Document generated on 08/06/2025 9:16 a.m.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'oeuvre pour piano de la maturité de Hensel

Fanny Hensel, a Visionary Composer? Anticipations of Wagner's Musical Language in Hensel's Late Piano Works

Laurence Manning

Volume 16, Number 1-2, Spring–Fall 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1039618ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1039618ar

See table of contents

Publisher(s)

Société québécoise de recherche en musique

ISSN

1480-1132 (print)
1929-7394 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Manning, L. (2015). Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'oeuvre pour piano de la maturité de Hensel. *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, *16*(1-2), 121–132. https://doi.org/10.7202/1039618ar

Article abstract

This article sheds light on the innovative aspects of the piano music of Fanny Hensel, née Mendelssohn-Bartholdy (1805-1847). Despite the fact that many authors have already discussed her musical style, independent from her brother's, the avant-garde aspects of her works have yet to be thoroughly explored. This article is the first comprehensive study focusing on elements of Hensel's piano music which foreshadowed late Romanticism. The analysis of excerpts from the *Piano Sonata in G Minor* (1843), the *Das Jahr* cycle (1841), and the *Lied in E Flat Major* (1846) will bring out unprecedented parallels with Richard Wagner's music, especially regarding textures, harmony, and the cyclic forms of operatic works like *Tannhaüser* (1845) and *Das Rheingold* (1853-1854).

Tous droits réservés © Société québécoise de recherche en musique, 2017

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel[1]

Laurence Manning
(Université de Montréal)

Issue d'un milieu bourgeois, Fanny Hensel née Mendelssohn (1805-1847) ne se destinait pas à une carrière musicale publique. Elle s'impose toutefois comme compositrice par son œuvre à la fois prolifique, variée et novatrice. Bien qu'issue d'une famille conservatrice, Fanny Hensel se situe du côté de la nouvelle école allemande — représentée par Liszt, Wagner et leurs disciples — avec son langage musical expérimental souvent audacieux sur le plan harmonique, basé sur des formes musicales non traditionnelles et d'un style très virtuose. Davantage dirigées vers le romantisme tardif que celles de son frère Felix Mendelssohn, ses œuvres, particulièrement celles pour piano, dégagent une spontanéité, une liberté formelle et une intensité expressive non caractéristiques de Mendelssohn, dont l'esthétique musicale tend vers le classicisme, notamment par l'utilisation de formes plus traditionnelles.

La vie et l'œuvre de Hensel ont fait l'objet d'un certain nombre d'études, en particulier depuis les années 1990[2]. À l'approche du 150e anniversaire de sa mort, des éditions et des enregistrements de ses œuvres ont été réalisés, ce qui a notamment permis de découvrir des œuvres jusqu'alors inédites, dont le *Quatuor à cordes en mi bémol majeur* (1834), l'*Ouverture en do majeur* (1832) et le cycle pour piano *Das Jahr* (1841). Le catalogue de Hensel comporte plus de 450 œuvres, dont 250 lieder, 150 œuvres pour piano, incluant plusieurs sonates et un cycle de pièces de caractère, ainsi que six œuvres de musique de chambre, trois cantates, une ballade pour chœur et piano, une scène dramatique, un oratorio et une ouverture pour orchestre (Hellwig-Unruh 2002).

Plusieurs auteurs, parmi lesquels Françoise Tillard, R. Larry Todd, Camilla Cai et Hans-Günter Klein, ont déjà étudié le style musical de Hensel. S'il est établi qu'Hensel se situe musicalement du côté de la nouvelle école allemande, la démarche analytique proposée par le présent article suggère que les parallèles vont encore plus loin qu'on le croyait : en effet, on observe des similitudes frappantes entre la musique de Fanny Hensel et celle de Richard Wagner (1813-1883), ce qui montre à quel point sa musique est tournée vers l'avenir.

Une première section de cet article est consacrée aux aspects modernes de la musique de Hensel, présentés de façon générale ; la deuxième partie aborde la question tout à fait inédite des parallèles avec la musique de Wagner. Certains éléments musicaux des opéras de Wagner se trouvent en effet anticipés dans le répertoire pianistique de Hensel, sur les plans du procédé compositionnel du leitmotiv, de l'harmonie et de la texture ; ces éléments sont observables dans *Das Jahr* (1841), *Abschied von Rom* (1840), la *Sonate en sol mineur* (1843) et le *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846) de Hensel — un corpus d'œuvres de maturité, très personnelles et expérimentales, dont certains éléments rappellent les opéras *Das Rheingold* (1854), *Die Walküre* (1856), *Tannhäuser* (1845) et *Tristan und Isolde* (1857-1859) de Wagner. Fanny Hensel n'a bien sûr entretenu aucun lien avec Richard Wagner, et il ne saurait être question ici de retracer une quelconque influence directe entre les deux compositeurs. Force est de reconnaître cependant que la musique de Hensel présente des points communs étonnants avec celle, ultérieure, de Wagner, ce qui démontre à quel point sa pratique compositionnelle était dirigée vers l'avenir.

Les aspects novateurs de la musique pour piano de Hensel

Les œuvres de Fanny Hensel sont d'une grande intelligence musicale : la cohérence et le souci du détail dans chaque paramètre musical — de la plus petite cellule motivique à la macrostructure de ses œuvres en passant parfois par la

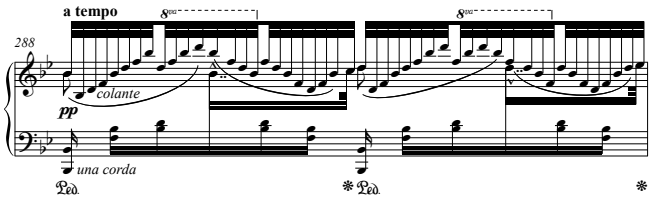
[1] Je tiens à remercier tous ceux qui ont contribué de près ou de loin à ce travail, en particulier Marie-Hélène Benoit-Otis, ma codirectrice, ainsi que Luce Beaudet et Sylveline Bourion pour les extraits d'analyse, de même que les relecteurs anonymes des *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* qui m'ont permis d'approfondir ma recherche.

[2] À ce sujet, voir Hellwig-Unruh (2002), Tillard (2007) et Todd (2010).

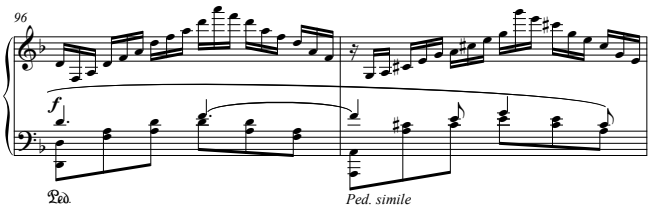
figuration musicale associée à des éléments extramusicaux[3] — traduisent un véritable esprit de synthèse qui ne laisse rien au hasard. Malgré une écriture rigoureusement précise, Hensel parvient toujours à surprendre par des contrastes inattendus, trompant les attentes de l'auditeur par des changements d'harmonie, de texture et de caractère.

L'écriture expérimentale, la forme cyclique et la *Variantentechnik* sont trois éléments novateurs qui, chez Hensel, traduisent une pensée créatrice dirigée vers l'avenir de la musique romantique. Si Bach et Beethoven sont les premières sources d'inspiration de la compositrice (Tillard 2007, 208), Hensel reste à l'affût de l'évolution musicale de son époque et adapte son style aux tendances émergentes, notamment en expérimentant dans ses œuvres des éléments présentés par la nouvelle génération de virtuoses. L'utilisation de la technique « d'effet à trois mains » — où la mélodie est au milieu, la main droite exécutant de grands arpèges et la main gauche jouant la basse et l'accompagnement — constitue un exemple d'emprunt virtuose chez Hensel. Cette technique avait été popularisée par Sigismond Thalberg (1812-1871), notamment dans sa *Fantaisie sur l'opéra « Moïse » de Rossini*, op. 33 (1837), une œuvre de concert (voir exemple 1). On peut observer cet effet virtuose dans le cycle pour piano *Das Jahr* (1841) de Hensel, un grand cycle de 12 pièces de caractère représentant les mois de l'année (avec un postlude), dont la durée d'exécution totale avoisine 50 minutes. Dans « *Juni* » (première version) du cycle *Das Jahr*, le thème principal est repris durant une trentaine de mesures dans une texture similaire à celle utilisée par Thalberg, soit celle d'une mélodie partagée entre les deux mains dans le registre médian, accompagnée par une ligne de basse à la main gauche et des arpèges à la main droite (voir exemple 2). Tout comme dans la fantaisie de Thalberg, « l'effet à trois mains » est utilisé en fin d'œuvre, comme retour thématique du thème principal, dans un enrichissement de la texture qui apporte une dimension plus orchestrale.

