

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

A Midsummer Night's Dream

RIAS KAMMERCHOR BERLIN
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
PABLO HERAS-CASADO

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

Ein Sommernachtstraum

Ouvertüre für Orchester Op. 21 (1826)

Bühnenmusik für zwei Soprane, Frauenchor und Orchester Op. 61 (1843)

A Midsummer Night's Dream

Overture & Incidental music for two sopranos, female chorus and orchestra

Le Songe d'une nuit d'été

Ouverture & Musique de scène pour deux sopranos, chœur de femmes et orchestre

1	Ouverture. Allegro di molto	11'28
2	Scherzo. Allegro vivace	4'39
3	Elfenmarsch (<i>March of the elves</i> / Marche des elfes). Allegro vivace	0'58
4	Lied mit Chor (<i>Song with choir</i> / Chant avec chœur). Allegro ma non troppo	4'16
5	Intermezzo. Allegro appassionato - Allegro molto comodo	4'00
6	Notturmo. Andante con moto tranquillo	6'01
7	Hochzeitsmarsch (<i>Wedding march</i> / Marche nuptiale). Allegro vivace	4'27
8	Allegro comodo - Marcia funebre (Trauermarsch / <i>Funeral march</i> / Marche funèbre). Andante comodo	1'26
9	Ein Tanz von Rüpeln (<i>Dance of the clowns</i> / Danse des grotesques). Allegro di molto	1'28
10	Allegro vivace	0'43
11	Finale. Allegro di molto	4'48

PABLO HERAS-CASADO, *conducting*

RIAS KAMMERCHOR BERLIN

Sopranos I Friederike Büttner, Mi-Young Kim (*First Fairy*), Sarah Krispin,
Anja Petersen, Viktoria Wilson

Sopranos II Katharina Hohlfeld-Redmond, Anette Lösch, Stephanie Petिताurent,
Fabienne Weiß

Altos I Claudia Buhrmann, Magdalena Hinz, Anna Padalko, Hildegard Rützel,
Anna Erdmann (*Second Fairy*)

Altos II Ulrike Bartsch, Ute Elena Hamm, Karola Hausburg, Franziska Markowitsch

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Violins I Anne Katharina Schreiber (concertmaster), Éva Borhi, Beatrix Hülsemann,
Péter Barczy, Annelies van der Vegt, Katharina Grossmann, Irina Granovskaya

Violins II Judith von der Goltz, Daniela Helm, Christa Kittel, Brigitte Täubl-Duftschild,
Lotta Suvanto, Aliza Vicente

Violas Werner Saller, Avishai Chameides, Raquel Massadas, Aino Hildebrandt

Cellos Guido Larisch, Stefan Mühleisen, Annekatrin Beller, Philine Lembeck

Double basses Denton Roberts, Georg Schuppe, David Sinclair

Flutes Daniela Lieb, Sophia Kind

Oboes Ann-Kathrin Brüggemann, José M. Domènech

Clarinets Lorenzo Coppola, Eduardo Raimundo Beltran

Bassoons Eyal Streitt, Jani Sunnarborg

Horns Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle

Trumpets Jaroslav Rouček, Hannes Rux-Brachtendorf, Almut Rux

Trombones Keal Couper, Robert Schlegl, David Yacus

Ophicleide David Partouche

Timpani Charlie Fischer

Percussion Jascha von der Goltz

Miraculeux chef-d'œuvre, la musique de la pièce de Shakespeare est le fruit d'un surdoué vif argent de dix-sept ans pour l'*Ouverture* (1826) puis du compositeur et chef d'orchestre le plus célébré de l'Europe pour la musique de scène (1843). Il n'y avait pas plus qualifié que **Felix Mendelssohn** (1809-1847), ce génie omniscient, immensément cultivé, voyageur polyglotte, compositeur prodige et orchestrateur prodigieux, initiateur du romantisme, pour faire vibrer cette nuit surnaturelle. Son écriture féerique aux staccatos elfiques d'une impalpable légèreté fait l'unanimité. Entre ces deux dates se glisse le "Scherzo de la Reine Mab" du *Roméo et Juliette* de Berlioz, son seul rival en Europe. Or le Français est tombé sous le charme des fantasmagories de son cadet allemand. Déjà séduit par la "ravissante ouverture", il dira de la musique de scène : "Je n'ai jamais rien entendu d'aussi profondément shakespearien". En février 1843, au Gewandhaus de Leipzig, il admira de même *La Nuit de Walpurgis* : "Je fus réellement émerveillé [par ce] comble de l'art." Même les sarcasmes de Wagner, agacé par ces "ombres fuyantes et fantastiques, aux lueurs colorées et indéfinies", sont un immense compliment.

