

Entre o público e o privado: os concertos dominicais de Fanny Hensel

Brigitta Grundig Monteiro¹

UNIRIO/PPGM-Mestrado

SIMPOM: *Musicologia*

brigittagr@gmail.com

Resumo: Com o foco na figura da compositora e pianista alemã Fanny Hensel, irmã do compositor Felix Mendelssohn, o presente artigo aborda as origens do salão literário e musical no século XIX. A dualidade das esferas pública e privada nos saraus promovidos pela compositora se justapõe à questão da posição feminina na sociedade de seu tempo e é a chave para compreender sua trajetória e sua obra que, a despeito do reconhecimento dos artistas e intelectuais próximos, permaneceu desconhecida do grande público até a década de 1980.

Palavras-chave: Fanny Hensel; salão literário e musical; Berlim; século XIX

Abstract: Focusing on the figure of German composer and pianist Fanny Hensel, sister of the composer Felix Mendelssohn, this article addresses the origins of the literary and musical salon in the nineteenth century. The duality of the public and private spheres in the musicales furthered by the composer overlaps the women's position issues in the society of her time, and is the key to understanding her life story and oeuvre that, despite the recognition of nearby artists and intellectuals, remained unknown to the public until the 1980s.

Keywords: Fanny Hensel; literary and musical salon; Berlin; nineteenth century

Introdução

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 (TODD, 2010). Exerceu forte influência sobre seu irmão, que desde cedo a reconheceu e respeitou, como sua conselheira nas questões musicais. Anos mais tarde, chegando à adolescência, não lhe foi permitido seguir carreira como musicista profissional. Seu pai foi enfático ao lembrá-la do seu papel como mulher na sociedade de então. Entretanto, para promover seu filho Felix como criança prodígio, os pais Abraham e Lea iniciaram os concertos dominicais em sua residência, que em pouco tempo se tornaram referência cultural na cidade de Berlim (HENSEL, 2006).

¹ Brigitta Grundig Monteiro é orientanda da Prof^a Dra. Maya Suemi Lemos.

Fanny casou-se com Wilhelm Hensel, pintor da corte prussiana e poeta, que a incentivou e apoiou nas atividades musicais. Realizaram muitos trabalhos em conjunto, ela compondo e ele pintando vinhetas em suas partituras escritas em papéis coloridos ou escrevendo poesias que ela musicava. Em 1831 Fanny decidiu reativar a tradição dos saraus dominicais e contou com o apoio entusiasmado do irmão. Os concertos perduraram, com algumas interrupções, até o fim de sua vida (TODD, 2010).

Em 1839, empreendeu com seu marido e seu único filho uma viagem à Itália, onde a família permaneceu por cerca de um ano. Lá teve oportunidade de se apresentar em público e conviver com artistas e músicos que frequentavam as academias em Roma (HENSEL, 2006).

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, dentre as quais se inserem inúmeras “Canções sem Palavras” (*Lieder ohne Worte*) e o ciclo “O Ano” (*Das Jahr*), conjunto de doze peças que retratam os meses do ano, prelúdios para órgão, várias peças para coro *a cappella* ou com acompanhamento, numerosas cantatas e obras orquestrais (BARTSCH, *online*).

Antes conhecida apenas como irmã de Felix Mendelssohn, Fanny Hensel passou a ser valorizada como compositora, pianista, regente e produtora cultural somente a partir da década de 1980, início da “terceira onda” do movimento feminista, conforme Kroløkke e Sørensen, (2005) e, possivelmente, em decorrência de uma “redescoberta” de Mendelssohn que se verificou na década de 1970 (DAHLHAUS, 1974). A estreia da “Cantata após a cessação da cólera em Berlim, em 1831”, em maio de 1984, com solistas, coro e orquestra, sob a regência da maestrina Elke Mascha Blankenburg, na cidade de Colônia, foi um dos acontecimentos que promoveram a intensificação das pesquisas sobre a autora e sua obra (MASCHA-BLANKENBURG, 2010).

O presente texto aborda as principais características dos concertos dominicais organizados e conduzidos por Fanny Hensel entre 1831 e 1847, que se tornaram referência cultural em Berlim, buscando contextualizá-los no seu tempo e espaço.

3. O salão do século XIX e suas origens

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) apontam 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.”

