSEN, George. *A history of public health*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1993. Disponível em <https://books.google.com.br/books?id=DTwfUJ8iECMC&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true>. Acesso em: 8 out. 2018.

RUNDFUNK BERLIN-BRANDENBURG. 1831: Cholera-Epidemie wütet in Preussen. *Preussen*: Chronik eines deutschen Staates. Potsdam. Disponível em: <https://www.preussenchronik.de/ereignis_jsp/key=chronologie_005750.html>. Acesso em: 27 abr. 2018.

SANTOS, Luiz Antonio de Castro. Um século de cólera: itinerário do medo. In: *Physis* [online]. 1994, vol.4, n.1, pp.79-110. ISSN 0103-7331. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-73311994000100005>. Acesso em: 28 abr. 2018.

SCHAMA, Simon. *A história dos judeus:* à procura das palavras: 1000 a.C. – 1492 d.C. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SCHLEUNING, Peter. *Fanny Hensel geb. Mendelssohn*: Musikerin der Romantik. KREUTZIGER-HERR, Annette; UNSELD, Melanie. (Eds.). Köln: Böhlau Verlag, 2007.

SCHULTE, Christoph. Die doppelte Apologetik der Haskalá. In: SCHWARTZ, Yossef; KRECH, Volkhard (Eds.). *Religious apologetics*: philosophical argumentation. Tübingen: Mohr Siebeck, 2004. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=hImZBoMpOEkC&pg=PA429&lpg=PA429&dq=einweihung+synagoge+heidereutergasse+k%C3%B6nig&source=bl&ots=iry9l92a5N&sig=ACfU3U3__wr5e8XoG7fjiK-UVzHD9iyOLg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjRhZystqjiAhUpH7kGHXNxADcQ6AEwCnoECAgQAQ#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 19 mai. 2019.

SEIDEL, Katrin. Anmerkungen zu den Klavierkompositionen im ersteigerten „Reisealbum Deutschland – Italien 1839/40“ von Fanny Hensel. *Die Musikforschung*: revista da Gesellschaft für Musikforschung e. V. Kassel, ano 53, n. 4, p. 451-453, outubro-dezembro 2000.

SIDDIQUE, A. K. e CASH, Richard. Cholera Outbreaks in the Classical Biotype Era. In: BALAKRISH, G. Nair; TAKEDA, Yoshifumi (Eds.) *Cholera Outbreaks*. Série Current Topics in Microbiology and Immunology, v. 379. Berlin, Heidelberg: Springer, 2014. P. 1-16.

SILVA, Eliana Monteiro da. *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*. São Paulo: Ficções, 2011.

SING-AKADEMIE ZU BERLIN. Disponível em: <http://www.sing-akademie.de>. Acesso em: 20 jan. 2018.

SKIBA, Rachel Copeland. *The singer's Fanny Mendelssohn-Hensel*. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Jacobs School of Music, Indiana University, Bloomington, EUA.

SONNTAG, Brunhilde. "Was ist ein Mensch?": zu Fanny Hensels geistlichen Werken. In: KINZLER, Helmut (Ed.) *Vermittelte Musik:* Freundesausgabe für Walter Heise zur Emeritierung. Osnabrück: Universität Osnabrück, 2001, p. 403-416. Disponível em: <https://www.epos.uni-osnabrueck.de/books/k/kinh002/pages/403.htm#Sonntag>. Acesso em: 10 mai, 2019.

SORKIN, David. Moses Mendelssohn and the religious Enlightenment. In: HERTZBERG, Arthur. (Ed.). *Jewish Thinkers*. London: Halban, 1996.

STEINKOGLER-WURZINGER, Gertraud. Notas de programa de *Oratorium nach Bildern der Bibel* de Fanny Hensel-Mendelssohn e *Konzert für Klavier und Orchester* de Marianne Martines, 18 e 23 de maio de 2014. Salzburg e Ebensee: Belcantochor Salzburg e Kirchenchor und -orchester Ebensee.

STIENS, Rudolf. Notas de programa de *Oratorium nach Bildern der Bibel* de Fanny Hensel, 10 de novembro de 2012. Göttingen: Singkreis St. Paulus e.V. Göttingen e Orchester Göttinger Musikfreunde e.V.

STUTTGART PHILHARMONIC ORCHESTRA, STUTTGART PHILHARMONIC CHORUS. Helmut Wolf, regente. *Hensel: Oratorium; Boulanger: Psalmen / Wolf, Et Al.* Disponível em:

<http://www.arkivmusic.com/classical/album.jsp;jsessionid=1EFF95603531B436A298791DE9DA65EA?album_id=107601>. Acesso em: 18 jan. 2020.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural). *Kriterion*: Revista de Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, n. 112, p. 191-198, dezembro 2005.

SÜHRING, Peter; STAUB, Alexander. Neue Zeitschrift für Musik: Leipzig, 1845-1868. *Répertoire international de 157 apresse musical:* 2009. *Online*. Disponível em: <https://www.ripm.org/pdf/Introductions/NZM1845-1868introEnglish.pdf>. Acesso em: 8. Jan. 2020.

TILLARD, Françoise. *Die verkannte Schwester*: die späte Entdeckung der Komponistin Fanny Mendelssohn Bartholdy. München: Kindler Verlag, 1994.

TODD, R. Larry. *Fanny Hensel*: the other Mendelssohn. New York: Oxford University Press, 2010.

_____. *Mendelssohn:* a life in music. New York: Oxford University Press, 2003.

_____. Notas de programa de *Fanny Mendelssohn*, 2 de novembro de 2010. New York: American Symphony Orchestra. Disponível em: <https://americansymphony.org/fanny-mendelssohn/>. Acesso em: 16 nov. 2019.

_____. Reviews section. WOLITZ, Stefan. Fanny Hensels Chorwerke. *Music and Letters*: Oxford Academic, Oxford, v. 90, n. 4, novembro, p. 689-691, 2009.

TORRIANI, Tristan. *Construção estética e teórica de personagens no Iluminismo alemão:* Lessing, Moses Mendelssohn, Mozart e Kant. 2004. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

UFER, Peter. *Leipziger Presse 1789 bis 1815:* eine Studie zu Entwicklungstendenzen und Kommunikationsbedingungen des Zeitungs- und Zeitschriftenwesens zwischen Französischer Revolution und den Befreiungskriegen. Münster: Lit, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *A pesquisa com periódicos*: uma introdução. Projeto Música de entretenimento em periódicos oitocentistas no Brasil. Rio de Janeiro: Ulhôa, 2019.

UNIVERSITÄT ZU KÖLN, *Historische Entwicklung der Salonkultur*. Disponível em <http://www.kollektiveautorschaft.uni-koeln.de/salonkultur.htm>. Acesso em: 28 dez. 2017.

VEREIN FÜR DIE GESCHICHTE BERLINS. Spandauer Strasse. In: *Die Geschichte Berlins.* Disponível em: <https://www.diegeschichteberlins.de/geschichteberlins/berlin-abc/stichworteot/656-spandauer-strasse.html>. Acesso em: 31 mai. 2019.

VIDEIRA, Mario. Filosofia e literatura no iluminismo alemão: a questão da tolerância religiosa no Nathan der Weise, de Lessing. *Trans/Form/Ação*: Revista de Filosofia da Universidade Estadual Paulista, Marília, v. 34, Edição especial 2, p. 57-74, 2011. Disponível em: <http://revistas.marilia.unesp.br/index.php/transformacao/article/view/1155/1031>. Acesso em: 31 mai. 2019.

VOSTEEN, Annette. Berliner musikalische Zeitung (1844-1847). *Répertoire international de la presse musical:* 1994, p. xv-xix. Disponível em: <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=BRZ>. Acesso: 16. Out. 2019.

_____. Neue Zeitschrift für Musik (1834-1844). *Répertoire international de la presse musical:* 2001, p. Xxi-xxxi. Disponível em: <https://www.ripm.org/index.php?page=JournalInfo&ABB=NZM>. Acesso: 16. Out. 2019.

WERNER, Jack. Felix and Fanny Mendelssohn. *Music and Letters*: Oxford Journals, Oxford, v. 28, n. 4, outubro, p. 303-337, 1947.

WILHELMY, Petra. *Der Berliner Salon im 19. Jahrhundert (1780-1914)*. Berlin: de Gruyter, 1989. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=HMmKMlJXjtcC&printsec=frontcover&hl=pt-BR>. Acesso em: 10 jan. 2018.

WILHELMY-DOLLINGER, Petra. Berlin salons: late eighteenth to early twentieth century. In: *Jewish Women's Archive*. Encyclopedia. Disponível em <lel>. Acesso em: 18 dez. 2017.

WISCHERMANN, Ulla. Interaktion von Öffentlichkeiten: zur Geschichte der Frauenpresse im 18. und 19. Jahrhundert. In: KLAUS, E.; RÖSER, J.; WISCHERMANN, U. (Eds). *Kommunikationswissenschaft und Gender Studies*. Cham: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2002. p. 212-240.

WOLITZ, Stefan. *Fanny Hensels Chorwerke*. Tutzing: Hans Schneider, 2007.

WOLLNY, Peter. "Ein förmlicher Sebastian und Philipp Emanuel Bach-Kultus": Sara Levy, geb. Itzig und ihr musikalisch-literarischer Salon. In: GERHARD, Anselm (Ed.): *Musik und Ästhetik im Berlin Moses Mendelssohns*. Tübingen: Max Niemeyer, 1999, p. 217-255.

WOOD, Gillen D'Arcy. *Tambora*: the eruption that changed the world. Princeton: Princeton University, 2014.

WOMEN'S PHILHARMONIC ADVOCACY: Leveling the "playing field" for women composers, and celebrating the legacy of The Women's Philharmonic. Online. Disponível em: <https://wophil.org/>. Acesso em: 15 out. 2015.

WYSS, Eva L. Brautbriefe, Liebeskorrespondenzen und Online-Flirts. Schriftliche Liebeskommunikation vom 19. Jahrhundert bis in die Internet-Ära. In: LUGINBÜHL, Martin; PERRIN, Daniel (Eds.): *Muster und Variation*: medienlinguistische Perspektiven auf Textproduktion und Text. Bern: Peter Lang, 2011, p. 81-123.

ZEREFOS, Christos S. et al. Atmospheric effects of volcanic eruptions as seen by famous artists and depicted in their paintings. *Atmospheric Chemistry and Physics*, v. 7, p. 4027-4042, ago 2007. Disponível em: <https://www.atmos-chem-phys.net/7/4027/2007/acp-7-4027-2007.html>. Acesso em: 25 out. 2018.

## APÊNDICE 1 - A epidemia de cólera, seus reflexos e seu legado

Os primeiros registros sobre a cólera de que temos notícia remontam ao século IV antes de Cristo, e foram encontrados em escritos no idioma sânscrito, de acordo com Wolfgang Eckart (2011, p. 79). O foco da doença se localizava na Índia, particularmente na região do delta do rio Ganges, sendo, por este motivo, conhecida como *cholera asiatica*. Etimologicamente, o termo "cólera" pode ter mais de uma origem. A primeira seria do hebraico (*chaul rah*), significando algo como "doença muito séria", e a outra poderia ser atribuída à palavra grega Χολέρά ("intestino" ou "intestinos"), referindo-se a doença intestinal ou fluxo biliar, segundo a teoria humoral. No entanto, a explicação desta segunda origem ainda não foi totalmente esclarecida filologicamente. (ECKART, 2011, p. 79).

Segundo Luiz Antonio de Castro Santos (1994, p. 80), a primeira penetração de doenças oriundas da Ásia e a aparição epidêmica da cólera na Europa se verificaram entre o fim do século XII ou início do XIII e o período dos descobrimentos, eventos atribuídos por alguns historiadores, a movimentos migratórios e comerciais com o Império Mongol. Portanto, para os europeus o termo "cólera" já era bem conhecido, "mas a *cholera asiatica*, a verdadeira, era ainda desconhecida na Europa no início do século XIX."[251] (ECKART, 2011, p. 79).

### O "Ano sem verão"

Em abril de 1815, ocorreu um fenômeno natural, ignorado por gerações de historiadores, mas que influenciaria fortemente as condições climáticas de todo o planeta pelos três anos seguintes e que pode ter contribuído para a propagação de epidemias no decorrer do século XIX: a erupção do vulcão Tambora, localizado em Sumbawa, na Indonésia. Sua interferência no clima global é atestada por vários especialistas no assunto, como Robert I. Tilling[252], Clive Oppenheimer[253] e Gillen D'Arcy Wood[254], tendo sido um dos eventos responsáveis pela explosão da primeira epidemia de cólera do mundo moderno. Em "*Tambora: the eruption that changed the world*" ("Tambora: a erupção que mudou o mundo"), Wood (2014, p. 21) descreve o momento da erupção do vulcão e a dimensão do fenômeno:

> A cacofonia de explosões de Tambora em 10 de abril de 1815 podia ser ouvida a centenas de milhas de distância. [...]

[251] "Anders aber (...), war die (echte) *Cholera asiatica* zum Beginn des 19. Jahrhunderts in Europa unbekannt." Todos os trechos em inglês ou alemão foram traduzidos pela autora.
[252] Geólogo e vulcanologista do United States Geological Survey.
[253] Professor de Vulcanologia na Universidade de Cambridge, Reino Unido.
[254] Professor e diretor da Iniciativa de Estudos em Sustentabilidade nas Humanidades da Universidade de Illinois.

> Em poucas horas, [a lava] enterrou a civilização humana no Nordeste de Sumbawa, sob uma camada fumegante de um metro de altura de rochas ígneas.
> Os rios de matéria vulcânica que fluíram para o mar redesenharam o mapa de Sanggar. Florestas foram incineradas juntamente com aldeias e quilômetros de litoral adicionados à península, como um aterro vulcânico gigante. [...]
> Nos mares ao norte de Macassar [cidade na Indonésia], o capitão do navio da Companhia das Índias Orientais, Benares, fez uma descrição vívida das condições da região em 11 de abril: "As cinzas agora começaram a cair em forma de chuva, e a aparência era realmente horrível e alarmante. Ao meio-dia, a luz que havia permanecido na parte oriental do horizonte desapareceu, e a escuridão completa cobriu a claridade do dia [...]. A escuridão era tão profunda pelo resto do dia, como eu nunca vi nada igual nem na noite mais escura; era impossível ver sua mão mesmo próxima dos olhos."[255]

Segundo Plag (2014, *online*), em 1815, a nuvem de cinzas do vulcão Tambora cobriria uma grande parte do hemisfério norte. (Figura 1).

"A erupção causou anomalias climáticas globais", e

> [...] a temperatura média global diminuiu o suficiente para causar problemas agrícolas significativos em todo o mundo. Os impactos associados à saúde incluíram uma grave epidemia de tifo de 1816-1819 no sudeste da Europa e no leste do Mediterrâneo e uma disseminação mundial de um novo surto de cólera originada em Bengala em 1816.[256]

[255] "Tambora's cacophony of explosions on April 10, 1815, could be heard hundreds of miles away. […]
Within a few short hours, it buried human civilization in northeast Sumbawa under a smoking meter-high layer of ignimbrite.
The rivers of volcanic matter that plowed into the sea redrew the map of Sanggar. Forests were incinerated along with villages, and kilometers of coastline added to the peninsula, like a giant volcanic landfill. […]
In the seas to the north of Macassar, the captain of the East India Company vessel Benares gave a vivid account of conditions in the region on April 11: 'The ashes now began to fall in showers, and the appearance altogether was truly awful and alarming. By noon, the light that had remained in the eastern part of the horizon disappeared, and complete darkness had covered the face of day […]. The darkness was so profound throughout the remainder of the day, that I never saw anything equal to it in the darkest night; it was impossible to see your hand when held up close to the eye.' "

[256] "The eruption caused global climate anomalies […]. Average global temperatures decreased by about 0.4 K, enough to cause significant agricultural problems around the globe. Associated health impacts included a severe typhus epidemic from 1816-1819 in southeast Europe and the eastern Mediterranean, and a worldwide spread of a new strain of cholera originating in Bengal in 1816."

Figura 16 – A nuvem de cinzas do Monte Tambora, em 1815

Fonte: Apogeo Spatial[257]

Wood (2014, p. 8) descreve o reflexo de tal fenômeno nas condições climáticas no início do século XIX e suas graves consequências:

> A ocorrência climática de Tambora de 1815-18 nos oferece uma visão rara e clara sobre um mundo convulsionado por extremos climáticos, com comunidades humanas em todos os lugares lutando para se adaptar a mudanças súbitas e radicais nas temperaturas e nas chuvas e a um tsunami crescente de fome, doenças, desorganização e agitações.
> Por três anos, após a explosão de Tambora, estar vivo significava, em quase todos os lugares do mundo, estar com fome. Na Nova Inglaterra, o ano de 1816 foi apelidado de "Ano sem verão" ou "Mil-e-oitocentos-e-congele-até-a-morte". Os alemães chamaram 1817 de "Ano do Mendigo". Em todo o mundo, as colheitas se perderam em geadas e secas ou foram levadas pelas chuvas torrenciais. [...]
> No início do século XIX, a grande maioria da população mundial estava sujeita [...] ao regime implacável da natureza: a maioria das pessoas dependia da agricultura de subsistência, vivendo precariamente de colheita a colheita. Quando as safras mundiais falharam em 1816, e novamente no ano seguinte, legiões de pessoas famintas das áreas rurais, da Indonésia à Irlanda, fugiram do campo para as cidades-mercado para pedir esmolas ou vender seus filhos em troca de comida. Doenças amigas da fome, a cólera e o tifo, espreitaram o mundo da Índia até a Itália, enquanto os preços do pão e do arroz, os alimentos básicos do mundo, dispararam a perder de vista.
> Em todo o continente europeu, devastado pelas guerras napoleônicas, dezenas de milhares de veteranos desmobilizados se viram incapazes de alimentar suas famílias. Eles deram vazão a seu desespero em tumultos nas praças de cidades e em campanhas de guerra de incêndios criminosos, enquanto governos em

[257] Disponível em: <http://apogeospatial.com/extreme-volcanic-eruptions/>. Acesso em: 13 out. 2018.

> toda parte temiam as revoluções. As tragédias humanas raramente se revelam sem bênçãos para alguns poucos. Durante essa prolongada escassez global, que terminou apenas com as abundantes colheitas de 1818, os agricultores da Rússia e da região ocidental americana floresceram como nunca antes, vendendo seus grãos a preços estratosféricos para compradores desesperados na zona de comércio do Atlântico. Mas para a maioria das pessoas, em todo o mundo, isso foi "o pior dos tempos".[258]

Tais mudanças climáticas não passariam despercebidas para os mestres pintores. Interessante observar em Wood (2014, p. 2) a referência a telas de artistas de expressão do início do século XIX, como o britânico William Turner (1789-1862) e o alemão Caspar David Friedrich (1774-1840), que retrataram, entre 1816 e 1818, "estranhos e espetaculares" ("strange, spectacular") pores-do-sol. Em 2007, uma equipe de pesquisadores, climatologistas e especialistas em ciências ambientais, coordenada pelo físico e meteorologista e PhD em Meteorologia Física pela Universidade de Atenas, Christos S. Zerefos, examinou, com equipamentos ópticos utilizados na análise de partículas de aerossóis vulcânicos, a variação das proporções entre o vermelho e o verde (R/G) em centenas de pinturas. Os resultados obtidos comprovariam a acurada observação dos artistas, que haviam reproduzido a coloração intensa do céu, com "uma elevada correlação entre os índices conhecidos da atividade vulcânica e os valores da coloração aplicada nas pinturas".[259] (ZEREFOS et al., 2007, p. 4032)

---

[258] "The Tambora climate emergency of 1815–18 offers us a rare, clear window onto a world convulsed by weather extremes, with human communities everywhere struggling to adapt to sudden, radical shifts in temperatures and rainfall, and a flow-on tsunami of famine, disease, dislocation, and unrest.
For three years following Tambora's explosion, to be alive, almost anywhere in the world, meant to be hungry. In New England, 1816 was nicknamed the "Year without a Summer" or "Eighteen-Hundred-and-Froze-to-Death." Germans called 1817 the "Year of the Beggar." Across the globe, harvests perished in frost and drought or were washed away by flooding rains.
In the early nineteenth century, the overwhelming majority of the world's population were subject (…) to the unforgiving regime of nature: most people depended on subsistence agriculture, living precariously from harvest to harvest. When crops worldwide failed in 1816, and again the next year, starving rural legions from Indonesia to Ireland swarmed out of the countryside to market towns to beg for alms or sell their children in exchange for food. Famine friendly diseases, cholera and typhus, stalked the globe from India to Italy, while the price of bread and rice, the world's staple foods, skyrocketed with no relief in sight.
Across a European continent ravaged by the Napoleonic Wars, tens of thousands of demobilized veterans found themselves unable to feed their families. They gave vent to their desperation in town-square riots and military-style campaigns of arson, while governments everywhere feared revolution. Human tragedies rarely unfold without blessings to some. During this prolonged global dearth that ended only with the bumper harvests of 1818, farmers in Russia and the American western frontier flourished as never before, selling their grain at stratospheric prices to desperate buyers in the Atlantic trade zone. But for most people, worldwide, this was 'the worst of times'."

[259] "high correlation […] between the well known index of volcanic activity (DVI) and the values of the coloration depicted in the sunset paintings."

Figura 17 – Caspar David Friedrich (1774-1840), “Navios no porto”, de 1816. Palácio de Sanssouci, Potsdam.

Fonte: Wikimedia Commons.

## Pandemias

De acordo com Siddique e Cash (2014, p. 5), a história moderna da cólera começa em 1817, quando um grande surto da doença irrompeu na região de Bengala, no delta do rio Ganges, configurando o que entrou para a história da medicina como a Primeira Pandemia. Eckart (2011, p. 80) aponta três condições que podem ter contribuído para essa ocorrência: o colonialismo europeu no sul da Ásia, o aumento acentuado do fluxo de bens e pessoas para a Europa e o surgimento de grandes metrópoles urbanas na esteira da industrialização.

Recorremos, novamente, a Wood (2014, p. 83) que relata a explosão da cólera na Índia, em 1817:

> A cólera tinha sido sazonalmente *endêmica* no baixo Bengala desde tempos imemoriais. Viajando hoje pelas estradas costeiras estreitas dos Sunderban na Baía de Bengala, ainda se encontram santuários dedicados a Ola Bibi, a deusa da cólera. Mas em maio de 1817, quando as monções chegaram três semanas mais cedo, despejando quantidades calamitosas de chuva na região do delta, a cólera permanente de Bengala apareceu repentinamente fora de época,

> mostrando força e amplitude incomuns. Em agosto, uma "epidemia" da doença sem precedentes havia se propagado na população indiana. Um mês mais tarde, um relatório oficial declarou que a cólera "grassava com extrema violência" em meio às populações indiana e europeia de Bengala, mas também embarcou por um caminho sem precedentes para o norte e oeste, seguindo o rio. [...]
> Um medo quase histérico desta nova e insaciável cólera – infundida por seus sintomas chocantes e expansão territorial – escoa pela prosa burocrática dos funcionários coloniais britânicos. A epidemia da "cholera morbus" era um "mal", "um flagelo horrível", "uma calamidade terrível e desoladora" que "ameaçava varrer grande parte da população nativa", se não fossem encontrados meios para neutralizá-la. Era "uma doença mais destrutiva em seus efeitos e mais extensa em sua influência do que qualquer outra registrada nos anais do país". Como consequência dessa alta mortalidade e do pânico geral, a cólera ameaçava a ordem social, o bom funcionamento da economia indiana e, portanto, os lucros das empresas.[260]

Um novo surto surgiria em Bengala, em 1826, causando uma nova atividade epidêmica da cólera que se propagou para o oeste (SIDDIQUE; CASH, 2014, p. 3), para a qual não haveria, na Europa, motivo para pânico inicialmente.

Essa nova pandemia avançaria por terra e por mar, impulsionada pela invasão britânica no Punjab em 1827, pelas atividades comerciais entre os países asiáticos e a Europa e por grandes levas de peregrinos hindus que se reuniam no festival Kumb, em Hardwar, no baixo vale do rio Ganges, e se abrigavam em acampamentos improvisadas e superlotados. (ECHENBERG, 2011, p. 18). Peregrinos de várias regiões da Índia consumiam e compartilhavam a mesma água, potencializando a proliferação da doença. A epidemia percorreria as rotas comerciais de Teerã e Baku e acompanharia as caravanas que atravessavam a cordilheira do Indocuche, na fronteira entre Paquistão e Afeganistão. (MORRIS, 1976, p. 22).

Finalmente, em 1829, a cólera penetrou no Afeganistão e na Pérsia e marcharia firmemente em direção à Rússia, invadindo a cidade de Astracã, em 1830, marcando, assim, o início da Segunda Pandemia de cólera. Dali a cólera se espraiou para Odessa, em dezembro de

---

[260] "The disease cholera had been seasonally *endemic* to Lower Bengal since time immemorial. Traveling the narrow coastal roads of the Sunderbans in the Bay of Bengal today, one still comes across shrines dedicated to Ola Bibi, the goddess of cholera. But in May 1817, when the monsoon arrived three weeks early and delivered further calamitous quantities of rain to the delta region, the perennial Bengal cholera suddenly appeared out of season, showing unusual strength and breadth. By August an unprecedented "epidemic" of the disease had spread among the Indian population. A short month later an official report declared cholera to be "raging with extreme violence" through both the Indian and European populations of Bengal but also embarking on an unprecedented outward course to the north and west, following the river. […]
An almost hysterical fear of this new, insatiable cholera—inspired by its shocking symptoms and territorial expansion—seeps through the restrained bureaucratic prose of British colonial officials. The epidemical "cholera morbus" was an "evil," "a horrid scourge," "an awful and desolating calamity" that "threatened to sweep off a large portion of the Native population" if some means could not be found to counteract it. It was "a malady more destructive in its effects, and more extensive in its influence than any other recorded in the annals of the country." As a consequence of this high mortality and general panic, the cholera threatened social order, the proper running of the Indian economy, and thus company profits."