Petit-fils du grand philosophe juif de l'*Aufklärung* Moses Mendelssohn, Felix, artiste total, affiche tout au long de sa fulgurante existence deux philosophies sonores : le culte de la musique pure et l'attrait irrésistible pour la musique évocatrice. Entouré de peintres, lui-même aquarelliste de talent, il ressent puissamment le pouvoir ensorcelant de cette Musique-Nature. Son concept essentiel de *Lied ohne Worte*, chant sans paroles, laisse supposer que sa musique est empli d'idées non formulées. Son ami A.B. Marx, précoce historien de Beethoven et auteur de l'essai *Sur la peinture dans la musique (Über Malerei in der Tonkunst)*, affirme d'ailleurs : "Notre musique instrumentale est faite ainsi ; c'est le langage des mille âmes de la nature qui veut se révéler à nous à travers les instruments." Thème essentiel du siècle romantique, surtout allemand, le monde nocturne suggère à Mendelssohn deux visions, l'une plus féerique selon Shakespeare (nuit du 24 juin à Athènes pour la Saint-Jean), l'autre plus fantastique d'après Goethe (nuit du 1^{er} mai sur le mont Brocken, dans le Harz). Le destin fait que les deux *Nuits* arriveront à leur état définitif (op. 60 et op. 61) en 1843, l'année historique du millénaire de la Germanie et, pour Mendelssohn, l'apothéose de sa triple activité à Leipzig, Berlin et Londres, métropole britannique où il s'est rendu dix fois, d'où le double et durable succès, en allemand et anglais, de sa nuit shakespearienne.

Ein Sommernachtstraum. Ouverture für Orchester op. 21

D'après *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare (1595) dans la traduction allemande de August Wilhelm Schlegel. Création privée à Berlin en 1826. Création publique à Stettin (Allemagne) en 1827 sous la direction de Carl Loewe. Publication du conducteur en 1835.

Aucune œuvre de Mendelssohn n'est plus célèbre ni plus enchanteresse. Véritable dieu en Allemagne dès l'époque des Lumières, le dramaturge élisabéthain l'est par excellence chez les Mendelssohn, liés aux écrivains/traducteurs de "*unsere Shakespeare*" : Lessing, Wieland, A. W. Schlegel et Tieck, sans oublier Friedrich Schlegel, l'oncle par alliance, qui voyait en Shakespeare "le noyau de la fantaisie romantique". Les quatre enfants Mendelssohn ont ainsi joué tout naturellement quelques pièces dans la propriété familiale berlinoise.

À dix-sept ans, Felix écrit à sa sœur Fanny, son aînée et belle compositrice : "J'ai pris l'habitude de composer dans notre jardin [...] Aujourd'hui, je vais y rêver au *Songe d'une nuit d'été*. C'est cependant une audace *colossale*." Défi immense en effet puisque l'ouverture orchestrale de douze minutes est censée restituer, sans le secours des mots, l'essentiel de la pièce. Défi réussi : on *entend* successivement les bruissements du monde surnaturel (la devise magique, Obéron, Titania, Puck, les fées), le légendaire (les solennités de la cour du duc Thésée), le faux réel (les échanges amoureux croisés des quatre jeunes gens et le remue-ménage des marchands d'Athènes aux prises avec leur pièce théâtrale, et même les braiments du tisserand Bottom changé en âne). Pour finir, au lever du jour, la métamorphose séraphique du thème de Thésée emprunte au thème "des naïades" du tout récent *Oberon* de Weber, l'idole de Felix, qui vient de mourir en Angleterre.

Ce faisant, le jeune garçon imagine le premier chef-d'œuvre de ses ouvertures de concert qu'il dédiera au prince héritier de Prusse. Pour embrasser la totalité de la comédie, il ramifie les deux groupes thématiques, issus d'une même cellule descendante de quatre notes, illustrant ainsi la mobilité shakespearienne, tant vantée par Goethe, sans rien sacrifier de l'indispensable unité organique. Goethe, son mentor, n'avait-il pas prévenu dans son *Versuch* sur la Métamorphose des plantes : "Ordonner est une tâche considérable [...] La forme est mouvante, en devenir, passagère. La théorie des formes est une théorie de la métamorphose" ?