Segundo Oliveira e Fernandes (2011, p. 120), “na Idade Média europeia,” diferente 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 fenômeno da reunião na Idade Média também é mencionado por John Funk:

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.² (FUNK, 2012).

São célebres os círculos intelectuais na Itália renascentista, 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 exímia musicista e protetora das artes, além de destacada figura política. Elisabetta Gonzaga (1471-1526) era admirada por sua cultura e por suas virtudes e atraía para sua corte escritores, artistas e estudiosos.

No entanto, os salões do século XIX, foco deste texto, tiveram uma formação diferente. Estudo de autoria coletiva, disponível no site da Universidade de Colônia, descreve os típicos salões “como uma reunião social regular de círculos intelectuais, [que] surgiram na França e alcançaram o apogeu nos séculos XVII e XVIII.”³. Os salões franceses aconteciam exclusivamente na esfera privada e eram conduzidos pelas donas da casa, que desempenhavam o papel de *salonnières*. Além da anfitriã, a criação de um salão também dependia 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 que, na França, eram primordialmente de cunho filosófico-político. Eram famosos os salões parisienses, como os de Madame de Rambouillet, de Madeleine de Scudéry e de Madame de Tencin, só para citar algumas das mais proeminentes *salonnières*.

² “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.” Todos os trechos em inglês ou alemão foram traduzidos pela autora do artigo.

³ “Als regelmässige gesellige Zusammenkünfte intellektueller Zirkel werden Salons in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Frankreich eingeführt und erleben im 17./18. Jahrhundert ihren Höhepunkt.“

2. Os salões de Berlim

Em um texto abrangente, Bodley (2015) relata que as consequências geopolíticas e econômicas das guerras napoleônicas e do Congresso de Viena 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, que o Congresso de Viena, reunindo os embaixadores dos países europeus depois da derrota de Bonaparte, estava determinado a reconstituir, além de recompor o antigo regime absolutista.

No entanto, como a autora destaca (BODLEY, 2015), os ideais de liberdade da Revolução Francesa e os princípios filosóficos e intelectuais dos pensadores iluministas, com críticas ao regime absolutista, haviam permanecido imanes na nova camada social que surgia na Europa, no final do século XVIII: a burguesia. Com o desenvolvimento econômico e o capitalismo, essa nova classe social havia prosperado. A família, antes constituída de várias gerações vivendo sob o mesmo teto, havia assumido um modelo nuclear de pais e filhos (FUNK, 2012). 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”⁴ (BODLEY, 2015, p. 45).

Mas as transformações políticas e sociais não trouxeram somente prosperidade. Em toda a Europa, as mulheres foram prejudicadas no seu status político e jurídico, pois “foram excluídas das liberdades e direitos nos novos códigos que ampliaram os direitos civis e legais dos homens de classe média” (REICH, 1993, p. 130). Ademais, a tentativa de criar uma nova legislação na Prússia que fosse igualitária para os judeus, incluindo aqueles com status protegido por prestarem serviços financeiros e econômicos à Coroa, falhou. A sociedade berlinense era muito antiquada e sua estrutura ainda patriarcal.

Foi também em Berlim que Wilhelm von Humboldt fundou, em 1810, a primeira universidade “moderna”, cujo acesso era vedado a mulheres e judeus. Em resposta a esse

⁴ “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.”

cenário, as mulheres intelectual e artisticamente talentosas criaram um tipo próprio de salão, um lugar privado que lhes proporcionava “um espaço para criar suas próprias ‘universidades’”⁵ (BODLEY, 2015, p. 45), onde não havia censura e nenhum tipo de preconceito social, de gênero ou credo e onde poderiam debater ideias progressistas (BODLEY, 2015, p. 48).

Bodley explica que a ideia do conceito de *Bildung* [conhecimento] de Goethe, transmitido no seu livro *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, foi desenvolvida num texto pelo filósofo Moisés Mendelssohn, avô de Fanny e Felix, texto este que, somado a outros escritos, fundamentou o Iluminismo judaico, a Haskalá, movimento de valorização da educação e de integração com a sociedade não-judaica que se constituiu na “parte central da identidade germano-judaica”⁶ (BODLEY, 2015, p. 48). Segundo o artigo de autoria coletiva mencionado acima, “o conceito de salão [do final do século XVIII] é impensável sem Moisés Mendelssohn: chegou em Berlim aos 13 anos de idade [...]. Adquiriu conhecimentos como autodidata através da leitura”⁷, mantendo ele próprio uma sociedade literária. Seus textos filosóficos propagaram e popularizaram a tolerância e a aceitação religiosas (WILHELMY-DOLLINGER, s.d.).