1830, alcançando Varsóvia, em 1831. (KOTAR; GESSLER, 2014, p. 38). Segundo Echenberg (2011, p. 18), a revolta polonesa contra a Rússia entre 1830 e 1831 levaria a cólera pela primeira vez ao Mar Báltico. Tomando a rota do Báltico e do Mar do Norte, a onda avassaladora alcançou a Inglaterra, seguindo para a França, Itália, Espanha e Portugal, chegando até os países do norte da África. (SIDDIQUE; CASH, 2014, p. 3). Em 1832, alcançaria a Irlanda, sendo "exportada" dali por meio das correntes migratórias para as Américas – Canadá e Estados Unidos –, seguindo em direção ao México e para a América do Sul, em 1833. (KOTAR; GESSLER, 2014, p. 130-131). É provável que se deva tal propagação aos processos de colonização e imperialismo então vigentes. "A epidemia generalizara-se para todo o globo: a década de 1830 marcou a definitiva globalização da pandemia." (SANTOS, 1994, p. 84).

Os cordões sanitários e as estações de quarentena que, segundo Eckart (2011, p. 81), haviam funcionado em 1823, não impediriam que a cólera chegasse à Prússia em 1831, primeiro a Gdansk e Königsberg, encontrando pelo caminho cidades que haviam se desenvolvido na esteira da industrialização europeia e "que devido às más condições sanitárias, à superpopulação urbana e à pobreza proporcionaram criadouros ideais para a doença" [261] que, assim, se espalhou rapidamente. Motins e agitações, saques e assassinatos seriam algumas das reações da população castigada pela epidemia; revoltas contra os cordões sanitários adotados pelos governos, que impediam a livre circulação de bens e alimentos, reduzindo sua oferta e elevando os preços, medidas que resultariam em distúrbios e lutas contra as autoridades. (SANTOS, 1994, p. 103). Corria também a suposição, de que a cólera chamada "asiática" seria "um reflexo da barbárie asiática, além da incapacidade da opinião médica europeia para compreender a causa e o modo de transmissão da doença."[262] (ECHENBERG, 2011, p. 19). Havia o desespero e a cobrança da população por ações emergenciais de um lado e as limitações dos saberes médicos do outro.

Diferentemente da Primeira, a Segunda Pandemia "invocou emoções e medos não experimentados desde a peste bubônica do século XIV," pelo fato de ter sido "de maior duração e alcance mais amplo,"[263] com consequências mais desastrosas e violentas. (ECHENBERG, 2011, p. 18). Tal constatação é compartilhada por Santos, para quem "esse 'flagelo brutal e espetacular' do século XIX obedeceu ao padrão de difusão e circulação de doenças

[261] „die aufgrund mangelhafter sanitärer Bedingungen, städtischer Überbevölkerung und Armut der Krankheit ideale Nährböden lieferten."
[262] „a reflection of Asia's barbarity, despite the inability of European medical opinion to comprehend the cause and mode of transmission of the disease."
[263] „invoked emotions and fears not experienced since the bubonic plague of the fourteenth century [...] of longer duration and wider scope"

transmissíveis através do mundo, tendo se expandido ainda mais pelo globo do que a Peste Negra na Idade Média." (1994, p. 81). Um misto de responsabilidade, impotência e desesperança seria o sentimento frequente entre médicos e administradores governamentais, perante tanta tragédia (MORRIS, 1976, p. 22), como relatou o médico e professor universitário Friedrich Hufeland (1774-1839): "É certamente vergonhoso para nós, médicos de Berlim, que, sob o domínio da cólera nos ditos países civilizados, onde há uma polícia médica e onde são preparadas listas de falecidos, em nenhum outro lugar morreram mais pessoas proporcionalmente ao número de pacientes do que aqui."[264] (RUNDFUNK BERLIN-BRANDENBURG, *online*)[265]

---

[264] "Eine Schande ist es freilich für uns Berliner Ärzte, dass, seitdem die Cholera in civilisirten Ländern, d.h. solchen herrscht, wo es eine medizinische Polizei giebt und Todtenlisten angefertigt werden, an keinem Orte, im Verhältniß zu der Zahl der Erkrankten, so viele Menschen daran gestorben sind, als hier."

[265] No século XVIII, a necessidade de uma ação governamental que atendesse questões de saúde pública baseadas na higiene, já estava sendo estabelecida sob a luz do neo-hipocratismo, particularmente, nos estados alemães, com a implementação de uma "polícia médica". Seu representante de maior vulto foi o médico sanitarista Johann Peter Frank (1745-1821), que elaborou o documento intitulado "*System einer vollständigen medicinischen Polizey*" ("Sistema de uma polícia médica completa"). (ROSEN, 1993). Embora em minoria, contagionistas, como o médico alemão Jeremias Rudolf Lichtenstädt (1792-1849), acreditavam firmemente que a crença na "não infectividade da cólera (...) pertence à categoria dos erros mais perigosos do nosso tempo." (ECHENBERG, 2011). Mais tarde, na Inglaterra, o médico anestesista da Rainha Vitória, John Snow (1813-1858), iniciava, de forma pioneira, suas pesquisas sobre a cólera, e reconheceu que "o vírus da cólera é encontrado no trato intestinal de indivíduos contaminados e expelido nas fezes." (ECKART, 2011). Mas foi somente com seu trabalho como "médico-detetive", a partir de década de 1850, que o quadro epidêmico da cólera começou a se reverter. (SANTOS, 1994).

Assim, conforme Santos (1994), "a cólera foi, em boa parte, responsável pelas primeiras iniciativas da organização sanitária, em resposta à falta de instrumentos de ação e de métodos", bem como "o século das primeiras medidas sanitárias internacionais contra a expansão de doenças."

Entre 1750 e 1830, a Europa vivia um período crucial. Foram oito décadas decisivas, pautadas nos princípios do Iluminismo, movimento internacional liderado pelos filósofos franceses Diderot, d'Alembert, Voltaire e Rousseau "que chamaram a atenção para a reforma das instituições e condições sociais". Os iluministas buscaram consolidar todo o conhecimento disperso na Enciclopédia das Artes, Ciências e Negócios, publicada em 35 volumes entre 1751 e 1772, para que "o trabalho de séculos passados não se torne trabalho perdido pelos séculos que se seguem", com o objetivo de tornar o conhecimento humano acessível a todos.

De acordo com esses novos princípios, "a Europa esforçou-se por repudiar o seu passado e construir o futuro em uma nova base". Aconteceram, nessas décadas, "as grandes revoluções na França e nos Estados Unidos, a ascensão e queda do Império Napoleônico e os esforços para restaurar o ancient régime." (ROSEN, 1993, p. 107). "Percebeu-se que a inteligência social só se tornaria eficaz, se houvesse uma opinião pública esclarecida", principalmente no que diz respeito aos resultados obtidos nas ciências e na medicina e "em matéria de saúde e higiene". São criados, nesse período, os fundamentos do movimento sanitário do século XIX e que influenciariam o planejamento das cidades (ROSEN, 1993, p. 109).

Ainda no século XVII, estudos desenvolvidos pelo médico britânico William Harvey (1578-1657) haviam contribuído para mudanças urbanísticas posteriores, pensando a cidade como um corpo humano, em que artérias e veias seriam as vias por onde circulam seus habitantes, não podendo jamais ficar obstruídas. (MÜLLER, 2002). "A cidade é tratada como um organismo vivo (...), onde cada órgão tem uma função e anatomia peculiar. O planejador urbano tem o papel de diagnosticar os males e propor terapias." (COSTA, 2002). Também os economistas "pregavam as vantagens do livre mercado. Daí a necessidade de se abrir grandes ruas e avenidas, não só para a circulação de pessoas, mas para a intensa circulação do capital." (MÜLLER, 2002).

Deu-se início, então, ao urbanismo moderno que se caracterizou pelas "modificações produzidas de forma gradual pela Revolução Industrial na cidade e no campo e que somente seriam reveladas e percebidas como problemas mais tarde." (BENÉVOLO, 1976). "A Inglaterra, por ter sido 'um dos primeiros países a desenvolver a indústria', foi também a primeira a sentir, na virada do século XVIII para o XIX, as graves consequências da industrialização." (MÜLLER, 2002).

À medida em que a epidemia avançava sobre as cidades europeias, a cólera faria inúmeras vítimas "onde mais se negligenciavam as medidas sanitárias", observa Celina Maria Turchi Martelli (1997, p. 5). Estudos realizados durante a epidemia, em 1832, estabeleceriam uma associação entre a maior ocorrência de casos de doenças fatais e os bairros mais densos e atulhados, conforme Maria Clelia Lustosa Costa. (2002, p. 65).

A água foi, por certo período, responsabilizada como meio da propagação de doenças, hipótese levantada também em 1832. "A água, o lixo, os dejetos, a sujeira tinham que circular." (COSTA, 2002, p. 64). Os focos estagnados causadores de doenças foram combatidos, extensas regiões pantanosas aterradas, alagados pestilentos drenados e se providenciaria a limpeza do calçamento das ruas, esforços somados que conduziriam à construção de sistemas de abastecimento de água e de escoamento do esgoto. (COSTA, 2002, p. 64). "De uma maneira geral, toda a sociedade do século XIX foi atingida, ficando submetida aos novos padrões sanitários, éticos e estéticos", segundo Gláucia Regina Ramos Müller. (2002, p. 21). Foram incentivados os cuidados com o corpo, "através da valorização da prática do banho." (MÜLLER, 2002, p. 21). "Fazer o povo perder seu cheiro animal e afastá-lo dos excrementos

---

Em seu tratado "Água, ares e lugares", Hipócrates, cinco séculos antes de Cristo, "já havia relacionado as condições atmosféricas, a variação das estações e a localização das cidades, com a origem de algumas doenças". (COSTA, 2013). No século XVIII, o neo-hipocratismo, que estabelecia uma relação entre o homem doente, a natureza e a sociedade, voltou a dominar. Essa corrente comportava diversas teorias. Mas havia duas teorias que predominavam, ambas sendo debatidas em conferências internacionais de higiene pública: a teoria miasmática e a teoria contagiosa. Entendia-se por miasmas todas as emanações nocivas, que corrompiam o ar e atacavam o corpo humano. "A teoria miasmática, também chamada de teoria infeccionista, exigia a higiene profunda do meio físico e social". Para tanto, era necessário arejar o ambiente, evitando o acúmulo de pessoas, e manter limpos os cursos d'água e as redes de água e esgoto. "Cemitérios, matadouros, hospitais, cadeias, fábricas e lixões" deveriam ser construídos na periferia das cidades. (COSTA, 2013). A segunda teoria, a contagiosa, "considerava o contagium ou vírus como um princípio de transmissão mórbida que se reproduzia no organismo humano, podendo passar para outro". De acordo com essa teoria, era necessário vacinar a população, "proceder à desinfecção das edificações e ao isolamento dos doentes". (COSTA, 2013). Segundo Martelli, remonta a este período "a origem histórica da imunização de massa, bem como os dispensários de vacinação pública." (1997, p. 4).

No século XIX, "todas essas correntes explicativas da origem das epidemias e das doenças urbanas se confrontavam", formando, muitas vezes, "um todo eclético de explicações", (COSTA, 2013), que acabavam por confundir mais do que esclarecer a população.

Contudo, a teoria infeccionista era menos radical, permitindo a circulação de mercadorias, enquanto a contagionista, com suas medidas preventivas de isolamento, prejudicava as relações comerciais. Explica-se dessa forma, a adoção das práticas da teoria infeccionista. "Era mais racional e rentável investir em obras de saneamento do que deixar as mercadorias se deteriorando nos portos." (COSTA, 2013).

Médicos e higienistas propõem, então, "a medicalização do espaço e da sociedade, sugerindo normas de comportamento e de organização das cidades", recomendando o deslocamento da população em períodos de maior ocorrência de doenças (COSTA, 2013) e mesmo indicando locais mais apropriados para implantação das cidades. "O saber médico fornece os elementos ideológicos que justificam as intervenções e reorganizações urbanas, e os urbanistas operam as transformações". (COSTA, 2002).

Surge na França, ainda no final do século XVIII, sob influência dos iluministas, o conceito de topografia urbana ou médica, que consiste no levantamento "das características físicas, sociais, econômicas e culturais dos lugares" para "diagnosticar os males e localizar as doenças no espaço", intervindo com cirurgias radicais, caso fosse necessário. A partir desses estudos, médicos e higienistas concluíram que as cidades eram os lugares mais nocivos para a saúde da população, com a incidência de inúmeras doenças e altos índices de mortalidade. (COSTA, 2002).

era parte das medidas terapêuticas recomendadas para combater as doenças e as desordens sociais." (COSTA, 2013, p. 57).

Mais devastador do que as doenças que já eram "esperadas", como o tifo e a tuberculose, "por terem se firmado na memória coletiva como um evento cotidiano", foi o efeito psicológico, social e epidemiológico sobre o estado de ânimo da população causado pelo impacto da cólera. Tal como na Idade Média, a incidência da doença foi associada à religião e à moral e incorporada na população, diz Santos (1994, p. 106), principalmente nos países anglo-saxões, como um castigo de Deus.

**Berlim enfrenta a cólera**

Como todos os centros urbanos europeus daquela época, Berlim também viria a enfrentar graves problemas, em sua maioria decorrentes da revolução industrial: crescimento exponencial da sua população, infraestrutura precária e saneamento deficiente. No período entre 1700 e 1797, a população da cidade havia quintuplicado, "em virtude da elevada taxa de natalidade e da queda nos índices de mortalidade"[266]. (ROSEN, 1993, p. 114). [267]

A administração da cidade, que até meados do século XIX não havia conseguido impor os decretos e regulamentos existentes para manter a cidade limpa, não tinha condições de adaptá-los às novas condições que a cidade estava enfrentando, segundo Shahrooz Mohajeri (2005, p. 24). A limpeza das calçadas, a remoção do lixo doméstico e o esvaziamento das fossas eram tradicionalmente de responsabilidade dos proprietários, tarefas, por isso mesmo, desempenhadas de forma bastante variável. Em muitos casos, o lixo doméstico e o conteúdo dos urinóis seriam simplesmente despejados nas ruas ou nas calhas ("*Rinnsteine*") que corriam ao longo das ruas, diz o autor (MOHAJERI, 2005, p. 24. Mas, como as calhas já não atendiam satisfatoriamente à demanda pretendida – o escoamento das águas residuais, mesmo sem o acréscimo de sólidos –, as valas a céu aberto acabaram por se transformar muitas vezes em esgotos fétidos. Ainda de acordo com Mohajeri (2005, p. 24), as consequências dessas questões mal resolvidas eram óbvias, além de serem motivo de queixa por parte dos habitantes de Berlim e serem percebidas por visitantes estrangeiros com alguma surpresa. A comparação inevitável

[266] "[…] due to a high birth rate and a falling death rate."

[267] Ainda no final do século XVIII, foram tomadas providências que concorreram para o declínio do consumo de bebidas alcoólicas e para melhorias na obstetrícia, reduzindo, assim, as taxas de mortalidade materna. Foram somados esforços na promoção do bem-estar das crianças, conforme expressado "nos escritos e nas propostas de Johann Peter Frank e seus contemporâneos". Numa sociedade, em que os bebês ainda eram as maiores vítimas de cuidados inadequados, maus tratos e óbitos, foram, finalmente, implementadas medidas higiênicas e sociais eficazes.

com outras grandes cidades europeias, como Londres, Paris e Viena, deixaria claro, o quão distante estava a capital prussiana das demais em termos de aparência e de cuidados sanitários. (MOHAJERI, 2005, p. 24)

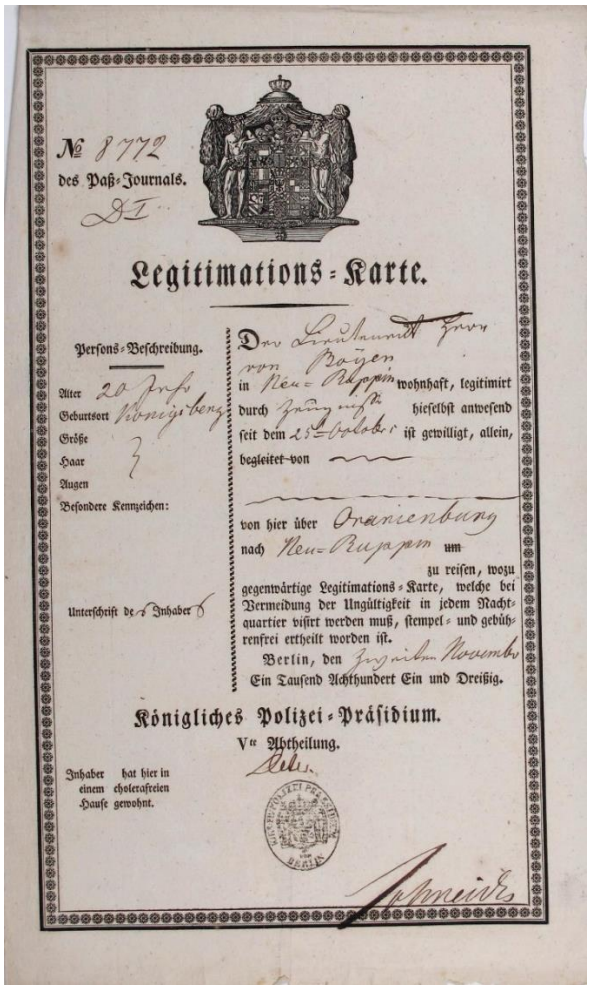
Quando a epidemia de cólera avançou sobre Berlim, em 1831, criaram-se imediatamente cordões sanitários, sessenta distritos de proteção contra a cólera, medidas especiais de quarentena e o estabelecimento de uma comissão especial de proteção. No entanto, nenhuma dessas providências logrou êxito, conforme Eckart. (2011, p. 81).

Em 8 de junho de 1831, a cidade anunciaria por meio de boletins oficiais "que as cartas de saúde concedidas na Rússia, Polônia e na Galícia Austríaca 'não excluirão viajantes e comerciantes das regulamentações de quarentena'."[268] (KOTAR; GESSLER, 2014, p. 42). Pessoas e mercadorias oriundas dessas regiões somente poderiam passar pelos postos de fronteira após uma quarentena de no mínimo vinte dias, observa Birgit Nolte-Schuster. (2007, p. 2568).

Ainda em abril do mesmo ano se tornaria obrigatório para todos os viajantes, além do passaporte, o uso do "cartão de autenticação" ("*Legitimationskarte"*) (Figura 3). Segundo Nolte-Schuster (2007, p. 2566), esse documento adicional forneceria informações sobre o portador, sua rota e seu objetivo de viagem. Sua apresentação seria exigida nos postos de fronteira, nos correios, em pousadas e por barqueiros e cocheiros. No caso de informações insuficientes, o viajante seria impedido de seguir seu caminho, permanecendo em quarentena, no próprio local. Na tentativa de conter a epidemia, foram adotadas táticas de guerra. Quem desobedecesse às normas ou aos agentes de fronteira, era preso sumariamente ou, em casos extremos, seria condenado à pena de morte, diz Nolte-Schuster (2007, p. 2566).

[268] "will not exclude travelers and merchants from the quarantine regulations."

Figura 18 – “*Legitimations-Karte*”, cartão de autenticação, com informações sobre o portador



№ 8772
des Paß-Journals.
D I

Legitimations-Karte.

Persons-Beschreibung.

Alter 20 Jahr
Geburtsort Königsberg
Größe
Haar
Augen
Besondere Kennzeichen:

Unterschrift des Inhabers

Der Lieutenant Herr von Boyen in Neu-Ruppin wohnhaft, legitimirt durch Zeugnisse hieselbst anwesend seit dem 25. October ist gewilligt, allein, begleitet von

von hier über Oranienburg nach Neu-Ruppin um zu reisen, wozu gegenwärtige Legitimations-Karte, welche bei Vermeidung der Ungültigkeit in jedem Nachtquartier visirt werden muß, stempel- und gebührenfrei ertheilt worden ist.

Berlin, den zweiten November
Ein Tausend Achthundert Ein und Dreißig.

Königliches Polizei-Präsidium.
Vte Abtheilung.

Inhaber hat hier in einem cholerafreien Hause gewohnt.

Fonte: Deutsches Historisches Museum, Berlim.

Para a desinfecção de pessoas, animais e objetos foram adotados, em todas as províncias, procedimentos rigorosos no combate à cólera, como a defumação de mercadorias com cloro, quarentenas nos portos, suadouros com vapor de vinagre, dentre outros.

Naturalmente, à medida que a epidemia se prolongava, tais aparatos de segurança incorreriam em gastos extras que seriam regulamentados da seguinte maneira: toda a infraestrutura e o pessoal especializado nas fronteiras seriam mantidos pelo Estado; às províncias competiria o financiamento de medidas sanitárias especiais locais, a manutenção de hospitais e equipes médicas; as diárias nas instituições de quarentena e dos animais em abrigos teriam que ser pagos pelos viajantes, assim como as despesas com o armazenamento e a descontaminação das mercadorias. O general prussiano Carl von Clausewitz (1780-1831), que havia apontado para a importância tática dos “*cordons sanitaires*”, faleceria em novembro, em decorrência da cólera. (NOLTE-SCHUSTER, 2007).

O escritor e jornalista Karl Gutzkow (1811-1878) descreveu assim os horrores da cólera (2018, p. 126-127):

> A cólera, o "hóspede asiático", como era chamada, a "praga", como era denominada nos púlpitos, visitou a Europa pela primeira vez. Era a imagem do horror da humanidade. [...] Isso foi provavelmente um contraste com a - filosofia da idealidade! O mundo da luz, da ideia e da beleza em nosso peito e agora esse preservativo da cólera, essas ataduras de lã, esses cestos da morte cobertos com oleado escuro, esses trajes especiais e defensivos contra contágio dos guardas, essas tábuas que deveriam ser pregadas nas casas, essas estações de cólera em todos os bairros![269]

No entanto, há quem levasse tal situação para o lado humorístico, como o faria o jornalista e escritor Moritz Gottlieb Saphir, ao descrever figuras femininas e masculinas "envoltas" em remédios caseiros que, no final das contas, se provariam ineficazes no combate à cólera. Suas caricaturas feminina e masculina (Figuras 4 e 5) usam roupas de lã, ataduras abdominais, tijolos quentes, placas de metal junto ao corpo e ervas, como hortelã-pimenta, cânfora, bagas de zimbro, cal clorada, além de clisteres e lavatórios.

Figura 19 – "*Cholera Präservativ-Frau*", caricatura de figura feminina equipada com medidas preventivas recomendadas contra a cólera

Fonte: Deutsches Historisches Museum, Berlim.

[269] "Die Cholera, der "asiatische Gast", wie sie hiess, die "Seuche", wie sie auf den Kanzeln genannt wurde, besuchte Europa zum ersten Male. Sie war das Scheckbild der Menschheit. [...] Das war wahrscheinlich ein Gegensatz zur – Idealitätsphilosophie! Die Welt des Lichtes, der Ahnung und Schönheit in unserer Brust und nun diese Cholerapräservative, diese wollenen Leibbinden, diese mit dunklem Wachstuch überzogenen Todtenkörbe, diese besonderen, der Ansteckung wehrenden Anzüge der Wärter, diese Tafeln, die an die Häuser geheftet werden sollten, diese Cholerastationen in jedem Stadtviertel!"

Figura 20 – "*Cholera Präservativ-Mann*", caricatura da figura masculina "munida" com medidas preventivas contra a cólera

Fonte: Rundfunk Berlin-Brandenburg.

A cólera invadiu Berlim e se instalaria inicialmente nos bairros pobres ao norte e a leste da cidade, em locais próximos a águas paradas, observa Eckart. (2011, p. 81). Luiz Antonio Santos (1994) faz a seguinte descrição:

> O ímpeto com que [a cólera] assolava as populações durante períodos curtos, tomando-as, literalmente, de assalto; a violência com que derrubava suas vítimas, tais eram as características terríveis da penetração da cólera – não era raro que pessoas que estivessem aparentemente sãs pela manhã revelassem sintomas gastrointestinais muito fortes pela tarde e falecessem ao anoitecer.

Em 1831, a cidade de Berlim contava com uma população de cerca de 240.000 habitantes, dos quais 2.249 adoeceram e 1.417 faleceram até dezembro daquele ano, segundo Christopher Jütte. (2015, *online*).