Exemple 1 : « Effet à trois mains » : Sigismond Thalberg, *Fantaisie sur l'opéra « Moïse » de Rossini*, op. 33 (1837), mes. 288.



Exemple 2 : Fanny Hensel, « *Juni : Serenade* », première version (*Das Jahr,* 1841), mes. 96-97.



En plus d'explorer des textures virtuoses, Hensel expérimente des développements harmoniques audacieux et des relations tonales éloignées, que l'on retrouve surtout dans la section centrale de ses pièces de caractère, dont les *Dix pièces pour pianoforte* (1836-1837). On observe par exemple une succession de tonalités éloignées dans son « Allegro agitato *en sol mineur* » (7e des *Dix pièces pour pianoforte*), qui passe de la tonalité de *la* bémol mineur (la tonalité principale est *sol* mineur) à celle de *ré* mineur en l'espace de quelques mesures (mesures 39 à 43, voir exemple 3).

Ce geste symétrique du couple dominante-tonique formé par le ton de *la* mineur et la polarisation en *ré* mineur (voir exemple 3), mis en marche chromatiquement et dont la fluidité rappelle un mécanisme modulatoire que l'on retrouve dans les sonates pour piano de Beethoven dans sa période tardive[4], permet ce parcours harmonique audacieux basé sur l'intervalle de triton (*la* bémol — *ré*).

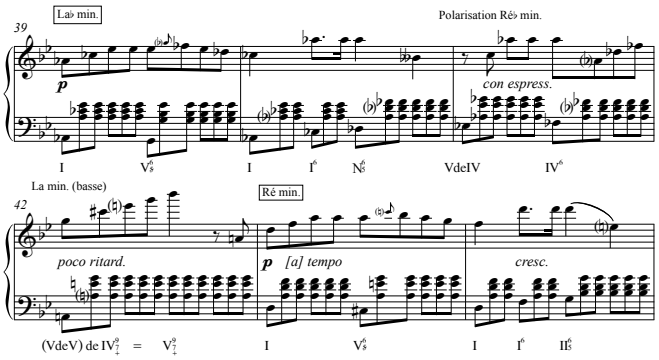
Ce type d'audace harmonique se retrouve également dans l'utilisation que Hensel fait du chromatisme : on retrouve dans certaines œuvres des passages où le chromatisme peut être qualifié à la fois de « post-baroque » et de « post-romantique » (Tillard 2007, 397-398). Dans l'introduction du *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), on observe ce type de dissonance composé d'un passage chromatique ascendant procédant une note à la fois (voir les mesures 12, quatrième temps à 17, premier temps, exemple 4). Cette conduite des voix ne peut être complètement analysée harmoniquement, ce qui fait perdre momentanément le sentiment de tonalité, rappelant l'utilisation du chromatisme chez Liszt dans certains passages de la *Sonate en si mineur*, S. 178 (1852-1853, exemple 5), la *Faust-symphonie* (1854, exemple 6) et la *Bagatelle sans tonalité* (1885, exemple 7).

[3] C'est le cas par exemple du cycle *Das Jahr* dont certains mois de l'année sont caractérisés par des motifs musicaux : dans « *Oktober* », une figuration chordique de type militaire, avec des rythmes pointés, rappelle explicitement les cors de chasse, et dans « *Dezember* », des trilles en tierces et en quartes peuvent être associés à des flocons de neige ou au vent froid d'hiver.

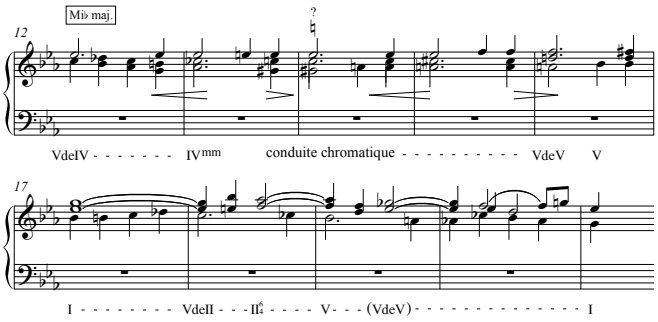
[4] À ce sujet, voir Lanthier 1990.

[5] Dans l'exemple 7, les accords de 7e de dominante sont entrecoupés d'accords de 7e diminuée de façon asymétrique.

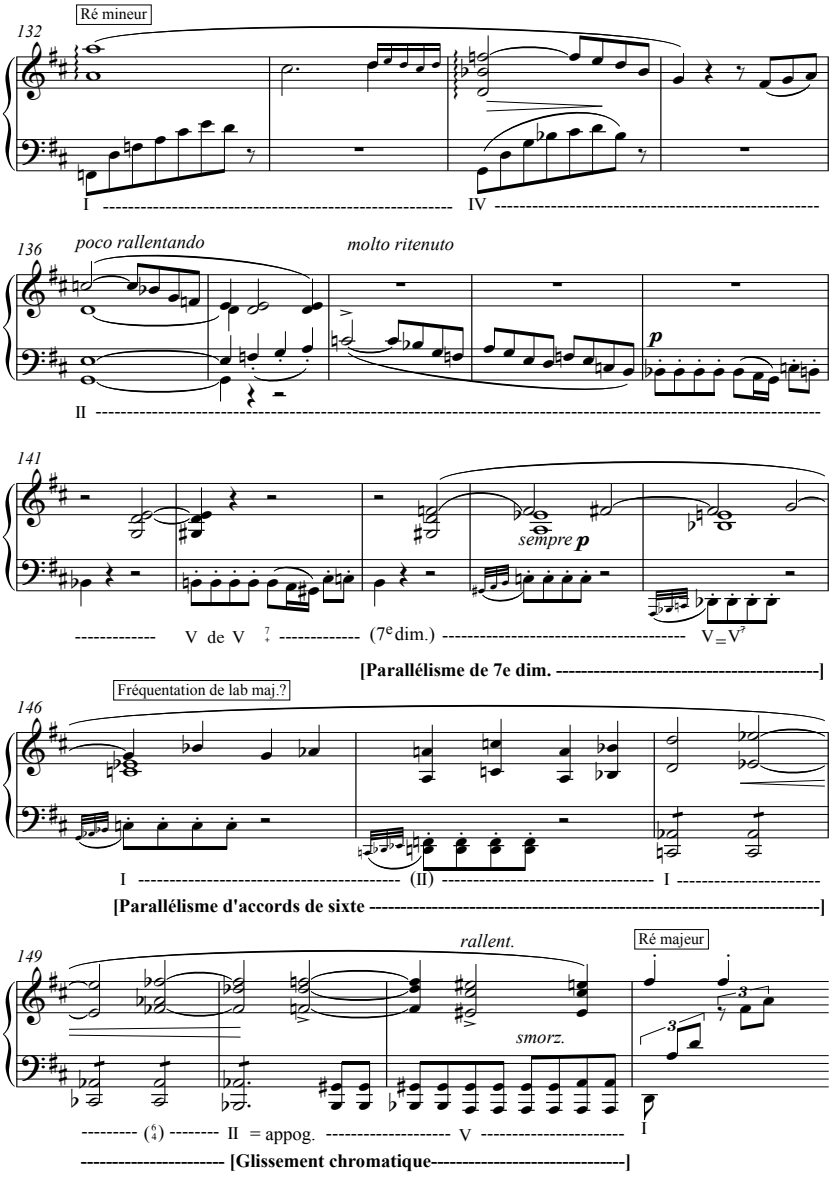
Exemple 3: Fanny Hensel, «Allegro agitato en sol mineur» (7e des *Dix pièces pour pianoforte*, 1836-1837), mes. 39-44.