A partir da década de 1780,

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.⁸ (WILHELMY-DOLLINGER, s.d.).

Outra marca social dos primeiros salões berlinenses foi a “sua tendência para casamentos exogâmicos e hipergâmicos, sua contribuição para a mobilidade social”⁹ (WILHELMY-DOLLINGER, s.d.). 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, pois o casamento civil ainda não havia sido introduzido. Não obstante, a maioria das *salonnières* não abandonava sua família e seus amigos depois da conversão.

⁵ “a space in which to create their own ‘universities’.”

⁶ “as developed in Moses Mendelssohn’s Enlightenment essay [...] was a central part of German-Jewish identity.”

⁷ “Die Salons sind weiterhin nicht denkbar ohne Moses Mendelssohn. Er war als Dreizehnjähriger nach Berlin eingewandert [...] Wichtig war aber, dass er nebenbei sich selber bildete.“

⁸ “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.”

⁹ “their tendency to exogamous and hypergamous marriages, their contribution to social mobility”

As principais *salonnières* desse período foram Rahel Varnhagen, Henriette Herz, Elisabeth von Staegemann e Sara Levy, tia-avó de Fanny e Felix Mendelssohn (WILHELMY-DOLLINGER, s.d.). Cada uma tinha suas características, mas, diferentemente dos franceses, seus salões eram literários, onde “a música desempenhava um papel importante [...] e nem sempre possuía uma finalidade estética em si mesma, mas sim uma parte integrante da reunião”¹⁰ (BODLEY, 2015, p. 49).

3. Os concertos dominicais de Fanny Hensel

Os primeiros concertos dominicais na residência da família Mendelssohn foram organizados pelos pais Abraham e Lea, dos quais participavam os quatro filhos do casal. “Para cada recital, Lea remetia convites pessoais para músicos locais e outras pessoas proeminentes” (GATES, 2007). Tais eventos, realizados entre 1822 e 1829, tiveram claramente a finalidade de desenvolver as aptidões musicais e dar visibilidade ao talento do filho Felix, como criança prodígio, para que daí pudesse seguir carreira profissional, objetivo este que Fanny, segundo as convenções da época, não poderia almejar (BODLEY, 2015, p. 52). Em pouco tempo, o salão musical de Lea se destacou em Berlim por sua alta qualidade artística e profissional. Entretanto, o espaço na residência dos Mendelssohn logo se mostrou limitado. Em 1825, Abraham adquiriu uma ampla propriedade na Leipzigerstrasse, número 3, nos arredores de Berlim, que se tornou o novo local dos saraus dominicais.

Com a partida de Felix na primavera de 1829, os concertos foram descontinuados, mas a decisão de Fanny de reviver a tradição foi registrada em uma carta da família a Felix, em 8 de fevereiro de 1831. Sua iniciativa obteve o apoio entusiasmado de Felix: “Eu não posso lhe dizer, querida Fanny, o quanto estou encantado com o seu plano sobre a música dominical. Essa sua ideia é brilhante, e imploro a você, pelo amor de Deus, para não deixá-la desaparecer novamente”¹¹ (TODD, 2010, p. 150). Durante esta segunda fase, iniciada em 1831 e encerrada em 1847, Fanny organizou extensas temporadas de concertos, descritas em suas cartas e anotadas no seu diário. De acordo com Bodley (2015, p. 54),

também sabemos dos diários 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

¹⁰ “music played an important role [...], it was not always an aesthetic end in itself but rather an integral part of gathering together.”

¹¹ “I cannot tell you, dear Fanny, how much I am delighted with your plan about the Sunday music. This idea of yours is most brilliant, and I do entreat of you, for Heaven's sake, not to let it die away again.”

Mendelssohn [...], incluindo uma seleção de cenas de *Fidélio*, de Beethoven, [...] e *Clemenza di Tito*, de Mozart.”¹² (BODLEY, 2015).