Em toda a Prússia, cerca de 41.000 pessoas sucumbiriam no período entre 1831 e 1832. (JÜTTE, 2015, *online*). Eckart (2011, p. 82) informa dados parecidos: "a 'hidra asiática', como também era chamada, demandou, em Berlim, segundo dados oficiais, entre setembro de 1831 e fevereiro de 1832, 1.426 mortos [...]."[270]

Jornais de época também divulgaram os números alarmantes das vítimas fatais. Tomando como exemplo edições da "*Münchener Politische Zeitung"* ("Jornal político de Munique") (*online*), periódico de circulação diária, encontramos apenas dois registros em 1829;

[270] „Die »asiatische Hydra«, wie sie auch genannt wurde, forderte offiziellen Angaben zufolge von September 1831 bis Februar 1832 in Berlin 1.426 Tote [...]."

no ano seguinte, o número subiria para 6; em 1831, a quantidade de ocorrências com relato de casos de infecção dispararia para 92. Chegaram a ser publicadas listagens e tabelas diárias com dados da população das cidades mais atingidas, informando o número total de habitantes, a parcela de pessoas contaminadas, falecidas e restabelecidas. As notícias sobre o assunto, antes em pequenas notas nas últimas páginas do diário, atingiriam um status de manchete de primeira página.

Entre 26 de agosto de 1831 e 28 de novembro de 1832, circulou um semanário, dedicado especificamente à epidemia, a "*Allgemeine Cholera-Zeitung"* ("Jornal Geral da Cólera") (*online*), cujo redator era o professor e médico Justus Radius, da cidade de Leipzig. Trazia notícias, artigos médicos, estatísticas e resenhas de literatura especializada, com a colaboração de cientistas nacionais e internacionais. Na edição inaugural do jornal, em 26 de agosto de 1831, antevendo a dimensão pandêmica da cólera, a editora Baumgärtners Buchhandlung, responsável pela sua impressão, publicou um comunicado, do qual extraímos o seguinte trecho:

> A crescente importância da terrível praga que se aproxima de nós vindo do Oriente, com a quase certeza de que inevitavelmente atravessará toda a Europa, motivou-nos para a correta percepção de fundar um periódico próprio, para o qual conseguimos recrutar o médico prático e conhecido escritor acima mencionado [Jusutus Radius].
> Somente através do monitoramento incessante da doença, em seu surgimento, seu avanço e apenas pela investigação da intervenção dos esforços médicos no seu ser, espera-se obter esse conhecimento e, talvez, a base de um contínuo tratamento que resulte na cura.[271]

Testemunhos de época dão conta dos sofrimentos da população e do rastro de morte deixado pela epidemia de cólera na cidade. Numa carta dirigida a Johann Wolfgang von Goethe, Carl Friedrich Zelter (1758-1832), citado por Bodley (2009, p. 532), abandona seu tradicional humor e relataria aterrorizado, em novembro de 1831: "A cólera se arrasta pelas ruas como o dragão pelo qual um sacerdote de Apolo orou e precisa comer a mais ou a menos de um dia para outro."[272]

Depois da perda de um contingente de milhares de vidas humanas nas regiões mais afetadas, a epidemia de cólera, finalmente, chegaria ao fim. E é o mesmo jornal "*Allgemeine Cholera-Zeitung"* que noticiaria, em seu último número, edição 120, de 28 de novembro de

---

[271] "Die mehr und mehr wachsende Wichtigkeit, welche die furchtbare uns von Osten mit Riesenschritten nahende Seuche durch die fast zur Gewissheit werdende Voraussetzung erhält, dass sie unaufhaltsam ganz Europa durchziehen wird, hat uns veranlasst zur richtigen Erkenntnis desselben eine eigene Zeitschrift zu begründen, für deren Redaktion wir den oben genannten als Schriftsteller bekannten praktischen Arzt gewannen.
Nur durch unablässige Verfolgung der Krankheit in ihrem Entstehen, ihrem Frotschreiten und nur durch Erforschung des Eingreifens ärztlicher Bemühungen in ihr Wesen, ist jene Erkenntnis und vielleicht die Begründung einer stets heilbringenden Behandlungsart zu erlangen."

[272] "The cholera creeps through the streets like the dragon which a priest of Apollo had prayed for and needs to eat more or less from one day to the next."

1832, a diminuição drástica dos casos de cólera. O médico-geral, de nome Becker, correspondente do periódico na Holanda, faria um relato ao médico Fricke, em Hamburgo, que "em Scheveningen, a epidemia de cólera parou subitamente e aqui em Haia ocorreram no último mês apenas três casos. A epidemia está em declínio em todo o país e já parou completamente em vários lugares."[273] (BECKER, 1832, *online*)

[273] "Zu Scheveningen hörte die Choleraepidemie plötzlich auf und hier im Haag sind seit einem Monate nur drei Fälle vorgekommen. Die Epidemie ist im ganzen Lande im Abnehmen und hat schon in mehren Orten ganz aufgehört."

## APÊNDICE 2 - Fanny Hensel nos periódicos musicais oitocentistas alemães

O reconhecimento dos periódicos como fonte potencial na produção do saber histórico, segundo Tania Regina de Luca (2015, p. 112), percorreu um longo caminho e alterou a prática historiográfica nas décadas finais do século XX, com aportes advindos de outras Ciências Humanas e trazendo em seu escopo, entre outros fatores, mudanças na própria concepção de documento. Nesse sentido, os periódicos publicados contemporaneamente à trajetória de Fanny Hensel constituíram fonte complementar para o presente trabalho, em que elencamos e descrevemos, neste adendo, os periódicos consultados, assim como uma lista exaustiva das ocorrências de menção à compositora.

### Periódicos musicais no RIPM

Diante da significativa quantidade de periódicos em língua alemã dedicados à Música e disponibilizados no banco de dados do "*Répertoire international de la presse musical / RIPM"*[274], ("Repertório internacional da imprensa musical"), verificamos que o periódico musical mais antigo da listagem, intitulado "*Kritische Briefe über die Tonkunst*" ("Cartas críticas sobre a música"), foi fundado em 1759, em Berlim, pelo compositor, crítico e teórico musical Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795), com circulação semanal e publicação, com algumas interrupções, até 1763 (RIPM, *online*). É provável que esse periódico tenha surgido, eventualmente, na esteira dos acontecimentos decorrentes da Revolução Científica e dos princípios do Iluminismo na Europa, suscitando, pelos mesmos motivos, o surgimento de outros periódicos nas regiões de língua alemã na área da Música, em especial a partir do final do século XVIII.

O quadro, a seguir (Quadro 3), representa um recorte temporal de jornais e revistas em língua alemã, fundados e publicados no período em que se insere o presente estudo, com base na relação disponível no RIPM (*online*).

[274] O *Répertoire international de la presse musical* / RIPM é produzido em cooperação com o Centro de Estudos de Música do Século XIX da Universidade de Maryland, College Park, e publicado sob os auspícios da International Musicological Society e da Associação Internacional de Bibliotecas, Arquivos e Centros de Documentação da Música. Oferece acesso *online* a extensas coleções de periódicos raros de música que datam do início do período romântico ao moderno. Disponível em: <https://www.ripm.org/>. Acesso: 16. Out. 2019.

Quadro 3 - Periódicos oitocentistas sobre música em língua alemã

| Ano fund. | Título original (com tradução para o português) | Cidade/s | Fundador / 1º Editor | Periodi-cidade | Período de circulação | Duraç. aprox. (anos) |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1798 | *Allgemeine musikalische Zeitung* (Jornal de música em geral) | Leipzig | Friedrich Rochlitz | semanal | Out 1798-Dez 1848 | 50 |
| 1805 | *Berlinische Musikalische Zeitung* (Jornal berlinense musical) | Berlim | Johann Friedrich Reichardt | 2x / semana | 1805-1806 | 1 |
| 1813 | *Wiener allgemeine musikalische Zeitung* (Jornal vienense de música em geral) | Viena | Ignaz von Schönholz | semanal | Jan-Dez 1813 | 1 |
| 1817 | *Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (Jornal de música em geral, com especial consideração ao Império austríaco) + *Wiener allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (1824)[275] (Jornal vienense de música em geral, com especial consideração ao Império austríaco) | Viena | Joseph e Ignaz von Seyfried, Friedrich August Kanne | semanal, 2x / semana | Jan 1817-Dez 1824 | 8 |
| 1824 | *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* (Jornal berlinense de música em geral) | Berlim | Adolf Bernhard Marx | semanal | Jan 1824-Dez 1830 | 7 |
| 1824 | *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern* (Cecília, uma revista para o mundo musical, editada por um clube de estudiosos, intelectuais da arte e artistas) | Mainz | Gottfried Weber | -- | 1824-1839, 1842-1848 | 15, 6 |
| 1829 | *Monatbericht der Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates* (Relatório mensal da sociedade dos amantes da música do Império austríaco) | Viena | Tobias Haslinger | mensal | 1829-1830 | 2 |
| 1829 | *Eutonia* | Breslau / Berlim | Johann Gottfried Hientzsch | -- | 1829-1833, 1835, 1837 | 4, 1, 1 |
| 1833 | *Berliner musikalische Zeitung* (Jornal musical berlinense) | Berlim | Christian Friedrich Johann Girschner | 2x / semana | Jan-Dez 1833 | 1 |

[275] Periódicos antecedidos do símbolo + foram incorporados ou tiveram seus nomes alterados.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1834 | *Neue Zeitschrift für Musik*[276]<br>(Nova revista de música)<br>+ *Neue Leipziger Zeitschift für Musik* (1834)<br>(Nova revista de música de Leipzig) | Leipzig | Robert Schumann | 2x / semana, semanal | Abr 1834- até hoje | 185 |
| 1841 | *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*<br>(Jornal vienense de música em geral)<br>+ *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* (1845-1848)<br>(Jornal de música em geral vienense) | Viena | August Schmidt | 3x / semana | Jan 1841- Jul 1848 | 7,5 |
| 1843 | *Signale für die musikalische Welt*<br>(Sinais do mundo musical) | Leipzig | Bartholf Senff | semanal | Jan 1843- 1943 | 101 |
| 1844 | *Berliner musikalische Zeitung*<br>(Jornal musical berlinense) | Berlim | Carl Gaillard | semanal | Jan 1844- Set 1847 | 4 |
| 1847 | *Neue Berliner Musikzeitung* [277]<br>(Novo jornal musical berlinense) | Berlim | Gustav Bock, Oscar Eichberg, Richard Stern, August Ludwig | semanal | Jan 1847- 1896 | 50 |
| 1850 | *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*<br>(Jornal musical da Renânia para amantes das artes e artistas) | Colônia | Ludwig Friedrich Christian Bischoff | semanal | Jul 1850- Dez 1859 | 9,5 |
| 1853 | *Niederrheinische Musik-Zeitung*<br>(Jornal musical da Baixa Renânia) | Colônia | Ludwig Friedrich Christian Bischoff | semanal | Jul 1853- Jun 1867 | 14 |
| 1855 | *Fliegende Blätter für Musik*<br>(Folhas soltas sobre música) | Leipzig | Johann Christian Lobe | -- | 1855-Nov 1857 | 3? |
| 1855 | *Monatschrift für Theater und Musik*<br>(Escritos mensais de teatro e música)<br>+ *Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik* (1859-1865)<br>(Resenhas e comunicados sobre teatro e música) | Viena | Josef Klemm | mensal, semanal | Jan 1855- Dez 1865 | 11 |
| 1860 | *Deutsche Musik-Zeitung*<br>(Jornal de música alemão) | Viena | Selmar Bagge | semanal | Jan 1860- Dez 1862 | 2 |
| 1863 | *Schlesische Theater-Zeitung*<br>(Jornal de teatro da Silésia)<br>+ *Breslauer Theater-Zeitung* (1864)<br>(Jornal de teatro da Breslávia) | Breslau | Louis Stangen | semanal | Jan 1863- Jun 1864 | 1,5 |
| 1863 | *Allgemeine musikalische Zeitung*<br>(Jornal de música em geral)<br>+ *Leipziger allgemeine musikalische Zeitung* (1866-1867) | Leipzig | Selmar Bagge | semanal | Jan 1863- Dez 1882 | 20 |

[276] A revista continua em circulação.
[277] Sucessor da Berliner musikalische Zeitung.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | (Jornal de música em geral de Leipzig) | | | | | |
| 1870 | *Musikalisches Wochenblatt: Organ für Tonkünstler und Musikfreunde*<br>(Semanário musical: órgão para músicos e amantes da música) | Leipzig | E.W. Fritzsch | semanal | Jan 1870-Dez 1910 | 41 |
| 1872 | *Bunte Blätter: Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Kunst*<br>(Folhas coloridas: esboços e estudos para amantes da música e das artes visuais) | Leipzig | A.W. Ambros | 2 edições | 1872, 1874 | -- |
| 1878 | *Bayreuther Blätter*<br>(Folhas de Bayreuth) | Bayreuth | Hans von Wolzogen | mensal | Jan 1878-1938 | 61 |
| 1879 | *Monatshefte für Musikgeschichte*<br>(Cadernos mensais de história da música) | Berlim | Robert Eitner | mensal | 1879-1905 | 37 |
| 1880 | *Musik-Welt*<br>(Mundo da música) | Berlin | Max Goldstein | semanal | 1880-1882 | 3 |
| 1881 | *Musikalisches Centralblatt*<br>(Folha musical principal) | Leipzig | Robert Seitz | semanal | Jan 1881-Set 1884 | 4 |
| 1885 | *Kastner's Wiener Musikalische Zeitung*<br>(Jornal musical vienense de Kastner)<br>+ *Musikalische Chronik* (1887-1888)<br>(Crônica musical) | Viena | Emerich Kastner | semanal, quinzenal | Set 1885-Fev 1888 | 2,5 |
| 1895 | *Leipziger Konzertsaal*<br>(Sala de concertos de Leipzig)<br>+ *Die redenden Künste* (1895-1900)<br>(As artes falantes) | Leipzig | Constantin Wild | irregular | Out 1894-Ago 1900 | 1,5 |
| 1895 | *Neue musikalische Presse*<br>(Nova imprensa musical) | Viena, Leipzig | Franz Wagner, Carl Kratochwill | semanal | 1895-1908 | 13 |
| 1899 | *Zeitschrift der Internationalen Musik-Gesellschaft*<br>(Revista da sociedade internacional de música) | Leipzig | Oskar Fleischer, Max Seiffert | mensal | 1899-1914 | 15 |

Fonte: RIPM (*online*)

Observamos na relação acima que, num total de 31 veículos de comunicação listados, a maioria esteve sediada em Leipzig (10 periódicos), em Berlim (8 periódicos) e em Viena (8 periódicos) e a quase totalidade publicada com periodicidade semanal. Podemos supor que esses números têm uma estreita relação com a intensificação das atividades musicais justamente nessas cidades que se tornaram notáveis centros culturais na Europa no século XIX: a vida musical de Leipzig, no estado da Saxônia, tomava novo impulso; Berlim, a capital do Reino da Prússia e cidade-residência da família real, voltava a prosperar depois de superar a Guerra dos Trinta Anos, e Viena, capital do Império Austro-Húngaro e sede da Dinastia dos Habsburgos, atraía compositores proeminentes como Mozart e Beethoven para seus teatros e óperas.

**Bibliotecas e centros digitais**

Assim como a Hemeroteca Digital Brasileira, inaugurada em 2012 e que disponibiliza atualmente mais de 6000 periódicos digitalizados, conforme citação de Martha Tupinambá de Ulhôa no texto em construção (2019, p. 8), há, tanto na Alemanha quanto na Áustria, bibliotecas digitais para consulta e pesquisa de periódicos alemães. Destacamos o Centro Digital de Munique, da Biblioteca Estatal da Baviera, que pode ser acessado pelos endereços https://reader.digitale-sammlungen.de e https://opacplus.bsb-muenchen.de/, e a *Austrian Newspapers Online*, da Biblioteca Nacional da Áustria, no endereço http://anno.onb.ac.at/, cujos acervos serviram de fonte de pesquisa para o presente adendo. A Biblioteca Estatal de Berlim possibilita consultas a catálogos de periódicos, no endereço https://staatsbibliothek-berlin.de/en/about-the-library/departments/newspaper-department/recherche-und-ressourcen/, que conduzem para arquivos digitalizados em todo o mundo, ordenados por país. Há, também, a biblioteca digital Hathitrust, da Universidade de Michigan, localizada em Ann Arbor, EUA, um repositório de preservação digital de diversas plataformas, no endereço https://www.hathitrust.org/, em que também encontramos os jornais e revistas relacionados com a nossa pesquisa.

Para a realização do trabalho de garimpo, em busca de registros com referências à compositora Fanny Hensel, selecionamos três periódicos, a saber: a *"Allgemeine musikalische Zeitung"* ("Jornal de música em geral"), editado por Friedrich Rochlitz, a *"Neue Zeitschrift für Musik"* ("Nova Revista de Música"), de Robert Schumann, e a *"Berliner musikalische Zeitung"* ("Jornal musical berlinense"), editado por Carl Gaillard. Os dois primeiros periódicos foram os principais jornais de Leipzig em sua época, segundo Roger L. Todd (2010, p. 225), e o terceiro, a mais importante revista da cidade de Berlim, de acordo com Annette Vosteen (1994, p. xv).

**Periódico 1 – "Allgemeine musikalische Zeitung"**

A "*Allgemeine musikalische Zeitung"* (AMZ), fundada em outubro de 1798 pela Editora Breitkopf & Härtel, permaneceu em circulação regular até dezembro de 1848. O dramaturgo, musicólogo e crítico musical e de arte Friedrich Rochlitz (1769-1842), foi seu primeiro redator. Outro redator de projeção do jornal foi Gottfried Wilhelm Fink (1783-1846), compositor, teórico de música, poeta e pastor protestante. O periódico contou, desde o início, com apoio financeiro da Editora, o que, segundo Ole Hass (2009, p. xxxvii), possibilitou

arrebanhar um número significativo de colaboradores altamente qualificados e manter correspondentes nas principais capitais europeias. Para Hass (2009, p. xxxiii), o jornal se transformaria no órgão e na formação da opinião pública da burguesia emergente nas regiões de língua alemã. Alfred Dörfler, citado por Hass (2009, p. xxxiii), definia o jornal, em 1867, como "um empreendimento que exerceu uma influência benéfica sobre a arte e os artistas por um bom meio século."[278]

As edições compreendiam oito páginas, às vezes doze, com texto disposto em duas colunas. A numeração, feita por coluna e não por página, era contínua, e as edições formavam ao final de cada ano um volume acompanhado por um índice completo (HASS, 2009, p. xxxiii). Estruturalmente, o jornal consistia das seguintes seções: um extenso artigo na primeira página e análises detalhadas de novas composições, estas duas seções sem títulos específicos; "*Nachrichten*" ("Notícias") advindas de diversas cidades; "*Recensionen*" ("Resenhas") de partituras e publicações sobre música; "*Feuilleton*", com pequenas notas jornalísticas; e "*Ankündigungen*" ("Avisos"). Os anúncios apareciam de modo irregular em folha anexa ("*Intelligenz-Blatt*"), assim como ilustrações e exemplos musicais complementares aos artigos. Para Imogen Fellinger (1962, apud HASS, 2009, p. xxxiii), "[...] a AMZ foi a primeira revista de música que gozava de renome internacional [...] e culminou como a revista de música mais importante do seu tempo.[279]

No quadro a seguir (Quadro y), estão anotadas as ocorrências encontradas na "*Allgemeine musikalische Zeitung",* que fazem referência à compositora Fanny Hensel, e a reprodução das citações, com as respectivas traduções. Seu nome aparece na edição do dia 23 de dezembro de 1846, na seção de Avisos, com anúncio do lançamento das "Mélodies pour piano", Op. 4. Em 26 de maio de 1847, o jornal informa, na seção "*Feuilleton",* o seu falecimento, ocorrido no dia 14 de maio. No mês seguinte, no dia 2 de junho, é publicada uma extensa e elogiosa resenha a respeito de quatro cadernos de Canções sem Palavras, de sua autoria.

[278] „ein Unternehmen demnach, das reichlich ein halbes Jahrhundert hindurch seinen segensreichen Einfluss auf Kunst und Künstler ausübte."
[279] "Die AMZ war die erste Musikzeitschrift, die internationales Ansehen genoss, [...] und sie zu ihrem Höhepunkt als bedeutendste Musikzeitschrift ihrer Zeit führte."

Figura 21 – Primeira página da *Allgemeine Musikalische Zeitung*, de 26 de maio de 1847, em que foi anunciado o falecimento de Fanny Hensel.

345 346

ALLGEMEINE

# MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Mai. **Nr. 21.** 1847.

**Inhalt:** Ueber *Félicien David's* neue Ode-Symphonie Christoph Columbus. — *Nachrichten*: Aus Dresden. Aus Paris. Aus London. Aus Leipzig. — *Recensionen*. — *Feuilleton*. — *Ankündigungen*.

## Ueber Félicien David's neue Ode-Symphonie CHRISTOPH COLUMBUS.

(Von Dr. *F. G. Bamberg*.)

*David* ist durch den ausserordentlichen Erfolg seiner „Wüste" zu einer Art von Berühmtheit gelangt. Die Sekte der St. Simonisten der er angehört, das Nationalgefühl der Franzosen, das sich so dankbar gegen Jeden erweist, der zum Ruhme der französischen Bildung beiträgt, die Gewinnsucht selbstsüchtiger Musik-Verleger endlich haben das unläugbare Talent des jungen Künstlers überschätzt und ihn dadurch jedem Unparteiischen gegenüber die Stellung erschwert. *David* hat dies auf seiner Reise nach Deutschland gewiss schmerzlich empfunden, und sein Erfolg würde bei uns ein ungleich grösserer gewesen sein, wenn man ihn weniger angepriesen und nicht mit *Mozart* und *Beethoven* verglichen hätte. Aber auch in Paris blieben die Folgen jener Ueberschätzung nicht aus, denn *David's* zweites Werk, Moses, wurde mit ungewöhnlicher Strenge beurtheilt und konnte sich den vielleicht allzuüberspannten Anforderungen des Publikums gegenüber nicht halten. Mit Christoph Columbus wollte *David* nun gleichsam in dritter Instanz appelliren und, Dank seinem günstigen Sterne, er hat den schwierigen Prozess gewonnen und die öffentliche Meinung seinem Talente freundlich zugewendet. Drei Dichter, die Herren *Méry*, *Ch. Chaubert* und *Sylvain Saint-Etienne* bearbeiteten ihm den einfachen Stoff zu einer Art von Cantate, der man an einigen, aber nur wenigen Stellen anmerkt, dass ein ächt poetisches Talent seine Hand dabei hatte, das *Méry's* nämlich. Das Libretto zerfällt in 4 Theile, wovon der erste die Abfahrt, der zweite eine Nacht in den Tropenländern, der dritte einen Aufruhr und der vierte die Ankunft in der neuen Welt behandelt. Die Einleitung ist kurz und gelungen, dem Charakter nach schildernd, aber nicht charakteristisch genug, als dass die erklärenden Worte die eben folgen dabei unentbehrlich wären. Die rezitirten Strophen beziehen sich dabei auf den Ozean, dem verkündet wird, dass er nunmehr die schönen Gefilde nicht ferner verbergen soll, da Columbus ihr Dasein ahne. Dieser tritt nun mit einem Rezitativ und einer Arie auf, in welcher er ausdrückt, wie er dem Rufe der Meeresgeister und der reizenden Aussicht auf herrlichen Lohn folge. Die Arie ist eine der besten Nummern des ganzen Werkes, was freilich nur die Verehrer älterer Musik, in deren Art sie geschrieben ist, anerkennen werden. Das lebhafte frische Bdur drückt ganz das Gefühl der Zuversicht und des festen Willens aus, das „Partons" ist schön und scharf accentuirt und die ganze Behandlungsweise erinnert an *Sacchini* und die alte neapolitanische Schule. Auch im folgenden Stücke hat *David* das Pathos der älteren Musik beibehalten, und ich glaube mich nicht zu irren, wenn ich sage, dass ihm im Solo und Chor, in welchem Columbus sich Treue schwören lässt, *Händel* vorgeschwebt habe. Doch ist dies nur bis zur Hälfte der Szene bemerkbar und im zweiten Theile wird der Rhythmus auf einmal moderner, der Chor bunter und greller, bis endlich ein kurzes, an sich lobenswerthes Nachspiel den wohlthätigen Eindruck des breiten, pathetischen Anfanges gänzlich verwischt. Hier tritt im Libretto die Dichterhand hervor und zwar in einem rührenden Zuge, den wir um so höher zu schätzen wissen, als der erste Theil ohne ihn unfehlbar monoton hätte werden müssen. Eine rezitirte Strophe spricht uns von einer Braut die an Bord will, um den Geliebten noch einmal zu sehen. Wie fruchtbar wirkt ein so kleiner unerwarteter Zug nicht auf die Phantasie! Die ganze Schiffsmannschaft des Columbus wird uns dadurch menschlich näher gebracht, wir ahnen einen Herzens-Roman, wahre Begeisterung in demjenigen, der sein Liebstes im Heimathlande verlässt, um Ehre und Ruhm zu erringen. Der Bräutigam (Fernand) beginnt dies Abschieds-Duett, das in Amoll elegisch im Style der *David*'schen Lieder anfängt, beim Ensemble in Dur übergeht und durch das Signal zur Abfahrt gleichsam unterbrochen wird. Eine effectvolle Fanfare zeigt die Abfahrt an, die am Ufer Zurückgebliebenen beginnen im Angesichte der scheidenden Brüder ein Gebet, dessen erster Satz, in Bmoll, von ernster und erhabener Wirkung ist. Der zweite Theil, der durch Worte und Tonart (Bdur) einen hoffnungausdrückenden Gegensatz zum ersten, mehr düsteren, bilden soll, ist weniger gelungen. Das „prions" im Sopran könnte eben so gut „jouons" heissen. Dagegen ist der vom Schiffe herübertönende Gesang von günstiger Wirkung, wie denn überhaupt die ganze Szene nicht ohne dramatischen Geist behandelt ist.