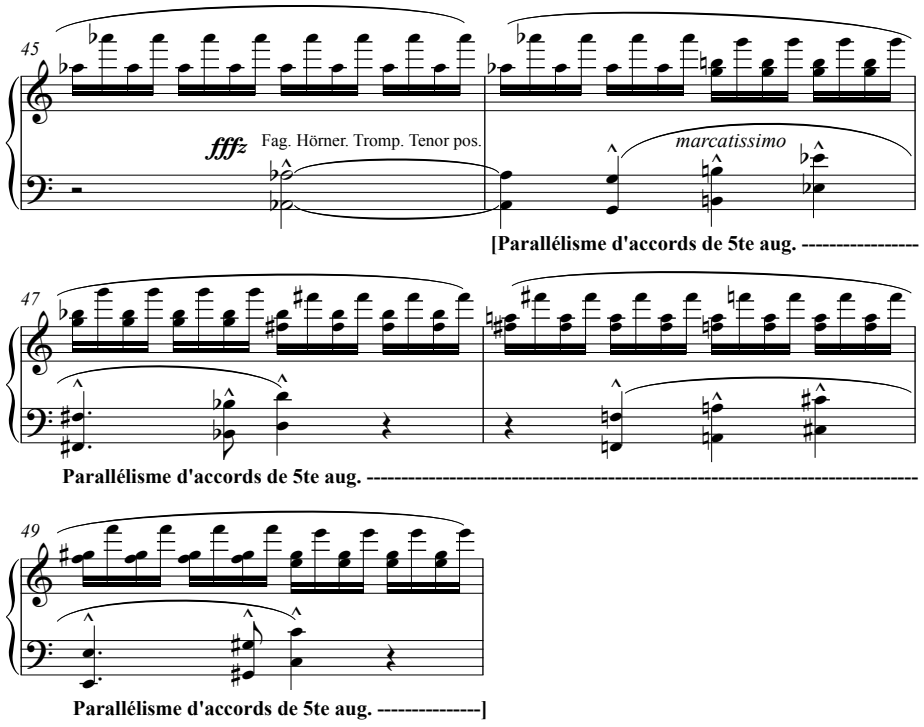
Exemple 4: Fanny Hensel, *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), mes. 12-20 (Archives des Mendelssohn à la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (MAMs 49), Berlin).



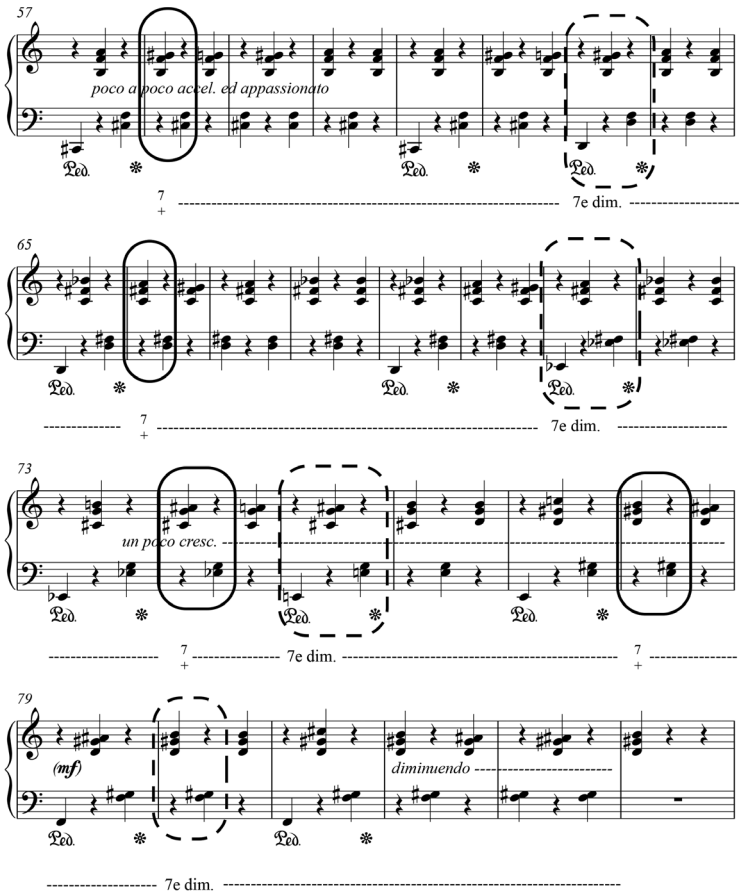
Exemple 5: Franz Liszt, *Sonate en si mineur* (1852-1853), mes. 132-152, deuxième temps.



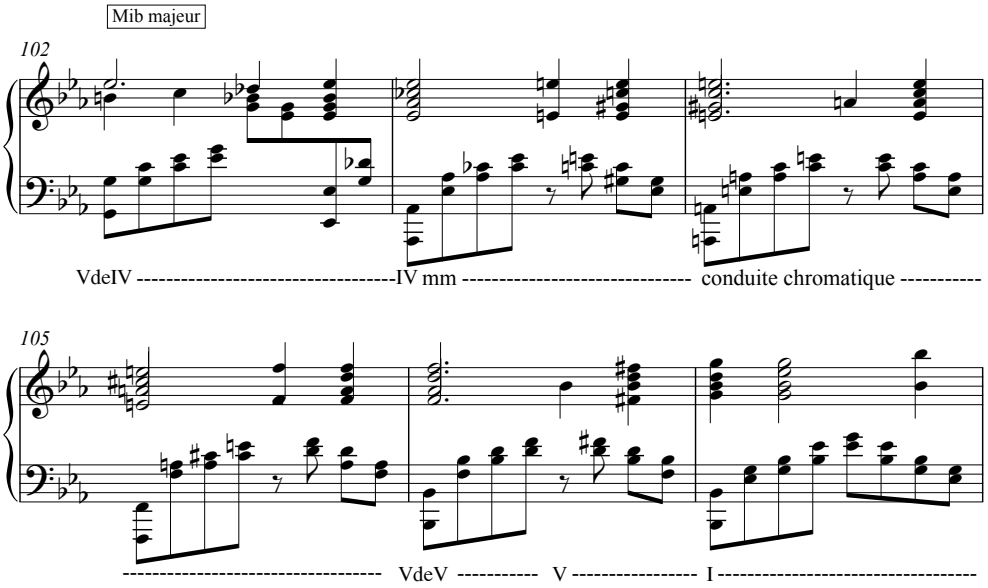
Exemple 6 : Franz Liszt, *Faust-symphonie* (1854), mes. 45-49.



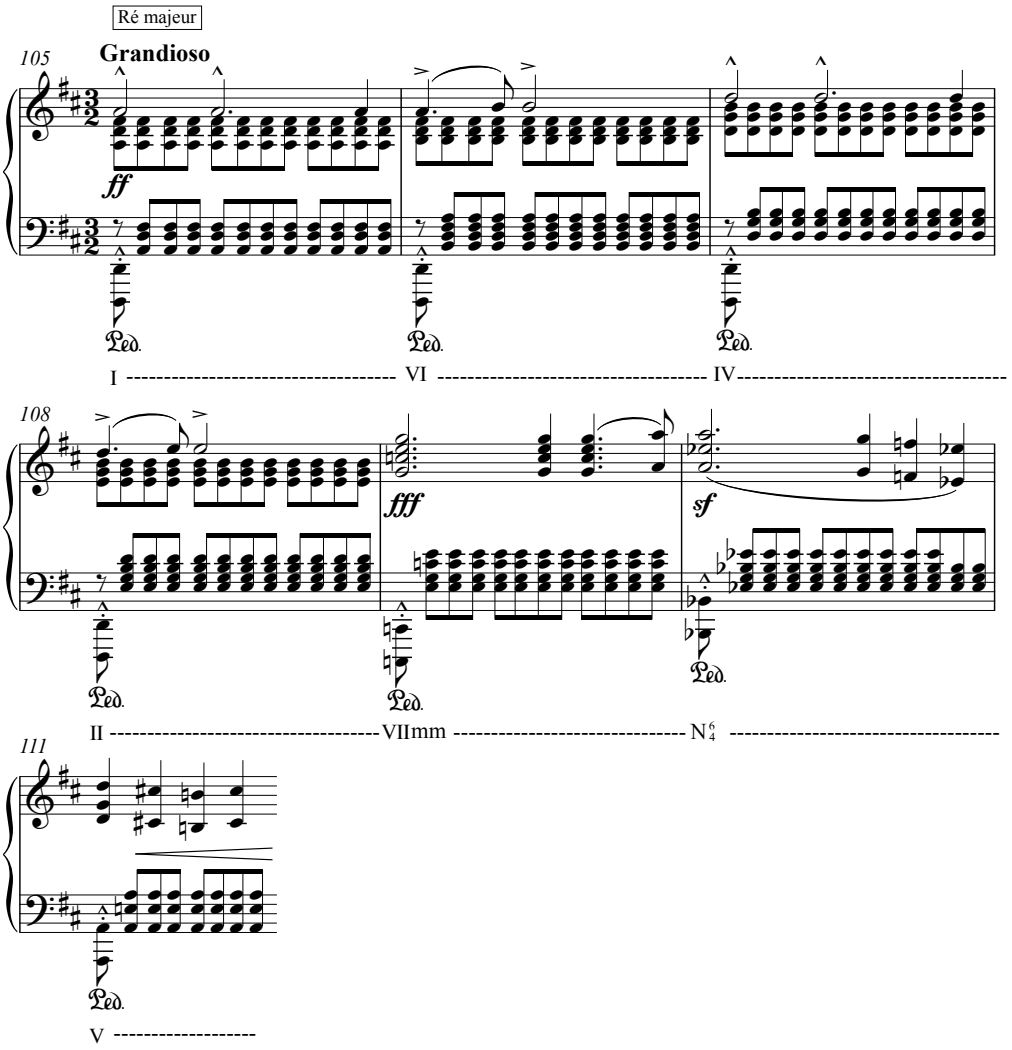
Exemple 7 : Franz Liszt, *Bagatelle sans tonalité* (1885), mes. 57-84.