À la différence de Berlioz, Mendelssohn se contente de l'orchestre classique beethovénien, manié avec un extrême raffinement dans la division des violons, le pointillisme sonore, les illusions acoustiques au service de l'impalpable frémissement du monde féerique, percé de mystérieuses sonorités cuivrées.

Ein Sommernachtstraum. Musik zu Shakespeares Schauspiel op. 61

Création le 14 octobre 1843 sous la direction du compositeur au Neues Schloss de Potsdam (Berlin), puis le 18 octobre au Schauspielhaus de Berlin. Traduction de A.W. Schlegel réduite en trois actes par Ludwig Tieck, l'intendant des spectacles. Publication pour piano dès septembre 1844 et du conducteur orchestral en 1848, après la disparition de "la lumière de son temps".

Dix-sept ans après la magique Ouverture, le Kronprinz devenu le roi Frédéric-Guillaume IV de Prusse commande au compositeur une musique de scène pour la pièce de Shakespeare – qui s'inscrit ainsi dans ses musiques berlinoises pour l'*Antigone* et l'*Œdipe in Kolonos* de Sophocle et l'*Athalie* de Racine.

Ce faisant, le musicien est amené à reprendre et amplifier ce qui était un chef-d'œuvre clos de jeunesse. Nouveau défi, non moins réussi. Toujours en empathie avec l'univers shakespearien, sa musique de scène est presque entièrement instrumentale – excepté les interventions de deux sopranos et du chœur féminin – selon le concept de l'"*ohne Worte*", le chant sans paroles.

Disposés en un même lieu, les actes II, III et IV sont réunis par Tieck en un vaste acte central, solution qui ne permet que deux entractes musicaux obligeant le compositeur à *compacter* ses quelque quarante minutes de musique ! Chacun des 13 numéros – plus tous les *lambeaux* du mélodrame (parlé sur le tissu orchestral) servant de tissu conjonctif – sont des bijoux et prolongent subtilement l'unité organique et sémantique de l'Ouverture.

Tous les contemporains ont exprimé leur ravissement. Fanny Mendelssohn ne manque pas d'évoquer le passé : "Hier, nous nous remémorions comme de tout temps *Le Songe d'une nuit d'été* a été honoré chez nous ; comme, à des âges divers, nous en avons joué tous les rôles [...]. Nous avons grandi avec *Le Songe d'une nuit d'été* et Felix l'a fait sien." Elle applaudit à "la superbe et pompeuse marche nuptiale" de Thésée et Hippolyte, dont elle perçoit tout l'humour (Marche à laquelle on pourrait appliquer le propos de Baudelaire : "Créer un poncif, c'est le génie.") ; elle s'offusque à tort de "la grotesque marche funèbre pour la mort de Thisbé", petite merveille grinçante aux clarinette, basson et timbales. Quant au *Scherzo* et au *Notturmo*, ils sont la quintessence romantique.

Liszt publiera un article enflammé sur *Le Songe d'une nuit d'été* et en transcrita pour le piano la "Marche nuptiale" et la "Ronde des fées". D'Indy s'émerveillera de cette "toile d'araignée si finement tissée". Rachmaninov transcrita l'aérien Scherzo. Schumann s'est interrogé, lui, sur la validité d'un finale réincarnant l'ouverture au lieu d'entraîner le spectateur dans une nouvelle métamorphose féerique. Il n'en estime pas moins que "Mendelssohn est le Mozart du XIX^e siècle, le musicien le plus limpide, celui qui révèle le plus clairement les contradictions de son temps et qui, le premier, les réconcilie."

BRIGITTE FRANÇOIS-SAPPEY

‘Whither wander you?’

Mendelssohn's music for *A Midsummer Night's Dream*

William Shakespeare's comedy *A Midsummer nights dreame*, an undisputed classic of world literature, written around 1595 and first printed five years later, has left its mark on many realms of art: in painting, in almost all branches of poetry right up to the present day – and not least, of course, in music. The five-volume *A Shakespeare Music Catalogue* published by Oxford University Press lists more than 1700 compositions based on Shakespeare's poetic template: countless vocal and instrumental works, sets of incidental music, and operas. Among them are such prominent stage adaptations as Henry Purcell's *The Fairy Queen* (1692), Carl Maria von Weber's *Oberon* (1826) and Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* (1960).

