



MENDELSSOHN

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

The Hebrides · The Fair Melusine

Swedish Chamber Orchestra

Thomas Dausgaard

# MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1  | DAS MÄRCHEN VON DER SCHÖNEN MELUSINE<br>Concert Overture No. 4, Op. 32, MWVP 12 (1833, rev. 1835)<br><i>Allegro con moto</i> | 9'47  |
|    | EIN SOMMERNACHTSTRAUM (A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM)<br>Incidental Music to the play by Shakespeare, Op. 61, MWVM 13            | 49'26 |
| 2  | Ouverture. <i>Allegro di molto</i>   | 10'38 |
| 3  | 1. Scherzo. <i>Allegro vivace</i>  | 4'31  |
| 4  | 2. L'istesso tempo – [Elfenreigen]. <i>Allegro vivace</i>  | 1'59  |
| 5  | 3. Lied mit Chor. <i>Allegro ma non troppo</i>   | 4'14  |
| 6  | 4. <i>Andante</i> [Oberon tritt auf]   | 0'48  |
| 7  | 5. [Intermezzo] <i>Allegro appassionato</i> – <i>Allegro molto comodo</i>  | 3'26  |
| 8  | 6. <i>Allegro</i> – <i>Allegro molto</i> – <i>Andante</i> – <i>Allegro molto come I</i>                                      | 4'06  |
| 9  | 7. [Notturmo] <i>Andante tranquillo</i>  | 5'15  |
| 10 | 8. <i>Andante</i> – <i>Allegro molto</i> – <i>Andante tranquillo</i> – <i>Allegro molto</i>                                  | 1'43  |
| 11 | 9. Hochzeitsmarsch. <i>Allegro vivace</i>  | 4'42  |
| 12 | 10. <i>Allegro comodo</i> – Marcia funebre. <i>Andante comodo</i>  | 1'32  |
| 13 | 11. Ein Tanz von Rüpeln. <i>Allegro di molto</i>   | 1'26  |
| 14 | 12. <i>Allegro vivace come I</i>   | 0'46  |
| 15 | Finale. <i>Allegro di molto</i>  | 3'49  |

16 DIE HEBRIDEN

8'51

Concert Overture No. 2, Op. 26, MWVP 7 (1830, rev. 1832)

*Allegro moderato*

TT: 69'06

SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA, ÖREBRO KATARINA ANDREASSON *leader*

THOMAS DAUSGAARD *conductor*

SWEDISH RADIO CHOIR (women's voices) [tracks 5 & 15]

CAMILLA TILLING *soprano* [First Fairy; tracks 5 & 15]

MAGDALENA RISBERG *soprano* [Second Fairy; track 5]

*Music Publisher: Urtext der Leipziger Mendelssohn-Ausgabe (Breitkopf & Härtel)*

‘Many people’s greatest concern is that they are unable to decide which of Mendelssohn’s overtures is actually the most beautiful, the best. Even before now it was a difficult decision, and now a fourth such piece has appeared.’ This is how Robert Schumann, in 1836, began his discussion of Felix Mendelssohn Bartholdy’s overture to *The Fair Melusine*, Op. 32. The dilemma was of course an entirely welcome one, as Mendelssohn took the concert overture genre – which had been anticipated in the opera and theatre overtures of Mozart, Beethoven and Weber, but was by no means firmly established – to impressive heights. *A Midsummer Night’s Dream* (1826), *Calm Sea and a Prosperous Voyage* (1828/34), *The Hebrides* (1829–30/32), *The Fair Melusine* (1833/35): all four overtures were published in rapid succession in the years from 1832 until 1835.

