



CD-885 DIGITAL

FANNY MENDELSSOHN

Piano Music

Sonata in G minor

Prelude in E minor

Six Piano Pieces (from MA Ms. 44)

Six Mélodies pour le piano, Op. 4 & Op. 5

Béatrice Rauchs, piano

MENDELSSOHN-HENSEL, Fanny (1805-1847)**Piano Sonata in G minor** (1843) *(Furore)* **16'52**

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Allegro molto agitato</i> | 3'42 |
| [2] | II. Scherzo | 3'15 |
| [3] | III. <i>Adagio</i> | 4'19 |
| [4] | IV. Finale. <i>Presto – Allegro moderato e con espressione</i> | 5'36 |

[5]	Prelude in E minor for piano (1827) <i>(Furore)</i>	2'33
-----	--	-------------

Six Character Pieces for piano (MA Ms. 44) *(6-9: A-R Editions Inc.; 10-11: Furore)* **26'53**

- | | | |
|------|---|------|
| [6] | No. 2. <i>Andante</i> in G major | 4'04 |
| [7] | No. 7. <i>Allegro agitato</i> in G minor | 4'17 |
| [8] | No. 8. <i>Allegro moderato</i> in B major | 3'57 |
| [9] | No. 9. <i>Largo con espressione</i> in E minor | 4'34 |
| [10] | <i>Allegro molto vivace ma con sentimento</i> in E flat major | 5'05 |
| [11] | <i>Andante con moto</i> in E major | 4'23 |

Six mélodies pour le piano, Op. 4 & Op. 5 *(Lienau)* **19'37**

- | | | |
|------|--|------|
| [12] | <i>Allegro assai</i> in A flat major | 3'54 |
| [13] | <i>Allegretto</i> in C sharp minor | 1'28 |
| [14] | <i>Allegro molto quasi Presto</i> in E major | 3'52 |
| [15] | <i>Lento appassionato</i> in B major | 2'37 |
| [16] | <i>Allegro molto vivace</i> in G major | 3'00 |
| [17] | <i>Andante soave</i> in E flat major | 4'16 |

Béatrice Rauchs, piano

Under the influence of their musically gifted mother, Lea Salomon, the musical education of Fanny and her brother Felix Mendelssohn ran virtually parallel during their childhood and early adolescence. In Berlin, they had piano lessons with the concert pianist and composer Ludwig Berger (1777-1839). From 1819, they were taught theory and composition by Carl Friedrich Zelter (1758-1832). Three years later, the Mendelssohn family brought their renowned 'Sunday Music' into being. These Sunday concerts not only enabled Fanny and Felix Mendelssohn to listen to and perform the most varied genres of music and establish contact with Berlin's musical élite, but also allowed them to introduce compositions of their own to the audience. Under the increasingly powerful influence of their patriarchal father, however, the musical training of brother and sister took a totally different course. While his daughter continued having lessons with Zelter in Berlin, Abraham Mendelssohn financed numerous educational journeys for his son.

Fanny and Felix Mendelssohn were nevertheless linked by a very profound human and musical friendship. Both submitted their compositions to one another for the purpose of objective assessment and criticism. This lifelong and very close musical exchange found its expression in the work of both. On 24th June 1837, Felix Mendelssohn commented upon this musical congeniality of spirit, analysing and comparing his sister's prelude to his own fugue written in the same key: 'Thus it isn't only a similar figure, movement and structure that surprises me but, in particular, certain minor details that don't seem to be connected with the theme at all [...]. Incidentally, it is quite nice that our thoughts should remain so close.' In the years 1827 and 1830, Felix Mendelssohn's songs, Op. 8 and Op. 9, had been

published. Three pieces in each set had been composed by his sister without her name being mentioned.

In Berlin, Fanny Mendelssohn – who had been married to Wilhelm Hensel, the court painter, since 1829 – soon held her own 'Sunday Music' concerts that received enthusiastic reviews in many 19th-century memoirs and were attended by famous personalities such as Franz Liszt, Clara Schumann-Wieck, Johanna Kinkel, Wilhelmine Schröder-Devrient, Bettina von Arnim and Heinrich Heine, to name only a few. She arranged the programmes, conducted her own choir, played the piano, performed chamber music or Lieder together with other artists and occasionally conducted an orchestra – such as, in 1834, the orchestra of the Königstadt Theatre at the first performance of her *Overture in C major*. Her programmes centred upon the works of Ludwig van Beethoven and Felix Mendelssohn; very frequently, though, she also performed works by J.S. Bach, Mozart, Haydn and Carl Maria von Weber.

Part of the extensive unpublished compositional and literary works of Fanny Mendelssohn-Hensel have been kept in the Mendelssohn Archives of the National Library of Prussian Cultural Property in Berlin since 1965. Much biographical information, as well as many compositions, are in private hands and are thus often inaccessible. Only part of her work is now available in print. Her compositions include works in the most different genres: a few piano sonatas and numerous character pieces, innumerable songs, duets, trios, a *cappella* choral works, chamber music for different instruments, an overture, an oratorio and several major cantatas.

Both as a composer and a pianist, Fanny Mendelssohn-Hensel paid great heed to the work of Ludwig van Beethoven. In his *Reminiscences*, Adolph

Bernard Marx described the pianistic qualities of Fanny and Felix Mendelssohn as follows: 'At the piano, she was inferior to him in skill and physical strength, superior however in tenderness and meaningful interpretation, especially of the music of Beethoven'. An anthology of works by Fanny Mendelssohn-Hensel, which is privately owned, contains *Sketches after Beethoven*. The influence of Ludwig van Beethoven, which became stronger as the composer grew more mature, is to be felt especially in her piano sonatas and in her C major orchestral overture.

The composer wrote at least three piano sonatas. The autograph manuscripts of the *Sonata in C minor* and of the *Sonata in G minor*, recorded here, are currently to be found in the Berlin Mendelssohn Archives. (MA Ms. 34, MA Ms. 48). A so-called 'Easter Sonata' which her brother performed in front of their mutual friend Carl Klingemann in August 1829, has not yet been traced (perhaps the missing twenty-one pages of the anthology of works now in private hands, dating from 1829-33, originally contained the manuscript of the 'Easter Sonata'). In the Mendelssohn Archives in Berlin there are moreover two separate sonata movements: the one referred to by the composer as a 'Begun Sonata' in E major, *Allegro moderato assai*, written between 29th January and 19th February 1822, as well as the movement in F minor, *Sonata o Capriccio*, dated 5th February 1824. (MA Ms. 32 & 34).

Sonata in G minor

Sensitively constructed transitions connect the four movements of the *Sonata in G minor*, a mature work written in the autumn of 1843. Characteristic of this work, as with numerous other compositions by Fanny Mendelssohn-Hensel, is above all the harmonic bold-

ness both in the overall structure of the movements and in their modulations. In the first movement, *Allegro molto agitato*, the conventional harmonic structure of the sonata movement is revolutionised and totally upset: harmonic contrast between the themes is totally absent, the second theme not appearing in the dominant, but also in the tonic. Within this passionate and dramatic movement, governed in every way by an inner restlessness, there is obviously no scope for the usual tonal *détente*, not even in the recapitulation. The tonic, to which the sonata eventually returns at the very end, after a lengthy digression, is being questioned here. The second theme pushes forward, its sudden radiant G major solely bringing release and elucidation in the end.