Among all these variously inspired composers, though, one deserves a very special place: Felix Mendelssohn Bartholdy. The child prodigy from a highly musical family became acquainted with the will-o'-the-wisp poetry of Shakespeare's spellbinding play at an early age – and at first hand. None other than August Wilhelm Schlegel, a relative of the family, an important literary historian, classical philologist and authoritative translator of the works of the Bard of Stratford-upon-Avon, had introduced the youngster to the world of early-modern English drama. With its timeless theme and apparently apolitical plot, *A Midsummer Night's Dream* in particular must have held a very special attraction for the young composer, further stimulated by his contemporaneous discovery of Weber's last opera *Oberon*, which had its world premiere in London in April 1826. Although the work's first German performance did not take place until 23 December of the same year in Leipzig, the Overture had already been heard in Berlin the previous July – with Mendelssohn among the violinists in the orchestra.

It was during this period in 1826 that he began work on his own Concert Overture to *A Midsummer Night's Dream*, utterly novel in tone, atmospheric, colourful and brimming with contrasts of character, yet clearly conceived in formal terms as a classical sonata movement with three independent thematic groups, into whose gently fading coda Mendelssohn inserted a cantabile motif from Weber's opera, in tribute, as it were, to the deceased composer. The whole is an independent orchestral work that stands on its own two feet and, although it undoubtedly refers to the literary model, does not require an explanatory or even illustrative programme. Hence Mendelssohn was all the more indignant in his response to a later request from a Leipzig concert organiser to expound the programmatic ideas of his overture:

I think it would suffice to recall how the fairy rulers Oberon and Titania appear continually in the play with all their folk, sometimes here, sometimes there; then one Duke Theseus of Athens comes and goes hunting in the forest with his bride, then two pairs of tender lovers who lose and find each other again, finally a band of coarse, clumsy craftsmen who have their ungainly amusement, then again the fairies who tease them all – and on this the piece is built. Once everything has come to rights at the end, and the main characters leave happily and joyfully, the fairies return, bless the house, and disappear when morning comes. Thus ends the play and also my overture. I would appreciate it if you would simply state this subject matter in a few brief words on the programme and make no further mention of my music, so that it can speak quietly for itself if it is good; and if it is not, the explanation will certainly not help it.

That Mendelssohn's music was good and could speak for itself had, of course, long been demonstrated by the many enthusiastically fêted performances of his Concert Overture since its premiere under the direction of Carl Loewe in Stettin in February 1827. But it took a surprisingly long time to get into print. It was not until 1835 that the score was published by Breitkopf & Härtel as Mendelssohn's op.21, accompanied by a dedication to the Crown Prince of Prussia, later to become King Frederick William IV. What the composer could not have foreseen then is that in November 1842, seven years later, when the thirty-three-year-old had just been appointed Generalmusikdirektor in Berlin, the erstwhile dedicatee would ask him to compose incidental music to be performed with Shakespeare's comedy. The specific occasion was a planned production under the direction of Ludwig Tieck, to which Mendelssohn was to contribute some entr'actes and vocal numbers, but also melodramas, musical accompaniments played as a background to spoken dialogue.

The work, completed in the summer of 1843, is remarkable not least because the wide chronological gap between overture and incidental music led to no stylistic seams. On the contrary, Mendelssohn wrote a succession of character pieces in the same tone as his youthful stroke of genius, which follow the stage action, illustrate it or atmospherically enrich it, but at the same time always retain their musical independence: a lively Scherzo, for example, with wonderful gossamer orchestration, which conjures up the pleasurable antics of Titania's scurrying band of fairies; a blissfully sweet song with solos and chorus at the Fairy Queen's nocturnal couch; an ultra-Romantic Nocturne to accompany the sleep and dreams of the two profoundly confused pairs of lovers, Hermia and Lysander, Helena and Demetrius; an earthily ironic tone for the outlandish theatre group surrounding Quince and Bottom. Finally, a triumphant Wedding March for the marriage of Duke Theseus to Hippolyta, a piece whose popularity, most especially outside the stage context, still knows no bounds today. Motivic reminiscences of the Overture run through the entire score just as Puck's magical juices do through Shakespeare's artful plot, integrating the melodrama sections in particular into the musical context and creating the impression of dramaturgical unity in the vocal finale.

Despite substantial disagreements between Mendelssohn and Tieck regarding the adaptation of the literary original, the premiere, presented exclusively to the royal court on 14 October 1843 in the theatre of the Neues Palais in Sanssouci Park, was a dazzling success under Mendelssohn's direction. 'The first performance was very brilliant, went splendidly and was highly appreciated', reported the composer's younger sister Fanny. And so it comes as no surprise that after the first public performance in the Berlin Schauspielhaus, four days after the Potsdam premiere, play and music soon set out on a veritable triumphal procession through numerous cities in the German-speaking world, delighting public and press, and pleasing the composer's colleagues no less. It was Franz Liszt who praised the 'rainbow aura' and 'mother-of-pearl gleam' of this music – presumably referring to its unique colouristic freshness, its delicacy and fairytale ambiguity, which is on a par with Shakespeare's delectable, magical turmoil.