In these works Mendelssohn impressively combined a Classical conception with Romantic expressivity – a course later followed not least by Franz Liszt in his symphonic poems. Mendelssohn’s overtures are also tone poems, even if they are clearly rooted in sonata form. Their innovative intention, however, is apparent: these are no longer any musical ‘signposts’ that focus the listener’s expectations and attention on that which is to come, but are independent works in their own right. They have liberated themselves both from the theatre and from their function as curtain-raisers; instead they pursue quite independent subject matter, exploring its narrative and atmospheric potential in a manner that is both succinct and conclusive. In the process, the term ‘overture’ would seem to lose its proper meaning; on the other hand, the preoccupation with the fragmentary character of the form is of course profoundly Romantic. (With this in mind, it is mildly surprising that Mendelssohn later followed up his overture to *A Midsummer Night’s Dream* with incidental music for the play.)

The old French tale of the fair Melusine corresponds to a popular Romantic theme. It tells of a water spirit, who in human form becomes the wife of a knight but maintains a strict silence about her true essence and origins (a sort of female Lohengrin). Finally she is surprised by her husband while in nymph form, whereupon she must return to the waters. Mendelssohn passed on his pronounced weakness for mermaids – whether they were

called Melusine, Naiad or Undine – to his pupils Niels Gade and William Sterndale-Bennett. The composition of his own *Melusine* overture, admittedly, had a more prosaic cause: through it, Mendelssohn plainly wanted to rid himself of his aversion to the opera *Melusine* by Conradin Kreutzer (to a libretto by Franz Grillparzer), which he had heard in 1833. Its overture, which had been encored, had displeased him ‘quite unusually’. With his own overture – written in late 1833 and revised in 1835 – Mendelssohn delivered the substance that was lacking in Kreutzer’s work. Mendelssohn was not concerned with a musical retelling of the plot, but rather with a free depiction of the basic mood and of the principal characters, portrayed within the framework of a very abstract form. Melusine and the Knight meet in a dramatic sonata-form piece in F minor, washed by undulating waves (which later, similarly – in a scarcely concealed borrowing – will guard Wagner’s *Rheingold*). In Robert Schumann’s opinion, ‘the Romantic spirit soars so high [in Mendelssohn’s overtures] that one completely forgets the material means, the tools that he uses’. It thus comes as no surprise to discover that the *Melusine* overture was one of the works that led Gioacchino Rossini to forge an ‘eternal friendship’ with Mendelssohn in June 1836.

Mendelssohn composed the brilliant overture to Shakespeare’s comedy *A Midsummer Night’s Dream*, Op. 21, in the summer of 1826 when he was seventeen years old – and it immediately became one of his signature pieces. With astonishing mastery he created a new orchestral sound in this, the first of his (concert) overtures: its proverbially ‘elfin’ lightness fits the subject matter perfectly. Mendelssohn ascribed great importance to the inspiration from Shakespeare, in the translation by August Wilhelm von Schlegel: ‘That which I achieved as a composer was no more than I was already capable of. But I had never before had such material to spur my imagination. It was inspiration, and this inspiration was a fortunate one.’

Four mysterious wind chords raise the curtain on a magical landscape that assumes a number of different forms in the main and subsidiary thematic groups, ignoring with exuberance any traditional constraints in terms of how the thematic material is used. Shimmering *staccato* quavers from the strings – the ‘fairy theme’ – form the mainspring of the music and culminate in an energetic tutti theme in dotted rhythm. A clarinet cantilena

stands out in the subsidiary group, while the tradesmen attempt an awkward dance that culminates in Bottom's sudden donkey call (a descending ninth). The development section concerns itself primarily with the restless fairy theme; we also hear what is unmistakably Oberon's horn (it was at very much the same time that Carl Maria von Weber composed his Romantic opera *Oberon*). The woodwind chords of the opening introduce the considerably shortened recapitulation, which is followed by a remarkable coda: one last time the fairy kingdom is traversed and then joyously transfigured, before the curtain falls again (with the same chords as at the beginning). At the request of his publisher, Mendelssohn somewhat unwillingly summarized the course of the overture for a programme booklet: 'I think it would be sufficient to point out that the fairy king and queen, Oberon and Titania, and their entire people keep on appearing in the piece, here and there; then Duke Theseus of Athens arrives and goes hunting in the forest with his bride; then there are two tender loving couples, who lose and then find each other again, and finally a troupe of clumsy, coarse manual labourers having their cloddish fun, and then once more the fairies, who tease everybody – and from these elements the piece is constructed. When everything turns out well in the end, and the main characters depart in happiness and joy, the fairies follow them, bless the house, and disappear as the new day dawns.'