Der zweite Theil ähnelt seinem Inhalte nach am



Fonte: Bayerische Staatsbibliothek.

Quadro 4 - Ocorrências de “Hensel” na “*Allgemeine musikalische Zeitung*”

| Ano | Edição | Data | Col. | Seção | Citação | Tradução da citação |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 48 | 51 | 23/12/1846 | 871 | *Ankündigungen* | [**Neue werthvolle Musikalien**[280], / welche so eben mit Eigenthumsrecht in der **Schlesinger**’schen Buch- u. Musik- / handlung in Berlin erschienen und durch alle solide Musikhand- / lungen zu beziehen sind:]<br>**Hensel** née **Mendelssohn Bartholdy**, Mélodies pour Piano, Op. 4. 1 Thlr. | [**Novas valiosas músicas**, / publicadas recentemente em Berlim com direito de propriedade da livraria e editora de música **Schlesinger** e podendo ser obtidas em todas as lojas de música bem estabelecidas:]<br>**Hensel**, nascida **Mendelssohn Bartholdy**, Mélodies pour Piano, Op. 4. 1 táler. |
| 49 | 21 | 26/05/1847 | 367 | *Feuilleton* | Am 14. Mai starb in Berlin *Fanny Hensel*, die Gattin des Hofmalers Prof. *Hensel*, die Schwester *Felix Mendelssohn-Bartholdy’s*, als ausgezeichnete Klavierspielerin und auch in weiteren Kreisen durch ihre im Stich erschienenen geist- und gemüthvollen Gesangkompositionen rühmlichst bekannt. | Em 14 de maio, morreu em Berlim *Fanny Hensel*, esposa do pintor da corte Prof. *Hensel*, a irmã de *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, famosa, como excelente pianista, e, também, em círculos mais amplos, pelas suas composições vocais espirituosas e cheias de alma, recentemente publicadas. |
| 49 | 22 | 02/06/1847 | 381-383 | *Recensionen* | [Ueber die Claviercompositionen von *Fanny Hensel* geb. *Mendelssohn-Bartholdy*. Vier Lieder für Pfte. Op. 2. Berlin, bei Bote und Bock. Vier Lieder für Pfte. Op. 6. Ebend. Six Mélodies, Liv. 1. Op. 4. Liv. 2. Op. 5. Berlin, bei Schlesinger.]<br>Noch mehr Lieder ohne Worte! Vier Hefte auf einmal! Bange Ahnung erfasst uns. Kann es nach *Mendelssohn’s* 36 Liedern noch etwas Neues der Art geben? Sind nicht die Nachahmungen in dieser Gattung gerade die unerträglichsten? Doch Muth gefasst! Wir schlagen das erste Heft auf, lesen die ersten acht Takte – und wir haben eine neue interessante Bekanntschaft gemacht.<br>Zwei alte Wahrheiten sind in diesen Liedern bethätigt: Es bedarf keiner neuen Form, um etwas | [Sobre as composições para piano de *Fanny Hensel*, nascida *Mendelssohn-Bartholdy*. Quatro canções para pianoforte. Op. 2. Berlim, na [Editora] Bote e Bock. Quatro canções para pianoforte. Op. 6. Idem. Six Mélodies, Liv. 1, Op. 4. Liv. 2. Op. 5. Berlim, na [Editora] Schlesinger.]<br>Mais Canções sem Palavras! Quatro cadernos de uma só vez! Estamos apreensivos. Pode haver algo novo desse tipo depois das 36 Canções de *Mendelssohn?* Não seriam imitações deste gênero as mais intoleráveis? Mas tenhamos coragem! Abrimos o primeiro livro, lemos os primeiros oito compassos – e fizemos um novo e interessante conhecimento. |

[280] Todos os grifos nos quadros são originais.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | Aussergewöhnliches zu leisten; nicht das Gesuchte, sondern das Schöne dringt zum Herzen. Ihr strebt nach *Schubert's* gewaltiger Erfindungskraft, nach *Schumann's* romantischer Innigkeit, nach *Gade's* nordischer Frische, ihr wollt die neuen fremdartigen Harmonieen und Wendungen der Romantiker durch neuere und fremdere überbieten – vergebens! Der individuelle Reiz ist Gottesgabe. Die Alten studiert, besiegt die Form und dann lasst euer eigenes Innere frei erklingen, ohne fremde Indivudualitäten anzustreben! Nur so kann die Kunst gefördert werden.<br>Die hier vorliegenden Compositionen der Frau *Fanny Hensel* erscheinen gleich auf den ersten Blick nicht als dilettantische Erstlingsgenüsse, sondern als reife, sorgfältig ausgewählte Früchte eines reichen, künstlerischen Lebens. Wir wollen es versuchen (ohne dem Recensenten dieser Blätter durch eine specielle Besprechung vorzugreifen), den eigenthümlichen Geist dieser Lieder näher zu bestimmen. Keine starken Affekte sind hier dargestellt, doch überall fühlt man den Fluss einer wahren, weichen Empfindung. Die Phrasen zeugen von feinstem Geschmack, wir begegnen keiner Wendung die verbraucht oder gar hässlich zu nennen wäre; die harmonischen Verbindungen sind geistreich, oft überraschend. Lebendige Bewegung ohne Unruhe, schöne Empfindung in der Melodie und reizende Mannichfaltigkeit in der Figuration gewinnen jedes Ohr. Worin liegt das Geheimniss, dass diese Vorzüge, nach denen die Meisten vergeblich ringen, hier, scheinbar mühelos, klar zu Tage kommen? Etwa allein in dem glücklichen Talente der Componistin? Wir glauben, es in der klaren, flüssigen, interessanten, kurz, vortrefflichen | Duas antigas verdades estão presentes nessas canções: não é necessária uma nova forma para fazer algo extraordinário; não é o que se busca que penetra no coração, mas sim o belo. Vocês aspiram à tremenda inventividade de *Schubert*, à intimidade romântica de *Schumann*, ao frescor nórdico de *Gade*, desejam superar as novas e excêntricas harmonias e expressões dos românticos por mais modernas e incomuns – em vão! O encantamento individual é um presente de Deus. Estudem os antigos, dominem a forma musical e então deixem seu próprio íntimo soar livremente, sem ambicionar outras individualidades! Somente assim a arte poderá ser estimulada.<br>As composições de *Fanny Hensel* à minha frente, já à primeira vista não parecem ser deleite amadorístico de primícias, mas sim frutos maduros e cuidadosamente selecionados de uma rica vida artística. Vamos analisar mais de perto (sem nos antecipar ao resenhista dessas páginas por meio de uma reunião especial) o espírito peculiar dessas Canções. Não estão sendo mostrados afetos fortes aqui, mas por toda parte sente-se o fluxo de um verdadeiro e suave sentimento. As frases atestam o mais fino gosto, não encontramos nenhuma expressão que poderia ser definida como desgastada ou mesmo feia; as progressões harmônicas são criativas, muitas vezes surpreendentes. Um movimento vibrante sem inquietação, belos sentimentos na melodia e encantadora diversidade nas figuras motívicas conquistam qualquer ouvido. Qual o segredo para trazer claramente à tona esses méritos aparentemente sem esforço, pelos quais a maioria |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | Stimmenführung zu finden, einer Stimmenführung, welche aus dem ächten Studium der Alten, namentlich *Bach's* hervorgegangen scheint. Wir begegnen hier derselben Eigenschaft, welche an *Mendelssohn* mit Recht so sehr bewundert wird: die freie, lebendige Stimmenführung ist es hauptsächlich, die den Liedern des Meisters ein feines geistreiches Gepräge verleiht, während seine Nachahmer, bei vielleicht nicht geringerer melodischer Erfindung, langweilig werden, weil sie jene Kunst nicht verstehen. Man würde irren, wenn man Frau *F. Hensel* zu den Nachahmern ihres Bruders zählen wollte. Wer es weiss, dass beide Geschwister dieselbe musikalische Erziehung genossen, in derselben Kunstanschauung aufgewachsen sind, kurz, ihre ganze musikalische Jugend zusammen verlebt haben, wird eine Familienähnlichkeit der Compositionen beider natürlich, ja nothwendig finden. Die Verschiedenheit ist trotzdem für den schärfer Blickenden klar genug. *Mendelssohn's* Ausdrucksweise ist höchst präcis, er sagt lieber zu wenig als zu viel, er baut stets auf einen Gedanken und rundet das Ganze auf leicht verständliche Weise. Die Lieder der Frau *F. Hensel* sind complicirter; der Phantasie ist hier freiere Bewegung gestattet, die Form breiter angelegt, nicht selten auch durch einen antithetischen Mittelsatz grössere Mannichfaltigkeit erzielt. Wir mögen übrigens nicht verschweigen, dass die von uns besprochenen Werke hinsichtlich der Erfindung nicht alle auf gleicher Höhe stehen: die Hefte Op. 2 (bei Bote und Bock) und Op. 5 (bei Schlesinger) scheinen ungleich bedeutender als die beiden anderen. Man vergegenwärtige sich aber, um einen Massstab für die Trefflichkeit dieser Compositionen | das pessoas luta em vão? Somente no talento afortunado da compositora? Acreditamos encontrá-lo na clara, fluida, interessante, em suma, excelente condução das vozes, uma condução de vozes que parece ter emergido do verdadeiro estudo dos antigos, em particular, de *Bach*. Encontramos aqui a mesma qualidade que é admirada em *Mendelssohn* e com razão: é principalmente a livre e viva condução das vozes que confere às Canções do mestre um caráter fino e genial, enquanto seus imitadores, talvez com uma inventividade não menos melódica, tornam-se entediantes, porque não entendem dessa arte. Erraríamos se incluíssemos *F. Hensel* entre os plagiadores de seu irmão. Para quem sabe que os irmãos tiveram a mesma educação musical, que cresceram com a mesma visão da arte, em suma, que viveram toda a sua juventude musical juntos, encontrará uma semelhança familiar natural, e é claro, necessária, nas composições de ambos. Mesmo assim as diferenças ainda são claras o suficiente para o espectador mais atento. A maneira de *Mendelssohn* se expressar é extremamente precisa, prefere dizer menos a dizer demais, baseia-se sempre num pensamento e conclui o todo de uma maneira facilmente compreensível. As Canções de *F. Hensel* são mais complexas; a imaginação pode se mover mais livremente, a forma é trabalhada de maneira mais ampla e não raro alcança diversidade maior, por meio de uma parte central antitética. Aliás, não devemos omitir o fato de que nem todas as obras que estamos examinando estão à mesma altura em relação à originalidade: os cadernos op. 2 (Editora Bote e Bock) e op. 5 (Editora |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | zu gewinnen, die gesammte Literatur der letzten 20 Jahre. Wie viel Klavierstücke gibt es, welche mit den genannten in ächter Schönheit der Melodie, Reiz der Klänge und Lebendigkeit der Bewegung verglichen werden können?<br>Ein feiner Geschmack bekundet sich auch im Aeusserlichen, in der Zusammenstellung der einzelenen Stücke; will man mehrere derselben hinter einander vortragen, so wird man am besten thun, die von der Künstlerin gewählte Reihenfolge nicht zu verlassen. Es sei noch bemerkt, dass die Lieder in Rede vom Klavierspieler die Geschicklichkeit, eine figurirte Begleitung, bei selbständigen äusseren Stimmen, unter beide Hände zweckmässig zu vertheilen, in etwas höherem Grade verlangen als die *Mendelssohn'schen*. Man gewöhnt sich indess bald an diese Spielart, und, ist die Schwierigkeit einmal überwunden, so erstaunt man über die bequeme Spielbarkeit.<br>Wie sagen der Künstlerin aufrichtigen Dank für die Veröffentlichung dieser Werke; sie werden Allen willkommen sein, denen die Schönheit in der Kunst das Höchste ist. | Schlesinger) parecem diferentemente mais significativas que os outros dois. No entanto, para se obter uma referência da excelência dessas composições, temos que ter em conta toda a literatura dos últimos 20 anos. Quantas peças de piano existem que podem ser comparadas com as mencionadas aqui em verdadeira beleza na melodia, encanto nos sons e vivacidade de movimento?<br>Também fica evidente um gosto refinado em seu exterior, na combinação das peças entre si; se quisermos executar várias delas em sequência, a melhor coisa a se fazer é não abandonar a ordem escolhida pela artista. Deve-se notar também que as Canções em questão exigem do pianista uma habilidade em um grau um pouco mais elevado, no acompanhamento elaborado e na distribuição adequada entre as duas mãos das vozes externas independentes, do que as de *Mendelssohn*. Mas, logo nos acostumamos com essa maneira de tocar, e, uma vez superada a dificuldade, ficaremos surpresos com a execução confortável.<br>Gostaríamos de expressar nossos sinceros agradecimentos à artista pela publicação dessas obras; serão bem-vindas para todos aqueles que valorizam a beleza da arte.[281] |
| 49 | 39 | 29/09/1847 | 679 | *Ankündigungen* | (**Neue werthvolle Musikalien**, / welche so eben mit Eigenthumsrecht in der / **Schlesinger'schen** / Buch- u. Musikalienhandlung in Berlin / erschienen und durch alle solide Musikhandlungen zu beziehen sind:]<br>[…] **Fanny Hensel**, née Mendelssohn-Bartholdy, 6 Mélodies p. Piano. Op. 5. 25 Sgr. […] | [**Novas valiosas músicas**, / publicadas recentemente com direito de propriedade da livraria e editora de música em Berlim / **Schlesinger** / e podendo ser obtidas em todas as lojas de música bem estabelecidas]<br>[...] **Fanny Hensel**, nascida Mendelssohn-Bartholdy, 6 Mélodies p. Piano. Op. 5. 25 Sgr. |

[281] Resenha sem assinatura.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 50 | 4 | 26/01/1848 | 62 | *Feuilleton* | Von *Mendelssohn Bartholdy's* Schwester, *Fanny Henselt*, hat der Gatte der Verstorbenen, Hofmaler *Henselt* in Berlin, nach einer Zeichnung die er kurz vor ihrem Tode gefertigt hattee, durch *Mandel* ein interessantes Portrait stechen lassen, welches jedoch nur für die der Verstorbenen Befreundeten bestimmt zu sein scheint. Gleiche Bestimmung hat das gedruckte Facsimile einer Composition von *Fanny Henselt* über das Lied Eichendorffs, „Berglust", dessen Schlussworte lauten:<br>„Gedanken gehn und Lieder bis in das Himmelreich".<br>Die Composition trägt das Datum des 13. Mai 1847; am 14. Mai starb die Componistin. | O marido da falecida, a irmã de *Mendelssohn Bartholdy*, *Fanny Henselt* (sic), o pintor da corte *Henselt* (sic) em Berlim, mandou fazer um interessante retrato por *Mandel*[282], com base em um desenho que ele havia feito pouco antes de sua morte, que, no entanto, parece ser destinado apenas aos amigos da falecida. A mesma destinação tem o fac-símile impresso de uma composição de *Fanny Henselt* sobre a letra de Eichendorff, "Berglust", cujas palavras finais são:<br>"Pensamentos e canções vão até o reino dos céus".<br>A composição data de 13 de maio de 1847; a compositora faleceu em 14 de maio. |
| 50 | 6 | 09/02/1848 | 95 | *Ankündigungen* | **Hensel, Fanny**, 2 Bagatellen für ditto (für Schüler). 7½ Sgr. | **Hensel, Fanny**, 2 Bagatelas para estudantes. 7½ Sgr. |

[282] Eduard Mandel (1810-1882) foi um laureado gravador de cobre alemão. (Wikipedia).

**Periódico 2 – "*Neue Zeitschrift für Musik*"**

Inicialmente com outra denominação, a revista "*Neue Zeitschrift für Musik"* (NZM) foi fundada por Robert Schumann (1810-1856) em abril de 1834, para difundir os objetivos da agremiação de artistas chamada "*Davidsbund*"[283], integrada por ele próprio, Friedrich Wieck (1785-1873, pai de Clara Schumann) e pelos pianistas Julius Knorr (1807-1861) e Ludwig Schunke (1810-1834). Andrew Fowler explica que o "*Davidsbund"* era uma liga, cujos membros, os "*Davidsbündler*", dos quais alguns eram imaginários e encontrados somente nos artigos da revista, "lutavam com estilingues e pedras tonais contra o grande exército filisteu de conservadores da música". (1990, p. 19). Além dos citados acima, membros "reais" do "*Davidsbund*", em quem Schumann reconhecia os princípios da liga, conforme Fowler, eram Felix Mendelssohn Bartholdy, o pianista e compositor inglês William Sterndale Bennett (1816-1875), o também compositor e pianista húngaro Stephen Heller (1813-1888) e Clara Wieck (1819-1896), pianista e compositora e futura esposa de Robert Schumann. Segundo Annette Vosteen (2001, p. xxii), a intenção do grupo era

> [...] combater a mediocridade e a estagnação nos empreendimentos musicais e incentivar um novo apogeu poético na arte. A crítica musical foi particularmente importante. Schumann concebeu a revista [NZM] inequivocamente como uma alternativa à inocuidade e indiferença das revistas de música existentes, especialmente a *Allgemeine musikalische Zeitung* de Leipzig, sob a responsabilidade do redator Gottfried Wilhelm Fink,[284]

com quem tanto Schumann, quanto Mendelssohn tinham um relacionamento difícil, segundo Ole Hass (2009, p. xliv). Por meio de "rigorosas, mas justas críticas", o periódico pretendia aguçar e aperfeiçoar o julgamento dos leitores, além de despertar o interesse do público, bem como dos compositores por novas literaturas, através da discussão de obras impressas ou não, observa Vosteen (2001, p. xxii-xxiii). Conforme Fowler, nem mesmo a amizade sincera havida entre Felix Mendelssohn Bartholdy e Schumann parecia intimidar "a objetividade nos escritos críticos a respeito da música de Mendelssohn". (1990, p. 20). Segundo Vosteen, era desejo de Schumann lançar uma nova luz sobre os mestres do passado, transformando-os em exemplos perenes da verdadeira arte, e levar aos leitores uma "descrição abrangente e vivaz" da vida musical de outras cidades e países. (2001, p. xxii-xxiii).

---

[283] "fighting with tonal slings and stones the great Philistine army of music conservatives."

[284] "Im Kampf gegen die Mittelmässigkeit und den Stillstand des Musikbetriebs sollte einer neuen poetischen Blütezeit der Kunst Vorschub geleistet werden. Besondere Bedeutung kam dabei der Musikkritik zu. Schumann konzipierte die NZM explizit als Gegenentwurf zur Harmlosigkeit und Indifferenz der bisherigen Musikzeitschiften, vor allem der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*."

Schumann encontrou na editora de C. H. F. Hartmann a parceria mais apropriada para a impressão e publicação da sua revista. Entretanto, já no ano seguinte, mudou para a editora de J. A. Barth. De acordo com Annette Vosteen, uma nova mudança de editora foi necessária em 1837, quando Schumann decidiu vender os direitos editoriais para Robert Friese. Anos mais tarde e por conta do afastamento dos demais sócios, Schumann se sentiu sobrecarregado com os compromissos intrínsecos ao andamento do periódico que limitavam suas atividades composicionais e, conforme registra Vosteen (2001, p. xxi), vendeu a revista para o jornalista, musicólogo e crítico musical Franz Brendel (1811-1868), que passou a ser o redator do jornal a partir de janeiro de 1845.

Sob sua responsabilidade, a revista rapidamente se transformou em promotora de um novo conceito filosófico e ideológico musical, nomeadamente o "*Gesamtkunstwerk*" ("Obra de arte total"), conforme Peter Sühring e Alexander Staub (2017-2018, p. 1), cujos representantes mais significativos seriam Wagner e Liszt, na segunda metade do século XIX.

Nos primeiros dez anos, a revista abrangia as seguintes seções: na primeira página, um extenso ensaio sobre teoria ou história da música; seguiam-se as seções "*Kritik*" e "*Anzeigen*" ("Crítica" e "Anúncios"), com resenhas sobre partituras e escritos musicais, pequenos artigos sobre assuntos musicais diversos; a seção "*Vermischtes*" ("Miscelânea"), com trechos extraídos de revistas estrangeiras, notas sobre turnês, premiações e pequenas anedotas; e "*Chronik*" ("Agenda"), relacionando datas de eventos musicais; "*Neuerschienenes*" ("Novas publicações"), com uma lista de novas partituras; "*Kleine Zeitung*" ("Peuqneo jornal") é uma seção de notícias rápidas, e ainda "*Feuilleton*" e "*Charaden- und Rätselkranz*" ("Charadas e Adivinhações"), cujas soluções eram publicadas na edição seguinte. Tanto a combinação das seções, quanto sua sequência podiam variar e até mesmo mudar no decorrer dos anos, observa Annette Vosteen (2001, p. xxiii) e ainda aponta para uma prática comum na época, em que partes ou a totalidade dos nomes dos autores das matérias eram omitidas, bem como para o uso recorrente de abreviaturas codificadas mesmo em artigos maiores ou resenhas.

No formato de cadernos de quatro páginas, posteriormente expandidos para oito, com texto disposto em duas colunas por página e numeração contínua de páginas, o periódico era publicado duas vezes por semana. De acordo com Vosteen (2001, p. xxiv), foi introduzido, em 1837, quinzenalmente, o suplemento "*Musikalischer Anzeiger*" ("Indicador musical"), que reunia os anúncios da revista, alterando sua denominação, a partir de 1839, para "*Intelligenzblatt*" ("Folhas de anúncios"). As edições eram organizadas e encadernadas em volumes semestrais com os respectivos índices. A assinatura da revista, para um período de seis

meses, podia ser feita em agências de correio, livrarias e lojas de música e de artes, conforme consta na última página de cada edição.

As ocorrências e citações da "*Neue Zeitschrift für Musik*" relacionadas no quadro a seguir (Quadro z) – e que fazem referência a Fanny Hensel – já não são mais do período de Schumann como redator. Porém, como podemos observar, as resenhas e comentários a respeito das obras ainda parecem deixar transparecer o pensamento crítico herdado do fundador do jornal, que havia deixado a redação apenas um ano antes.

Figura 22 – Primeira página da *Neue Zeitschrift für Musik*, de 20 de março de 1838.

Neue

Zeitschrift für Musik.

Im Vereine
mit mehren Künstlern und Kunstfreunden
herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann.

Achter Band. № 23. Den 20. März 1838.

Ueber Belsazar v. Händel (Schluß). — Aus Berlin. — Vermischtes. —

Alle Zweifel, alle Kämpfe schweigen
In des Sieges hoher Sicherheit;
Ausgestoßen hat er jeden Zeugen
Menschlicher Bedürftigkeit.
Schiller.

**Belsazar von Händel.**

(Beschluß.)

Das nunmehr in jener regenerirten Gestalt aus der k. k. Hofmusikalienhandlung des Hrn. Tobias Haslinger in Wien mit typographischer Schönheit hervorgegangene Partiturwerk enthält gegenwärtig summarisch 24 Nummern. Die Ouverture, E-Moll, ist alsogleich der Herold des Ganzen; markig, erhaben, großartig, und männlich-ernst; das Andante maestoso entwickelt in breiten, feierlich aushallenden Tonmassen überraschende Harmonieen-Fortschreitungen; dem Allegro liegt allerdings ein rasches Fugenthema zu Grunde; jedoch wird solches keineswegs, nach damaliger Sitte, blos normalmäßig fortgesponnen, sondern vielmehr abwechselnd mit gewichtigen Zwischensätzen verbunden, und dadurch, der Form nach, so zu sagen, unserer Zeit bedeutend näher gerückt. Herrn v. Mosel's imposante Zuthat der Blechinstrumente und sämmtlicher Bläser macht sich hier schon in ihrer vollen Wirksamkeit bemerkbar; denn alles, was von seiner Feder herrührt, ist durchgehends durch kleinere Noten angezeigt. — Die Handlung beginnt im persischen Lager vor Babylon. Von den Wällen herab ertönt der Introductions-Chor, Nr. 1, A-Dur, der Belagerten: „Seht hin, wie Persia's junger Held in weitem Kreis die Stadt berennt", — ist von energischer Stimmenführung, — strömt feurig, kühn, aus einem Gusse dahin, und athmet eine fast jugendliche Phantasie. — Das instrumentirte Recitativo Arioso des Cyrus (Alt), die Erzählung eines Traumgebildes: „Mir schien, daß am Gestad' des mächt'gen Euphrats ich stünd", — muß in declamatorischer Hinsicht trefflich genannt werden, und der kurze Perser-Chor: „An's Werk, an's Werk! nicht zaudert mehr", — Nr. 2, D-Dur, klingt ächt dramatisch, und rauscht vorüber in gewaltiger Kraft; — damit contrastirt höchst effectvoll der nächstfolgende, nur durch einen recitativischen Satz getrennte Chor: „Die Reiche steh'n in Gottes Hand", Nr. 3, G-Moll, mit alles erschöpfender contrapunctischer Kunst geschmückt; ja, die thematische Ausarbeitung des Schlußverses: „Beginnt mit Fleh'n, — beschließt mit Dank!" konnte nur einem Händel in solch meisterhafter Vollendung gelingen. — Ein pompöses, keineswegs Kriegerlust verkündendes, beinahe ironisch-marschartiges Ritornell leitet Belsazar's Arie: „Ein freudig Fest laßt uns begehen", Nr. 4, B-Dur, ein, worin der Componist, als treuer Seelenmaler, den entnervten Charakter des schwachsinnigen Fürsten mit lebendigen Pinselstrichen schildert. — Der sechsstimmige Wechselchor der Israeliten: „Zurück, o Fürst, nimm dies Gebot", Nr. 5, F-Moll, ist wieder groß in seinem einfachen Harmonieenbau, und sagt mit einigen 70 Tacten mehr, als andere oft auf eben so vielen Seiten. — Nr. 6. Duett zwischen Belsazar und dessen Mutter Nitocris: „O meines Lebens Lust, laß ab", — G-Moll, Trugschluß B-Dur, nimmt bezüglich der contrapunctischen Verschlingung beider Stimmen (Sopran und Tenor) unsere ganze Bewunderung in Anspruch; im Original begleitet meistens nur der alleinige Basso continuo; die zart verschönernden Bläser gehören auf Rechnung des geistreichen Bearbeiters. — Der Israeliten-Chor: „Allmählig steigt Jehova's Zorn", Nr. 7, G-Dur, beginnt

Fonte: Bayerische Staatsbibliothek.