No programa dos concertos ainda constaram obras de seu irmão Felix e outras poucas composições próprias. Vez ou outra, Fanny contava com solistas, instrumentistas e cantores nos saraus, como a soprano Pauline Decker (1811-1882), que fora cantora da Ópera de Berlim e da *Sing-Akademie*¹³ antes de se casar, com quem realizava leituras de trechos de óperas e oratórios, e a compositora e escritora Johanna Kinkel (1810-1858), a quem incentivou a execução de algumas solos ao piano para apresentá-la ao público (AYAYDIN, 2013, p. 9). Kinkel, entusiasmada com o virtuosismo de Fanny, assim se expressou a seu respeito:

Mais do que os maiores virtuosos 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.¹⁴ (AYAYDIN, 2013, p. 9-10).

Seu salão, portanto, refletiu também o tom geral do salão romântico, onde todos deveriam ter igual oportunidade de se expressar (BODLEY, 2015, p. 57).

Segundo Todd (2010, p. 151), Fanny concebeu inicialmente os concertos para mostrar música coral. Acompanhava e regia o coro e os cantores a partir do piano. Felix lhe sugeriu, então, que também incluísse nos programas peças para piano e música instrumental de câmara nos intervalos para que o público pudesse “respirar”. Teve, assim, a oportunidade de exibir suas proezas musicais como pianista. Num dos saraus, uma pequena orquestra foi contratada para executar sua Abertura em Dó Maior, um grande acontecimento para Fanny, como se infere por seu relato a Felix: “Mãe certamente lhe contou sobre a orquestra de Königstadt no sábado e como eu me levantei com uma batuta na mão como um Júpiter *tonans*”¹⁵ (TODD, 2010, p. 174).

Muito embora as *Sonntagsmusiken* – os saraus dominicais – iniciadas por Abraham e Lea aconteciam somente na esfera privada, Bodley (2015, p. 54) aponta que os concertos assumiram um caráter semi-público após o retorno de Fanny, Wilhelm e seu filho

¹² “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*.”

¹³ A Academia de Canto de Berlim foi fundada em 1791 e está em atividade até hoje.

¹⁴ “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.”

¹⁵ “Mother has certainly told you about the Königstadt orchestra on Saturday and how I stood up there with a baton in my hand like a Jupiter *tonans*.”

da Itália (1839-1840), onde seu talento como compositora e pianista foi reconhecido por artistas estrangeiros estabelecidos em Roma. Fanny expressava-se assim sobre seus saraus: “ein wunderliches Mittelding zwischen Privat- und öffentlichem Wesen” (“uma espantosa coisa intermediária entre o privado e o público”). Seu marido Wilhelm Hensel foi um dos principais incentivadores dos saraus musicais dominicais que consistiam parte da colaboração artística com Fanny (BODLEY, 2015, p. 54).

Os concertos, que aconteciam quinzenalmente, alcançaram um número elevado de espectadores, chegando, por vezes, a trezentas pessoas, entre convidados, conhecidos e visitantes. A residência, localizada nos arredores de Berlim, para onde a família havia se mudado no final de 1825, possuía um salão em meio ao jardim, de cerca de 100 m², com portas corrediças de vidro que eram abertas nos meses de verão, podendo acomodar, assim, um número maior de espectadores. Coincidência ou não, foi em 1825, no dia 17 de março, que Fanny anotou em seu diário um esboço de seu *Vorschlag zur Errichtung eines Dilettantenvereins für Instrumentalmusik* (“Proposta para o estabelecimento de uma Associação Diletante de Música Instrumental”) (SCHLEUNING, 2007, p. 94). Aparentemente, estava muito animada diante das perspectivas da ampliação dos concertos, vendo a possibilidade de levá-los a um patamar mais avançado e refinado. De acordo com Bodley (2015), a dedicação com que desempenhava seu papel de pianista, produtora, regente e compositora, e a aversão ao diletantismo especialmente nas mulheres compartilhada com seu irmão, refletiam, de certa forma, a sua própria percepção como mulher e com a exigência que fazia de si mesma como musicista profissional.

Charles Gounod, 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 ansioso 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. Graças ao seu grande talento e à sua maravilhosa memória, conheci várias obras-primas da música alemã de que nunca ouvi falar antes, entre elas várias obras de Sebastian Bach - sonatas, fugas, prelúdios e concertos - e muitas das composições de Mendelssohn, que foram para mim o vislumbre de um novo mundo. (GOUNOD, 1896, p. 91).¹⁶

¹⁶ “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. 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.”