In the second movement, a scherzo in B minor, which remaining almost throughout in the dynamic area of *piano* and *pianissimo*, the passionate urge of the first movement comes to a complete standstill. Above the long sustained notes (B), a slightly wistful song, capriciously swirling around an F sharp, resounds in an enraptured atmosphere. In the middle section (trio), the tenderness and lightness of the first section is greatly intensified (*una corda*). In the tremolo of the middle parts, the colouring of the portentous bass tremolo of the first movement is re-interpreted as an iridescently high tone-colour, above which there arises a heartfelt, extended and peaceful melody in the high soprano register. (The tremolo pervades the different movements of the sonata in varied forms.) In the last third of the repeated A-section, we notice an intensification and increase of tension (semiquaver movement, *crescendo* up to F), that finally, in a shortened recapitulation of the B-section in which elements of the main section and the trio sometimes overlap, finds its pacification and is expanded into the coda.

A definite prose-like character governs the third movement, *Adagio* (D major), the three formal sections of which are extremely different in terms of weightiness and length. The first part with its long, sustained cantilena above a swaying, barcarole-like accompaniment in 9/8-time, reminds us of several of the composer's *Pianoforte Songs*. Just as with the work of Felix Mendelssohn, song-like themes – typical of the genre of 'Songs without Words' – also occur in other instrumental works by Fanny Mendelssohn-Hensel. As a contrast to the first part, the middle section assimilates and freely develops motifs from the first part. A coda that takes up motifs from the middle section, joins the recapitulation of the A-section, extremely abbreviated but with a distinctive intensification (bass tremolo, *ff*).

In the final movement – *Finale. Presto – Allegro moderato e con espressione* (G major) – two sets of themes, very different in character, are juxtaposed. The first of these, a cheerful and melodious idea in G major, once more in the style of the 'Songs without Words', is relieved by a restless, forward-moving group of themes, in E minor, above a feverish semi-quaver motion; the melodic material is derived from the principal motif of the first theme of the first movement. In the central part of the movement, the thematic material of the first group is modulated, before both groups of themes reappear in succession, this time in D major and D minor. The important final coda again takes up motifs of the first thematic group and ends in a powerful final climax with a resounding G major chord, heard twenty times in all, in the low register.

Prelude in E minor

The *Prelude in E minor*, which survives in two autographs (Mendelssohn Archives Berlin: MA Ms. 15,

dated 3.8.1827; German National Library Berlin: dated 27.12.1827), was composed by the twenty-one-year old Fanny Mendelssohn in 1827, during her early creative period. In her mother's side of the family, the music of Johann Sebastian Bach had played an important rôle for two generations. Through their mother, Fanny and Felix Mendelssohn came to know and to love the music of Bach from a very early age. In a letter to his mother-in-law from 1805, Abraham Mendelssohn reports that, immediately after the birth of their eldest daughter Fanny, his wife had exclaimed that the girl had 'Bach-fugue fingers'. Since her earliest childhood, Fanny Mendelssohn had always held Bach in the highest esteem. Alluding to her predisposition towards Bach, Felix Mendelssohn often used to call his sister 'Cantor' in jest. At the age of thirteen, as a musical surprise, she performed the twenty-four preludes from the first part of *The Well-tempered Clavier* from memory to her father. At the Berlin Singakademie, in which the Mendelssohn siblings had sung since 1820, Fanny Mendelssohn became acquainted with the religious choral music of Bach. During her studies of composition with Zelter, himself a fervent Bach admirer, Fanny Mendelssohn wrote numerous contrapuntal sketches. From a letter of Zelter's to Goethe dated 10th December 1824, it becomes apparent that the nineteen-year-old student had by that time composed no fewer than 32 fugues. The direct influence of Bach can be found above all in her choral works, particularly in the *Oratorio after Biblical Images*, as well as in some of her piano works.

The *Prelude in E minor* is definitely baroque in its structure, and its character somehow reminds us of the festively solemn opening chorus of a baroque oratorio. Unlike the *Preludes and Fugues*, Op. 16, by Clara Schumann-Wieck, or some character pieces of

her own cycle *The Year*, the composer does not try to fuse traditional baroque techniques and forms with the characteristics and the expressive modes of the Romantic character-piece. Definitely composed specifically for the piano because of its dynamic instructions, the *Prelude* is nevertheless brought into line with an organ prelude in terms of structure (doubling of octaves in the bass, density, use of terraced dynamics, earnest pathos, and so forth).

Six Piano Pieces from the collection MA Ms. 44 Six Songs for the piano, Op. 4 and Op. 5

The eighteen piano pieces in the collection MA Ms. 44 (Mendelssohn Archives, Berlin), were written between 1836 and 1839 and date from the composer's middle creative period, a period of depression in which she was suffering more and more on account of her isolation as a composer. On 19th November 1835, Abraham Mendelssohn died and the 'Sunday Music' sessions were restricted. In the course of the years, Fanny had also experienced the negative side of her dependence on and her love for her brother. In 1836 and 1837, she repeatedly informed him of her wish finally to publish her compositions. Her brother's reaction proved negative. Instead of encouraging her, as he used to do, with brotherly understanding and advice, he now tried, just as her father had done before, to relegate her to the rôle of a wife and mother. In a letter dated 15th June 1836 to Carl Klingemann, she voiced her concern about this: 'I enclose two piano pieces (No. 3 and No. 8 from MA Ms. 44)... for you... I cannot, however, refrain from telling you how pleasant it is for me to find an audience for my small pieces in London, a privilege I'm totally without here. The fact that somebody should go out of his way to listen to one of my works happens only about once a year;

lately, especially so since Rebecka [the composer's younger sister] hasn't taken any pleasure in singing any more, my songs are lying there, totally unheard and unknown and in the end, along with the pleasure, you start losing judgement if nobody ever puts up some foreign goodwill or judgement against your own. Felix, who could easily replace a whole audience to me, can't cheer me up a lot as we aren't together all that much, and so I'm all alone with my music most of the time. My own as well as Hensel's enjoyment of music fortunately prevents me from falling utterly asleep and the fact that I keep on working despite such a total lack of stimulation from the outside must, in my opinion, be a sign of talent.'

The MA Ms. 44 collection, which is made up of three independent parts that were published in one volume only after the composer's death, contains mainly piano pieces of either the 'Songs without Words' or 'Songs for Pianoforte' genre. As a rule, they were given no titles but merely bear indications of tempo or expression. There is no chronological order to the pieces. Ten out of the eighteen compositions are numbered and supplied with indications for printing. Fanny Mendelssohn-Hensel must have planned the publication of these ten compositions for 1838, a project which failed, however, to materialize as her brother refused to give her his moral support. Of the pieces chosen by the composer for publication, Nos. 2 (later published as Op. 2 No. 1), 7, 8 and 9 can be heard on this record. Béatrice Rauchs completes this selection with an *Andante con moto* as well as an *Allegro molto vivace ma con sentimento*, both belonging to the third independent part of the collection MA Ms. 44 (six compositions written between 1838 and 1839), in which they are placed first and second.

Not until 1846 did Fanny Mendelssohn finally yield to the pressure of the publishers and have some of her songs, piano pieces and choral works published as Opp. 1 to 7, although she knew that 'deep down he [Felix Mendelssohn] didn't really approve'. The *Six Songs for the Piano*, Op. 4 and Op. 5 were published together in one volume by Schlesinger in Berlin in 1847. The autographs could only be traced for Op. 4 No. 2 (1846), Op. 4 No. 3 (December 1840) and for Op. 5 No. 1 (27th July 1846). The publication of her works gave the composer great pleasure and stimulated her creativity. She was not, however, allowed to enjoy her happiness for long, as she died quite unexpectedly of a stroke on 14th May 1847 at the age of only forty-one. Felix Mendelssohn now went to Breitkopf & Härtel and arranged for the publication of more of his sister's works (Opp. 8 to 11; songs, piano music, a piano trio). On 4th November, half a year after his sister's death, he too died of a stroke.