Quadro 5 - Ocorrências de "Hensel" na "*Neue Zeitschrift für Musik*"

| Vol. | Edição | Data | Pág. | Seção | Citação | Tradução da citação |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 25 | 20 | 05/09/1846 | 82 | *Kleine Zeitung* | -- Frau Prof. H e n s e l[285], Schwester Mendelssohn-Bartholdy's, bekannt durch ihr ausgezeichnetes Pianofortespiel, welches die erfreute, welche die Gelegenheit hatten, den von ihr veranstalteten Matinéen beizuwohnen, hat sich endlich entschlossen, ihre Compositionen, die sehr gerühmt werden, dem Druck zu übergeben: Lieder ohne Worte werden demnächst unter dem Titel „Liederkreis für den Flügel" im Verlag der Schlesinger'schen Buch- und Musikhandlung erscheinen. | -- Senhora Prof. H e n s e l, irmã de Mendelssohn-Bartholdy, conhecida por sua excelência ao piano, que encantou todos aqueles que tiveram a oportunidade de assistir às matinês que organiza, finalmente decidiu publicar suas composições, que são muito famosas: as Canções sem Palavras em breve estarão disponíveis, sob o título "Ciclo de Canções para o Piano de Cauda", na Editora e Livraria de Música Schlesinger. |
| 25 | 25 | 23/09/1846 | 102 | *Kleine Zeitung* | -- Unsere vor Kurzem gegebene Anzeige, dass die Compositionen der Frau Prof. H e n s e l im Verlag der Schlesinger'schen Handlung erscheinen würden, scheint auf einem Irrthum zu beruhen. Es wurde uns die Notiz eingesendet, dass diese Compositionen im Verlag der Handlung: Bote und Bock erscheinen würden. -- | -- Nosso recente anúncio de que as composições da Senhora Prof. H e n s e l seriam publicadas pela Editora Schlesinger parece basear-se num erro. Foi-nos enviado o aviso de que essas composições apareceriam na Editora Bote e Bock. |
| 25 | 43 | 25/11/1846 | 174 | *Leipziger Musikleben* | [**Concert der Frau C l a r a S c h u m a n n**. / (Schluss.)]<br>Die Leistungen der Concertgeberin werden wir kürzer berühren können. Wie immer entzückte sie durch ihr begeistertes Spiel das ganze Haus. Sie verdient das grosse Lob, womit das Publicum sie überschüttete, ohne alle Widerrede, sie ist Künstlerin im wahrsten Sinne des Wortes. Wir hörten von ihr Mendelssohn's G-Moll Concert auf treffliche Weise ausführen. [...] Die Künstlerin liess | [**Concerto da Senhora C l a r a S c h u m a n n**. / Conclusão.)]<br>Iremos falar sobre a performance da concertista mais rapidamente. Como sempre, ela encantou toda a Casa[286] com seu modo entusiasmado de tocar. Ela merece o grande elogio que o público derramou sobre ela, sem nenhuma discussão, ela é uma artista na verdadeira acepção da palavra. Dela ouvimos o concerto em sol menor de Mendelssohn executado de maneira excelente. [...] A artista nos fez ouvir uma |

[285] Grifos originais do jornal.
[286] O autor se refere ao Gewandhaus de Leipzig

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | uns ein Lied von Fanny Hensel, eine Barcarole von Chopin und ein Scherzo eigner Composition hören. [...] | Canção de Fanny Hensel, uma Barcarola de Chopin e um Scherzo de sua autoria. [...] |
| 26 | 4 | 11/01/1847 | 14 | (Resenha) | [Für Pianoforte. / (Schluss.)]<br>[...]<br>Fanny Hensel, geb. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 2. Vier Lieder für das Pianoforte. 1. Heft. – Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 1 Thlr.<br>Von den vorliegenden 4 Liedern, welche der äussern Fassung nach durchaus eine weibliche Hand nicht verrathen, sondern vielmehr ein männlich-ernstes Kunst-Studium voraussetzen lassen, erscheint uns das letzte als das freieste und innigste, während die übrigen theils den selbstständigen Ideengang, theils die übersichtliche Abrundung zuweilen vermissen lassen. – Ein ausführlicheres und allgemeineres Urtheil müssen wir uns vorbehalten, bis wir mehrere Werke der Verfasserin kennen gelernt haben. -- | [Para piano. / (Conclusão.)]<br>[...]<br>Fanny Hensel, nascida Mendelssohn-Bartholdy, Op. 2. Quatro Canções para piano. No. 1 – Berlim e Breslau, [Editora] Bote e Bock. Preço 1 táler.<br>Das 4 Canções à nossa frente, que pela apresentação não revelam, de forma alguma, a mão feminina e sim permitem pressupor um estudo de arte masculino sério, parece-nos ser a última a mais livre e íntima, enquanto faltam nas demais em parte o curso independente de ideias e em parte um claro fechamento. – Reservamo-nos a fazer um julgamento mais detalhado e mais geral até termos conhecido mais obras da autora. -- |
| 26 | 10 | 01/02/1847 | 38 | *Lieder-schau* | Fanny Hensel, Op. 1. Sechs Lieder. – Berlin, Bote u. Bock. Erstes Heft. Pr. 1 Thlr.<br>Diese Liedersammlung gleicht fast durchaus der so eben angezeigten. Wie dort, so erfreut uns auch hier die gute Arbeit, die Sauberkeit des Harmonischen, die Eleganz in den begleitenden Figuren, kurz, die ganze äussere Darstellung, und doch sind wir nicht im Innersten ergriffen, denn wir vermissen die Empfindung, welche aus der Tiefe der Seele quillt, und die, weil sie wahrhaftig ist, auch in den Geist des Andern eindringt und dort zur Überzeugung wird. Dieser Tadel ist der einzige, den wir mit Recht über dieses Werk | Fanny Hensel, Op. 1. Seis Canções. – Berlim, [Editora] Bote e Bock. Primeiro Caderno. Preço 1 táler.<br>Essa coleção de canções quase que se equivale à que acabou de ser comentada[287]. Assim como lá, aqui também nos encanta o bom trabalho, a clareza da harmonia, a elegância das figuras que acompanham, em suma, toda a apresentação externa, mas, no entanto, não sentimos nosso íntimo cativado, porque sentimos falta do sentimento que vem do fundo da alma, e, por ser verdadeiro, deve penetrar também no espírito do outro onde se transforma em convicção. Essa crítica é a única que nos permitimos expressar |

[287] O autor se refere à resenha de canções de outro compositor.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | aussprechen dürfen. Wem eine äusserlich richtige musikalische Darstellung genügt, der wird hier die vollste Befriedigung finden. | justificadamente sobre esta obra. A quem for suficiente uma correta apresentação musical externa, encontrará aqui plena satisfação. |
| 26 | 22 | 15/03/1847 | 89 | (Resenha) | [Für Pianoforte]<br>Fanny Hensel, Liv. 1 Op. 4. Six Mélodies. – Berlin, Schlesinger. Pr. 1 Thlr.<br>Der Erfindung nach nicht hervorragend und neu, aber geschmackvoll, ansprechend und frei von jener Geschwingsüberschwenglichkeit, die, wie es scheint, nur die Eigenschaft unserer modernen Componisten und nicht der Componistinnen bleiben soll. -- | [Para piano]<br>Fanny Hensel, Liv. 1 Op. 4. Six Mélodies. – Berlim, [Editora] Schlesinger. Preço. 1 táler.<br>Em termos de criatividade, nada de excepcional e novo, mas de bom gosto, atraente e livre de entusiasmo exagerado que, ao que parece, deve permanecer somente como qualidade dos nossos compositores modernos e não das compositoras. -- |
| 26 | 40 | 14/05/1847 | 169 | *Mehrstim-mige Gesänge* | [a) Für gemischten Chor.]<br>[...] Fanny Hensel, Op. 3. Gartenlieder. Sechs Gesänge für Sopr., Alt, Ten. U. Bass. Heft 1 – Berlin, Bote u. Bock. Partit. U. Stimmen 1 Thlr. 20 Rgr.<br>[...] Auch die Gartenlieder von Fanny Hensel, geb. Mendelssohn-Bartholdy, zeichnen sich vor vielen dieser Gattung in Bezug auf künstlerische Auffassung aus, wenn wir schon in ihnen weniger selbstständig Individuelles finden, und mehr ein anmuthiges, freundliches Element als eine starke, aus der Tiefe der Brust geschöpfte Empfindung vorwalten sehen. Die harmonische Behandlung ist sehr gewählt und lässt die kunstsinnige Hand nicht verkennen. Ueber alle verbreitet sich ein zarter, poetischer Duft, was namentlich von Nr. 1, „Hörst du nicht die Bäume rauschen“ von Eichendorff, und Nr. 3., „Im Herbste“ von Uhland, gilt, in welchem letzteren wir den Mittelsatz „Ahnest du, o Seele, wieder usw“ als vorzüglich gelungen hervorheben. -- | [a) Para coro misto.]<br>[...] Fanny Hensel, Op. 3. *Gartenlieder*. Seis canções para sopr., alto, tem. E baixo. Caderno 1 – Berlim, [Editora] Bote e Bock. Partit. E vozes 1 táler. 20 Rgr.<br>[...] As “*Gartenlieder”* (Canções de Jardim) de Fanny Hensel, nascida Mendelssohn-Bartholdy, se distinguem de muitas desse gênero em termos de percepção artística, mesmo que encontremos nelas menos elementos independentes, e vermos prevalecer mais o aspecto elegante e amável, do que um forte sentimento vindo do fundo do peito. O tratamento harmônico é muito bem escolhido e não nega a mão que possui o sentido da arte. Por sobre todas se espalha uma delicada fragrância poética, o que vale em particular ao número 1, “ *Hörst du nicht die Bäume rauschen*” (“Não consegues ouvir o farfalhar das árvores?”) de Eichendorff, e o número 3, “*Im Herbst*” (“No outono”) de Uhland, em que destacamos, nesse último, a parte central muito bem resolvida “Pressentes tu, ó alma, novamente” etc.. -- |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 26 | 46 | 07/06/1847 | 198 | *Kleine Zeitung* | Fanny Hensel, Mendelssohn's Schwester, ist am 14ten Mai in Berlin gestorben. | Fanny Hensel, irmã de Mendelssohn, faleceu no dia 14 de maio em Berlim. |
| 27 | 9 | 29/07/1847 | 50 | *Für Pianoforte* | [**Fanny Hensel, Op. 6. Vier Lieder (zweites Heft). – Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 1 Thlr.**]<br>Dem Andenken, welches die geachtete, zu früh dahingeschiedene Künstlerin uns in diesen Liedern hinterlassen, mögen wir nicht durch Bezeichnung dessen, was uns dabei in der Erfindung unbedeutend, in der Ausführung mangelhaft erscheint, zu nahe treten; es bleibe in Ehren, um des sinnigen, für Schönheit empfänglichen Gemüthes willen, das sich in dieser Musik widerspiegelt, um der Persönlichkeit willen, die sich als eine von edlen, wahren Regungen erfüllte kundgiebt. Die innere Verwandschaft der Verfasserin mit dem verehrten Meister, welcher die Compositionsgattung, der diese Stücke angehören, zur Blüthe brachte, ist längst anerkannt worden und bestätigt sich auch in diesen Liedern. Grund genug dass ihnen in der Chronik der musikalischen Erscheinungen ein Blatt freundlicher Erinnerung aufbewahrt bleibe.<br>Alfred Dörffel. | [**Fanny Hensel, Op. 6. Quatro Canções (Segundo Caderno). – Berlim e Breslávia. [Editora] Bote e Bock. Preço 1 táler.**]<br>Em memória à respeitada artista que nos deixou muito cedo não desejamos nos aproximar das suas Canções, que nos legou, com a denominação daquilo que nos parece insignificante na inventividade e deficiente na execução; que [ela] permaneça em honra, pela alma ciente e receptiva à beleza que se reflete nessa música, pela personalidade que se revela plena de nobres e verdadeiros impulsos. O parentesco próximo da autora com o reverenciado mestre, que levou o gênero de composição, ao qual pertencem essas peças, ao florescimento, já foi reconhecido há muito tempo e se confirma também nessas Canções. Motivo suficiente para que se mantenha na crônica das publicações musicais uma página de amável lembrança.<br>Alfred Dörffel. |
| 27 | 25 | 23/09/1847 | 151 | *Kritischer Anzeiger* | [**Lieder mit Pianoforte**.]<br>[...]<br>**Fanny Hensel**, Op. 7. Sechs Lieder. Ebend. Heft 2, 25 Sgr. / [...] | [**Canções com piano**.]<br>[...]<br>**Fanny Hensel**, Op. 7. Seis Canções. Idem [Editora Bote e Bock]. Caderno 2, 25 Sgr. / [...] |
| 27 | 27 | 30/09/1847 | 164 | *Intelligenz-blatt* | [**Neue werthvolle Musicalien**.]<br>[...]<br>*Fanny Hensel*, née Mendelssohn-Bartholdy, 6 Mélodies p. Piano. Op. 5, 25 Sgr. […] | [**Novas valiosas músicas**.]<br>[…]<br>*Fanny Hensel*, nascida Mendelssohn-Bartholdy, 6 Mélodies p. Piano, Op. 5, 25 Sgr. [...] |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 27 | 37 | 04/11/1847 | 222 | *Kritischer Anzeiger* | [**Für Pianoforte**. / **Salon- und Charakterstücke**.] [...]<br>**Fanny Hensel**, geb. Mendelssohn-Bartholdy, Op. 5. 6 Mélodies. Schlesinger. Heft 2, 5/6 Thlr. [...] | [**Para piano**. / **Peças características e para salão**.] [...]<br>**Fanny Hensel**, nascida Mendelssohn-Bartholdy, Op. 5. 6 Mélodies. [Editora] Schlesinger. Caderno 2, 5/6 Thlr. [...] |
| 27 | 52 | 25/12/1847 | 312 | *Vermisch-tes* | Der König von **Preussen** hat **Mendelssohn's Schwager**, dem Professor Hensel, den Auftrag gegeben, für die Gallerie hervorragender Männer in Kunst und Wissenschaft das Bildnis des unvergesslichen Tonsetzers auszuführen. | O rei da **Prússia** contratou o **cunhado de Mendelssohn**, professor Hensel, para criar o retrato do inesquecível compositor para a galeria de homens extraordinários em arte e ciência. |
| 28 | 3 | 08/01/1848 | 15 | *Für Pianoforte* | […]<br>**Fanny Hensel, Op. 5**. Six Mélodies. Livr. II. – **Berlin, Schlesinger. Pr. 5/6 Thlr**.<br>Wir beziehen uns auf die Anzeige der ersten Abtheilung dieses Werkes, Bd. 26, S. 89 d. Z. Dass die Künstlerin von der Würde und Hoheit der Kunst erfüllt war und sich ihr aus innerem Antriebe widmete, dessen überzeugt man sich auch bei diesen Stücken, welche zwar ohne hervorstechende Eigenthümlichkeit, sonst aber als gut zu bezeichnen sind. [...]<br>A. Dörffel. | [...]<br>**Fanny Hensel, Op. 5**. Six Mélodies. Livr. II. – **Berlim, [Editora] Schlesinger. Preço 5/6 táleres**.<br>Referimo-nos ao anúncio da primeira parte desta obra, vol. 26, p. 89 desta revista. O fato de a artista ter estado plena da dignidade e da soberania da arte e ter se dedicado a ela por um impulso profundo, disso também nos convencemos nessas peças que, embora sem nenhuma peculiaridade marcante, podem ser descritas como boas. [...]<br>A. Dörffel. |
| 28 | 15 | 19/02/1848 | 88 | *Lieder und Gesänge* | [**Fanny Hensel, Op. 7. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begl des Pianoforte. 2tes Heft. – Berlin u. Breslau, Bote u. Bock. Pr. 25 Sgr**.]<br>Diese Lieder beurkunden tieferes, männlich-künstlerisches Streben. Abgesehen von dem Fertigen in der eigentlich technischen Arbeit, in der sicheren Beherrschung des harmonischen Theils, in der Eleganz der Begleitung, die freilich hier und da den Charakter der Schwülstigkeit annimmt und den Gesang mehr untergeordnet erscheinen lässt, ist auch der Geist, der dieselben beherrscht, ein durchaus edler, der den poetischen Kern der | [**Fanny Hensel, Op. 7. Seis Canções para uma voz com acomp de piano. 2º Caderno. – Berlim e Breslau, [Editora] Bote e Bock. Pr. 25 Sgr**.]<br>Essas canções atestam um esforço artístico masculino mais profundo. A despeito do acabamento no trabalho especificamente técnico, no domínio seguro da parte harmônica, na elegância do acompanhamento, que assume aqui e ali perceptivelmente o caráter melodramático e parece deixar o canto mais subordinado, há também a mente seguramente nobre, que os domina e que se esforça por compreender a essência poética dos poemas, cuja escolha é gerada |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | Gedichte, deren Wahl von feinem Geschmacke zeugt, zu erfassen strebt. Nur etwas vermissen wir dabei: nämlich die Empfindung, den Funken, der auch in der Seele des Andern zündet und ihn von der Wahrheit des Empfundenen überzeugt. Einen höheren Flug der Begeisterung treffen wir in Nr. 3 und Nr. 6 an. Beide Gesänge unterscheiden sich wesentlich von den anderen durch einen gewissen, von der neuen Zeit eingegebenen romantischen Zug der Melodie. Uns scheint Schumann hier, wenn auch nur entfernt, influirt zu haben. Schade, dass das letztere durch seine technische Schwierigkeit (Cis-Dur) Manchen abschrrecken wird. Etwas matt und im Ausdrucke verfehlt ist Nr. 5: „Bitte“ von Lenau. Die Melodie bewegt sich in so engen, kleinen Intervallen, dass man geneigt ist, zu glauben, das Lied verdanke einer weniger günstigen Stimmung seine Entstehung. Nr. 2. „Erwin“ von Göthe, ist sehr einfach, doch nicht ohne Mendelsohn’schen Einfluss. Nr. 1 und 4 streben nach Einfachheit, sind aber mehr durch Reflexion hervorgerufen. [...]<br>Dr. Em. Klitzsch. | pelo bom gosto. Só sentimos falta de uma coisa: exatamente o sentimento, a centelha que também acende [a centelha] na alma do outro e o convence da verdade do sentimento. Encontramos maior encanto nos números 3 e 6. Ambas as canções diferem significativamente das outras por uma certa característica romântica da melodia, que foi introduzida pela nova era. Parece-nos que houve uma influência de Schumann aqui, mesmo que remota. É uma pena que esta última intimide um pouco por causa de sua dificuldade técnica (Dó# maior). Um pouco apagado e de expressão falha é o nº 5: “Pedido”, de Lenau. A melodia se move em intervalos tão pequenos e apertados que estamos inclinados a acreditar, que a música deve sua criação a um estado de espírito menos favorável. O nº 2. "Erwin", de Goethe, é bem simples, mas não nega a influência de Mendelsohn. Os nºs 1 e 4 caminham para a simplicidade, mas são mais ressaltados pela reflexão. [...]<br>Dr. [Karl] Em[anuel] Klitzsch. |
| 29 | 39 | 11/11/1848 | 231 | *Kritischer Anzeiger* | [**Fanny Hensel, Zwei Bagatellen für die Schüler des Schindelmeisser’schen Musik-Instituts**. **Guttentag. 7 ½ Sgr**.]<br>Der Technik des Instrumentes etwas widerstrebend. Für vorgeschrittene Schüler. | [**Fanny Hensel, Duas bagatelas para os alunos do Instituto de Música Schindelmeisser. [Editora] Guttentag. 7 ½ Sgr**.]<br>Um pouco avesso à técnica do instrumento. Para alunos avançados. |

**Periódico 3 – "*Berliner musikalische Zeitung*"**

O terceiro periódico examinado é a "*Berliner musikalische Zeitung*" (BRZ), que circulou entre janeiro de 1844 e setembro de 1847 (VOSTEEN, 1994, p. xv). Seu redator e editor foi Carl Gaillard (1813-1851), escritor, jornalista musical, poeta e livreiro. Segundo consta no próprio jornal (1844, p. 1), o seu objetivo era fazer com que a música "não fosse apreciada apenas pelo músico, mas por todos os amantes de música instruídos, além de familiarizar a todos com os mais recentes acontecimentos na vida musical"[288]; tratados teóricos áridos deveriam ser deixados para as revistas científicas, conforme Vosteen (1994, p. xv).

As edições eram semanais e continham, via de regra, quatro páginas, observa Vosteen (1994, p. xv), com o texto distribuído em duas colunas por página em tamanho ofício. Não havia numeração de páginas, nem de colunas. A sua estrutura de seções se assemelhava à dos demais periódicos, isto é: um artigo ou ensaio mais longo na primeira página sobre questões de teoria da arte ou tratados históricos e biográficos; seguia-se um artigo menor ou uma análise de novas publicações de partituras e livro e a seção "*Berliner Opern und Musikaufführungen*" ("Óperas e apresentações musicais em Berlim"). Ponto nevrálgico do periódico, segundo Vosteen (1994, p. xv), eram as resenhas e críticas de concertos e óperas, concertos sinfônicos e música de câmara. Havia, ainda, uma seção "*Allerlei*" ("Diversos"), renomeada para "*Nachrichten*" ("Notícias"), de pequenas notas e informações atualizadas sobre a vida musical na cidade, bem como notícias de outras cidades alemãs e capitais estrangeiras. Os anúncios eram frequentes, além de ofertas de emprego ou préstimos de serviços. De um modo geral, a estrutura se manteve durante toda a curta vigência da revista, o mesmo não acontecendo na busca pela objetividade proposta pelos redatores do jornal, comenta Vosteen (1994, p. xvi). A autora observa posições de parcialidade nos textos de colaboradores e escritores que se colocavam claramente a favor da música dos compositores alemães, em detrimento de influências estrangeiras, mostravam-se contrários ao virtuosismo extremado e exagerado, também a determinados métodos de ensino da música e ao que chamavam de "adestramento" ("*Dressur*") musical de crianças ou ainda às apresentações de crianças prodígio.