'How now, spirit! Whither wander you?' asks the never-serious Puck at the beginning of the second act, immediately before the approaching elfin bustle of the Scherzo, and he probably suspects already that even at the end of the comedy no one will give a reliable answer to his question as to where the tale is heading. But what does it represent, then, this *Midsummer Night's Dream* which brings Shakespeare and Mendelssohn into so symbiotic a union? A piece of tomfoolery devoid of deeper meaning? A grotesque contest between Eros and Logos? A game within a game within a game, with occasional pinpricks and a bitter-sweet happy ending, during which its spectators 'have but slumber'd here / While these visions did appear'? The mirror of a world of hidden compartments and stray emotions, in which nothing is what it seems? Cryptic social satire, even? A little of all that – and much more still. But, most assuredly, a wonderful hymn to the unfathomability and freedom of the human imagination. In words and music.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

„Wo geht die Reise hin?“

Mendelssohns Musik zu *Ein Sommernachtstraum*

William Shakespeares Komödie *A Midsummer nights dreame*, ein unumstrittener Klassiker der Weltliteratur, geschrieben um 1595 und fünf Jahre später erstmals im Druck erschienen, hat in vielen Bereichen der Kunst seine Spuren hinterlassen. In der Malerei ebenso wie in nahezu allen Sparten der Poesie bis weit in die Gegenwart hinein. Und nicht zuletzt natürlich auch in der Musik. So listet der fünfbändige *Shakespeare Music Catalogue* der Oxford University Press mehr als 1700 Kompositionen auf, die unter Verwendung respektive in Anlehnung an Shakespeares dichterische Vorlage entstanden: zahllose Vokal- und Instrumentalwerke, Schauspielmusiken und Opern. Darunter so prominente Bühnenadaptionen wie Henry Purcells *The Fairy Queen* von 1692, Carl Maria von Webers *Oberon* von 1826 oder Benjamin Brittens *A Midsummer Night's Dream* von 1960.

Unter all den vielfältig inspirierten Komponisten gebührt einem indes ein ganz besonderer Rang: Felix Mendelssohn Bartholdy. Schon früh hatte der Wunderkindsspross aus hochmusikalischem Elternhaus Shakespeares irrlichternden Bühnenzauberspekulativen kennengelernt – und zwar aus erster Hand. Kein Geringerer als August Wilhelm Schlegel, Verwandter der Familie, bedeutender Literaturhistoriker, Altphilologe und maßgeblicher Übersetzer der Werke des Dichters aus Stratford-upon-Avon, hatte den Jugendlichen an die Welt der frühneuenglischen Dramen herangeführt. Aufgrund seiner zeitlosen Thematik und seines augenscheinlich unpolitischen Plots dürfte dabei namentlich vom *Sommernachtstraum* eine ganz besondere Anziehungskraft für den jungen Komponisten ausgegangen sein, beflügelt noch durch die gleichzeitige Bekanntschaft mit Webers letzter Oper *Oberon*, die im April 1826 in London ihre Uraufführung erlebt hatte. Während ihre deutsche Erstaufführung erst am Tag vor Heiligabend desselben Jahres in Leipzig erfolgte, war im Juli zuvor die Ouvertüre bereits in Berlin erklingen – unter Mitwirkung von Mendelssohn als Geiger im Orchester.

In eben diese Zeit des Jahres 1826 fällt denn auch seine Arbeit an einer eigenen Konzertouvertüre zum *Sommernachtstraum*, durchaus neuartig im Tonfall, atmosphärisch, farbenfroh und voller charakterlicher Gegensätze, gleichwohl klar konzipiert in ihrer formalen Gestalt als klassischer Sonatensatz mit drei selbstständigen Themengruppen, in dessen sanft ausklingende Coda Mendelssohn gewissermaßen als Reverenz ein kantables Motiv aus Webers Oper einblendet. Das Ganze ein eigenständiges, für sich stehendes Orchesterwerk also, das zwar fraglos auf die literarische Vorlage rekurriert, jedoch keines erläuternden oder gar illustrierenden Programms bedarf. Um so ungehaltener Mendelssohns Antwort auf die spätere Bitte eines Leipziger Konzertveranstalters, die programmatischen Ideen seiner Ouvertüre darzulegen:

„Ich glaube, es würde genügen zu erinnern, wie die Elfenkönige Oberon und Titania mit ihrem ganzen Volke fortwährend im Stücke erscheinen, bald hier bald dort; dann kommt ein Herzog Theseus von Athen und geht mit seiner Braut in den Wald auf die Jagd, dann zwei zarte Liebespaare, die sich verlieren und wiederfinden, endlich ein Trupp täppischer, grober Handwerksgesellen, die ihren plumpen Spas treiben, dann wieder die Elfen, die sie alle necken – und daraus baut sich eben das Stück. Wenn am Ende sich alles gut gelöst hat, und die Hauptpersonen glücklich und in Freuden abgehen, so kommen die Elfen ihnen nach, und segnen das Haus, und verschwinden, wenn es Morgen wird. So endigt das Stück und auch meine Ouvertüre. Mir wäre es lieb, wenn Sie auf dem Zettel bloß diesen Inhalt mit kurzen Worten angäben, und meine Musik nicht weiter dabei erwähnten, damit die ruhig für sich sprechen kann, wenn sie gut ist; und ist sie das nicht, so hilft ihr die Erklärung gewiß nichts.“

Dass Mendelssohns Musik gut war und sehr wohl für sich zu sprechen vermochte, hatten die zahlreichen enthusiastisch gefeierten Aufführungen seiner Konzertouvertüre seit ihrer Premiere unter Leitung von Carl Loewe im Februar 1827 in Stettin natürlich längst bewiesen. Die Drucklegung dagegen erfolgte überraschend spät. Erst 1835 erschien die Partitur bei Breitkopf & Härtel als Opus 21, begleitet von einer Widmung an den preußischen Kronprinzen und späteren König Friedrich Wilhelm IV. Was der Komponist zu diesem Zeitpunkt nicht ahnen konnte: Im November 1842, nochmals sieben Jahre später also, der inzwischen Dreiunddreißigjährige ist soeben zum Generalmusikdirektor in Berlin ernannt worden, wird der einstige Widmungsträger ihn ersuchen, eine Bühnenmusik zur Aufführung von Shakespeares Komödie zu komponieren. Konkreter Anlass war eine geplante Inszenierung unter Federführung von Ludwig Tieck, zu der Mendelssohn einige Zwischenaktnummern, Gesangsstücke, aber auch Melodramen, die gesprochenen Dialoge begleitende musikalische Untermauern, beisteuern sollte.

Die im Sommer 1843 abgeschlossene Arbeit ist nicht zuletzt deshalb so bemerkenswert, weil der große zeitliche Abstand zwischen Ouvertüre und Bühnenmusik keinerlei stilistische Bruchkanten offenbart. Im Gegenteil: Ganz im Tonfall seines jugendlichen Geniestreichs schreibt Mendelssohn eine Reihe von Charakterstücken, die das Bühnengeschehen verfolgen, illustrieren respektive atmosphärisch bereichern, zugleich aber stets ihre musikalische Eigenständigkeit bewahren: ein munteres Scherzo etwa, wunderbar duftig instrumentiert, das die vergnüglichen Possen von Titantias herbeihuschender Elfenschar vor Augen zaubert, ein wonnig süßes Lied mit Soli und Chor am Nachtlager der Elfenkönigin, ein erzromantisches Notturmo zur Schlaf- und Traumbegleitung der beiden tief verwirrten Liebespaare, Hermia und Lysander, Helena und Demetrius, Derb-Ironisches für die verschrobene Theatergruppe um Quince und Bottom. Schließlich einen triumphalen Hochzeitsmarsch zur Vermählung von Herzog Theseus mit Hippolyta, dessen Popularität, auch und gerade jenseits der Bühne, bis heute alle Grenzen sprengt. Motivische Rückgriffe auf die Ouvertüre ziehen sich dabei durch die gesamte Partitur wie Pucks magische Tropfen durch Shakespeares fintenreiche Handlung, binden insbesondere die melodramatischen Abschnitte in den musikalischen Kontext ein und schaffen im vokalen Finale den Eindruck dramaturgischer Geschlossenheit.