The genre of 'Songs for Pianoforte' or 'Songs without Words', as Felix Mendelssohn preferred to call them, was brought into being and intensively nurtured by the two Mendelssohns. The earliest reference to the expression 'Songs without Words' can be found, according to current research, in a letter from 1828 by Fanny Mendelssohn to Carl Klingemann. In Fanny Mendelssohn-Hensel's piano works, this genre – the main characteristics of which are melodic thought and poetic quality (music as a mouthpiece for that which cannot be expressed in words = song without words, song for piano solo) – is of particular importance. The composer consciously eschews programmatic titles. In the 'Songs for Pianoforte' she does not merely try to transpose the specific and structural features of the song for voice into a score for piano solo. She rather brings

into focus the striving for instrumental singing, towards speaking absolute music, and specifically invents instrumental techniques to that effect.

Characteristic of Fanny Mendelssohn-Hensel's piano songs is the quest for a broadening of the genre as well as an intensification of expression and of the compositional demands. In her work, real piano miniatures, of the sort often composed by her brother, remain an exception. The extension necessitates formal expansion (turning away from a single theme; fusion with formal elements of other genres, especially those of the sonata-form movement; contrasting formal components; extensive use of techniques of development, above all in the middle sections which thus deviate most from the conventional pattern of the accompanied melody in the piano song: virtuosity as a means of expression).

© **Danielle Roster 1997**

Béatrice Rauchs studied music at the Conservatories in Luxembourg and Metz, at the Conservatoire National Supérieur de Paris (first prizes for piano and chamber music in 1982 and 1983) and at the Academy of Music in Basel (soloist's diploma in 1988). Jeanne Stein, Mireille Krier, Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, Rudolf Buchbinder and Jean Micault have been her teachers. She also attended classes with Tatiana Nikolayeva, Hans Leygraf and Vladimir Krainiev. At international musical competitions (e.g. Vercelli, Senigallia, Paris, Stresa) Béatrice Rauchs has often been a prizewinner. In May 1991, in the Concours de la Reine Elisabeth de Belgique, she distinguished herself by being selected for the semi-finals. Béatrice Rauchs has given concerts in most European countries; she has performed as a soloist with, for example, the RTL Symphony Orchestra, the Basel Symphony Orchestra and the Lithua-

nian Chamber Orchestra, as well as for recordings for France Musique, Swedish television, Radio Saarbrücken and RAI. Since 1987 Béatrice Rauchs has also been a piano teacher at the Conservatory of Luxembourg City.

Unter dem Einfluß der musikalisch begabten Mutter Lea Salomon verlief die Musikerziehung der beiden Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn in ihrer Kindheit und frühen Jugend absolut parallel. In Berlin erhielten sie Klavierunterricht bei dem Konzertpianisten und Komponisten Ludwig Berger (1777-1839). Ab 1819 wurden sie von Carl Friedrich Zelter (1758-1832) in Musiktheorie und Komposition unterrichtet. Drei Jahre später rief die Familie Mendelssohn ihre berühmten „Sonntagsmusiken“ ins Leben. Diese sonntäglichen Konzerte ermöglichten Fanny und Felix Mendelssohn nicht nur, die unterschiedlichste Musik zu hören und zu spielen und mit der musikalischen Elite Berlins in Kontakt zu kommen, sondern auch, die eigenen Kompositionen dem Publikum zu Gehör zu bringen. Mit stärker werdendem Einfluß des äußerst patriarchalisch eingestellten Vaters trennten sich die Ausbildungswege der Geschwister in ihrer Jugend allerdings immer mehr. Während die Tochter in Berlin bei Zelter weiterstudierte, finanzierte Abraham Mendelssohn seinem Sohn zahlreiche Bildungsreisen.

Fanny und Felix Mendelssohn verband dennoch eine tiefe menschliche und musikalische Freundschaft. Beide legten sich gegenseitig ihre Kompositionen zur objektiven Beurteilung und Kritik vor. Dieser lebenslänglich enge musikalische Austausch fand in beider Werke seinen Niederschlag. Am 24. Juni 1837 äußerte sich Felix Mendelssohn zu dieser

musikalischen Seelenverwandschaft, indem er ein Praeludium der Schwester mit einer eigenen Fuge in der gleichen Tonart vergleichend analysierte: „So ist es hier nicht bloss die gleiche Figur, Bewegung und Anlage, die mich erstaunt, sondern namentlich gewisse Kleinigkeiten, die gar nicht im Thema zu liegen scheinen [...] Nebenbei ist es hübsch, dass unsere Gedanken einander so nahe bleiben.“ In den Jahren 1827 und 1830 waren Felix Mendelssohns Lieder op. 8 und op. 9 erschienen. Jeweils drei Nummern hatte die Schwester komponiert ohne namentlich erwähnt zu werden.

In Berlin leitete die seit 1829 mit dem Hofmaler Wilhelm Hensel verheiratete Fanny Mendelssohn-Hensel bald ihre eigenen „Sonntagsmusiken“, über die in vielen Memoiren des 19. Jahrhunderts enthusiastisch berichtet wird und die von so berühmten Persönlichkeiten wie Franz Liszt, Clara Schumann-Wieck, Johanna Kinkel, Wilhelmine Schröder-Devrient, Bettina von Arnim, Heinrich Heine, um nur wenige zu nennen, besucht wurden. Die Musikerin stellte die Programme zusammen, leitete ihren eigenen Chor, trat als Pianistin auf, brachte zusammen mit anderen Musikern und Musikerinnen kammermusikalische Werke oder Lieder zur Aufführung und dirigierte gelegentlich auch ein Orchester, so beispielsweise 1834 das Orchester des Königsstädter Theaters anlässlich der Uraufführung ihrer *Ouverture in C-Dur*. Im Mittelpunkt ihrer Programme standen die Werke Ludwig van Beethovens und Felix Mendelssohns, häufig führte sie auch Kompositionen J.S. Bachs, Mozarts, Haydns und Carl Maria von Webers auf.

Ein Teil des umfangreichen kompositorischen und schriftlichen Nachlasses von Fanny Mendelssohn-Hensel befindet sich seit 1965 im „Mendelssohn Archiv“ der „Staatsbibliothek Preussischer Kul-

turbesitz“ in Berlin. Viele Kompositionen und biographische Materialien sind in Privatbesitz und zum Teil unzugänglich. Nur ein Teil ihrer Werke liegt zur Zeit in Neudrucken vor. Bei ihren Kompositionen handelt es sich um Werke der unterschiedlichsten Gattungen: einige Klaviersonaten und viele Charakterstücke, unzählige Lieder, Duette, Terzette, a cappella Chöre, Kammermusik in unterschiedlicher Besetzung, eine Ouvertüre, ein Oratorium sowie mehrere große Kantaten.

Als Komponistin wie als Pianistin setzte Fanny Mendelssohn-Hensel sich intensiv mit dem Schaffen Ludwig van Beethovens auseinander. Adolph Bernard Marx beschrieb in seinen „Erinnerungen“ die pianistischen Qualitäten der beiden Geschwister Fanny und Felix Mendelssohn mit folgenden Worten: „Am Pianoforte war sie schwächer als er in Fertigkeit und Kraft, gewann ihm dagegen in Zartheit und sinnvoller Auffassung besonders Beethoven's nicht selten den Rang ab.“ Ein Sammelband mit Kompositionen Fanny Mendelssohn-Hensels, der in Privatbesitz ist, enthält in den Jahren 1839 und 1840 komponierte *Skizzen nach Beethoven*. Ein Einfluß Ludwig van Beethovens, der mit zunehmender Reife der Komponistin nur noch stärker wurde, findet sich vor allem in ihren Klaviersonaten sowie in ihrer *Ouvertüre für Orchester in C-Dur*.