Exemple 8 : Fanny Hensel, *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846), mes. 102-107 (Archives des Mendelssohn à la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (MAMs 49), Berlin).



Exemple 9 : Franz Liszt, *Sonate en si mineur*, S. 178 (1852-1853), mes. 105-111, deuxième temps.



Chacun de ces exemples (exemples 4 à 7) montre une séquence où le chromatisme — ainsi que le parallélisme d'accords de 7e diminuée (exemple 5), de 7e de dominante (exemple 7[5]), de sixte (exemple 5) ou de quinte diminuée (exemple 6) — fait disparaître temporairement le sentiment tonal, positionnant clairement Hensel dans le sillon de la nouvelle école allemande. Par ailleurs, le passage chromatique de l'exemple 4 est réexposé et harmonisé avec l'ajout d'un accompagnement à la basse plus loin dans le *Lied en mi bémol majeur* (1846) de Hensel (exemple 8). Tout comme pour le premier passage épuré de l'exemple 4, l'analyse est difficile puisque la conduite chromatique est conservée telle quelle sur le plan harmonique.

Ce dernier exemple peut être apparenté à un extrait de la *Sonate en si mineur*, S.178 (1852-1853) de Liszt, soit l'exposition du troisième thème (exemple 9) : les deux passages sont caractérisés par une texture chordique riche, des accords répétés (à la main droite chez Hensel) ainsi qu'une mélodie constituée de secondes ascendantes (mineures chez Hensel, majeures chez Liszt). Il en résulte un effet de grandeur, de majesté que l'on retrouve aussi souvent chez Wagner, notamment dans ses opéras et ses ouvertures.

Sur le plan formel, les œuvres de Hensel appartiennent fréquemment à des genres hybrides ou comportent des éléments non conventionnels. La ballade pour chœur et piano *Faust-Szene* (1843) et la scène dramatique *Hero und Leander* (1831) pour voix de soprano et accompagnement d'orchestre, par exemple, appartiennent à des genres hybrides en ce sens qu'elles ne correspondent pas à des genres musicaux préétablis. La structure musicale particulière des lieder pour voix et piano de Hensel témoigne également de son esprit créateur novateur : à des fins expressives, l'organisation de la partition n'est pas construite selon la structure du texte chanté, ce qui n'était pas la norme à l'époque (voir Rodgers 2010). En outre, l'*Adagio pour violon en mi majeur* (1823) constitue un exemple d'œuvre instrumentale dont la forme est non traditionnelle, puisque ce mouvement de sonate n'est relié à aucune sonate pour violon, ce qui est également atypique (Klein 2002, 241-243).

L'esprit novateur de Hensel est aussi perceptible dans son utilisation de la forme cyclique, adoptée par les compositeurs avant-gardistes de l'époque romantique. Le *Trio pour piano en ré mineur*, op. 11 (1847) représente un exemple de forme cyclique de type « synthétique ou intégrative », pour reprendre les termes de Benedict Taylor (2014, 13[6]), tandis que les sonates pour piano de Hensel se composent d'éléments issus de la forme cyclique ; par exemple, dans la *Sonate pour piano en sol mineur* (1843), l'intervalle de quarte apparaît dans l'épilogue de l'exposition du premier mouvement (« Allegro molto agitato ») et caractérise la tête du premier thème des deuxième (« Scherzo ») et quatrième mouvements (« Finale. Allegro moderato e con espressione ») (Nubbemeyer 1999, 116-117[7]).

La structure tonale des *Dix pièces pour pianoforte* (1836-1837) de Hensel comporte de même un caractère cyclique par la cohérence du choix et de l'ordre des tonalités utilisées, révélant une certaine unité par un nombre égal de tonalités majeures et mineures et une distribution symétrique dans les huit premières pièces : *fa* mineur devient *fa* majeur, *do* majeur *do* mineur, *sol* majeur *sol* mineur et *si* bémol majeur, *si* majeur (voir tableau 1).

Une autre technique innovante qu'utilise Hensel pour créer une cohérence formelle est l'utilisation de variantes

Tableau 1 : Tableau de la séquence des tonalités de la collection des *Dix pièces pour pianoforte* (1836-1837) de Fanny Hensel. Tableau inspiré de l'exemple de Todd 2010, 211.

Tonalités :	*Si* b M	*Sol* M	*Do* M	*fa* m	*Fa* M	*do* m	*sol* m	*Si* M	*mi* m	*fa#* m
Numéros	1	2	3	4	5	6	7	8	9	
Catalogue (H-U) :	294	301	299	304	303	321	300	313	322	308

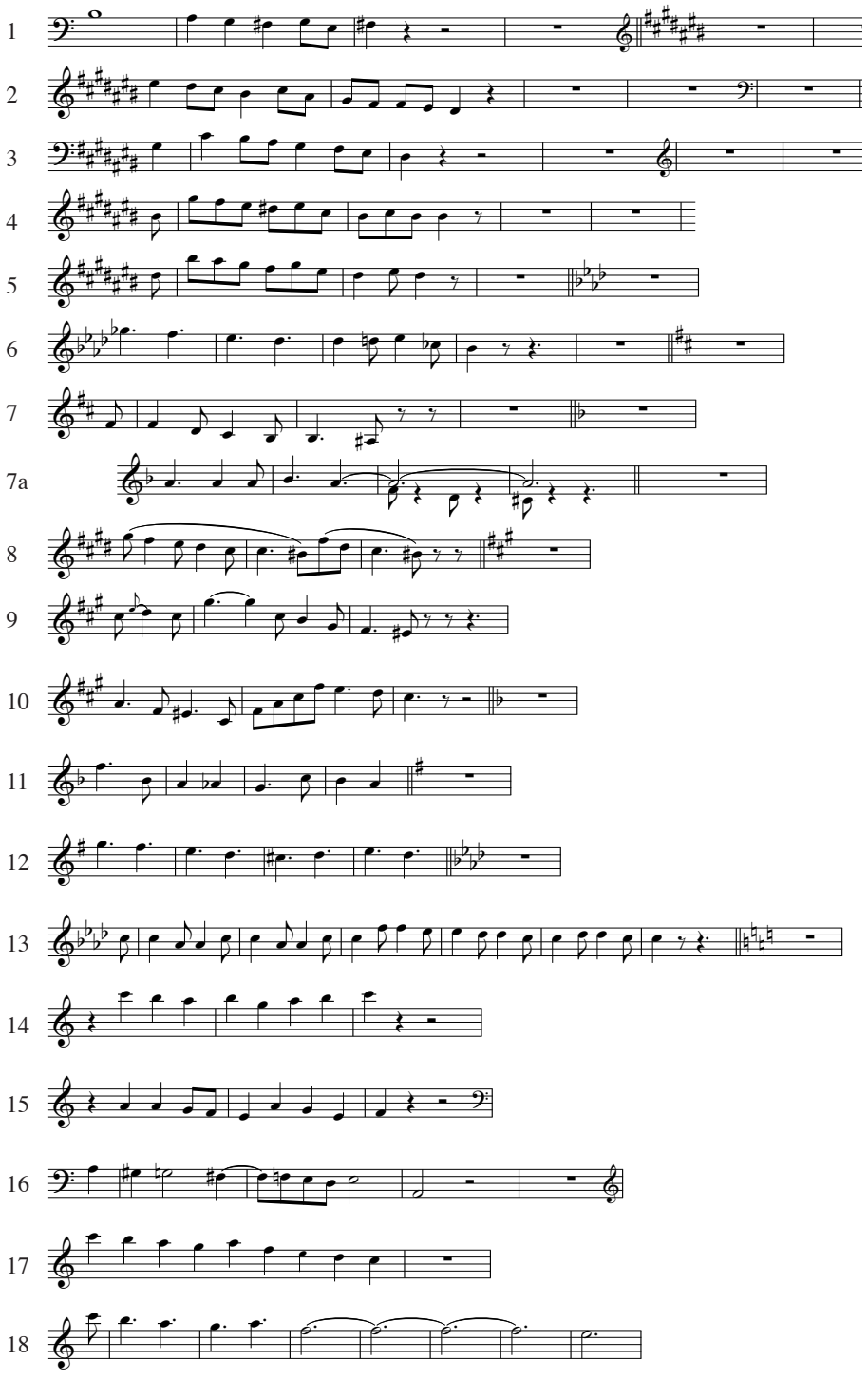
Axe de symétrie entre les tonalités nos 1-8