Seventeen years later, in 1842–43, at the instigation of the Prussian King Frederick William IV, Mendelssohn composed the incidental music to go with the overture. Scored for soloists, choir and orchestra, it was premièred on 14th October 1843 at the Neues Palais (New Palace) in Potsdam, in a production by Ludwig Tieck. In this theatre music he took up important motifs from the overture – ideas that, one might say, had just been waiting all those years to be kissed back to life. In the context of the first performance, the composer's sister Fanny wrote: 'Yesterday we were remembering how *A Midsummer Night's Dream* was always present in our home; how at various ages we had read all the different roles, from Peaseblossom to Hermia and Helena... We have indeed completely grown together with *A Midsummer Night's Dream* and Felix in particular has made it very much his own; he has followed all the characters; in a sense he has recreated the figures that Shakespeare portrayed in his art.'

Both the joyful and busy Scherzo (No. 1, *Allegro vivace*) and the Fairies' March (No. 2) allude with nonchalant brilliance to the fairy motifs in the Overture. With the gentle lullaby 'Bunte Schlangen, zweigezüngt!' ('You spotted snakes with double tongue; No. 3, *Allegro ma non troppo*) the fairies sing their Queen Titania to sleep, before Oberon – against a tender veil of chromaticism – works his burlesque magic using a flower potion (No. 4, 'What thou seest when thou dost wake, Do it for thy true-love take'). The Intermezzo (No. 5, *Allegro appassionato*), like the Notturmo (No. 7), was originally conceived as an entr'acte: Tieck had quite simply forgotten to inform Mendelssohn that Acts II–IV were to be combined into a single 'forest night' act. With its eerily undulating 6/8 metre and quivering tremolos, the Intermezzo depicts Hermia, despondent following a nightmare and in search of her lover Lysander. A cello passage leads to the entry of the tradesmen (bassoon; *Allegro molto comodo*) in Act III (according to Shakespeare's numbering, followed by Schlegel's translation). With its hesitant, ghostly sonorities, No. 6 (*Allegro – Allegro molto*) alludes to the comical events in the forest at night (Puck: 'What hempen home-spuns have we swagg'ring here' / Oberon: 'What night-rule now about this haunted grove?'). The Notturmo (No. 7, *Andante tranquillo*) accompanies the slumber of the two loving couples, before Puck administers the love potion. The intimate music – at first dominated entirely by the sound of horns – finally brightens as dawn arrives. No. 8 (*Andante – Allegro molto – Andante tranquillo – Allegro molto*) deals with the release of the spells and the resolution of the mixed-up relationships, using the inversion of the 'love potion motif' from No. 4. It would be hard to surpass the famous Wedding March (No. 9, *Allegro vivace*), which introduces Act V, in terms of fitting solemnity. It accompanies Theseus's wedding with Hippolyta – and dies away magically. 'The most beautiful part of the whole piece, however,' wrote Fanny to her sister Rebecka, 'is the final scene, after the court has taken its leave to the strains of the splendid Wedding March, which becomes quieter and more distant until suddenly, the theme of the overture is heard again, while at the same time Puck and the fairies come back onto the empty stage – I tell you, it is so beautiful that it will bring tears to your eyes.'

The tradesmen's wedding gift – the 'very tragical mirth' of 'King Pyramus and Thisbe' – is the subject of No. 10: this *Allegro comodo* with its timpani and trumpets precedes the

beginning of the Prologue itself. Fanny wrote about this tragicomical funeral march: ‘The funeral march that accompanied her [Thisbe’s] and Pyramus’s death, is really a stupendous motif; until the last moment I didn’t want to believe it, it is just too much of an impudence to lay it before the public; like when Felix starts to improvise at the piano when he cannot be persuaded to play properly.’ The coarse dance of the rustics (No. 11, *Allegro di molto* – a bergamasque) leads us back thematically to the overture. There follows a brief reprise of the wedding march (No. 12, *Allegro vivace come I*), followed by the finale with singing and dancing (‘Through the house give glimmering light’). Like the overture, the incidental music concludes with an other-wordly slackening of pace.