Die Komponistin schrieb mindestens drei Klaviersonaten. Die Autographe der im Juli 1824 entstandenen *Sonate in c-moll* sowie der hier eingespielten *Sonate in g-moll* befinden sich heute im „Mendelssohn Archiv“ in Berlin (MA Ms. 34, MA Ms. 48). Eine sogenannte „Ostersonate“, die der Bruder im August 1829 ihrem gemeinsamen Freund Carl Klingemann vorspielte, konnte bis zum jetzigen Zeitpunkt nicht lokalisiert werden (enthielten die fehlenden einundzwanzig Seiten des sich heute in

Privatbesitz befindenden Sammelbandes mit Kompositionen aus den Jahren 1829-1833 ursprünglich das Autograph der „Ostersonate“?). Im „Mendelssohn Archiv“ in Berlin existieren weiterhin zwei einzelne Sonatensätze, der von der Komponistin als „Angefangene Sonate“ bezeichnete und zwischen dem 29. Januar und 19. Februar 1822 entstandene Sonatensatz in E-Dur *Allegro moderato assai* sowie der auf den 5. Februar 1824 datierte Satz *Sonata o Capriccio* in f-moll (MA Ms. 32 & 34).

Sonate in g-moll

Feinfühlig gearbeitete Überleitungen verbinden die vier Sätze der im Herbst 1843 entstandenen *Sonate in g-moll*, einem reifen Werk der Komponistin. Charakteristisch für dieses, wie auch für zahlreiche andere Kompositionen Fanny Mendelssohn-Hensels ist vor allem die harmonische Kühnheit sowohl im Gesamtaufbau der Sätze wie in den Modulationen. Im ersten Satz, *Allegro molto agitato*, wird die übliche harmonische Struktur der Sonatensatzform aus den Angeln gehoben und auf den Kopf gestellt: Der harmonische Gegensatz der Themen wird völlig aufgehoben, indem das zweite Thema nicht auf der Dominante, sondern der Tonika erscheint. Folgerichtig kann es in diesem leidenschaftlichen, dramatischen und durchwegs von einer inneren Unruhe beherrschten Satz also auch in der Reprise nicht zu der üblichen tonalen Entspannung kommen. Die Tonika, zu der die Sonate schlußendlich nach einem längeren Exkurs erst ganz am Schluß zurückfindet, wird hier vielmehr in Frage gestellt: Das zweite Thema drängt sich in den Vordergrund, sein plötzlich strahlend erklingendes G-Dur bringt schließlich allein die Erlösung und Aufklärung.

Im zweiten Satz, *Scherzo* (h-moll), fast durchwegs im dynamischen Bereich des *piano* und *pia-*

nissimo verharrend, kommt das leidenschaftliche Drängen des ersten Satzes völlig zum Stillstand. Über langen Haltetönen (h) erklingt ein den Ton fis kapriziös umspielendes schlichtes, leicht sehnsüchtiges Lied in entrückter Atmosphäre. Im Mittelteil (Trio) wird das Zarte und Leichte des ersten Teiles ins Extrem gesteigert (*una corda*). Die Färbung des unheilvoll drohenden Baßtremolo des ersten Satzes wird im Tremolo der beiden Mittelstimmen zum schillernd hellen Klangteppich umgedeutet, über dem sich im Sopran im hohen Register eine lang ausgespannene, innige und in sich ruhende Melodie erhebt. (Das Tremolo durchzieht die einzelnen Sätze der Sonate in stets anderer Beleuchtung.) Im letzten Drittel des wiederholten A-Teiles kommt es zu einer Steigerung und Spannungszunahme (Sechzehntelbewegung, *crescendo* hin zum f), die schließlich in einer verkürzten Reprise des B-Teiles, in der sich zeitweise Elemente aus Hauptteil und Trio überlagern, ihre Besänftigung findet und zur Coda ausgeweitet wird.

Ein ausgesprochen prosahafter Charakter bestimmt den dritten Satz, *Adagio* (D-Dur), dessen drei Formteile extrem unterschiedlich in ihrer Gewichtung und Länge sind. Der erste Teil erinnert mit seiner langen, getragenen Kantilene über einer schaukelnden, barkarolenartigen Begleitung im 9/8-Takt an verschiedene „Lieder für Pianoforte“ der Komponistin. Wie auch im Schaffen von Felix Mendelssohn durchzieht eine liedhafte Thematik, wie sie für die Gattung der „Lieder ohne Worte“ spezifisch ist, auch andere instrumentale Werke Fanny Mendelssohn-Hensels. Im Kontrast zum ersten Teil verarbeitet der Mittelteil durchführungsartig und freifortspinnend Motive des ersten Teiles. An die Wiederholung des A-Teiles – in extremer Verkürzung, aber ausgeprägter Intensivierung (Baßtremolo, *ff*) –

schließt sich eine Coda, Motive aus dem Mittelteil aufgreifend, an.

Im Finalsatz – *Finale. Presto – Allegro moderato e con espressione* (G-Dur) – stehen sich zwei im Charakter unterschiedliche Themengruppen gegenüber. Eine erste, heitere und kantable in G-Dur, wiederum im Stil der „Lieder für Pianoforte“, wird von einer über feibriger Sechzehntelbewegung unruhig fortdrängenden Themengruppe in e-moll abgelöst, deren melodisches Material aus dem Kopfmotiv des ersten Themas des Kopfsatzes stammt. Im zentralen Teil des Satzes wird das thematische Material der ersten Gruppe modulierend verarbeitet, bevor beide Themengruppen nacheinander, diesmal in D-Dur und d-moll, wieder in Erscheinung treten. Die gewichtige Schlußcoda greift wiederum Motive der ersten Themengruppe auf und klingt in einer gewaltigen Schlußsteigerung mit einem insgesamt zwanzig Mal erklingenden G-Dur Akkord im tiefen Register aus.

Prelude in e-moll

Das *Prelude in e-moll*, das in zwei Autographen überliefert ist (Mendelssohn Archiv Berlin: MA Ms. 15, datiert 3.8.1827; Deutsche Staatsbibliothek Berlin: datiert 27.12.1827), komponierte die einundzwanzigjährige Musikerin im Jahre 1827, in ihrer frühen Schaffensperiode. In der Familie mütterlicherseits spielte die Musik Johann Sebastian Bachs seit zwei Generationen eine große Rolle. Durch die Mutter lernten Fanny und Felix Mendelssohn bereits in frühester Kindheit die Musik von J. S. Bach kennen und lieben. Abraham Mendelssohn berichtete 1805 in einem Brief an seine Schwiegermutter, seine Frau habe gleich nach der Geburt ihrer ältesten Tochter Fanny voller Freude ausgerufen, das Mädchen habe ja „Bachsche Fugenfinger“. Seit ihrer

frühen Kindheit war J.S. Bach der von Fanny Mendelssohn vor allen anderen geschätzte Komponist. In Anspielung auf diese Vorliebe nannte Felix Mendelssohn seine Schwester des öfteren spaßhaft „Cantor“. Im Alter von dreizehn Jahren spielte sie ihrem Vater, als musikalische Überraschung, die vierundzwanzig Präludien aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Klaviers* auswendig vor. In der Berliner Singakademie, wo die Mendelssohnschen Geschwister ab 1820 sangen, machte sie die Bekanntschaft mit dem geistlichen Chorwerk Bachs. Während ihres Kompositionsstudiums bei Zelter, ebenfalls einem glühenden Bach-Verehrer, schrieb Fanny Mendelssohn zahlreiche kontrapunktische Studien. Aus einem Brief Zelters an Goethe vom 10. Dezember 1824 geht hervor, daß die neunzehnjährige Studentin zu diesem Zeitpunkt nicht weniger als 32 Fugen komponiert hatte. Ein direkter Einfluß Bachs findet sich vor allem in ihren Chorwerken, insbesondere dem *Oratorium nach Bildern der Bibel*, aber auch in einigen ihrer Klavierwerke.