Trotz inhaltlicher Differenzen zwischen Mendelssohn und Tieck hinsichtlich der Gliederung der dichterischen Vorlage geriet die exklusiv vor dem königlichen Hofstaat präsentierte Uraufführung am 14. Oktober 1843 im Schlosstheater des Neuen Palais im Park von Sanssouci unter Mendelssohns Leitung zum blendenden Erfolg. „Die erste Vorstellung war sehr brillant, ging vortrefflich und ist höchlich goutirt worden“, berichtet Mendelssohns jüngere Schwester Fanny. Und so wundert es nicht, dass Komödie und Musik nach der ersten öffentlichen Aufführung im Berliner Schauspielhaus, vier Tage nach der Potsdamer Premiere, alsbald einen wahren Siegeszug durch zahlreiche Städte des deutschsprachigen Raums antraten, Publikum wie Presse entzückten und die Kollegenschaft nicht minder. Es war Franz Liszt, der den „Regenbogenduft“ und „Perlmuttertschimmer“ dieser Musik lobte – und damit vermutlich auf ihre einzigartige koloristische Frische abhob, ihre Delikatesse und märchenhafte Ambiguität, die Shakespeares köstlichen Zauberverwirren ebenbürtig zur Seite steht.

„Wo geht die Reise hin?“, fragt der nimmerernste Puck zu Beginn des zweiten Aufzugs, unmittelbar vor dem nahenden Elfengewimmel des Scherzos, und ahnt wohl schon, dass selbst am Schluss der Komödie niemand eine verlässliche Antwort hierauf geben wird. Was aber stellt dann dieser *Sommernachtstraum* vor, der Shakespeare und Mendelssohn so symbiotisch zusammenführt? Eine Narretei ohne tiefere Bedeutung? Einen grotesken Wettstreit zwischen Eros und Logos? Ein Spiel im Spiel im Spiel mit gelegentlichen Nadelspitzen und bitter-süßem Happy End, „geschaut in Nachtgesichten eures eignen Hirnes Dichten“? Den Spiegel einer Welt der doppelten Böden und verirrt Gefühle, in der nichts ist, was es scheint? Hintergründige Gesellschaftssatire gar? Von allem etwas wohl – und doch viel mehr. Ganz sicher aber eine wunderbare Hymne auf die Unergründlichkeit und Freiheit der menschlichen Fantasie. In Wort und Musik.

ROMAN HINKE

4 | **Erste Elfe**

Bunte Schlangen, zweigezüngt,
Igel, Molche, fort von hier!
Dass ihr euren Gift nicht bringt
In der Königin Revier!
Fort von hier!

Chor

Nachtigall, mit Melodei, sing in unser Eiapopei,
Dass kein Spruch, kein Zauberfluch der holden Herrin schädlich sei.
Nun gute Nacht mit Eiapopei.

Zweite Elfe

Schwarze Käfer, uns umgibt
Nicht mit Summen, macht euch fort!
Spinnen, die ihr künstlich webt,
Webt an einem ander'n Ort!

Chor

Nachtigall, mit Melodei, sing in unser Eiapopei,
Dass kein Spruch, kein Zauberfluch der holden Herrin schädlich sei.
Nun gute Nacht mit Eiapopei.

Erste Elfe

Alles gut! Nun auf und fort!
Einer halte Wache dort!

11 | **Elfen**

Bei des Feuers mattem Flimmern,
Geister, Elfen, stellt euch ein!
Tanzet in den bunten Zimmern
Manchen leichten Ringelreih n!
Singt nach seiner Lieder Weise!
Singet, hüpfet, lose, leise!

Erste Elfe

Wirbelt mir mit zarter Kunst
Eine Not' auf jedes Wort;
Hand in Hand, mit Feengunst,
Singt und segnet diesen Ort.

Elfen

Nun genug,
Fort im Sprung,
Treffst ihn in der Dämmerung!

Première fée

Vous, serpents tachetés au double dard,
Hérissons épineux, ne vous montrez pas,
Salamandres, orvets, ne soyez pas malfaisants,
N'approchez pas de la reine des fées.

Chœur

Philomèle, avec ta mélodie, accompagne notre berceuse ;
Que ni charme, ni maléfice n'atteigne notre aimable dame.
Et bonne nuit avec notre berceuse.

Deuxième fée

Araignées fileuses, ne venez pas céans ;
Arrière, faucheux aux longues pattes, arrière !
Noirs escarbots, n'approchez pas.
Vers et limaçons, ne faites aucun dégât.

Chœur

Philomèle, avec ta mélodie, accompagne notre berceuse ;
Que ni charme, ni maléfice n'atteigne notre aimable dame.
Et bonne nuit avec notre berceuse.

Première fée

Maintenant, partons, tout va bien.
Que l'une de nous se tienne à l'écart, en sentinelle !