[6] Cette forme « non orientée vers la fin » (Taylor 2014, 13 : « non-end-orientated ») est caractérisée par la résurgence de parties de mouvements — de façon littérale ou transformée — de façon à lier l'ensemble de l'œuvre et les mouvements séparés, habituellement dans le dernier mouvement, vers la conclusion finale. En effet, le *Trio en ré mineur*, op. 11 de Hensel, organisé comme un seul ensemble cohérent, se conclut par un mouvement de forme rondo (« Finale. Allegretto moderato ») dans lequel le deuxième thème du premier mouvement (« Allegro molto vivace ») est repris à la coda, juste avant un retour au matériel thématique du « Finale » et la conclusion de l'œuvre. Toutes les traductions sont de l'auteure, sauf indication contraire.

[7] Bien que la forme cyclique soit souvent associée à une résurgence thématique dans le mouvement final d'une œuvre musicale, la définition que nous en adoptons ici englobe les liens entre les tonalités de mouvements et les thèmes ou motifs récurrents dans l'œuvre, parfois à la manière de leitmotive.

d'un même motif, ou *Variantentechnik*, qui consiste non pas à créer des variations du thème, mais plutôt des mutations de celui-ci, tant sur le plan mélodique que rythmique. Ce procédé, que l'on trouve chez Liszt, notamment dans la *Sonate pour piano en si mineur*, S. 178, est observable dans le mouvement final de la *Sonate en sol mineur* (« Allegro moderato e con espressione », de forme rondo varié[8]) de Hensel, de même que dans son cycle *Das Jahr* : l'unité de cette œuvre est assurée par son caractère cyclique — les douze mois et le postlude formant un tout — et par la résurgence du motif du thème principal de « *Januar* », qui revient fréquemment durant le cycle, et ce, de façon transformée (voir plus loin le tableau 2).

Tableau 2 : Les 18 variantes du thème de « *Januar* » dans le cycle *Das Jahr* (1841) de Hensel identifiées par Thorau (1999, 83).



[8] Nubbemeyer a réalisé une analyse paradigmatique de ce mouvement, qui montre clairement les modifications apportées par Hensel au thème de ce rondo (Nubbemeyer 1999, 120).

L'œuvre pour piano de Hensel et les opéras de Wagner

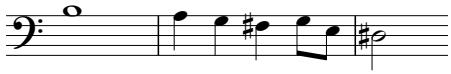
Comme on le voit, le langage musical de Hensel comporte de nombreux éléments novateurs, à tel point qu'on y trouve même des caractéristiques qui anticipent Wagner, compositeur dont l'impact sur le développement du langage musical n'est plus à démontrer.

Un procédé compositionnel s'apparentant à la technique du leitmotiv

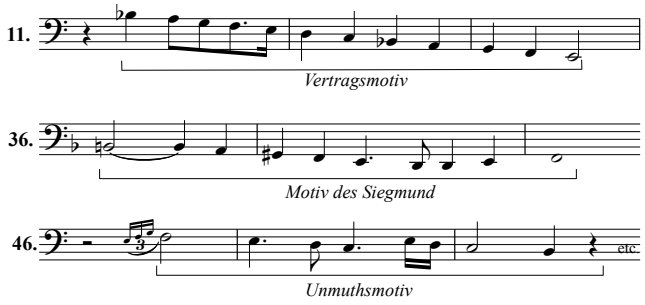
On retrouve dans l'œuvre de Hensel des motifs dont l'usage rappelle le principe du leitmotiv ; en fait, il est possible d'établir un parallèle entre la fonction du leitmotiv chez Wagner et celle du thème principal du cycle *Das Jahr* chez Hensel (exemple 10). Ce thème, récurrent et transformé à travers tout le cycle, est intégré au tissu compositionnel de l'œuvre, comme c'est le cas chez Wagner. Le musicologue Christian Thorau a découvert à l'intérieur du cycle tout un réseau de motifs basés sur le thème initial : mineur et descendant, le thème apparaît dans neuf des douze mois et dans le postlude, transformé à chaque fois, pour un total de 18 variantes (voir tableau 2), démontrant hors de tout doute que ce thème, à l'instar des leitmotive de Wagner, fait partie du matériau compositionnel et est réutilisé, comme chez Wagner, de façon transformée.

Dans son catalogue des leitmotive de Wagner, Hans von Wolzogen présente une analyse musicale détaillée du drame musical *Der Ring des Nibelungen* de Wagner, relevant au total 90 motifs, dont la plupart constituent des variantes d'autres motifs (Wolzogen, 1876). Certains d'entre eux, tirés des opéras *Das Rheingold* et *Die Walküre*, peuvent être apparentés au motif de « *Januar* » (*Das Jahr*) de Hensel sur la base de leur construction mélodico-rythmique. Le motif principal de *Das Jahr* débute sur une note longue (*si*, la tonique en *si* mineur) et descend conjointement à la basse, de façon partiellement chromatique (voir exemple 10). Or, le « *Vertragsmotiv*[9] n° 11 », le « *Motiv des Siegmund*[10] n° 36 » et le « *Unmuthsmotiv*[11] n° 46 » catalogués par Wolzogen (voir exemple 11) sont issus du même registre que le motif de *Das Jahr* (exemple 10) et sont composés d'un squelette mélodico-rythmique similaire : dans tous les cas, il s'agit d'une mélodie formée d'une gamme mineure descendante, partant sur une note longue et basée sur une figuration rythmique très semblable.

Exemple 10 : Motif d'ouverture de « *Januar* » (*Das Jahr*, 1841) de Fanny Hensel.



Exemple 11 : Les motifs n^{os} 11, 36 et 46 catalogués par Wolzogen en 1876 dans le cycle *Der Ring des Nibelungen* (1848-1874) de Richard Wagner (Wolzogen 1876, 26, 45, 53).



Cette similarité mélodico-rythmique n'est pas le seul lien qu'il est possible d'établir entre les motifs de Wagner et le thème de *Das Jahr* : ce qui est important ici, davantage que cette similitude qui peut sembler superficielle, c'est la fonction qu'occupent ces mélodies dans la grande forme cyclique. Si, chez Wagner, ces leitmotive sont intrinsèquement liés aux thèmes mythologiques de son drame musical, il n'en demeure pas moins qu'il s'agit de thèmes qui reviennent tout au long de l'œuvre, sans être toujours clairement mis en évidence, puisqu'ils se fondent dans un tissu compositionnel complexe, ce qui est également le cas du thème principal de *Das Jahr* chez Hensel. On peut effectivement observer la grande malléabilité de ce motif d'ouverture, qui non seulement est modifié à chaque réapparition dans le cycle — parfois même au point de devenir méconnaissable, comme à la variante n° 9 (voir tableau 2) —, mais est employé à la basse comme au soprano, ou sur deux voix simultanément (il est réparti au soprano et à l'alto à la variante n° 7a, tableau 2) ; le thème est également utilisé comme accompagnement (variantes n° 3 et 16, tableau 2) ou comme matériel d'introduction ou de conclusion, lorsqu'il ne fait pas partie d'un thème principal ou secondaire (au début ou à la fin du thème — c'est le cas de la variante n° 18 qui constitue la dernière partie d'un thème, voir tableau 2).