Das *Prelude in e-moll* ist in seiner Gestaltung ausgesprochen neo-barock und erinnert im Charakter etwa an den ernst-feierlichen Eingangsschor eines barocken Oratoriums. Im Gegensatz beispielsweise zu den *Praeludien und Fugen* op. 16 von Clara Schumann-Wieck oder zu einigen Charakterstücken aus dem eigenen Zyklus *Das Jahr* wird hier nicht der Versuch unternommen, traditionelle barocke Techniken und Gattungsmerkmale mit den Eigenheiten und der Ausdrucksweise des romantischen Charakterstücks für Klavier zu verschmelzen. Durch seine dynamischen Anweisungen eindeutig von der Komponistin für Klavier bestimmt, nähert es sich dennoch durch seine Faktur (Oktavverdopplungen im Baß, Dichte, Gebrauch der Terrassendynamik, ernster Pathos usw.) einem Orgelpräludium an.

Sechs Klavierstücke der Sammlung MA Ms. 44 „Six Mélodies pour le piano“ op. 4 und op. 5

Die achtzehn, in dem Zeitraum zwischen 1836 und 1839 entstandenen Klavierstücke der Sammlung MA Ms. 44 (Mendelssohn Archiv in Berlin) aus der mittleren Schaffensperiode der Musikerin entstanden in einer für sie depressiven Zeit, in der sie zunehmend unter ihrer Isolation als Komponistin litt. Am 19. November 1835 starb Abraham Mendelssohn und die Sonntagsmusiken wurden eingeschränkt. Im Laufe der Jahre hatte die Musikerin auch die Schattenseiten ihrer Abhängigkeit und Liebe zum Bruder kennengelernt. 1836 und 1837 teilte sie ihm wiederholt ihren Wunsch mit, ihre Kompositionen endlich zu publizieren. Des Bruders Reaktion fiel negativ aus. Statt ihr wie einst mit brüderlichem Verständnis und Rat entgegenzukommen, versuchte er sie nun nach dem Vorbild seines Vaters in die Schranken der Hausfrauen- und Mutterrolle zu verweisen. In einem Brief vom 15. Juni 1836 an Carl Klingemann äußerte sie sich dazu: „Ich lege zwei Klavierstücke [Nr. 3 und Nr. 8 aus MA Ms. 44]... für Sie bei... ich 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. Daß sich jemand hier etwas abschriebe oder nur eine Sache zu hören verlangte, das kommt kaum einmal im Jahr vor, namentlich seit der letzten Zeit, und seit Rebecca [die jüngere Schwester der Komponistin] 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 Urteil darüber, wenn sich nie ein fremdes Urteil, ein fremdes Wohlwollen entgegenstellt. 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. Meine eigne und Hensels Freude an der Sache läßt mich indes nicht ganz einschlafen, und daß ich bei so gänzlichem Mangel an Anstoß von außen dabei bleibe, deute ich mir selbst wieder als ein Zeichen von Talent.“

Bei der Sammlung MA Ms. 44, die aus drei unabhängigen Teilen besteht, die erst nach dem Tode der Komponistin in einem Band zusammengebunden wurden, handelt es sich vorrangig um Klavierstücke der Gattung „Lieder ohne Worte“ bzw. „Lieder für Pianoforte“. Sie tragen in der Regel keine Titel, sondern nur Tempo- und Ausdrucksbezeichnungen. Die Reihenfolge der Stücke verläuft nicht chronologisch. Zehn der achtzehn Kompositionen sind nummeriert und mit Druckanweisungen versehen. Fanny Mendelssohn-Hensel plante aller Wahrscheinlichkeit nach im Winter 1838 eine Veröffentlichung dieser zehn Kompositionen, die jedoch, da der Bruder ihr die moralische Unterstützung verweigerte, nie erfolgte. Von den von der Komponistin für eine Veröffentlichung ausgewählten Stücken sind in der vorliegenden Aufnahme die Nummern 2 (später veröffentlicht als op. 2 Nr. 1), 7, 8 und 9 zu hören. Béatrice Rauchs ergänzt diese Auswahl durch ein *Andante con moto* sowie ein *Allegro molto vivace ma con sentimento*, die beide aus dem dritten, sechs Kompositionen aus dem Zeitraum 1838 bis 1839 enthaltenden unabhängigen Teil der Sammlung MA Ms. 44 stammen und dort an erster und zweiter Stelle stehen.

Erst 1846 gab die Komponistin schlußendlich dem Druck der Verleger nach und ließ einige ihrer Lieder, Klavierstücke und Chöre als op. 1 bis 7 veröffentlichen, obwohl sie wußte, „daß es ihm [Felix Mendelssohn] eigentlich im Herzen nicht recht ist.“ Die *Six Mélodies pour le piano* op. 4 und op. 5 erschienen 1847 bei Schlesinger in Berlin zusammen

in einem Band. Lediglich für die Stücke op. 4 Nr. 2 (1846) und 3 (Dezember 1840) sowie op. 5 Nr. 1 (27. Juli 1846) konnten die Autographe (MA Ms. 49) lokalisiert werden. Die Herausgabe ihrer Werke machte ihr große Freude und förderte ihre Kreativität. Die Komponistin konnte diese Freude allerdings nicht lange genießen, denn am 14. Mai des gleichen Jahres starb sie unerwartet im Alter von nur einundvierzig Jahren an einem Gehirnschlag. Felix Mendelssohn ging nun zu Breitkopf und Härtel und arrangierte die Herausgabe weiterer Werke seiner Schwester (op. 8 bis 11; Lieder, Klaviermusik, Klaviertrio). Am 4. November, ein halbes Jahr nach dem Tod der Schwester, starb auch er an einem Gehirnschlag.

Die Gattung der „Lieder für Pianoforte“ oder „Lieder ohne Worte“, wie sie Felix Mendelssohn bevorzugt bezeichnete, wurde von den Geschwistern Mendelssohn ins Leben gerufen und von beiden intensiv gepflegt. Die früheste Erwähnung des Begriffes „Lied ohne Worte“ findet sich, soweit bisher bekannt ist, in einem Brief Fanny Mendelssohns an Carl Klingemann aus dem Jahr 1828. Im Klavierschaffen Fanny Mendelssohn-Hensels kommt dieser Gattung, deren prägende Elemente der melodische Gedanke sowie die poetische Qualität (Musik als Sprachrohr des Unsagbaren = Lied ohne Worte, Lied für Soloklavier) sind, eine besondere Bedeutung zu. Bewußt verzichtet die Komponistin auf programmatische Titel. In den „Liedern für Pianoforte“ wird keinesfalls bloß der Versuch unternommen, die Gattungs- und Strukturmerkmale des vokalen Liedes in die Soloklavierliteratur zu übertragen. Im Mittelpunkt steht vielmehr das Streben nach dem instrumentalen Singen, dem Sprechen der absoluten Musik, wofür instrumentale Techniken eigens gebildet werden.