The incidental music was a great success, and fellow composers such as Robert Schumann (‘there is teasing and jesting among the instruments, as if the fairies themselves were playing; we hear totally new sounds’) and Franz Liszt were enthusiastic. The latter remarked in 1854: ‘With a sure touch Mendelssohn has found those places in the work where the music, with flavours that enliven and refine, could enhance the charm of the entire production. He allowed his artistry to play an appropriately modest part in the work... His talent is perfectly suited to the happy, roguish, enchanted and enchanting atmosphere in which this highly ingenious work by Shakespeare is bathed.’

In 1829 Mendelssohn spent some time in Shakespeare’s country, Britain, where he had great success both as a conductor (for example with the overture to *A Midsummer Night’s Dream*) and as a pianist. He also undertook musicological research (for example examining mountains of Handel manuscripts in the British Museum) and, most importantly, took a trip to Scotland and the Hebrides with his friend Karl Klingemann. Mendelssohn’s romantic imagination was easily ignited by impressions he received from nature and landscapes, and on this trip he gathered many a musical idea that he later used to portray his experiences in sound. He made sketches for the ‘Scottish’ Symphony (completed in 1842), and the main theme of an overture came to him when he saw the overwhelming ‘extraordinary Hebrides’ – as he himself called them – or, to be more precise, Fingal’s Cave, a sea grotto enveloped in myths, on the island of Staffa. Klingemann, however, described this tourist attraction in more prosaic terms: ‘Staffa, with its crazy basalt pillars and caves,



is in all the picture books; we were put out into boats and lifted by the hissing sea up the pillar stumps to the celebrated Fingal's Cave. A greener roar of waves surely never rushed into a stranger cavern – its many pillars making it look like the inside of an immense organ, black and resounding, and absolutely without purpose, and quite alone, the wide grey sea within and without.'

Mendelssohn, on the other hand, was thoroughly impressed. If Klingemann remarked sardonically that Felix was 'on better terms with the sea as a musician than as an individual or a stomach', the composer himself was surely thinking about something very different as he wrote to his parents that he had become 'strangely moved' in the Hebrides. In the letter he wrote down (already as a four-part setting with indications of instrumentation) the essence of the opening of the *Hebrides* Overture, even though the end result was more flowing. He soon started serious work on the overture, but its name was not decided for a long time and only assumed its present form after titles such as 'Overture to the Lonely Island' and 'Ossian in Fingal's Cave' had been rejected.

The first version of the overture was completed in Rome. Hector Berlioz, who was there at the time, described it admiringly as a 'tender, delicate musical web' that is 'adorned with such rich colours, and bears the name "Overture to Fingal's Cave"'. In 1832, however, Mendelssohn wrote from London: 'Now I have made significant changes and improvements to *The Hebrides*...' This second version received a positive reception when it was performed in London; the version that appeared in print, however, was different again, slightly shorter. With this piece Mendelssohn once again produced a highly original concert overture, its free sonata form interwoven with programmatic elements to form an impressive synthesis. Even those who were not well-disposed towards Mendelssohn, such as Richard Wagner – whose racist stance was largely responsible for the periodic defamation of Mendelssohn (although, as we have seen, this did not prevent him from making musical borrowings) – were full of praise.

The B minor main theme of the *Hebrides* Overture is based on a steady sequence of descending, slightly decorated broken chords; it is thus not one of those songful themes that are so often characteristic of Mendelssohn's music. Here something else was needed

in order to portray the water – constantly swirling and surging around the coast and the cave – in all its guises, in its mysterious silence as well as its impassioned tempestuousness. After a rising subsidiary idea, the second theme displays a more intimate character, but soon yields to the main theme again, leading to a *fortissimo* outburst and urgent fanfares. In the dramatic development section these musical elements are worked out with daring harmonies, and after a recapitulation that sounds almost dazed they fade away, *pianissimo*, on the solo clarinet and solo flute. A calm sea and a prosperous voyage? But that is another theme – and another maritime overture by Mendelssohn...