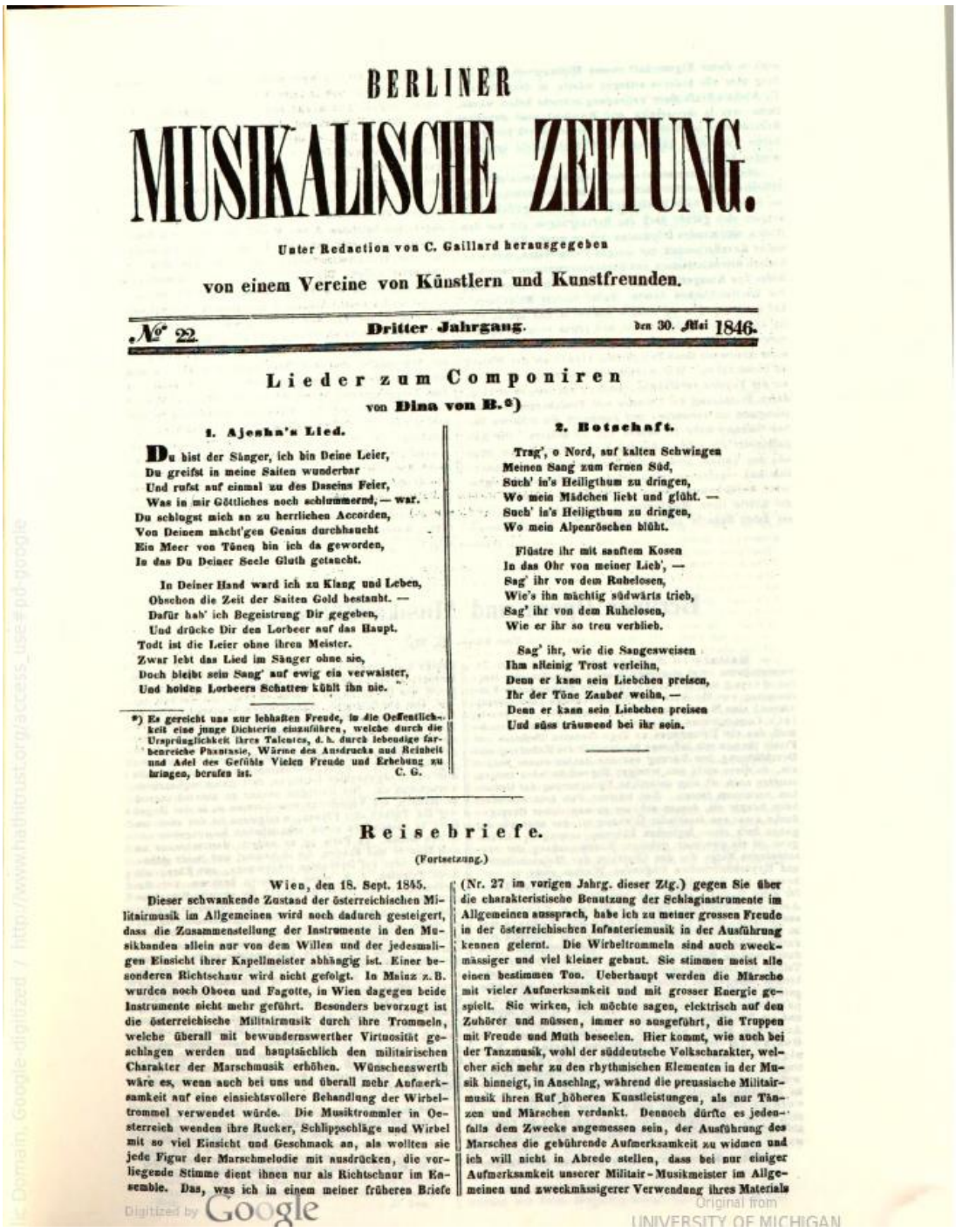
Em 1837, a BRZ se fundiu com sua concorrente "*Neue Berliner Musikzeitung*" (NBMZ), da Editora Bote & Bock, criada no mesmo ano, sem antes ter travado um longo debate em torno da semelhança do nome dos dois periódicos, como informa Annette Vosteen (1994,

[288] "die Musik nicht nur dem Musiker, sondern jedem gebildeten Musikfreund geniessbar und Jedermann stets mit den neuesten Erscheinungen des Musiklebens bekannt zu machen", trockene theoretische Abhandlungen sollten wissenschaftlichen Fachzeitschriften überlassen werden."

p. xv). Antes de ser absorvida pela NBMZ, a "*Berliner musikalische Zeitung*" havia se tornado na mais importante revista musical de Berlim. (VOSTEEN, 1994, p. xv)

Selecionamos esse periódico por se tratar de um jornal local, representativo do pensamento e temperamento dos habitantes da cidade de Berlim. As citações reproduzidas no quadro a seguir (Quadro z2), embora tratem da compositora e pianista Fanny Hensel, caracterizam e comprovam as observações e análises feitas acima por Annette Vosteen.

Figura 23 - Primeira página da *Berliner Musikalische Zeitung*, de 30 de maio de 1846.



BERLINER

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Unter Redaction von C. Gaillard herausgegeben

von einem Vereine von Künstlern und Kunstfreunden.

№ 22. Dritter Jahrgang. den 30. Mai 1846.

Lieder zum Componiren

von Dina von B.*)

1. Ajesha's Lied.

Du bist der Sänger, ich bin Deine Leier,
Du greifst in meine Saiten wunderbar
Und rufst auf einmal zu des Daseins Feier,
Was in mir Göttliches noch schlummernd, — war.
Du schlugst mich an zu herrlichen Accorden,
Von Deinem mächt'gen Genius durchhaucht
Ein Meer von Tönen bin ich da geworden,
In das Du Deiner Seele Gluth getaucht.

In Deiner Hand ward ich zu Klang und Leben,
Obschon die Zeit der Saiten Gold bestaubt. —
Dafür hab' ich Begeistrung Dir gegeben,
Und drücke Dir den Lorbeer auf das Haupt.
Todt ist die Leier ohne ihren Meister.
Zwar lebt das Lied im Sänger ohne sie,
Doch bleibt sein Sang' auf ewig ein verwaister,
Und holden Lorbeers Schatten kühlt ihn nie.

*) Es gereicht uns zur lebhaften Freude, in die Oeffentlichkeit eine junge Dichterin einzuführen, welche durch die Ursprünglichkeit ihres Talentes, d. h. durch lebendige farbenreiche Phantasie, Wärme des Ausdrucks und Reinheit und Adel des Gefühls Vielen Freude und Erhebung zu bringen, berufen ist. C. G.

2. Botschaft.

Trag', o Nord, auf kalten Schwingen
Meinen Sang zum fernen Süd,
Such' in's Heiligthum zu dringen,
Wo mein Mädchen liebt und glüht. —
Such' in's Heiligthum zu dringen,
Wo mein Alpenröschen blüht.

Flüstre ihr mit sanftem Kosen
In das Ohr von meiner Lieb', —
Sag' ihr von dem Ruhelosen,
Wie's ihn mächtig südwärts trieb,
Sag' ihr von dem Ruhelosen,
Wie er ihr so treu verblieb.

Sag' ihr, wie die Sangesweisen
Ihm alleinig Trost verleihn,
Denn er kann sein Liebchen preisen,
Ihr der Töne Zauber weihn, —
Denn er kann sein Liebchen preisen
Und süss träumend bei ihr sein.

Reisebriefe.

(Fortsetzung.)

Wien, den 18. Sept. 1845.

Dieser schwankende Zustand der österreichischen Militairmusik im Allgemeinen wird noch dadurch gesteigert, dass die Zusammenstellung der Instrumente in den Musikbanden allein nur von dem Willen und der jedesmaligen Einsicht ihrer Kapellmeister abhängig ist. Einer besonderen Richtschnur wird nicht gefolgt. In Mainz z. B. wurden noch Oboen und Fagotte, in Wien dagegen beide Instrumente nicht mehr geführt. Besonders bevorzugt ist die österreichische Militairmusik durch ihre Trommeln, welche überall mit bewundernswerther Virtuosität geschlagen werden und hauptsächlich den militairischen Charakter der Marschmusik erhöhen. Wünschenswerth wäre es, wenn auch bei uns und überall mehr Aufmerksamkeit auf eine einsichtsvollere Behandlung der Wirbeltrommel verwendet würde. Die Musiktrommler in Oesterreich wenden ihre Rucker, Schlippschläge und Wirbel mit so viel Einsicht und Geschmack an, als wollten sie jede Figur der Marschmelodie mit ausdrücken, die vorliegende Stimme dient ihnen nur als Richtschnur im Ensemble. Das, was ich in einem meiner früheren Briefe (Nr. 27 im vorigen Jahrg. dieser Ztg.) gegen Sie über die charakteristische Benutzung der Schlaginstrumente im Allgemeinen aussprach, habe ich zu meiner grossen Freude in der österreichischen Infanteriemusik in der Ausführung kennen gelernt. Die Wirbeltrommeln sind auch zweckmässiger und viel kleiner gebaut. Sie stimmen meist alle einen bestimmen Ton. Ueberhaupt werden die Märsche mit vieler Aufmerksamkeit und mit grosser Energie gespielt. Sie wirken, ich möchte sagen, elektrisch auf den Zuhörer und müssen, immer so ausgeführt, die Truppen mit Freude und Muth beseelen. Hier kommt, wie auch bei der Tanzmusik, wohl der süddeutsche Volkscharakter, welcher sich mehr zu den rhythmischen Elementen in der Musik hinneigt, in Anschlag, während die preussische Militairmusik ihren Ruf höheren Kunstleistungen, als nur Tänzen und Märschen verdankt. Dennoch dürfte es jedenfalls dem Zwecke angemessen sein, der Ausführung des Marsches die gebührende Aufmerksamkeit zu widmen und ich will nicht in Abrede stellen, dass bei nur einiger Aufmerksamkeit unserer Militair-Musikmeister im Allgemeinen und zweckmässigerer Verwendung ihres Materials

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fonte: Hathitrust.

Quadro 6 - Ocorrências de “Hensel” na “*Berliner musikalische Zeitung*”

| Ano | Ed. | Data | Pág | Seção | Citação | Tradução da citação |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 3 | 22 | 30/05/1846 | (2) | *Berliner Opern und Musikauf-führungen* | [Vom 14. – 25. Mai.]<br>[...]<br>Wenn Kaiser Nero seinen getreuen und vielgeliebten Unterthanen im Circus auf der Flöte einige antike Hopser, Dreher und Springer aufspielte, so that er vielleicht des Guten zu viel: denn es war eine Tollheit bei ihm, dem blutdurstigen, wahnsinnigen Wütrich; aber es hätte ihn in solchem Beginnen eine schöne, menschliche Idee leiten können, die ihn gelehrt hätte, alles Anstössige zu vermeiden, die Idee, dass das Talent eine schöne Gabe der Gottheit ist, welche sie dem Empfänger zum Lehn gegeben, damit er seine Nebenmenschen erfreue. Es fällt hier einem sogenannten Geringen, dort einem sogenannten Vornehmen zu. Die Geringen suchen es nutzenbringend zu machen, die Vornehmen verschliessen es in der Regel wie die Türken ihre Frauen; wenigstens ist das noch die Sitte in unserem von einem erbärmlichen Kastengeiste erfüllten Berlin. In Paris ist es anders, dort schätzen es sich Männer und Frauen, die in Sammet und Seide geboren sind oder auf Banknoten schlummern, zur Ehre, mit ihren Talenten, d. h. wenn sie deren besitzen, vor die Oeffentlichkeit zu treten und durch die erzielte Einnahme milde Zwecke zu fördern. Mit um so grösserer Freude müssen wir daher das hier in der Singakademie am 23. Zu einem wohltätigen Zwecke gegebene Concert*) begrüssen, in welchem zwei Künstlerinnen – nicht Dilettantinnen, denn damit wäre uns weniger gedient – aus der Klasse der Gesellschaft mitwirkten, welche sich in der Regel für zu gut hält | [De 14 a 25 de maio.]<br>[...]<br>Quando o imperador Nero tocava na flauta alguns antigos saltos, giros e pulos[289] no circo para seus leais e amados súditos, é provável que tenha exagerado nas boas coisas: no seu caso era um ato de loucura, um furioso sanguinário e insano; mas uma bela concepção humana poderia tê-lo orientado nesse início, e que teria lhe ensinado a evitar qualquer coisa ofensiva e a entender a ideia de que o talento é um belo presente da divindade que emprestou aos escolhidos para alegrar seus semelhantes. No caso, é um tal humilde aqui e um tal nobre ali que recebem essa dádiva. Os humildes procuram se beneficiar, os nobres geralmente a trancam, como os turcos o fazem com suas mulheres; pelo menos esse ainda é o costume do nosso deplorável espírito de castas em Berlim. Em Paris é diferente, lá homens e mulheres, que nascem em veludo e seda ou adormecem sobre notas bancárias, sentem-se honrados de se apresentarem ao público com seu talento, isto é, quando o têm, e com os recursos obtidos promoverem propósitos caritativos. Assim, com uma alegria ainda maior devemos saudar o concerto *) que foi dado aqui na “*Singakademie* em prol de uma causa nobre, no dia 23, em que atuaram duas artistas – não amadoras, porque isso não nos serviria – da alta sociedade, sociedade essa que geralmente pensa que é boa demais e, no entanto, não o é, para se apresentarem para pessoas |

[289] Referindo-se a movimentos de dança.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | und es doch nicht ist, um vor Leuten aufzutreten, die zu ihren Salons keinen Zutritt haben. – Frau Decker, einst die hochgefeierte Sängerin, Pauline von Schätzel, sang, Frau Hensel, Gattin des berühmten Malers und Schwester Felix Mendelssohn-Bartholdy's, spielte auf dem Pianoforte; ausserdem wirkten mit: Frl. Hähnel, die Herren Ganz, Ries, Steiffensand, Bronikowski, Kotzolt, Grell, Rungenhagen und die Mitglieder der Singakademie. Ein neues Trio von Mendelssohn kam zur Aufführung.<br>*) Vor ungefähr 8 bis 10 Jahren fand auch ein Concert von reichen und vornehmen Privatkünstlern und Dilettanten zu einem milden Zwecke statt. Der treffliche, leider zu früh gestorbene Liedercomponist Curschmann wirkte u. A. Mit. Hoffen wir, dass das nächste derartige Concert nicht wieder 8 bis 10 Jahr zu seiner Organisation bedürfen wird. | que não têm acesso aos seus salões. – A Senhora Decker, a outrora célebre cantora Pauline von Schätzel, cantou, a Senhora Hensel, esposa do famoso pintor e irmã de Felix Mendelssohn-Bartholdy, tocou piano; também participaram: Srta. Hähnel, os Senhores Ganz, Ries, Steiffensand, Bronikowski, Kotzolt, Grell, Rungenhagen e os membros da *Singakademie*. Foi tocado um novo trio de Mendelssohn.<br>*) Cerca de 8 a 10 anos atrás, também houve um concerto de ricos e distintos artistas privados e amadores para um propósito caritativo. O excelente compositor de canções Curschmann, que infelizmente faleceu prematuramente, participou entre outros artistas. Esperamos que o próximo concerto não leve mais 8 a 10 anos para ser organizado. |
| 4 | 16 | 17/04/1847 | (3) | *Nachrichten* | -- Von **Fanny Hensel**, geb. Mendelssohn, sind wieder bei Bote und Bock ein neues Liederheft und eines für Sopran, Alt, Tenor und Bass erschienen. Fr. Professor Hensel lässt sich ein tüchtiges Honorar zahlen, weniger ihrer Sachen wegen, als ihres Familiennamens: denn der Name Mendelssohn ist gut, er mag auf einem Notenheft oder auf einem Wechsel stehen. | -- De **Fanny Hensel**, nascida Mendelssohn, foram lançados novamente pela Editora Bote e Bock um novo caderno de canções e outro para soprano, alto, tenor e baixo. A Senhora Prof. Hensel recebe generosos honorários, não tanto devido às suas músicas, mas pelo nome da sua família: pois o nome Mendelssohn é bom, pode estar escrito num caderno de música ou num trocado. |
| 4 | 21 | 22/05/1847 | (3) | *Nachrichten* | -- Fanny Hensel, die Schwester Felix Mendelssohn's starb plötzlich am 14. Mai. Die geniale Dame war eine der ausgezeichnetsten Musikerinnen. Die Kunst und der Kreis ausgezeichneter Männer und Frauen, welche sich um sie bildete, haben viel verloren. | -- Fanny Hensel, a irmã de Felix Mendelssohn faleceu repentinamente no dia 14 de maio. A talentosa dama foi uma das mais brilhantes musicistas. A arte e o círculo de excelentes homens e mulheres, que se formou ao seu redor, perderam muito. |

**Os periódicos em sua contemporaneidade**

A seleção dos três periódicos musicais oitocentistas examinados no presente texto, com vistas à presença feminina, particularmente de Fanny Hensel, tomou como base as ocorrências da palavra-chave "Hensel".

Observamos que os três jornais possuíam características distintas na apresentação, no conteúdo e na sua linha editorial. Tanto a "*Allgemeine musikalische Zeitung*" (AMZ), como a "*Neue Zeitschrift für Musik*" (NZM), foram fundadas em Leipzig, em 1798 e 1834 respectivamente, uma cidade marcada por tradições culturais e econômicas, que via florescer, entre 1789 e 1815, um novo mercado editorial, (UFER, 2000, p. 14). Quanto ao seu conteúdo, entretanto, as concepções filosóficas e estéticas dos dois jornais se apresentaram de forma antagônica, refletindo provavelmente um anacronismo existente em Leipzig entre a retomada do desenvolvimento econômico e a manutenção de uma posição política conservadora, conforme observado por Peter Ufer (2000, p. 79).

Enquanto a AMZ se pautava na tolerância ao conteúdo e na crítica "sem causar injúrias", filosofia de conduta introduzida por Rochlitz, que permaneceu vinte anos à frente da redação, filosofia esta que possivelmente terá sido mantida, em maior ou menor grau, pelos demais redatores, Fink e Lobe (HASS, 2009, p. xxxv), a NZM se caracterizava por sua "severa, mas justa crítica", conforme seu fundador e redator Schumann, em confronto à "mediocridade e indiferença" das demais revistas de música, em particular da AMZ (VOSTEEN, 2001, p. xxii). Trocou de editora por três vezes, vendendo-a ao cabo de dez anos.

A AMZ manteve-se, por toda a sua existência, na editora Breitkopf & Härtel, onde foi fundada. Com uma tiragem de 1000 exemplares nos primeiros 11 anos, sua influência se estendeu por toda a Alemanha e além das fronteiras (UFER, 2000, p. 129). Diferentemente da NMZ, cujas seções podiam variar de uma edição para outra, "a organização do conteúdo, mantida em cada número da AMZ [...]"[290], serviu, de acordo com Imogen Fellinger, de modelo para revistas congêneres por todo o século XIX. (1962, apud HASS, 2009, p. xxxvii).

O terceiro periódico, a "*Berliner musikalische Zeitung*" (BRZ) foi, por suas características, um jornal musical local voltado para músicos, mas também para os "amigos instruídos em música" ("*Kunstfreunde*") (VOSTEEN, 1994, p. xv). Centrava-se em resenhas e notícias sobre a vida musical de Berlim, publicando eventualmente notícias de outras cidades. Segundo Annette Vosteen, apesar da ênfase na busca pela objetividade das notícias por parte

[290] „Die in jeder Nr. der AMZ befolgte Anordnung des Inhaltes [...]"

dos redatores, a defesa da arte alemã em detrimento das influências estrangeiras era nítida (1994, p. xvi), causando, com frequência, disputas e brigas na redação. Perguntamos: estaria sendo incluída nas "influências estrangeiras" a parcela judaica da população berlinense? Ou seria o temperamento característico do berlinense, eventualmente, a causa dessas ocorrências? Pois, segundo o historiador e jornalista Otto Friedrich (1929-1995), citado por Leonardo Augusto (2010, p. 4), "os berlinenses não são, de modo algum, como os demais alemães. Falam um curioso e peculiar dialeto [...]. Outros alemães, particularmente os do Sul, não gostam dos berlinenses. Consideram-nos barulhentos, cínicos e, em geral, sem dignidade."

O periódico berlinense foi selecionado, particularmente, pelo fato de ter circulado na cidade em que vivia a família Mendelssohn e onde ocorriam os concertos dominicais de Fanny Hensel.

Ao examinarmos mais detidamente os periódicos selecionados, percebemos que as mulheres musicistas estão bastante presentes em resenhas e notícias, como cantoras, pianistas ou compositoras. De fato, Ulla Wischermann (2002, p. 216) observa, que o debate sobre mulheres e homens não ficava apenas no discurso, "mas ambos os lados participavam ativamente, debatiam e escreviam a respeito"[291]. Segundo a autora, com o aumento da quantidade de periódicos verificada na virada do século XVIII para o XIX surgiriam, nesse contexto, as revistas voltadas especificamente para o público feminino, que levariam, assim, os princípios do Iluminismo para círculos mais amplos. A despeito da "polarização dos caracteres de gêneros"[292], no que diz respeito aos papeis sociais desempenhados por homens e mulheres da burguesia, diz Wischermann (2002, p. 217-218), é possível que tenha se formado, dessa maneira, um crescente público de leitoras e de escritoras, bem como de redatoras de revistas femininas. Há evidências, segundo a autora (2002, p. 219), de que tenha se constituído na evolução das revistas femininas a imagem da mulher burguesa, concomitantemente ao incipiente movimento feminista na França, Inglaterra e na Alemanha, como comprovam os primeiros artigos sobre a emancipação feminina. No bojo do crescimento desse gênero de periódico, impulsionado pela simplificação das técnicas de impressão gráfica e consequente barateamento do seu custo final, firmava-se também o mercado e a consequente popularização das revistas de moda para o público feminino, que buscavam "se emancipar das influências francesas e criar um estilo [próprio] alemão,"[293] de acordo com Wischermann (2002, p. 221).

[291] "sondern beide Seiten beteiligtten sich aktiv daran, diskutierten und schrieben an ihm mit."
[292] „Polarisierung der Geschlechtscharaktere"
[293] "sich von französischen Einflüssen zu emanzipieren und einen deutschen Stil zu kreieren."

Nesse sentido, podemos compreender as razões das disparidades com que as notícias e resenhas sobre as composições e atividades musicais de Fanny Hensel foram narradas e publicadas nos três jornais de música. Tomando como exemplo a notícia do seu inesperado falecimento, em 14 de maio de 1846, que certamente surpreendeu parte considerável da população berlinense e, em particular, o mundo musical da época, verificamos nítidas diferenças entre os três periódicos, cujas notas reproduzimos a seguir.

O semanário "*Allgemeine musikalische Zeitung*" veiculou, na edição de 26 de maio de 1847, portanto 12 dias após sua morte, a seguinte notícia:

> Em 14 de maio, morreu em Berlim *Fanny Hensel*, esposa do pintor da corte Prof. *Hensel*, a irmã de *Felix Mendelssohn-Bartholdy*, famosa, como excelente pianista, e, também, em círculos mais amplos, pelas suas composições vocais espirituosas e cheias de alma, recentemente publicadas.

Já a "*Neue Zeitschrift für Musik*" publicou, em 7 de junho de 1847, a nota a seguir:

> Fanny Hensel, irmã de Mendelssohn, faleceu no dia 14 de maio em Berlim.

E a "*Berliner musikalische Zeitung*", depois de ter publicado a participação de Fanny Hensel num concerto beneficente, ocorrido na "*Sing-Akademie"*, onde atuou como artista "não amadora, porque isso não nos serviria", anunciou na semana seguinte ao seu falecimento, em 22 de maio de 1847:

> Fanny Hensel, a irmã de Felix Mendelssohn faleceu repentinamente no dia 14 de maio. A talentosa dama foi uma das mais brilhantes musicistas. A arte e o círculo de excelentes homens e mulheres que se formou ao seu redor perderam muito.