Charakteristisch für die Klavierlieder Fanny Mendelssohn-Hensels ist das Streben nach einer Ausweitung der Gattung sowie einer Steigerung des Ausdrucks und des kompositorischen Anspruchs. In ihrem Schaffen sind ausgesprochene Klavierminiaturen, wie sie beim Bruder häufig zu finden sind, eher die Ausnahmen. Die Ausdehnung bedingt eine formale Ausweitung (Abkehr von der Monothematik; Durchdringung mit Formelementen anderer Gattungen, insbesondere der Sonatensatzform; kontrastive Formteile; ausgiebige Anwendung von Durchführungstechniken, vor allem in den Mittelteilen, die sich vom Typus des im Klavierlied üblichen Schemas der begleiteten Melodie demnach am weitesten entfernen; Virtuosität als Ausdrucksmittel).

© *Danielle Roster 1997*

Ihre musikalische Ausbildung hat **Béatrice Rauchs** an den Musikkonservatorien von Luxemburg und Metz, am 'Conservatoire National Supérieur' in Paris (1. Preis für Klavier und Kammermusik in den Jahren 1982 und 1983) und an der Musikakademie in Basel (Solistendiplom 1988) erhalten. Ihre Lehrer waren Jeanne Stein, Mireille Krier, Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, Jean Micault und Rudolf Buchbinder. Béatrice Rauchs ist Preisträgerin mehrerer internationaler Klavierwettbewerbe (u.a. Viotti, Senigallia, Claude Kahn, Stresa) und war 1990 Halbfinalistin beim Busoni-Wettbewerb in Bozen sowie 1991 beim Königin-Elisabeth-Wettbewerb in Brüssel. Seit 1987 leitet sie eine Klavierklasse am Musikkonservatorium der Stadt Luxemburg. Ihre Konzerte – sowohl Solo- wie auch Kammermusikauftritte – haben die Künstlerin in die meisten europäischen Länder, und in die Vereinigten Staaten von Amerika geführt. Sie wurde eingeladen zu den Festspielen von Echternach, Paris (Chopin-Festival), Nauplion, Weilburger

Schloßkonzerte; als Solistin spielte sie Klavierkonzerte unter David Shallon, Saulius Sondeckis, Ernest Bour, Leopold Hager, Victor Puhl... mit dem RTL Symphonieorchester, dem Litauischen Kammerorchester, dem Symphonieorchester Basel, der Philharmonie de Lorraine u.a. Des weiteren hat Béatrice Rauchs für 'France Musique', Radio Saarbrücken, RTL und RAI aufgenommen. Neben dem klassischen Standard-Repertoire widmet Béatrice Rauchs sich zusehens der Erschließung musikalischen Neulandes; ihre Bemühungen gelten sowohl den zeitgenössischen Kompositionen wie auch bisher noch unerschlossenen Werken des 19. Jahrhunderts.

Sous l'influence de leur mère au talent musical indéniable, Lea Salomon, l'éducation musicale de Fanny et de son frère Félix Mendelssohn suivit une voie pratiquement parallèle au cours de leur enfance et jeune adolescence. Ils reçurent des leçons de piano à Berlin du compositeur et pianiste de concert Ludwig Berger (1777-1839). A partir de 1819, leur professeur de théorie et de composition fut Carl Friedrich Zelter (1758-1832). Trois ans plus tard, la famille Mendelssohn commençait sa célèbre "Musique du dimanche". Ces concerts dominicaux fournirent à Fanny et à Felix l'occasion d'écouter et de jouer de la musique de tous genres, de se familiariser avec l'élite musicale de Berlin et de présenter leurs propres compositions au public rassemblé dans le salon. Sous l'influence de plus en plus sévère du patriarcat familial, l'éducation musicale du frère et la sœur en vint à être nettement différente. Tandis que la fille poursuivait ses leçons à Berlin avec Zelter, Abraham Mendelssohn paya à son fils de nombreux voyages éducatifs.

Une amitié humaine et musicale très profonde

unissait pourtant Fanny et Félix Mendelssohn. Ils se soumettaient mutuellement leurs compositions pour recevoir l'estimation et les critiques l'autre. Cet échange musical intime à vie eut des retombées dans l'œuvre des deux. Le 24 juin 1837, Félix Mendelssohn s'exprima sur cette sympathie musicale d'esprit, analysant et comparant le prélude de sa sœur à sa propre fugue écrite dans la même tonalité: "Ainsi ce n'est pas seulement les mêmes lignes, mouvements ou structures qui me surprennent mais, surtout, certains petits détails qui ne semblent pas reliés du tout au thème [...] En fait, il est plaisant que nos pensées restent si près l'une de l'autre." Les *Chansons* op.8 et op.9 de Félix Mendelssohn furent publiées dans les années 1827 et 1830. Trois chansons de chaque opus étaient de la main de sa sœur sans que son nom fût pourtant mentionné.

A Berlin, Fanny Mendelssohn, mariée depuis 1829 à Wilhelm Hensel, le peintre de la cour, tint rapidement ses propres concerts de "Musique du dimanche" dont parlent avec enthousiasme de nombreux mémoires du 19^e siècle et auxquels assistèrent Franz Liszt, Clara Schumann-Wieck, Johanna Kinkel, Wilhelmine Schröder-Devrient, Bettina von Arnim et Heinrich Heine pour ne nommer que quelques-unes des illustres personnalités musicales qui fréquentèrent son salon. La musicienne préparait les programmes, dirigeait son propre chœur, jouait du piano, interprétait de la musique de chambre ou des lieder avec d'autres artistes et, à l'occasion, dirigeait un orchestre, par exemple l'Orchestre du Théâtre de Königsstadt en 1834 à l'occasion de la création de son *Ouverture en do majeur*. Des œuvres de Ludwig van Beethoven et de Félix Mendelssohn constituaient le cœur de ses programmes; elle jouait fréquemment aussi des compositions de J.S. Bach, Mozart, Haydn et Carl Maria von Weber.

Une partie des nombreuses œuvres inédites de composition et de littérature de Fanny Mendelssohn-Hensel est conservée dans les "Archives Mendelssohn" de la Bibliothèque Nationale du Domaine Culturel de la Prusse à Berlin depuis 1965. Beaucoup d'informations biographiques et de compositions sont la possession de particuliers et en partie inaccessibles. Seule une partie de son œuvre est maintenant disponible en réimpression. Ses compositions incluent des œuvres dans les genres les plus variés: quelques sonates pour piano et beaucoup de pièces de caractère, d'innombrables chansons, duos, trios, œuvres chorales *a cappella*, de la musique de chambre pour différents instruments, une ouverture, un oratorio ainsi que plusieurs grandes cantates.

L'influence de Ludwig van Beethoven se fait sentir dans le travail de Fanny Mendelssohn-Hensel la pianiste et la compositrice. Dans ses *Mémoires*, Adolph Bernard Marx décrit comme suit les qualités pianistiques de Fanny et Félix Mendelssohn: "Au piano, elle lui était inférieure en adresse et en force physique mais supérieure en douceur et en interprétation, surtout des œuvres de Beethoven." Une anthologie d'œuvres de Fanny Mendelssohn-Hensel, appartenant à un particulier, renferme des *Esquisses d'après Beethoven*. L'influence du grand maître s'accrut avec la maturité de la compositrice et se fait sentir particulièrement dans ses sonates pour piano et son *Ouverture en do majeur* pour orchestre.

Fanny écrivit au moins trois sonates pour piano. Les autographes de la *Sonate en do mineur* ainsi que de la *Sonate en sol mineur* enregistrée ici sont conservés dans les "Archives Mendelssohn" à Berlin (MA Ms. 34, MA Ms. 48). Une dite "Sonate de Pâques", que son frère joua pour leur ami commun Carl Klingemann en août 1829, n'est toujours pas retracée (est-ce que les 21 pages manquantes de l'antho-

logie d'œuvres maintenant en possession privée, datant de 1829 à 1833, étaient l'autographe de la "Sonate de Pâques"? Dans les "Archives Mendelssohn" à Berlin, on trouve de plus deux mouvements séparés de sonate, d'une part celle appelée par la compositrice "Sonate commencée" en mi majeur *Allegro moderato assai* écrite entre les 29 janvier et 19 février 1822, et le mouvement en fa mineur *Sonata o Capriccio* daté du 5 février 1824 (MA Ms. 32 & 34).