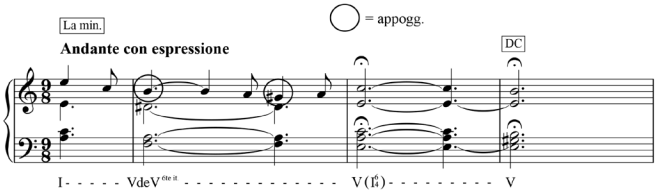
Harmonie et texture

Comme on l'a vu, la musique de Hensel comporte des développements harmoniques expérimentaux ; certains

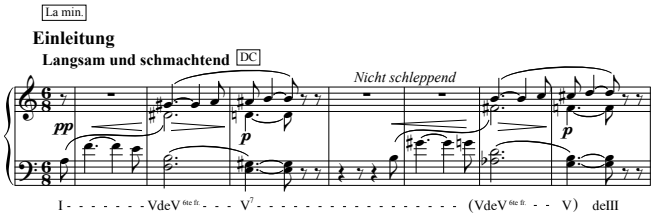
[9] « Motif du traité ».
[10] « Motif de Siegmund ».
[11] « Motif de la colère divine ».

d'entre eux préfigurent des sonorités wagnériennes. Ainsi, dans l'introduction de la pièce pour piano *Abschied von Rom* (1840), l'accord de septième de la première mesure est presque identique à « l'accord de Tristan » entendu dès la deuxième mesure du Prélude de l'opéra *Tristan und Isolde*, de Wagner (1857-1859). Ce type d'accord est certes omniprésent dans la musique du XIX^e siècle (et de plus en plus à mesure que le siècle avance[12]), mais les similitudes avec l'accord tel qu'il apparaît chez Wagner — et plus précisément dans le Prélude — sont assez fortes pour justifier le parallèle établi ici.

Exemple 12 : L'introduction d'*Abschied von Rom* (mes. 0-3) de Fanny Hensel.



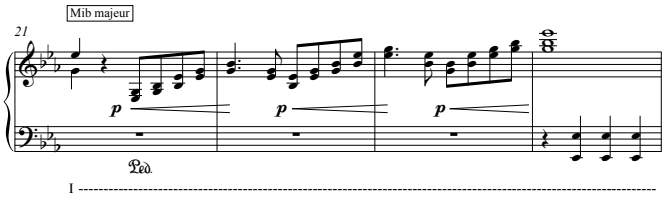
Exemple 13 : Les premières mesures du Prélude de *Tristan und Isolde* (mes. 0-7) de Richard Wagner. Exemple inspiré du schéma de Büchter-Römer (2010 [2001], 78-79).



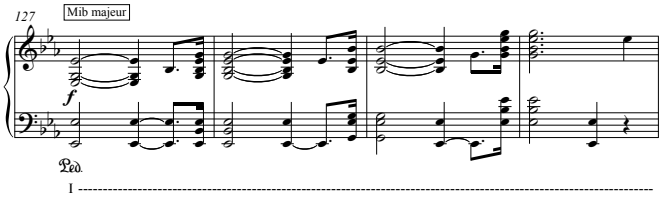
Dans les deux cas, la tonalité initiale est celle de *la* mineur : on débute avec une triade mineure sur *la* (incomplète dans l'extrait de *Tristan und Isolde*) qui est suivie d'un accord de sixte augmentée à fonction de dominante secondaire, soit V de V. Chez Wagner, on observe une sixte française, tandis qu'il s'agit plutôt d'une sixte italienne chez Hensel, car le *si* est utilisé comme une appoggiature. Toutefois, cette appoggiature est particulièrement longue par rapport à sa résolution, produisant une sonorité très proche de l'accord de Tristan (exemples 12 et 13), bien que l'utilisation de l'accord de sixte augmentée soit plus traditionnelle chez Hensel que chez Wagner[13]. Si Wagner va plus loin que Hensel sur le plan harmonique, on ne peut nier la grande ressemblance de ces deux enchaînements : dans les deux cas, on observe un contexte harmonique similaire (I — V de V — V en *la* mineur), une cadence sur la dominante (demi-cadence), avec un accord de sixte augmentée constitué des mêmes notes (ou presque). Il faut rappeler que Hensel compose *Abschied von Rom* autour de 1840 et que Wagner écrit *Tristan und Isolde* entre 1857 et 1859. Il s'agit d'un important décalage chronologique qui traduit la pensée avant-gardiste de Hensel, puisque cet accord n'était pas encore très fréquent dans la première moitié du XIX^e siècle.

L'introduction (exemple 14) et la conclusion (ou coda, exemple 15) du *Lied pour piano en mi bémol majeur* de Fanny Hensel constituent d'autres exemples musicaux où l'harmonie et la texture peuvent être associées à la musique de Wagner. Ces passages révèlent une parenté avec le Prélude de l'opéra *Das Rheingold*, plus précisément avec la transition à la fin de l'introduction (exemple 16).

Exemple 14 : Extrait de l'introduction du *Lied pour piano en mi bémol majeur* (1846) de Fanny Hensel, mes. 21-24 (Archives des Mendelssohn à la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (MAMs 49), Berlin).



Exemple 15 : Extrait de la coda du *Lied pour piano en mi bémol majeur* de Fanny Hensel, mes. 127-130 (Archives des Mendelssohn à la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (MAMs 49), Berlin).

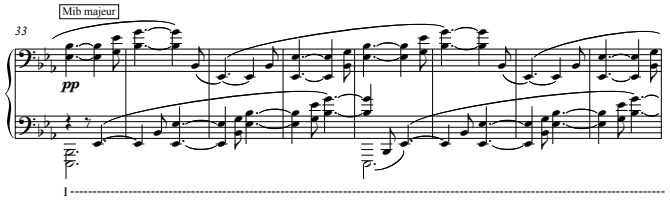


Comme le Prélude de *Das Rheingold*, ces passages sont en *mi* bémol majeur et restent sur le premier degré harmonique, dans une texture d'arpèges dont le mouvement ascendant et descendant, à la manière de vagues, crée un effet chatoyant (voir exemples 14 et 15). On retrouve ce même effet chez Wagner, l'accord de *mi* bémol majeur étant maintenu tout au long du Prélude (voir exemple 16).

[12] Chez Liszt par exemple, dans la mélodie *Ich möchte hingehen*, S. 296 (vers 1845) et plus tard le poème symphonique *Hamlet*, S. 104 (1858), œuvre contemporaine de *Tristan und Isolde* de Wagner.

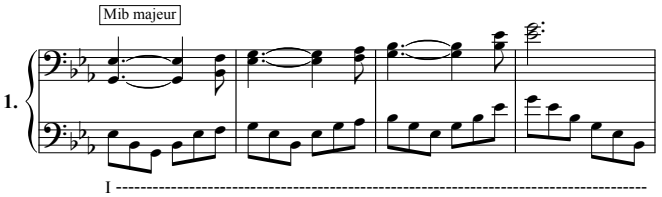
[13] En effet, chez Wagner, le mouvement obligé de la sensible vers la tonique de l'accord n'est pas respecté : le *ré* dièse de l'accord de V de V, qui devrait normalement se résoudre sur un *mi* — sur lequel se base l'accord de dominante en *la* mineur — descend chromatiquement sur un *ré* bécarre. Cette résolution de dominante secondaire est non traditionnelle, dans le sens où un enchaînement tout à fait habituel dans la musique tonale parvient à nous surprendre à l'oreille. Cela dit, selon Serge Gut, l'accord de Tristan « ne peut en aucune façon être considéré comme la charte de naissance de l'atonalisme », en raison de l'enchaînement tonique (I) — sous-dominante (V de V) — dominante (V) qui constitue « la succession [...] la plus classique qui soit » (Gut 1998, 278).

Exemple 16: Extrait du Prélude de *Das Rheingold* de Richard Wagner, effet chatoyant (arpèges brisés ascendants et descendants), mes. 33-40.

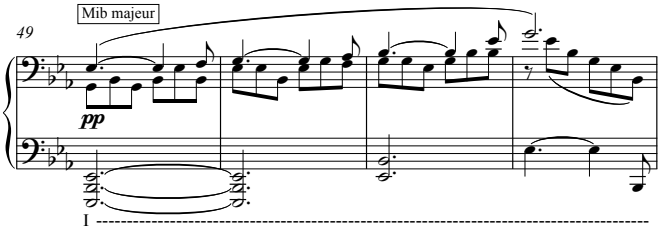


Un autre rapprochement s'établit entre les deux œuvres dans la figuration musicale de la coda du *Lied en mi bémol majeur* de Hensel (exemple 15), qui s'apparente à celle du leitmotiv «*Motiv des Urelementes*»[14]. Chez Hensel comme chez Wagner, l'accord de tonique en *mi* bémol majeur est arpégé, montant à la manière d'une marche, dans un rythme similaire de longues valeurs pointées suivies de valeurs brèves (voir exemples 15, 17 et 18).