© *Horst A. Scholz 2015*

The **Swedish Chamber Orchestra** was founded in 1995 as the resident chamber orchestra for the Örebro municipality in Sweden and was joined by its current music director, Thomas Dausgaard, just two years later. Dausgaard and the ensemble have since then worked closely together to create a distinct and dynamic sound, resulting in a rapid rise to success and a firm place on the international scene. A tightly knit ensemble of 39 regular members, the Swedish Chamber Orchestra made its UK and USA débuts with Thomas Dausgaard in 2004, performing at the BBC Proms and the Lincoln Center's Mostly Mozart Festival. Since then the orchestra has toured regularly throughout Europe and also made its début in Japan.

The Swedish Chamber Orchestra continues to expand its repertoire and open doors to new challenges. Together with Dausgaard, and for BIS, the ensemble has recorded the complete symphonies by Schumann ('The most perceptive Schumann cycle in over three decades', *International Record Review*) and Schubert ('A cycle for our time', *Pizzicato*). Other recent releases on the same label include recordings of symphonic works by Dvořák, Tchaikovsky and Bruckner as well as a 2013 release of Wagner which featured Nina Stemme as soloist in the *Wesendonck Lieder*.

Renowned for his creativity and innovation in programming, the excitement of his live performances, and an extensive catalogue of critically acclaimed recordings, **Thomas Dausgaard** has been the chief conductor of the Swedish Chamber Orchestra since 1997. He is also the principal guest conductor of the Seattle Symphony and honorary conductor of the Danish National Symphony Orchestra, having served as its principal conductor from 2004 until 2011, and will become chief conductor of the BBC Scottish Symphony Orchestra in 2016. He regularly appears with many of the world's leading orchestras including the Leipzig Gewandhaus Orchestra, Staatskapelle Dresden, Bavarian Radio Symphony Orchestra, Vienna Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe, Philharmonia Orchestra, London Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra and the Orchestre Philharmonique de Radio France. Dausgaard began his North American career assisting Seiji Ozawa, and has since appeared with the Cleveland Orchestra, Boston Symphony Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Washington National Symphony Orchestra, Baltimore Symphony Orchestra, Houston Symphony, Toronto Symphony Orchestra and Montreal Symphony Orchestra. He is also a regular visitor to Asia and Australia, appearing in recent seasons with the New Japan Philharmonic Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, and the Sydney and Melbourne Symphony Orchestras. Festival appearances have included the BBC Proms, the Salzburg Festival, Mostly Mozart and Tanglewood. Thomas Dausgaard has been awarded the Cross of Chivalry in Denmark, and is a member of the Swedish Royal Academy of Music.

„Vielen macht nichts größere Sorge, als dass sie nicht dahinter kommen können, welche der Overtüren von Mendelssohn eigentlich die schönste, ja beste. Schon bei den früheren hatte man vollauf zu tun und zu beweisen – jetzt tritt noch eine vierte hervor.“ So begann Robert Schumann 1836 seine Besprechung von Felix Mendelssohn Bartholdys Overtüre zum *Märchen von der schönen Melusine* op. 32. Das geschilderte Dilemma war natürlich ein durchaus willkommenes, hatte Mendelssohn doch die Gattung der Konzertouvertüre, die in den Opern- oder Schauspielouvertüren Mozarts, Beethovens und Webers vorgezeichnet, aber keineswegs etabliert war, zu beeindruckenden Höhepunkten geführt: *Sommernachtstraum* (1826), *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828/34), *Hebriden* (1829–30/32), *Märchen von der schönen Melusine* (1833/35); alle vier Overtüren wurden in recht kurzer Folge in den Jahren 1832 bis 1835 veröffentlicht.