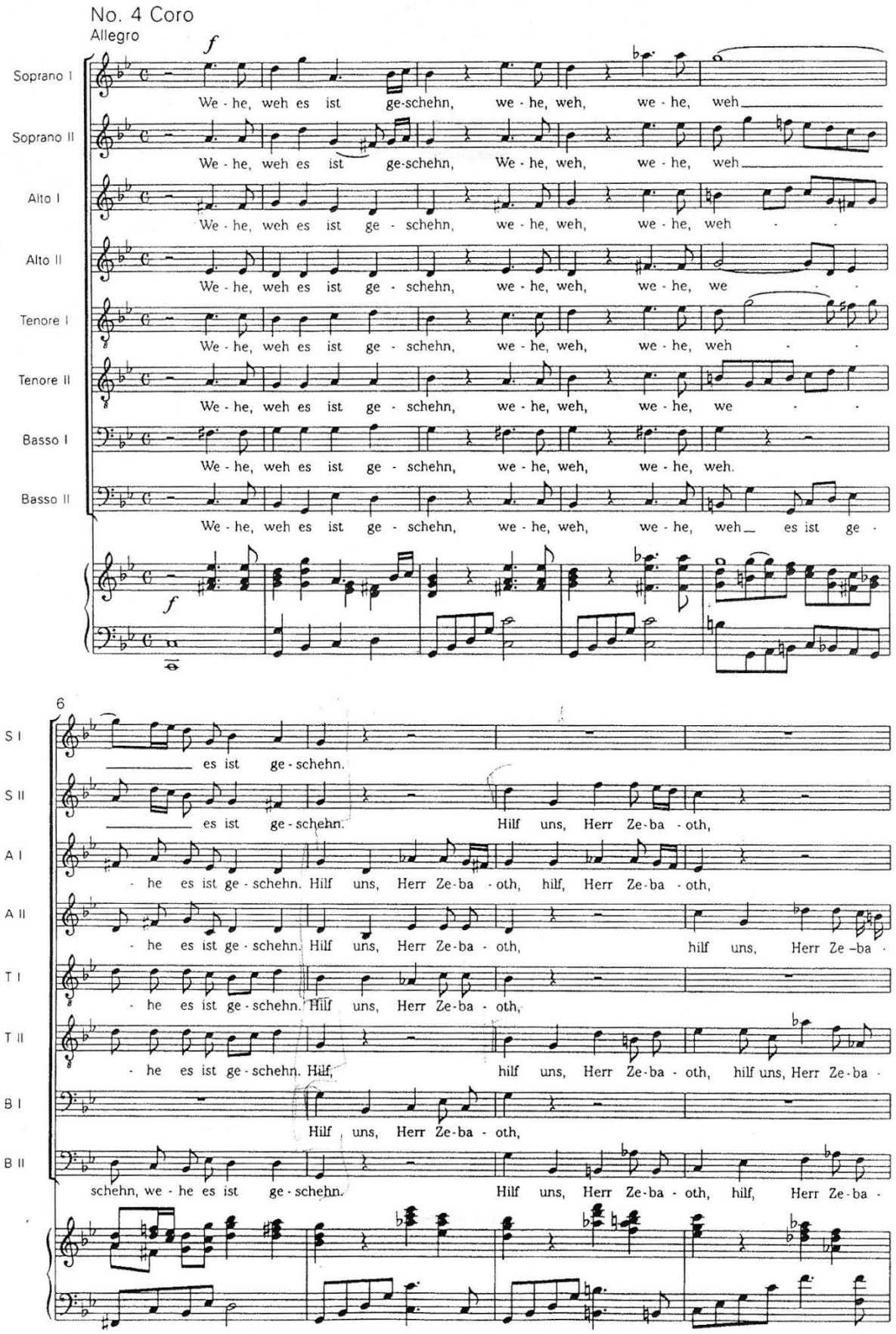
# ANEXO 1

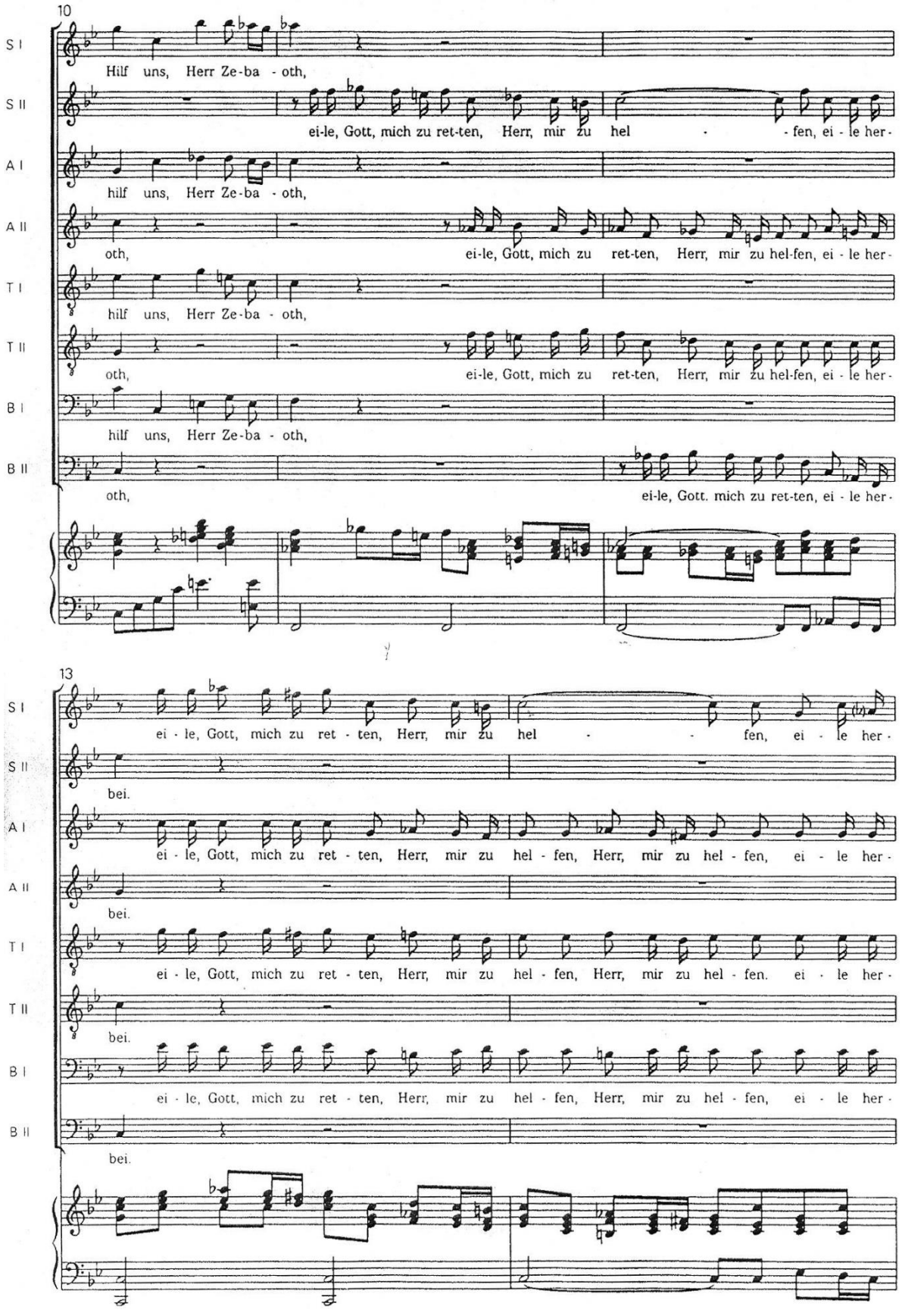
Quadro 7 - Sequência dos movimentos da Cantata após a Cessação da Cólera em Berlim", em concertos, gravações e publicações

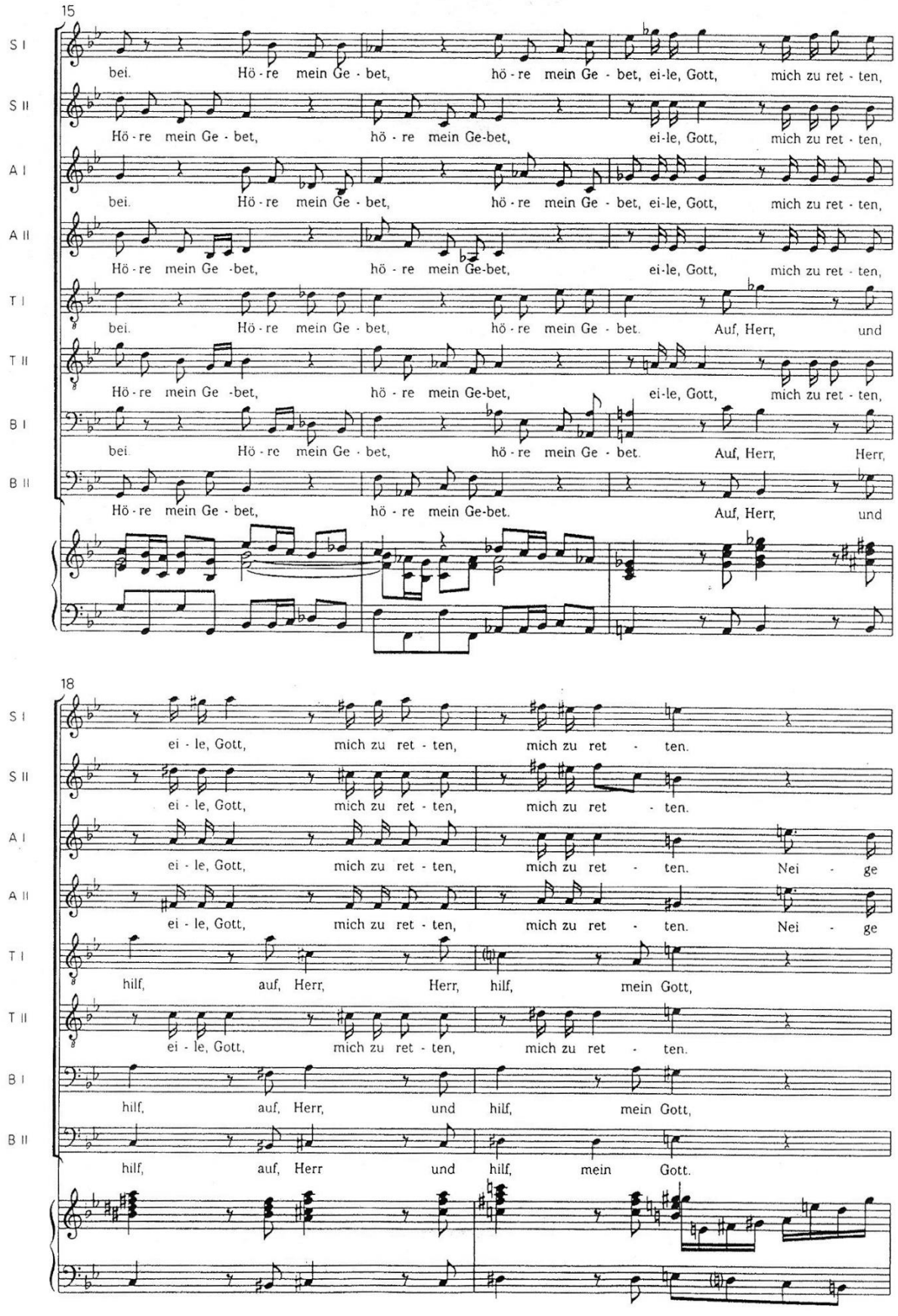
| Fontes | Redução para piano (1999) | Philharmonia Chor und Philharmonia Orchester Stuttgart (Gravação, 1994) | Coro e Orquestra Universidade de Dortmund (Gravação, 2000) | Coro e Orquestra Collegium Vocale Lustenau (Programa, 2005) | Peter Schleuning, Fanny Hensel: geb. Mendelssohn (Livro, 2007) | Roger L. Todd, Fanny Hensel: the other Mendelssohn (Livro, 2010) | Singkreis St. Paulus Orchester Göttinger Musikfreunde (Programa, 2012) | Kirchenchor und – orchester Ebensee e Belcanto Chor Salzburg, Ebensee (Programa, 2014) | Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien (Programa, 2015) |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Parte I | 1. Introduktion | 1. Introduktion | 1. Introduktion | 1. Introduktion | Introduktion | Introduktion | 1. Introduktion | 1. Introduktion | 1. Introduktion |
| | 2. Recitativo (A) | 2. Recitativo (A) | 2. Recitativo (A) | 2. Recitativo (A) | 1. Recitativo (A) | 1. Recitativo (A) | 2. Recitativo (A) | 2. Recitativo (A) | 2. Recitativo (A) |
| | 3. Arioso (B, S) | 3. Arioso (B, S) | 3. Arioso (B, S) | 3. Arioso (B, S) | 2. Arioso (B, S) | 2. Arioso (B, S) | 3. Arioso (B, S) | 3. Arioso (B, S) | 3. Arioso (B, S) |
| | 4. Coro (8v) | 4. Coro (8v) | 4. Coro (8v) | 4. Coro (8v) | 3. Coro (8v) | 3. Coro (8v) | 4. Coro (8v) | 4. Coro (8v) | 4. Coro (8v) |
| | 5. Recitativo (A) | 5. Recitativo (A) | 5. Recitativo (A) | 5. Recitativo (A) | 4. Recitativo (A) | 4. Recitativo (A) | 5. Recitativo (A) | 5. Recitativo (A) | 5. Recitativo (A) |
| | 6. Recitativo (S) | 6. Recitativo (S) | 6. Recitativo (S) | 6. Recitativo (S) | 5. Recitativo (S) | 5. Recitativo (S) | 6. Recitativo (S) | 6. Recitativo (S) | 6. Recitativo (S) |
| Parte II | 7. Coro (5v) | 7. Coro (5v) | 7. Coro (5v) | 7. Coro (5v) | 6. Coro (5v) | 6. Coro (5v) | 7. Coro (5v) | 7. Coro (5v) | 7. Coro (5v) |
| | 8. Aria (T) | 8. Aria (T) | 8. Aria (T) | 8. Aria (T) | 7. Aria (T) | 7. Aria (T) | 8. Aria (T) | 8. Aria (T) | 8. Aria (T) |
| | 9. Recitativo (S) | 9. Recitativo (S) | 9. Recitativo (S) | 9. Recitativo (S) | 8. Recitativo (S) | 8. Recitativo (S) | 9. Recitativo (S) | 9. Recitativo (S) | 9. Recitativo (S) |
| | 10.Trauerchor (8v) | *10.Arioso (S)** | *10.Arioso (S)** | 10.Trauerchor (8v) | 9. Trauerchor (8v) | 9. Trauerchor (8v) | *10.Arioso (S)** | 10.Trauerchor (8v) | *10.Arioso (S)** |
| | 11.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | 11.Trauerchor (8v) | 11.Trauerchor (8v) | 11.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | 10.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | 10.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | 11.Trauerchor (8v) | 11.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | 11.Trauerchor (8v) |
| | *12.Arioso (S)** | 12.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | 12.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | *12.Arioso (S)** | --- | --- | 12.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) | *12.Arioso (S)** | 12.Chor der Seligen (8v) / Solos (S,B) |
| | *13.Coro (4v)** | *13.Coro (4v)** | --- | *13.Coro (4v)** | --- | --- | *13.Coro (4v)** | *13.Coro (4v)** | 13.Coro (4v) |
| Parte III | 14.Coro (4v) | 14.Coro (4v) | 13.Coro (4v) | 14.Coro (4v) | 11.Coro (4v) | 11.Coro (4v) | 14.Coro (4v) | 14.Coro (4v) | *14.Coro (4v)** |
| | 15.Recitativo (S,A,B) | 15.Recitativo (S,A,B) | 14.Recitativo (S,A,B) | 15.Recitativo (S,A,B) | 12.Recitativo (S,A,B) | 12.Recitativo (S,A,B) | 15.Recitativo (S,A,B) | 15.Recitativo (S,A,B) | 15.Recitativo (S,A,B) |
| | 16.Coro (8v) | 16.Coro (8v) | 15.Coro (8v) | 16.Coro (8v) | 13.Coro (8v) | 13.Coro (8v) | 16.Coro (8v) | 16.Coro (8v) | 16.Coro (8v) |

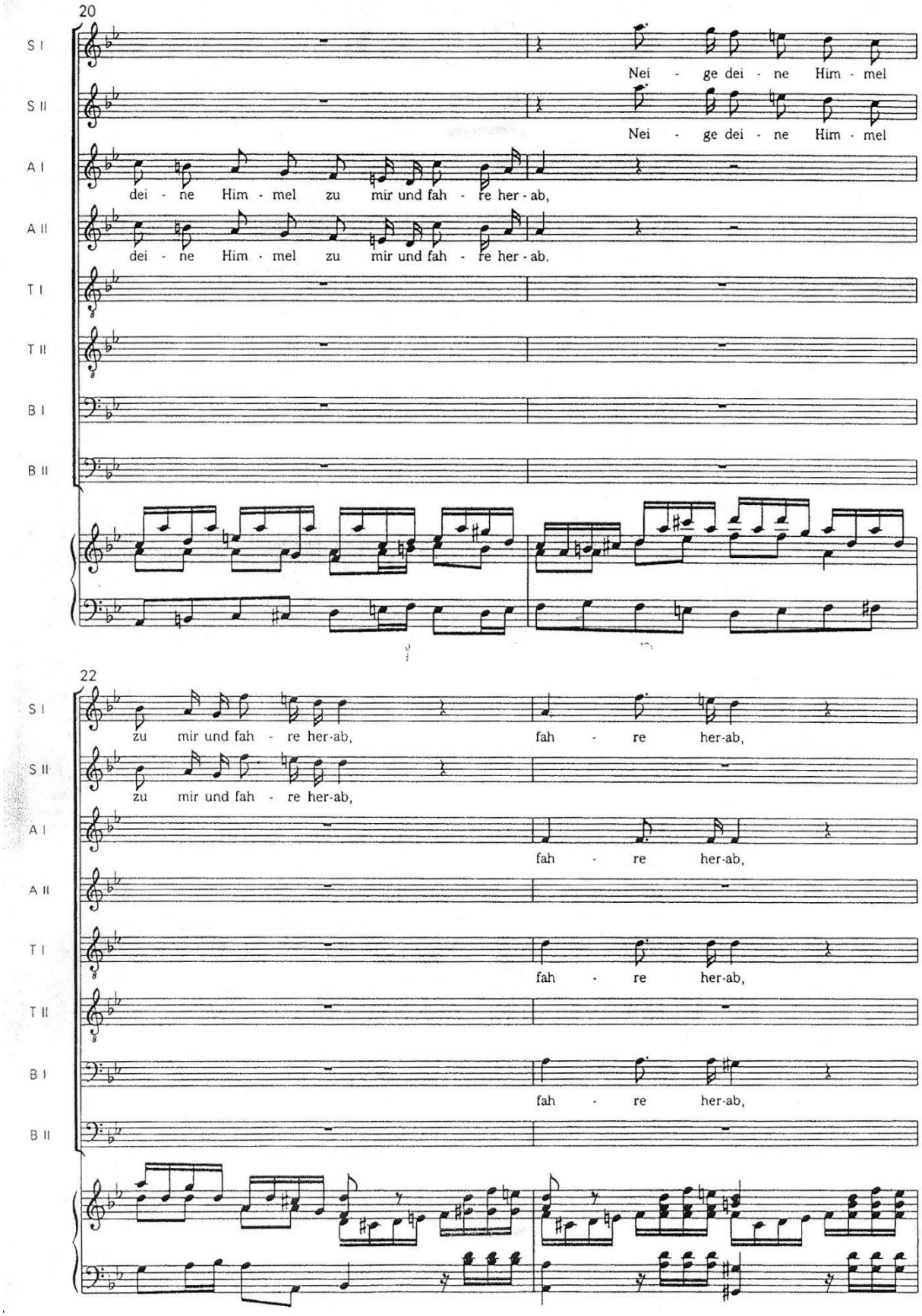
* Esses movimentos correspondem às folhas soltas.

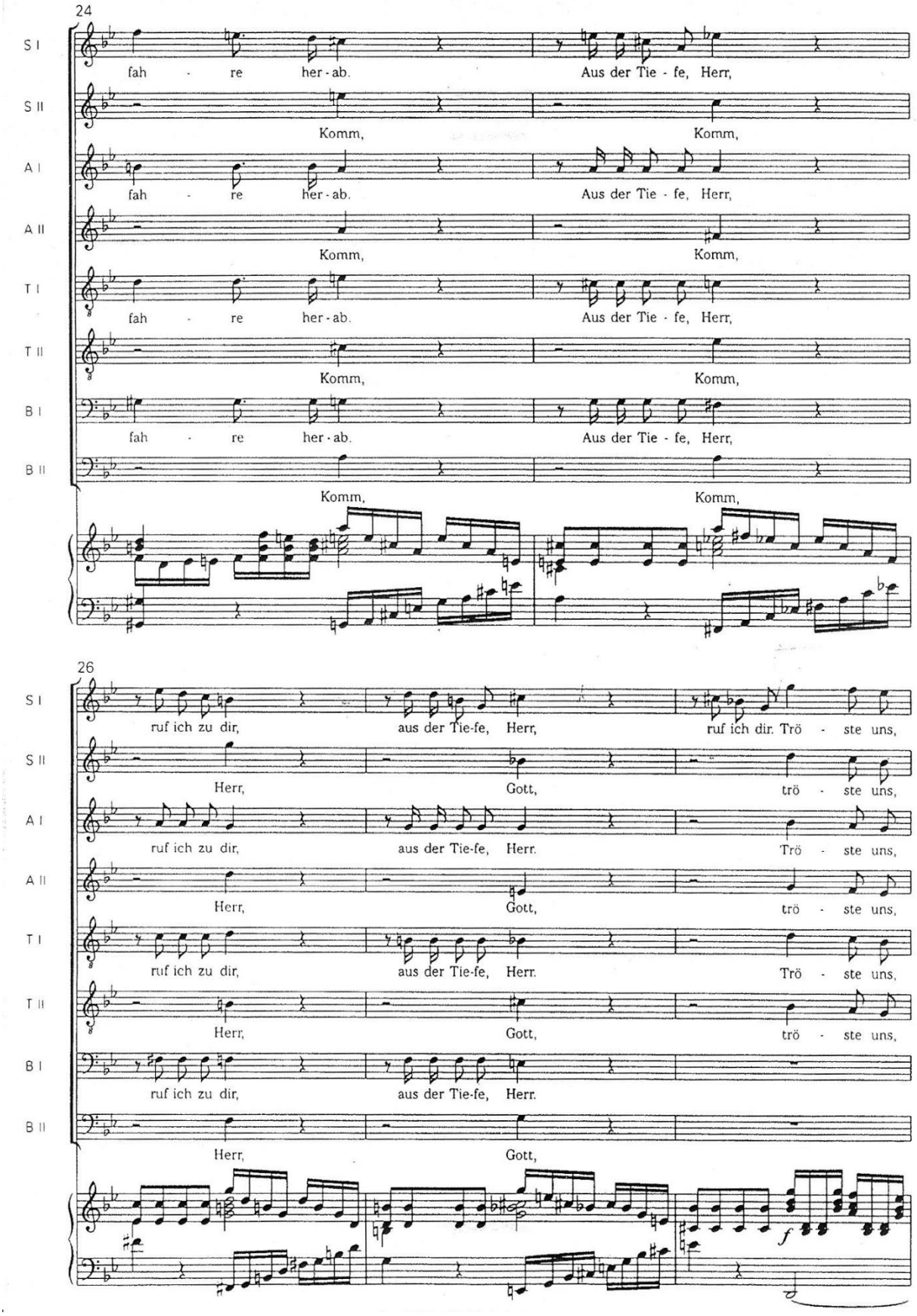
**ANEXO 2 - Nº 4 *Coro – Allegro***

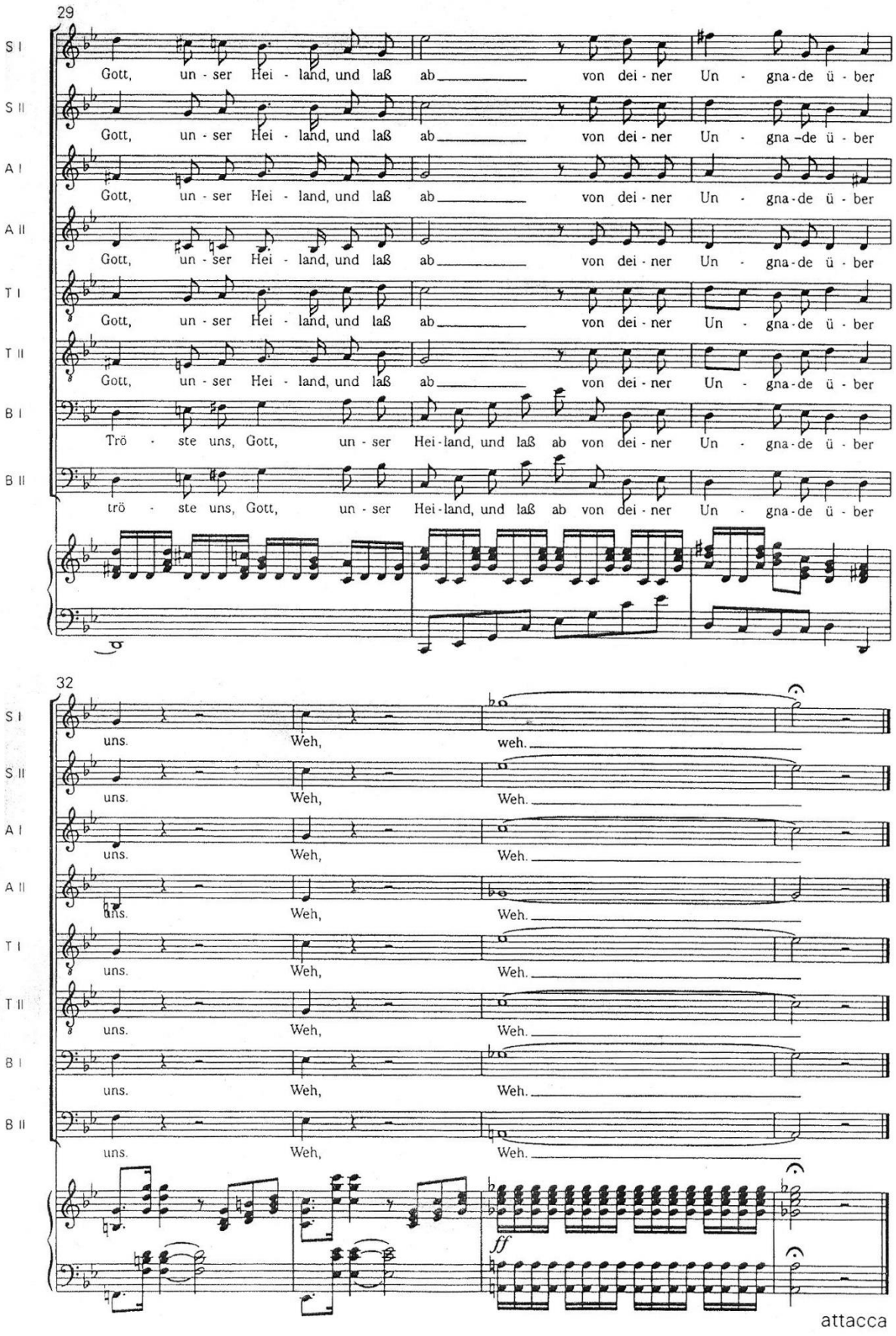



10
S I
Hilf uns, Herr Ze-ba - oth,
S II
ei-le, Gott, mich zu ret-ten, Herr, mir zu hel - fen, ei - le her-
A I
hilf uns, Herr Ze-ba - oth,
A II
oth, ei-le, Gott, mich zu ret-ten, Herr, mir zu hel-fen, ei - le her-
T I
hilf uns, Herr Ze-ba - oth,
T II
oth, ei-le, Gott, mich zu ret-ten, Herr, mir zu hel-fen, ei - le her-
B I
hilf uns, Herr Ze-ba - oth,
B II
oth, ei-le, Gott. mich zu ret-ten, ei - le her-
13
S I
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, Herr, mir zu hel - fen, ei - le her-
S II
bei.
A I
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, Herr, mir zu hel - fen, Herr, mir zu hel - fen, ei - le her-
A II
bei.
T I
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, Herr, mir zu hel - fen, Herr, mir zu hel - fen. ei - le her-
T II
bei.
B I
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, Herr, mir zu hel - fen, Herr, mir zu hel - fen, ei - le her-
B II
bei.