Exemple 17: «*Motiv des Urelementes*» identifié par Wolzogen dans *Das Rheingold* (*Der Ring des Nibelungen*, 1848-1874) de Richard Wagner.

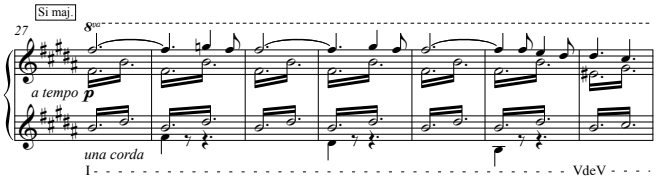


Exemple 18: Extrait du Prélude de *Das Rheingold*, soit la première apparition du «*Motiv des Urelementes*» dans la *Tétralogie* de Wagner, mes. 49-52.



Une similitude Hensel-Wagner supplémentaire est observable dans la texture du Scherzo de la *Sonate en sol mineur* (1843) de Hensel ; ce scherzo est caractérisé par des trémolos dans le registre médian (dans la nuance *piano*, avec *una corda*) accompagnant une mélodie à l'aigu, avec une basse détachée qui n'apparaît qu'une fois toutes les deux mesures. L'effet est particulier, comme suspendu, mystique[15] (exemple 19).

Exemple 19: Fanny Hensel, Scherzo (*Sonate pour piano en sol mineur*, 1843), mes. 27-33.



Dans l'Ouverture de *Tannhäuser* (1845) de Wagner, on observe cette même texture de trémolos accompagnant une mélodie aérienne (exemple 20). On retrouve également cet effet chatoyant dans le Prélude de l'Acte I de *Lohengrin* et dans celui de l'Acte I de *Parsifal* de Wagner.

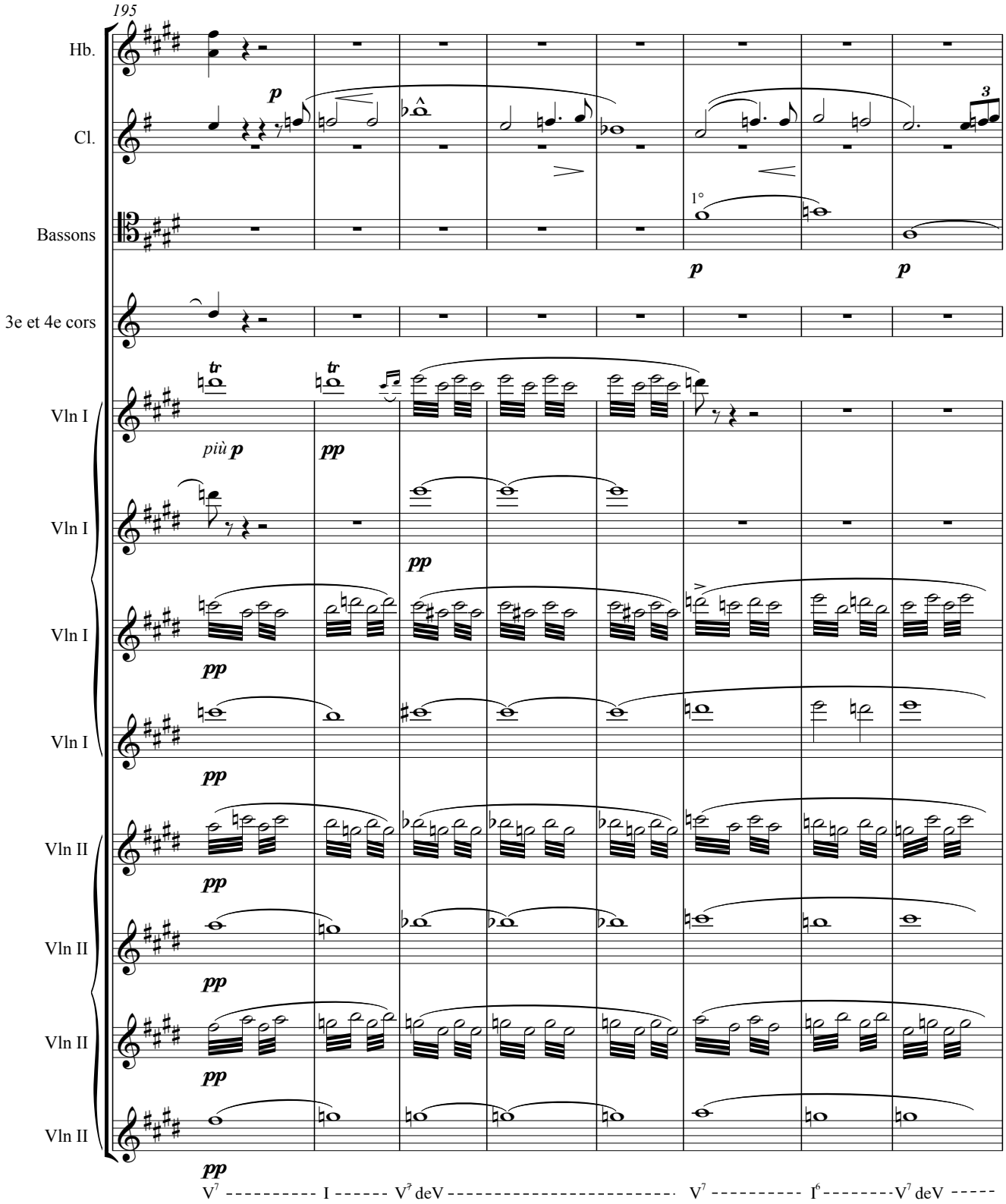
Le fait que Fanny Hensel, une compositrice d'origine juive, anticipe certains éléments de la musique de Wagner dans ses œuvres pour piano suscite des réflexions intéressantes. Antisémite déclaré, Wagner nourrissait une aversion profonde pour la musique et les compositeurs juifs. Son essai polémique *La Judéité dans la musique* (2015) [1850, 1869] traduit sa répugnance envers ce peuple qu'il considère comme inapte à toute sensibilité expressive et artistique, jugeant les Juifs «[incompétents] dans quelque domaine de l'art que ce soit» (cité et traduit dans Nattiez 2015, 573). Il reproche essentiellement aux compositeurs juifs leur froideur, leur manque de passion et leur manque d'originalité, caractéristiques qu'il attribue notamment à l'œuvre de Mendelssohn. Derrière ces critiques antisémites réductrices se cache probablement un Wagner pouvant tirer profit d'un fossé créé entre la musique conservatrice de l'époque, héritée des grands maîtres classiques et représentée entre autres par Mendelssohn, et son propre style qui sera qualifié de «musique de l'avenir». Wagner cherchait à discréditer les Mendelssohn et Meyerbeer dans le but de prendre leur place aux yeux du public, et de s'imposer comme le nouvel héritier de la grande musique allemande.

Les liens musicaux entre Wagner et Hensel démontrés dans cet article mènent à la réflexion que Wagner était peut-être plus proche musicalement des compositeurs juifs qu'il dénonçait que ce qu'il a bien voulu faire croire par son argumentation perverse. Par ailleurs, aucun des termes employés par Wagner pour dénigrer la musique de compositeurs juifs ne semble dépeindre la musique de Fanny Hensel, dont l'écriture innovante est à la fois spontanée, passionnée, très expressive et personnelle, loin du tableau brossé par Wagner pour décrire la musique du «Juif cultivé», qu'il qualifie «d'indifférent[e]», «froid[e]) et sans amour» et «exempt[e] d'esprit et d'émotion» (*ibid.*, 575-579).

[14] «Motif de l'Élément primaire de la nature».

[15] Nubbemeyer écrit que «ces sonorités évocatrices sont uniques dans l'œuvre pour piano de Fanny Hensel» (1999, 109 : «Diese klangmalerischen Qualitäten sind in Fanny Hensels Klavieroeuvre einmalig»).

Exemple 20 : Richard Wagner, Ouverture de *Tannhäuser* (1845), exemple de texture avec trémolos à effet chatoyant, mes. 195-202.



Conclusion

La musique de Hensel se distingue par son style novateur, caractérisé par des traits que l'on retrouvera plus tard dans le XIXe siècle chez Wagner et Liszt : l'écriture expérimentale (sur le plan harmonique et chromatique), la liberté formelle, l'utilisation de la forme cyclique, la *Variantentechnik* ainsi que l'utilisation précoce d'un thème récurrent à la manière des leitmotive de Wagner. Son écriture avant-gardiste et personnelle, à la fois lyrique et harmoniquement complexe, est également d'une grande puissance expressive.