Sonate en sol mineur

Des transitions à la construction sensible reliant les quatre mouvements de la *Sonate en sol mineur*, une œuvre mûre de la compositrice, écrite à l'automne 1843. L'audace harmonique dans la structure générale des mouvements et dans leurs modulations est une caractéristique ici comme dans de nombreuses autres compositions de Fanny Mendelssohn-Hensel. Dans le premier mouvement *Allegro molto agitato*, la structure harmonique conventionnelle du mouvement de sonate est révolutionnée et totalement changée; le contraste harmonique des thèmes est entièrement aboli, le second thème n'étant pas dans la dominante mais dans la tonique. Au sein de ce mouvement passionné et dramatique, déterminé de toutes les manières possibles par une agitation intérieure, la détente tonale courante ne peut pas se produire, pas même dans la réexposition. La tonique, à laquelle la sonate finit par revenir à la toute fin après une longue digression, est ici mise en question. Le second thème pousse vers l'avant et seul son sol majeur soudainement radieux apporte détente et élucidation à la fin.

Dans le second mouvement, *Scherzo* (si mineur), qui reste pratiquement tout le long dans les nuances de *piano* et *pianissimo*, l'insistance passionnée du premier mouvement s'immobilise complètement. Sur

les longues notes tenues (si), une chanson légèrement nostalgique, tournant capricieusement autour d'un fa dièse, résonne dans une atmosphère enchantée. Dans le mouvement du milieu (Trio), la douceur et la légèreté du premier mouvement sont excessivement intensifiées (*una corda*). Dans le trémolo des parties du milieu, la couleur du sinistre trémolo à la basse dans le premier mouvement est réinterprétée comme un tapis de couleur claire irisée sur lequel une longue mélodie paisible venue du cœur s'étend dans le registre aigu de soprano. (Le trémolo circule dans les différents mouvements de la sonate en formes variées.) Dans le dernier tiers de la partie A répétée, nous remarquons une intensification et une augmentation de la tension (mouvement de doubles croches, *crescendo* jusqu'à *forte*) qui finalement, dans une brève réexposition de la partie B où des éléments de la partie principale et du trio se recouvrent parfois, s'apaise et s'élargit dans la coda.

Un caractère définitivement de prose gouverne le troisième mouvement, *Adagio* (ré majeur) dont les trois parties diffèrent extrêmement quant à leur poids et leur durée. Avec sa longue cantilène tenue sur un accompagnement berçant de barcarolle en 9/8, la première partie nous rappelle plusieurs des *Chansons pour pianoforte* de la compositrice. Comme dans l'œuvre de Félix Mendelssohn, un thème comme de chanson si typique du genre de *Romances sans paroles* apparaît dans d'autres œuvres instrumentales de Fanny Mendelssohn-Hensel. En contraste à la première partie, le mouvement central assimile et développe librement des motifs de la première partie. A la réexposition de la partie A – très raccourcie mais nettement intensifiée (trémolo à la basse, *ff*) se joint une coda reprenant des motifs de la partie intermédiaire.

Dans le finale – *Finale. Presto – Allegro mode-*

rato e con espressione (sol majeur) – deux groupes de thèmes de caractère très différent sont juxtaposés. Le premier, enjoué et mélodieux en sol majeur, encore une fois dans le style des *Romances sans paroles*, est remplacé par un groupe nerveux de thèmes en mi mineur sur une agitation fébrile de doubles croches; le matériel mélodique de ce groupe de thèmes provient du motif principal du premier thème du mouvement. Dans la partie centrale du mouvement, le matériel thématique passe à travers plusieurs modulations avant que les deux groupes thématiques ne réapparaissent, cette fois en ré majeur et ré mineur. L'imposante coda finale reprend encore des motifs du premier groupe de thèmes et se termine par une intensification énergétique avec l'accord de sol majeur résonnant 20 fois dans le registre grave.

Prélude en mi mineur

Le *Prélude en mi mineur* qui a été transmis dans deux autographes ("Archives Mendelssohn" à Berlin: MA Ms. 15, daté du 3.8.1827; Bibliothèque Nationale Allemande, Berlin: date du 27.12.1827), fut composé en 1827 alors que Fanny avait 21 ans, soit encore dans sa période créatrice de jeunesse. La musique de Johann Sebastian Bach avait tenu un rôle important dans la famille de sa mère pendant deux générations. Grâce à leur mère, Fanny et Félix Mendelssohn connurent et apprécièrent la musique de Bach dès leur plus jeune âge. Dans une lettre à sa belle-mère, Abraham Mendelssohn raconte qu'immédiatement après la naissance de leur fille aînée Fanny, sa femme s'était exclamée que la petite avait "des doigts de fugue de Bach". Depuis sa tendre enfance, Fanny Mendelssohn avait préféré Bach à tous les autres compositeurs. A cause de cette préférence, Félix taquinait souvent sa sœur en l'appelant "Can-

tor". A 13 ans, en guise de surprise musicale, elle joua les 24 préludes de la première partie du *Clavecin bien tempéré* de mémoire devant son père. A la "Singakademie" de Berlin où le frère et la sœur chantaient depuis 1820, Fanny Mendelssohn se familiarisa avec la musique chorale religieuse de Bach. Au cours de ses études de composition avec Zelter, lui-même un fervent admirateur de Bach, Fanny Mendelssohn écrivit de nombreux exercices de contrepoint. Une lettre de Zelter à Goethe le 10 décembre 1824 révèle que la jeune Fanny de 19 ans avait déjà composé 32 fugues. On trouve une influence directe de Bach partout dans ses œuvres chorales, surtout dans l'*Oratorio sur les images de la Bible* ainsi que dans certaines de ses pièces pour piano.

Le *Prélude en mi mineur* est définitivement de structure néo-baroque et son caractère nous rappelle le chœur initial festivement solennel d'un oratorio baroque. Contrairement à Clara Schumann dans ses *Préludes et fugues* op. 16 ou à certaines pièces de caractère de son propre cycle *L'année*, la compositrice n'essaie pas de fondre les techniques et formes baroque traditionnelles aux caractéristiques et au mode d'expression de la pièce de caractère romantique. Composé et nettement destiné au piano à cause de ses instructions de nuances, le *Prélude* se rapproche d'un prélude pour orgue à cause de sa structure (redoublement d'octaves à la basse, densité, emploi de nuances en terrasses, pathétique sérieux, etc.).