Para Reich (1993), 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 Imile Zola [sic], na década de 1860, definiu como *un monde à part*, constituído de prostitutas, assassinos, sacerdotes e artistas. Reich prefere o termo “artístico-musical” para a classe que engloba atores, artistas, dançarinos, escritores e praticantes de profissões afins.

No entender de Reich (1993), 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 não poupou expensas ao desenvolvimento do talento de sua filha e que encorajou suas atividades musicais, podemos compreender, nesse contexto, o motivo da repreensão que Abraham externou numa carta a Fanny: “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”¹⁷ (HENSEL, 2006, v.1, p. 97). Esse “lembrete” sobre sua posição como mulher na sociedade a perseguiu durante toda a vida. Fanny, perfeitamente consciente do papel social da mulher de sua época, expressou assim sua indignação numa carta dirigida a Carl Klingemann, grande amigo da família:

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 condição feminina, pelos Senhores da Criação, é algo que nos enfurece, podendo comprometer nossa feminilidade, se, assim, o estrago não fosse ainda maior.¹⁸ (HENSEL, 2006, v.1, p. 197).

A despeito das questões de gênero e de classe social, Bodley (2015) aponta, ainda, a situação religiosa de Fanny como problema, para sua aceitação. “A posição de Fanny era paradoxal, na medida em que era marginalizada como uma mulher judia, mesmo sendo ela privilegiada como membro da classe média alta, rica e culta.”¹⁹ Bodley afirma que:

A recepção de Fanny foi impactada pela influência de Wagner, embora indiretamente, através da sua percepção do salão. A crítica de Wagner, em primeiro lugar, à ligação da música com a *Bildung* na casa dos pais de Fanny e Felix e, em segundo, à associação feita

¹⁷ “Du musst Dich ernster und emsiger zu Deinem eigentlichen Beruf, zum einzigen Beruf eines Mädchens, zur Hausfrau, bilden.“ (Carta de Abraham Mendelssohn para sua filha de 23 anos)

¹⁸ “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.“

¹⁹ “Hensel’s position was paradoxical in that she was marginalized as a Jewish woman and yet privileged as a member of the wealthy and cultured upper middle class.”

pejorativamente por ele do judaísmo com o feminino na cultura do salão, afetaram diretamente a aceitação da música de Fanny²⁰ (BODLEY, 2015, p. 58).

O desprezo aos judeus demonstrado por Wagner em seu panfleto “O judaísmo na música” perdurou por muitos anos e influenciou muitas gerações.

Bodley (2015, p. 58) questiona a tradicional colocação de Fanny à sombra de Felix como “um reflexo da história” e ressalta “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 profissional e semi-público.”²¹ 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”²² (BODLEY, 2015, p. 59).

A tradição dos salões privados, cultivada na Berlim do início do século XIX, desempenhou um papel importante na inserção social e cultural das mulheres judias na sociedade de seu tempo, tendo contribuído seguramente para o processo de emancipação judaica. Parece ter dado, de alguma forma, 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 cria um formato de evento paradoxal e peculiar pela capacidade de misturar as esferas públicas e privadas, que transcende o limite do individualismo e reflete a relação entre um indivíduo e a comunidade. Ao mesmo tempo permite e limita sua trajetória e reconhecimento como musicista e compositora. Se por um lado o tradicional salão é forjado como um espaço onde ela pode exercer e dar vazão à sua necessidade criativa, ele a circunscreve 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 constringida aos limites de uma atuação semiprivada, embora expandidos ao máximo no formato que ela foi capaz de dar ao salão privado.

²⁰ “Hensel’s reception was coloured by Wagner’s influence, albeit indirectly via his perception of the salon. Wagner’s criticism, first, of the linkage of music with Bildung in Fanny and Felix’s parental home [...], and, secondly, his pejorative linkage of the Jewish with the feminine in salon culture have both directly affected the reception of Hensel’s music.”

²¹ “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 [...].”

²² “This reversal of history is very much bound up with the reception of the cultural context for which her music was written and performed.”