Fées

Faites en cette maison rayonner la lumière
Du foyer mort ou assoupi ;
Que tous les elfes et les esprits féeriques
Gambadent aussi légers que l'oiseau sur l'épine,
Et chantent avec moi une ariette,
En dansant légèrement.

Première fée

Redites d'abord la chanson par cœur.
Sur chaque parole nous fredonnerons une note
En nous tenant par la main avec la grâce féérique,
Et nous bénirons ces lieux.

Fées

Filons ;
Ne nous arrêtons pas ;
Et retrouvons-nous à la pointe du jour.

Traduction : Dennis Collins (d'après François-Victor Hugo)

First Fairy

You spotted snakes with double tongue,
Thorny hedgehogs, be not seen;
Newts and blind-worms do no wrong,
Come not near our Fairy Queen.
Hence away!

Chorus

Philomel, with melody, sing in our sweet lullaby:
Never harm, nor spell, nor charm, come our lovely lady nigh;
So good night, with lullaby.

Second Fairy

Weaving spiders, come not here;
Hence, you long-legg'd spinners, hence.
Beetles black, approach not near;
Worm nor snail do no offence.

Chorus

Philomel, with melody, sing in our sweet lullaby:
Never harm, nor spell, nor charm, come our lovely lady nigh;
So good night, with lullaby.

First Fairy

Hence away! Now all is well.
One aloof stand sentinel.

Fairies

Through this house give glimmering light,
By the dead and drowsy fire.
Every elf and fairy sprite
Hop as light as bird from brier,
And this ditty after me,
Sing and dance it trippingly.

First Fairy

First rehearse your song by rote,
To each word a warbling note;
Hand in hand, with fairy grace,
Will we sing, and bless this place.

Fairies

Trip away;
Make no stay;
Meet we all by break of day!

WILLIAM SHAKESPEARE

Adaptation, translation of linking sections: Charles Johnston

Freiburger Barockorchester, Pablo Heras-Casado – Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Concertos

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Nos. 2 & 5 'Emperor'

CD HMM 902411

N. 4 & Coriolan / Prometheus Overtures

CD HMM 902413

Nos. 1 & 3

CD HMM 902412

Triple Concerto

Piano Trio Op. 36 [Symphony No. 2]

Isabelle Faust, violin

Jean-Guihen Queyras, cello

Alexander Melnikov, fortepiano

CD HMM 902419

Symphony No. 9 'Choral'

Choral Fantasy

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Christiane Karg, Sophie Harmsen,

Werner Güra, Florian Boesch,

Zürcher Sing-Akademie

2 CD HMM 902431.32



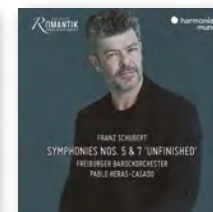
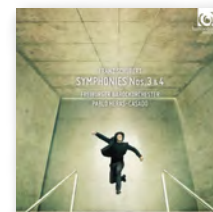
FRANZ SCHUBERT

Symphonies Nos. 3 & 4

CD HMC 902154

Symphonies Nos. 5 & 7 'Unfinished'

CD HMM 902694



FELIX MENDELSSOHN

Piano Concerto No. 2

Symphony No. 1

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

CD HMM 902369

Symphonies Nos. 3 & 4

CD HMC 902228

Violin Concerto - The Hebrides

Symphony No. 5 'Reformation'

Isabelle Faust, violin

CD HMM 902325



ROBERT SCHUMANN

Violin, Cello & Piano Concertos

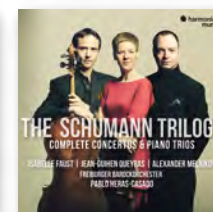
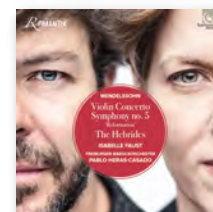
Piano Trios

Isabelle Faust, violin

Jean-Guihen Queyras, cello

Alexander Melnikov, fortepiano

3 CD + BLURAY HMX 2904095.98





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2025

Enregistrement : mai 2023, Konzerthaus, Fribourg-en-Brisgau et Forum, Merzhausen (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : René Möller et Benedikt Schröder

Montage : Martin Sauer et Jupp Wegner

Mixage : Martin Sauer et Benedikt Schröder

Mastering : Jupp Wegner

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : John Simmons, *Titania*, 1866, © Bristol Museums, Galleries & Archives / Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

rias-kammerchor.de

barockorchester.de

pabloherascasado.com