Six pièces pour piano de la collection MA Ms. 44 Six romances pour le piano op. 4 et op. 5

Les 18 pièces pour piano de la collection MA Ms. 44 (Archives Mendelssohn, Berlin) furent écrites entre 1836 et 1839 et remontent à la période intermédiaire de la musicienne, une époque déprimante pour elle

car elle souffrait de plus en plus de son isolement comme compositrice. Le 19 novembre 1835, Abraham Mendelssohn mourut et les sessions de “Musique du dimanche” se firent plus rares. Au cours des années, la musicienne avait également fait l’expérience des côtés gris de sa dépendance de son frère et de son amour fraternel pour lui. Elle l’informa à plusieurs reprises en 1836 et 1837 de son désir de finalement publier ses compositions. La réaction de son frère fut négative. Au lieu de l’encourager, comme il avait l’habitude de le faire, avec une compréhension et des conseils fraternels, il essaya alors, juste comme son père avait fait plus tôt, de le reléguer à son rôle d’épouse et de mère. Dans une lettre du 15 juin 1836 à Carl Klingemann, elle exprima son souci à ce sujet: “J’inclus deux pièces pour piano (nos 3 et 8 du MA Ms. 44)... pour vous... Je ne peux cependant m’empêcher de vous dire comme il m’est agréable de trouver un public pour mes petites pièces à Londres, un privilège dont je suis privée ici. Que quelqu’un se dérange pour entendre l’une de mes œuvres n’arrive environ qu’une fois par année; dernièrement, surtout depuis que Rebecka [la sœur cadette de Fanny] ne trouve plus de plaisir à chanter, mes chansons restent là, muettes et inconnues et, à la fin, en plus de l’agrément, on commence à perdre le sens critique si jamais quelqu’un n’oppose un peu de bonne volonté étrangère ou de jugement différent du vôtre. Félix, qui pourrait aisément remplacer tout un public pour moi, ne peut pas m’encourager tellement car nous ne sommes pas si souvent ensemble et je suis seule avec ma musique la plupart du temps. Mon goût pour la musique ainsi que celui de Hensel m’empêchent heureusement de m’endormir complètement et le fait de continuer de travailler malgré un tel manque total de stimulation extérieure doit être, à mon avis, un signe de talent.”

La collection MA Ms. 44, formée de trois parties indépendantes publiées en un volume après le décès de la compositrice, renferme surtout des pièces pour piano du genre “Romances sans paroles” ou “Chansons pour piano-forte”. En règle générale, elles n’ont pas de titre mais seulement des indications de tempo ou d’expression. Les pièces n’ont pas d’ordre chronologique. Dix des dix-huit compositions sont numérotées et dotées d’indications imprimées. Fanny Mendelssohn-Hensel a dû projeter la publication de ces dix compositions pour 1838, un projet qui échoua puisque son frère refusa de lui donner son support moral. Des pièces choisies par la compositrice pour être publiées, les numéros 2 (publié plus tard comme op. 2 no 1), 7, 8 et 9 sont entendus sur ce disque. Béatrice Rauchs complète ce choix par un *Andante con moto* ainsi que par un *Allegro molto vivace ma con sentimento*, tous deux faisant partie de la troisième section indépendante – six compositions écrites entre 1838 et 1839 – de la collection MA Ms. 44 où elles sont placées en première et seconde place.

En 1846, Fanny céda finalement à la pression des éditeurs et elle publia certaines de ses chansons, pièces pour piano et œuvres chorales sous les numéros d’opus 1 à 7 même si elle savait “qu’il [Félix Mendelssohn] n’approuvait pas cordialement”. Les *Six chansons pour le piano* op. 4 et 5 sortirent en un volume chez Schlesinger à Berlin en 1847. On n’a pu retracer les autographes que des pièces op. 4 no 2 (1846) et no 3 (décembre 1840 ainsi que de l’op. 5 no 1 (27 juillet 1846). La publication de ses œuvres fit grand plaisir à la compositrice et stimula sa créativité. Elle ne put profiter longtemps de son bonheur car elle mourut subitement d’une attaque d’apoplexie le 14 mai 1847 à l’âge de 41 ans seulement. Félix Mendelssohn se rendit alors chez Breitkopf & Härtel et prépara l’édition d’autres œuvres de sa

sœur (op. 8 à 11; chansons, musique pour piano, trio pour piano). Le 4 novembre, six mois après le décès de sa sœur, il mourait lui aussi de la même façon.

Le genre de "Chansons pour pianoforte" ou de "romances sans paroles", comme Félix préférait les appeler, fut créé et nourri intensément par les deux Mendelssohn. La première référence à l'expression "Romances sans paroles" peut être trouvée, selon les dernières recherches, dans une lettre de 1828 de Fanny Mendelssohn à Carl Klingemann. Dans l'œuvre pour piano de Fanny ce genre, dont les principales caractéristiques sont leur pensée mélodique ainsi que leur qualité poétique (la musique transmet au-delà des mots = romance sans paroles, romance pour piano solo), est d'importance particulière. La compositrice évite consciemment les titres à programme. Dans les *Chansons pour pianoforte*, elle ne fait pas qu'essayer de transposer les traits idiomatiques et structurels de la chanson pour voix dans une partition pour piano solo. Elle souligne plutôt la recherche du chant instrumental, du *parler* en musique absolue et elle invente des techniques instrumentales pour obtenir cet effet.

Les chansons pour piano de Fanny Mendelssohn-Hensel sont caractérisées par la recherche d'un élargissement du genre ainsi qu'une intensification de l'expression et de l'exigence de la composition. Dans son œuvre, on trouve rarement de véritables miniatures pour piano qui sont assez fréquentes chez son frère. L'extension nécessite une expansion formelle (l'abandon de l'idée d'un thème unique; la fusion avec des éléments formels d'autres genres, surtout ceux du mouvement de sonate; des composants formels contrastants; l'emploi répandu de techniques de développement, surtout dans les parties centrales qui s'éloignent ainsi du type de modèle conventionnel de la mélodie accompagnée dans la

chanson pour piano; la virtuosité comme moyen d'expression).

© **Danielle Roster 1997**

Béatrice Rauchs a étudié la musique aux conservatoires du Luxembourg et de Metz, au Conservatoire National Supérieur de Paris (premiers prix de piano et de musique de chambre en 1982 et 1983) et à l'Académie de musique de Bâle (diplôme de soliste en 1988). Elle a été l'élève de Jeanne Stein, Mireille Krier, Aldo Ciccolini, Jean Hubeau, Rudolf Buchbinder et Jean Micault. Elle a aussi fréquenté les classes de Tatiana Nikolaïeva, Hans Leygraf et Vladimir Krainiev. Béatrice Rauchs a souvent gagné des prix à des concours musicaux internationaux (Vercelli, Senigallia, Paris et Stresa entre autres. En mai 1991, elle se distingua au Concours de la Reine Elisabeth de Belgique en participant aux semi-finales. Béatrice Rauchs a donné des concerts dans la plupart des pays européens; elle s'est produite en soliste à l'Orchestre Symphonique de RTL, l'Orchestre Symphonique de Bâle et l'Orchestre de Chambre Lithuanien et elle a enregistré pour France Musique, la télévision suédoise, la radio de Saarbrücken et la RAI. Béatrice Rauchs enseigne le piano au conservatoire de la ville de Luxembourg depuis 1987.

Also available on BIS:

BIS-CD-853

Sofia Gubaidulina: Piano Music

Chaconne (1963); Piano Sonata (1965); Musical Toys (1969); Toccata-Troncata (1971);
Invention (1974); ^AIntrositus (Concerto for Piano and Chamber Orchestra; 1978)

Béatrice Rauchs, piano

^AKiev Chamber Players conducted by **Vladimir Kozhukhar**

Special thanks to Fonds Culturel National, Luxembourg, for supporting this project.

INSTRUMENTARIUM

Grand piano: Steinway D

Piano technician: Joël Jobe, Musique Boutique, Dole, France



RECORDING DATA

Recording data: October/November 1996 at Studio Tibor Varga, Sion, Switzerland

Recording producer: Julien Azaïs

Sound engineer and digital editing: Frédéric Briant, Musica Numeris, Brussels

Recording equipment: 2 Bruel & Kjaer microphones; Sony PCM 2700 DAT recorder

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Danielle Roster 1997

Translations: Annette Bisdorff (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover: Jean-Baptiste Fresez (1800-1867): *Ruines du château d'Ansembourg, avant 1857*

(Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg)

Photograph of Béatrice Rauchs: © Fons Jacoby

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-885 © 1996 & © 1997, BIS Records AB, Åkersberga.



Béatrice Rauchs