Auf beeindruckende Weise verband Mendelssohn in diesen Werken klassischen Gestaltungs- und romantischen Ausdruckswillen, woran nicht zuletzt Franz Liszt mit seinen Symphonischen Dichtungen anknüpfte. Tondichtungen sind auch Mendelssohns Overtüren, wenngleich deutlich im Sonatenhauptsatz verwurzelt. Ihr neuartiger Anspruch indes ist offenkundig: Dies sind keine musikalischen Doppelpunkte mehr, die die Spannung und Aufmerksamkeit auf das richten, was ihnen folgt, sondern Werke eigenen Rechts und Zuschnitts. Sowohl von der Bühne wie von der Auftaktfunktion haben sie sich emanzipiert, um ganz eigene Sujets zu verfolgen, deren narratives und atmosphärisches Potential sie so aphoristisch wie abschließend ausformulieren. Der Begriff der „Overtüre“ scheint darüber recht eigentlich seinen Sinn zu verlieren – andererseits aber ist das Spiel mit dem Fragmentcharakter natürlich eine zutiefst romantische Figur. (Dass Mendelssohn seiner *Sommernachtstraum*-Overtüre später doch noch die Bühnenmusik folgen ließ, war denn auch eine gelinde Überraschung.)

Das altfranzösische Märchen von der schönen Meeresfee Melusine, die in Menschengestalt die Gemahlin eines Ritters wird, über ihr wahres Wesen und ihre Herkunft aber striktes Stillschweigen bewahrt (eine Art weiblicher Lohengrin), dann schließlich doch vom Gatten in ihrer Nixengestalt überrascht wird und daraufhin ins Meeresreich zurückkehren muss, entsprach einem beliebten Motiv der Romantik. Nicht von ungefähr hat

Mendelssohn das Faible für Meerjungfrauen – heißen sie nun Melusine, Najade oder Undine – seinen Schülern Niels Gade und William Sterndale-Bennett „vererbt“. Die Entstehung seiner eigenen *Melusinen*-Ouvertüre verdankt sich freilich einem eher prosaischen Anlass: Mendelssohn schrieb sich damit offenbar seinen Unmut über die Oper *Melusine* von Conradin Kreutzer (nach einem Libretto Franz Grillparzers) vom Leib, die er 1833 gehört hatte und deren *da capo* verlangte Ouvertüre ihm „ganz apart“ missfallen hatte. Die Substanz, die Kreutzers Werk fehlte, lieferte Mendelssohn mit seiner eigenen, Ende 1833 entstandenen und 1835 überarbeiteten Ouvertüre gewissermaßen nach. Mendelssohn geht es dabei nicht um eine musikalische Nacherzählung der Handlung, sondern um die freie Darstellung der Grundstimmung und der zentralen Charaktere, die er im Rahmen einer (durchaus abstrakten) Form inszeniert. Und so begegnen sich Melusine und der Rittersmann in einem dramatischen Sonatenhauptsatz (f-moll), der umspült wird von sinnfällig wogenden Wellen (welche später ganz ähnlich – kaum verhohlene Entlehnung – Richard Wagners *Rheingold* behüten werden). Robert Schumann fand, dass in Mendelssohns Ouvertüren „der romantische Geist in solchem Maße schwebt, dass man die materiellen Mittel, die Werkzeuge, welche er braucht, gänzlich vergisst.“ Kein Wunder also, dass es u.a. die *Melusinen*-Ouvertüre war, derentwegen Gioacchino Rossini im Juni 1836 mit Mendelssohn „ewige Freundschaft“ schloss.