15
S I
bei. Hö - re mein Ge - bet, hö - re mein Ge - bet, ei-le, Gott, mich zu ret - ten,
S II
Hö - re mein Ge - bet, hö - re mein Ge-bet, ei-le, Gott, mich zu ret - ten,
A I
bei. Hö - re mein Ge - bet, hö - re mein Ge - bet, ei-le, Gott, mich zu ret - ten,
A II
Hö - re mein Ge -bet, hö - re mein Ge-bet, ei-le, Gott, mich zu ret - ten,
T I
bei. Hö - re mein Ge - bet, hö - re mein Ge - bet. Auf, Herr, und
T II
Hö - re mein Ge -bet, hö - re mein Ge-bet, ei-le, Gott, mich zu ret - ten,
B I
bei Hö - re mein Ge - bet, hö - re mein Ge - bet. Auf, Herr, Herr,
B II
Hö - re mein Ge - bet, hö - re mein Ge-bet. Auf, Herr, und
18
S I
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, mich zu ret - ten.
S II
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, mich zu ret - ten.
A I
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, mich zu ret - ten. Nei - ge
A II
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, mich zu ret - ten. Nei - ge
T I
hilf, auf, Herr, Herr, hilf, mein Gott,
T II
ei - le, Gott, mich zu ret - ten, mich zu ret - ten.
B I
hilf, auf, Herr, und hilf, mein Gott,
B II
hilf, auf, Herr und hilf, mein Gott.

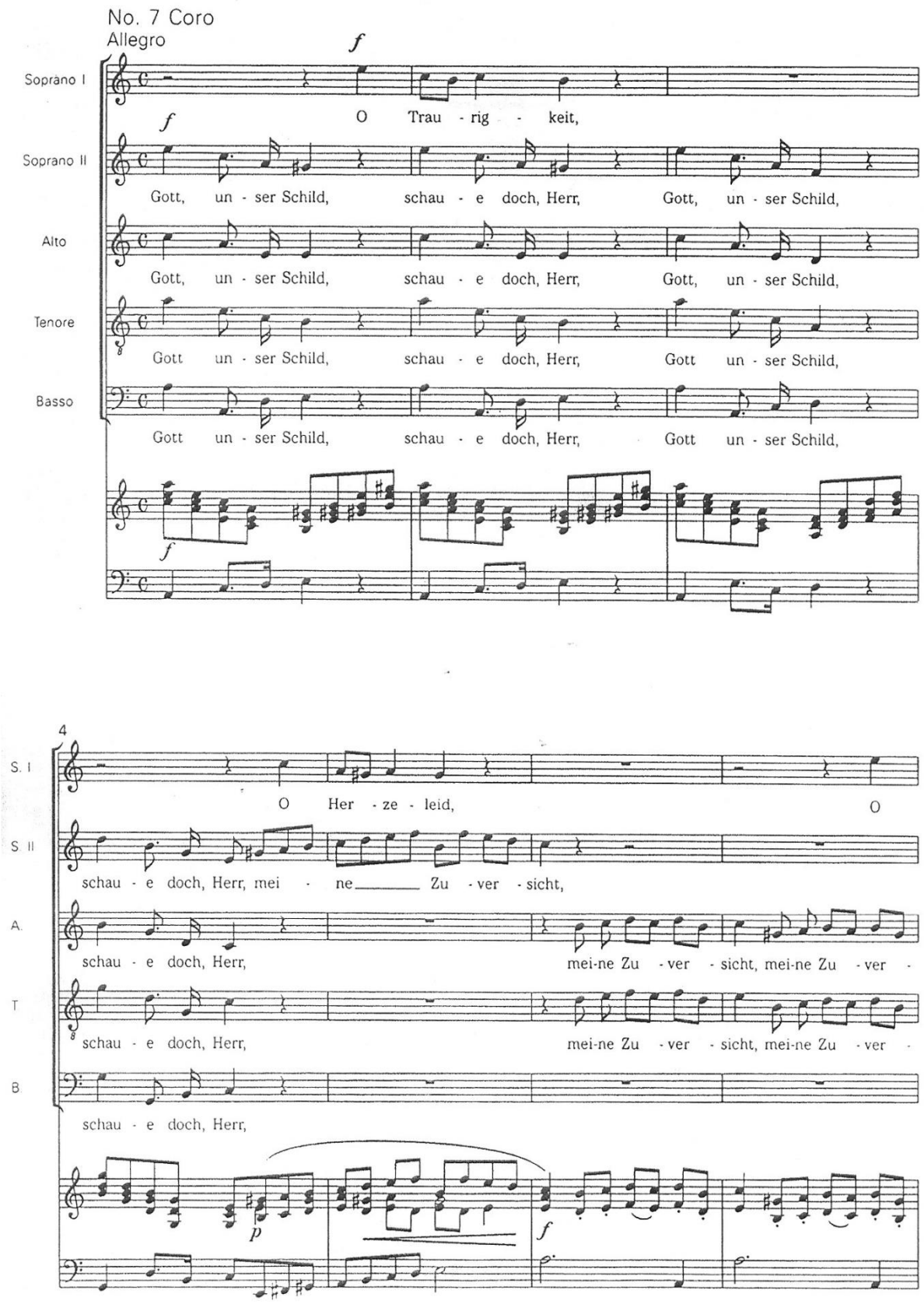

20
S I
S II
A I
A II
T I
T II
B I
B II
Nei - ge dei - ne Him - mel
Nei - ge dei - ne Him - mel
dei - ne Him - mel zu mir und fah - re her - ab,
dei - ne Him - mel zu mir und fah - re her - ab.
22
zu mir und fah - re her-ab,
fah - re her-ab,
zu mir und fah - re her-ab,
fah - re her-ab,
fah - re her-ab,
fah - re her-ab,

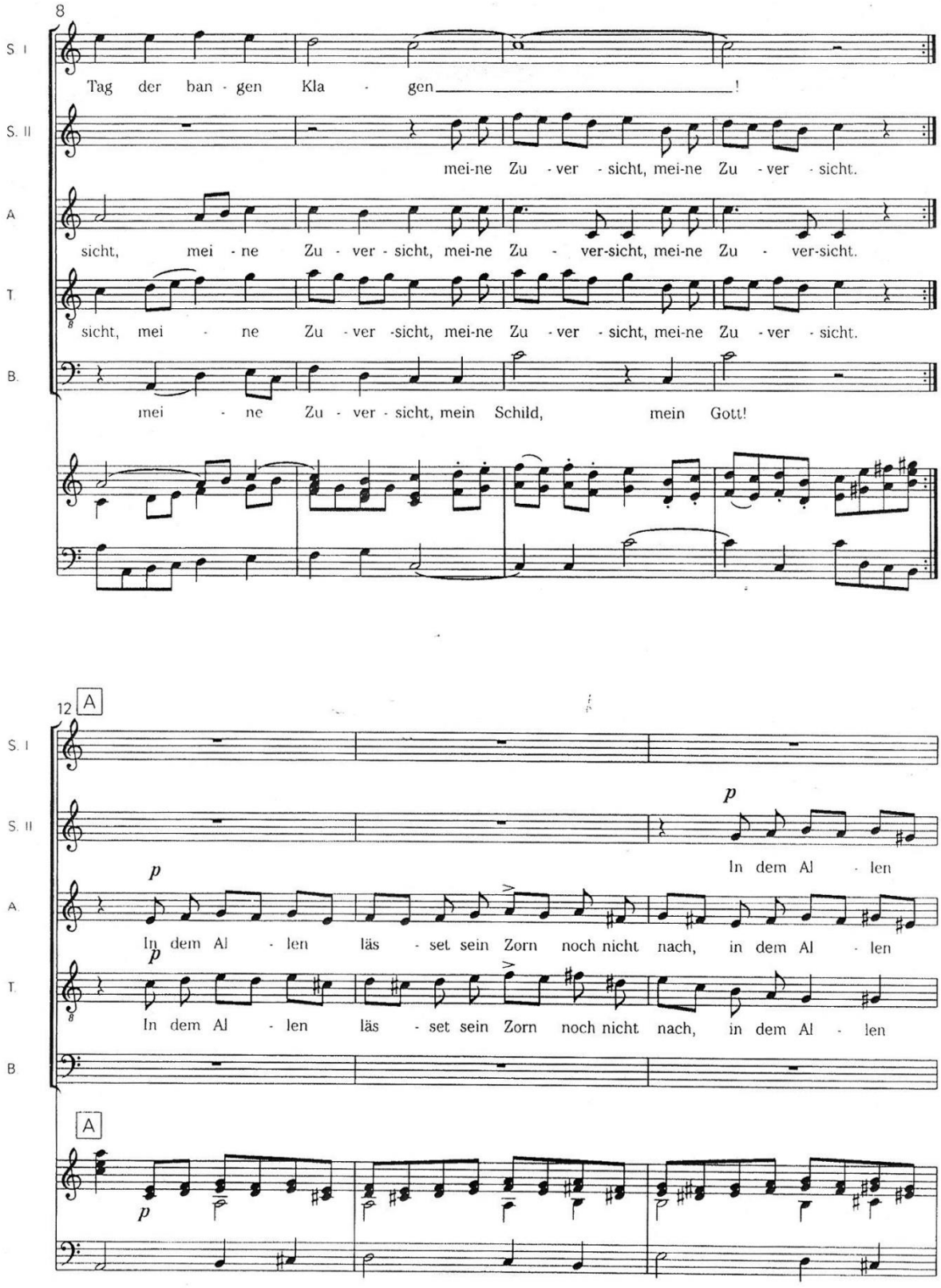

24
S I
fah - re her - ab. Aus der Tie - fe, Herr,
S II
Komm, Komm,
A I
fah - re her - ab. Aus der Tie - fe, Herr,
A II
Komm, Komm,
T I
fah - re her - ab. Aus der Tie - fe, Herr,
T II
Komm, Komm,
B I
fah - re her - ab. Aus der Tie - fe, Herr,
B II
Komm, Komm,
26
S I
ruf ich zu dir, aus der Tie-fe, Herr, ruf ich dir. Trö - ste uns,
S II
Herr, Gott, trö - ste uns,
A I
ruf ich zu dir, aus der Tie-fe, Herr. Trö - ste uns,
A II
Herr, Gott, trö - ste uns,
T I
ruf ich zu dir, aus der Tie-fe, Herr. Trö - ste uns,
T II
Herr, Gott, trö - ste uns,
B I
ruf ich zu dir, aus der Tie-fe, Herr.
B II
Herr, Gott,
f

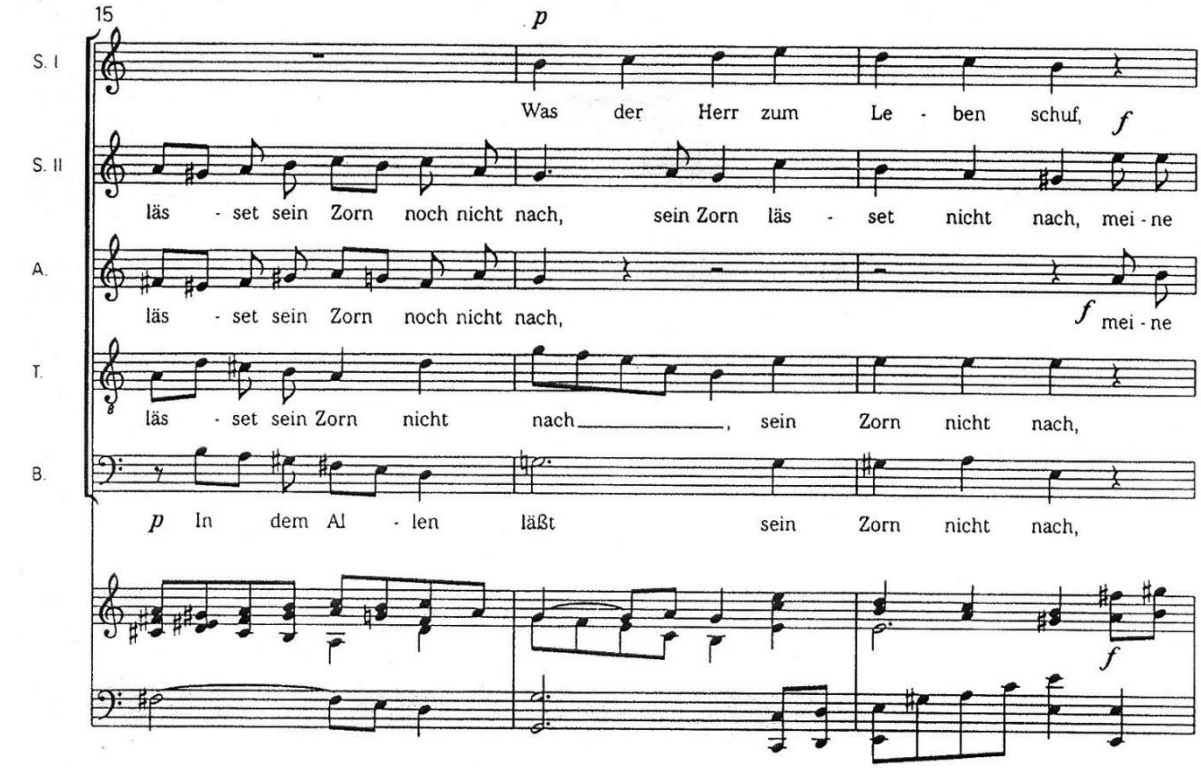


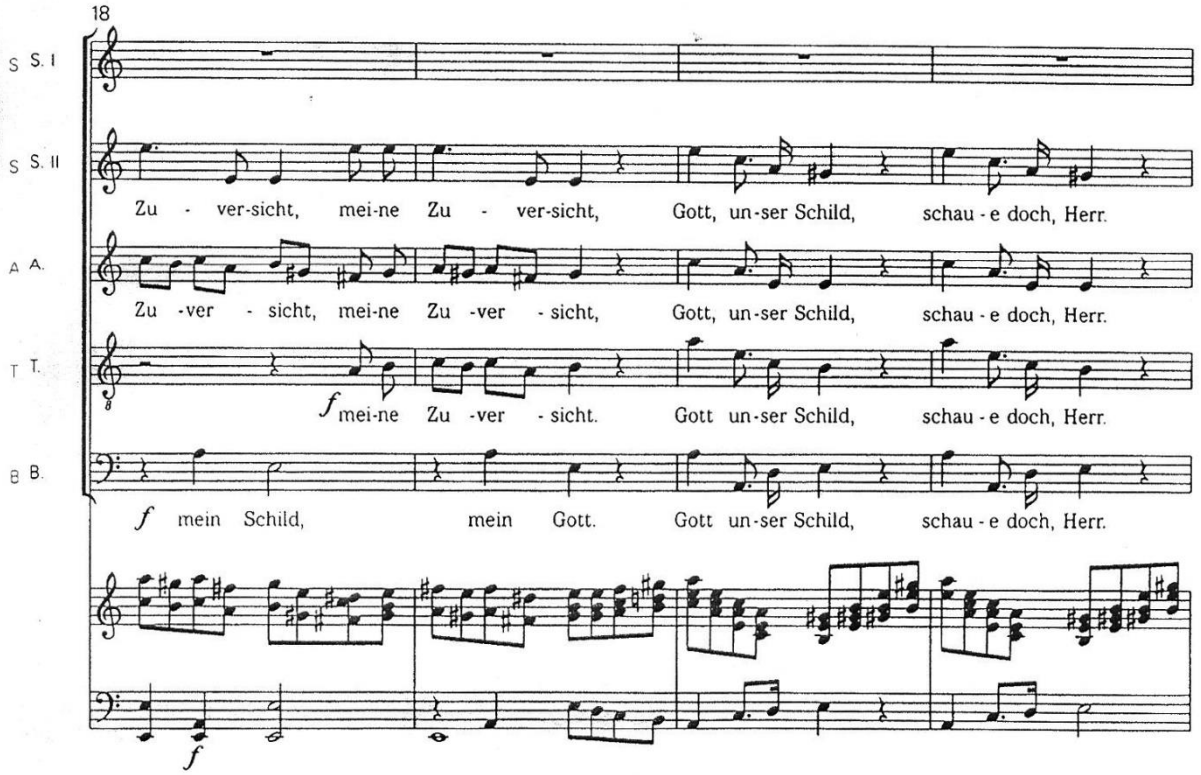

HENSEL, 1999, p. 7-12

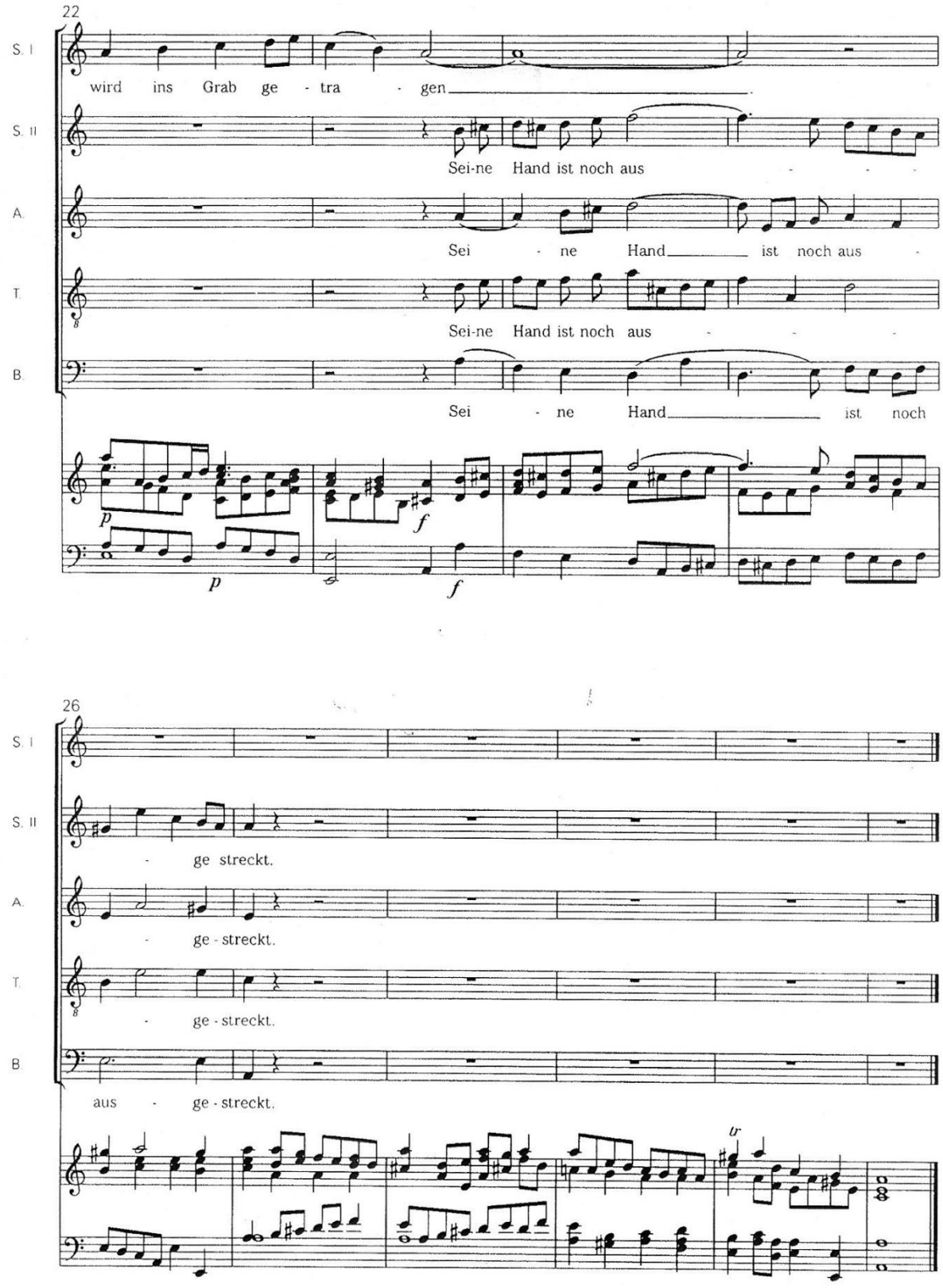
**ANEXO 3 - Nº 7 *Coro – Allegro***




8
S. I
Tag der ban - gen Kla - gen !
S. II
mei-ne Zu - ver - sicht, mei-ne Zu - ver - sicht.
A
sicht, mei - ne Zu - ver - sicht, mei-ne Zu - ver-sicht, mei-ne Zu - ver-sicht.
T.
sicht, mei - ne Zu - ver -sicht, mei-ne Zu - ver - sicht, mei-ne Zu - ver - sicht.
B.
mei - ne Zu - ver - sicht, mein Schild, mein Gott!
12 A
S. I
S. II
p
In dem Al - len
A
p
In dem Al - len läs - set sein Zorn noch nicht nach, in dem Al - len
T.
p
In dem Al - len läs - set sein Zorn noch nicht nach, in dem Al - len
B
A
p

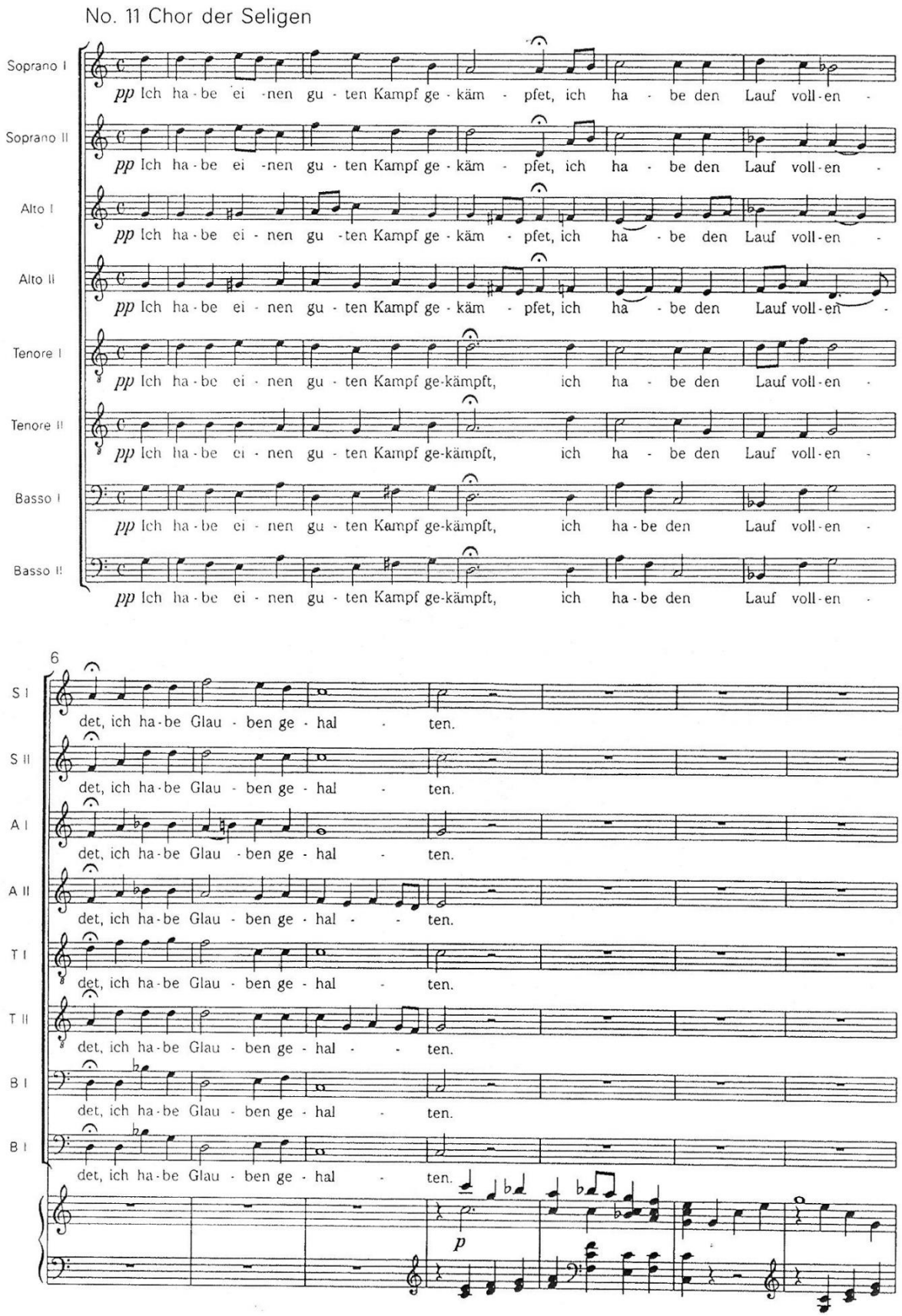

15
S. I
S. II
A.
T.
B.
p
Was der Herr zum Le - ben schuf,
f
läs - set sein Zorn noch nicht nach, sein Zorn läs - set nicht nach, mei - ne
läs - set sein Zorn noch nicht nach,
f mei - ne
läs - set sein Zorn nicht nach, sein Zorn nicht nach,
p In dem Al - len läßt sein Zorn nicht nach,
f


18
S S. I
S S. II
A A.
T T.
B B.
Zu - ver-sicht, mei-ne Zu - ver-sicht, Gott, un-ser Schild, schau - e doch, Herr.
Zu -ver - sicht, mei-ne Zu -ver - sicht, Gott, un-ser Schild, schau - e doch, Herr.
f mei-ne Zu -ver - sicht. Gott un-ser Schild, schau - e doch, Herr.
f mein Schild, mein Gott. Gott un-ser Schild, schau - e doch, Herr.
f




HENSEL, 1999, p. 14-17.

**ANEXO 4 - Nº 11 *Chor der Seligen* (Coro dos Abençoados)**




HENSEL, 1999, p. 34-35.