Do obituário do poeta e crítico musical Ludwig Rellstab (1799-1860), publicado no jornal *Vossische Zeitung*, em 18 de maio de 1847, extraímos o seguinte depoimento:

Nas manhãs de domingo ocorriam, e o costume foi preservado pela falecida até o último momento, raras festas artísticas, onde obras clássicas dos mais antigos compositores e dos melhores dos tempos modernos podiam ser ouvidas na sua melhor execução, e o prazer aumentava com a participação ou presença dos artistas mais destacados que pertenciam à nossa cidade ou que a buscavam mesmo sendo desconhecidos. Este costume antigo a falecida assumiu como uma herança sagrada, e assim seu espaço doméstico foi, ao mesmo tempo, altar para o culto do melhor da música. Este é um mérito para as condições artísticas de nossa cidade natal, pelo qual ficamos profundamente em dívida com ela.

Não foi o falso brilho, o passageiro, ao qual o tempo presta homenagem, e sim o eterno, o verdadeiro, que aquecia e elevava sua sensibilidade. (MAURER, *online*)

Referências

AYAYDIN, Melanie. *Johanna Kinkel: Reflexionen zum Musikleben ihrer Zeit*. 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de Viena, Viena, Áustria. Disponível em: <<http://othes.univie.ac.at/26218/>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

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.

BODLEY, Lorraine Byrne. In Pursuit of a Single Flame: Fanny Hensel's 'Music Salon'. In: KENNY, Aisling, WOLLENBERG, Susan (Eds.). *Women and the Nineteenth-Century Lied*. Farnham, Reino Unido: Ashgate Publishing, 2015, p. 45-59. Disponível em: <<http://eprints.maynoothuniversity.ie/7449/>>. Acesso em: 7 jun. 2017.

DAHLHAUS, Carl. *Das Problem Mendelssohn*. Regensburg, Alemanha: Gustav Bosse, 1974.

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, Vol. 5, n. 2, outono, p.1-15, 2007.

GOUNOD, Charles. *Autobiographical reminiscences with family letters and notes on music*. Tradução de Hely Hutchinson. Londres: William Heinemann, 1896.

HABERMAS, Jürgen. Vorwort zur Neuauflage 1990. In: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. 18.ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 11-50.

HENSEL, Sebastian. *Die Familie Mendelssohn: 1729-1847*. V.1. Reino Unido: Adamant Media Co., Elibron Classics Series, 2006.

KROLOKKE, Charlotte, SORENSEN, Anne Scott. *Three Waves of Feminism: From Suffragettes to Grrls. Gender Communication Theories and Analyses: From Silence to Performance*, 2005. Disponível em:

<https://uk.sagepub.com/sites/default/files/upm-binaries/6236_Chapter_1_Krolokke_2nd_Rev_Final_Pdf.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2018.

MASCHA-BLANKENBURG, Elke. Rosen für Fanny Mendelssohn. In: HEIDENREICH, Elke (Ed.), *Ein Traum von Musik: 46 Liebeserklärungen*. Munique, Alemanha: C. Bertelsmann, 2010. p. 43-51. Disponível em: <<http://berlin-woman.de/index.php/2013/03/23/we-mit-berlin-woman-rosen-fur-fanny-mendelssohn-teil-1-von-mascha-blankenbourg/>>. Acesso em: 4 jan. 2014.

MAURER, Annette. *Fanny Hensels „Sonntagsmusiken“*. Disponível em <<http://www.fannyhensel.de/romantik05.html>>. Acesso em: 11 jan. 2016.

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.

REICH, Nancy B. Women as musicians: a question of class. In: SOLIE, Ruth A. *Musicology and difference: gender and sexuality in music scholarship*. Berkeley, EUA: 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.

SCHLEUNING, Peter. *Fanny Hensel: geb. Mendelssohn*. Col. *Europäische Komponistinnen*. Köln, Alemanha: Böhlau, 2007.

SING-AKADEMIE ZU BERLIN. Disponível em: <<http://www.sing-akademie.de>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

TODD, R. Larry. *Fanny Hensel: the other Mendelssohn*. New York, EUA: Oxford University Press, 2010.

UNIVERSITÄT ZU KÖLN, *Historische Entwicklung der Salonkultur*. Disponível em <<http://www.kollektiveautorschaft.uni-koeln.de/salonkultur.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

WILHELMY-DOLLINGER, Petra. Berlin salons: late eighteenth to early twentieth century. In: *Jewish Women's Archive*. Encyclopedia. Disponível em <<https://jwa.org/encyclopedia/article/berlin-salons-late-eighteenth-to-early-twentieth-century>>. Acesso em: 18/12/2017.