Selon R. Larry Todd, Fanny Hensel née Mendelssohn « est largement reconnue comme la femme compositrice la plus importante du XIXe siècle[16] » (Todd 2010, ix). Au-delà de cette évaluation que le présent article ne peut que confirmer, le type de démarche analytique présenté ici permet de réévaluer la place qu'on accorde à Hensel dans l'histoire de la musique, et de la situer dorénavant parmi les compositeurs — hommes et femmes — qui ont fait évoluer la musique vers le romantisme tardif.

RÉFÉRENCES

Büchter-Römer, Ute (2010) [2001]. *Fanny Mendelssohn-Hensel*, Hambourg, Rowohlt Taschenbuch.

Cai, Camilla (2002). « Virtuoso Texture in Fanny Hensel's Piano Music », dans John Michael Cooper et Julie D. Prandi (dir.), *The Mendelssohns: Their Music in History*, Oxford, Oxford University Press, p. 263-278.

Gut, Serge (1998). « Encore et toujours : "L'accord de Tristan" », dans Manfred Kelkel (dir.), *Musicologie au fil des siècles : Hommage à Serge Gut*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, p. 273-280.

Hellwig-Unruh, Renate (2002). *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Thematisches Verzeichnis der Kompositionen*, Adliswil, Adliswil Kunzelmann.

Hensel, Fanny (1846). *Lied pour piano en mi bémol majeur*, Archives des Mendelssohn à la *Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz* (MAMs 49), Berlin, p. 125-129.

Lanthier, François (1990). « Enchaînements modulatoires et forme-sonate chez Beethoven », mémoire de maîtrise, Université de Montréal.

Klein, Hans-Günter (2002). « Similarities and Differences in the Artistic Development of Fanny and Felix Mendelssohn-Bartholdy in a Family Context: Observations Based on the Early Berlin Autograph Volumes », dans John Michael Cooper et Julie D. Prandi (dir.), *The Mendelssohns: Their Music in History*, Oxford, Oxford University Press, p. 233-244.

Nattiez, Jean-Jacques (2015). *Wagner antisémite*, Paris, Christian Bourgois.

Nubbemeyer, Annette (1999). « Die Klaviersonaten Fanny Hensels: Analytische Betrachtungen », dans Beatrix Borchard et Monika Schwarz-Danuser (dir.), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Stuttgart, J. B. Metzler, p. 90-120.

Rodgers, Stephen (2010). « Thinking (and singing) in three », *Music Theory Online*, vol. 17, nº 1, http://www.mtosmt.org/issues/mto.11.17.1/mto.11.17.1.rodgers.html, consulté le 23 septembre 2014.

Taylor, Benedict (2014). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*, Cambridge, Cambridge University Press.

Thorau, Christian (1999). « Das spielende Bild des Jahres: Fanny Hensels Klavierzyklus *Das Jahr* », dans Beatrix Borchard et Monika Schwarz-Danuser (dir.), *Fanny Hensel geb. Mendelssohn-Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*, Stuttgart, J. B. Metzler, p. 73-89.

Tillard, Françoise (2007). *Fanny Hensel née Mendelssohn-Bartholdy*, Lyon, Symétrie.

Todd, R. Larry (2010). *Fanny Hensel, the Other Mendelssohn*, New York, Oxford University Press.

Wagner, Richard (1869). *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig, J. J. Weber.

Wagner, Richard (2015) [1850, 1869]. « La judéité dans la musique (1850, 1869) », traduit de l'allemand par Marie-Hélène Benoit-Otis, dans Jean-Jacques Nattiez, *Wagner antisémite*, Paris, Christian Bourgois, p. 567-586.

Wolzogen, Hans von (1876). *Thematischen Leitfaden durch die Musik zu Rich. Wagner's Festspiel Der Ring des Nibelungen*, Leipzig, Edwin Schloemp.

[16] « Today, she is widely regarded as the most significant female composer of the nineteenth century ».

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique
VOLUME 16 – NUMÉROS 1 & 2 – 2015

Transferts culturels et autres enjeux stylistiques

AU SOMMAIRE DE CE NUMÉRO

Éditorial 7
Jean Boivin

Les musiques franco-européennes en Amérique du Nord (1900-1950) : Études des transferts culturels

Sounding the *Tricolore*: France and the United States during World War II 9
Annegret Fauser

Le magazine américain *Vanity Fair* (1913-1936) : Vitrine de la modernité musicale à Paris et à New York 23
Malou Haine

Within the Quota de Cole Porter et Charles Koechlin : La francisation du jazz américain 39
Jacinthe Harbec

Catherine Urner, Charles Koechlin and *The Bride of God* 51
Christopher Moore

Un pianiste français face au public américain : Les trois tournées de Raoul Pugno (1897-1906) 63
Fiorella Sassanelli

Le Hot Club de France des années 1930, un modèle de diffusion et de promotion du jazz 77
Anne Legrand

À quelle France rêvent les musiciens québécois durant la première moitié du XX^e siècle ? 85
Marie-Thérèse Lefebvre

L'enseignement musical québécois à travers le prisme de la France : Apprentis musiciens canadiens-français à Paris (1911-1943) 97
Marie Duchêne-Thégarid

Saint-Saëns, Debussy, and Superseding German Musical Taste in the United States 113
James R. Briscoe, en collaboration avec Chloé Huvet

Et davantage qu'en complément :

Fanny Hensel, compositrice de l'avenir ? Anticipations du langage musical wagnérien dans l'œuvre pour piano de la maturité de Hensel 121
Laurence Manning

Une caractéristique stylistique de l'Intelligent Dance Music : Ambiguïté et rupture rythmiques chez Aphex Twin . . . 133
Anthony Papavassiliou

Le langage musical d'Auguste Descarries (1896-1958) : Le point de vue d'un compositeur chargé de l'achèvement de son *Quatuor pour violon, alto, violoncelle et piano* 147
Aleksey Shegolev

Comptes rendus

Jacinthe Harbec et Marie-Noëlle Lavoie (dir.). *Darius Milhaud, compositeur et expérimentateur* 163
Andrew Wilson

Monique Desroches, Sophie Stévance et Serge Lacasse (dir.). *Quand la musique prend corps* 165
Lothaire Mabru

Brian Christopher Thompson. *Anthems and Minstrel Shows: The Life and Times of Calixa Lavallée, 1842-1891* . . . 168
Mireille Barrière

Résumés 173

Abstracts 177

Les auteurs 181

NOTES

Les chercheurs désirant proposer un article aux *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* sont invités à communiquer avec le rédacteur en chef de la revue, Jean Boivin (Jean.Boivin@USherbrooke.ca), avant de soumettre leur article. Pour tout autre renseignement, veuillez-vous référer au protocole de rédaction, disponible sur le site Internet de la Société québécoise de recherche en musique (SQRM) : www.sqrm.qc.ca.

La revue est distribuée gratuitement aux membres de la SQRM via la plateforme électronique Érudit. Pour devenir membre, veuillez compléter le formulaire d'adhésion disponible sur le site Internet de la SQRM. Les non-membres désirant s'abonner à la revue peuvent contacter Érudit (https://www.erudit.org/).

Pour se procurer un numéro d'archives en version papier (volumes 1 à 12), il faut contacter la direction administrative de la SQRM à info@sqrm.qc.ca.

La revue est financée par le Fonds de recherche du Québec – Société et culture (programme Soutien aux revues scientifiques) et est produite par la Société québécoise de recherche en musique.

Adresse postale : Société québécoise de recherche en musique
Faculté de musique de l'Université de Montréal,
C.P. 6128, Succ. Centre-Ville
Montréal (Québec) H3C 3J7

Adresse physique : Faculté de musique de l'Université de Montréal,
200, avenue Vincent-d'Indy, bureau B-738
Outremont (Québec)
Téléphone : 514-343-6111, poste 31761
info@sqrm.qc.ca

Avant d'être publié, chaque texte fait l'objet d'une évaluation de la part du comité scientifique et de relecteurs externes.

Les opinions exprimées dans les articles publiés par *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* n'engagent que leurs auteurs.

Société québécoise de recherche en musique, 2015
Dépôt légal : Bibliothèque nationale du Québec et
Bibliothèque nationale du Canada

ISSN 1480-1132 (Imprimé)
ISSN 1929-7394 (En ligne)

© Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique, 2015
Tous droits réservés pour tous les pays.