Die fulminante Ouvertüre zu William Shakespeares Komödie *Ein Sommernachtstraum* (op.21) komponierte Mendelssohn im Sommer 1826 mit 17 Jahren – und alsbald zählte sie zu jenen Werken, mit denen man ihn nachgerade identifizierte. Mit verblüffender Souveränität schuf er in dieser ersten seiner (Konzert-)Ouvertüren einen neuen Orchesterklang, dessen sprichwörtliche „elfenhafte“ Leichtigkeit ein kongeniales Pendant zur Vorlage bildet. Der Inspiration durch den Shakespeareschen Stoff (in der Übersetzung August Wilhelm von Schlegels) maß Mendelssohn dabei erhebliche Bedeutung bei: „Was ich als Componist konnte, konnte ich vorher auch schon. Aber ich hatte noch keinen solchen Gegenstand vor meiner Fantasie gehabt. Das war eine Eingebung und diese Eingebung war eine glückliche.“

Vier geheimnisvolle Bläserakkorde öffnen den Vorhang zu der zauberischen Szenerie,

die in der Haupt- und Seitenthemengruppe mannigfaltig Gestalt annimmt und traditionelle Begrenzungen des Themenreservoirs ausgelassen ignoriert. Flirrende Achtel-Stakkatos der Streicher – das Elfensthema – bilden dabei die zentrale Triebfeder; sie kulminieren in einem schwungvoll punktierten Tutti-Thema. In der Seitenthemengruppe sticht eine Klarinettenkantilene hervor, während die Rüpel plumpen Schrittes einen Tanz wagen, der in Zettels jähen Eselsruf (fallende None) mündet. Die Durchführung berücksichtigt hauptsächlich das rastlose Elfensthema; unverkennbar lässt sich auch „Oberons Horn“ vernehmen (zur gleichen Zeit übrigens entstand Carl Maria von Webers Romantische Oper *Oberon*). Der Bläservorhang leitet die stark verkürzte Reprise ein, der sich eine bemerkenswerte Coda anschließt: ein letztes Mal wird das Feenreich durchmessen und feierlich erklärt, bis sich der Vorhang schließt, wie er sich öffnete. Mendelssohn fasste den Verlauf der Ouvertüre auf Bitten seines Verlegers für ein Programmheft (recht widerstrebend) zusammen: „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 Handwerksgehlen, die ihren plumpen Spaß 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 Freude abgehen, so kommen die Elfen ihnen nach, und segnen das Haus und verschwinden, wie es Morgen wird.“

17 Jahre später, 1842/43, erweiterte Mendelssohn die Ouvertüre im Auftrag des preussischen Königs Friedrich Wilhelm IV. um die eigentliche Schauspielmusik für Chor, Soli und Orchester; unter der Leitung von Ludwig Tieck kam sie am 14. Oktober 1843 im Neuen Palais in Potsdam zur Uraufführung. In dieser Schauspielmusik griff er auf zentrale Motive der Ouvertüre zurück, die über die Jahre nur darauf gewartet zu haben schienen, wachgeküsst zu werden: Im Umfeld der Uraufführung 1843 schrieb etwa seine Schwester Fanny: „Gestern rekapitulierten wir, wie der Sommernachtstraum zu allen Zeiten durch unser Haus gegangen, wie wir in verschiedenen Altern alle verschiedenen Rollen gelesen, von Bohnenblüte bis zu Hermia und Helena, „und wie wir’s nun zuletzt so herrlich weit gebracht“.

Wir sind aber auch wirklich mit dem Sommernachtstraum vollkommen verwachsen und namentlich Felix hat sich ganz denselben eigen gemacht; allen Charakteren ist er gefolgt, alle hat er gleichsam nachgeschaffen, die Shakespeare in seiner Kunst hingestellt.“

Gleich das munter-geschäftige Scherzo (Nr. 1, *Allegro vivace*) knüpft ebenso wie der Elfenmarsch (Nr. 2) mit beiläufiger Brillanz an die Elfenmotivik der Ouvertüre an; mit dem duftigen Schlummerlied „Bunte Schlangen, zweigezüngt!“ (Nr. 3, *Allegro ma non troppo*) singt die Schar der Elfen ihre Königin Titania in den Schlaf, bevor Oberon zu zarten chromatischen Schleiern (Nr. 4, *Andante*) den burlesken Blumenzauber bewirkt („Was du wirst erwachend sehn, Wähl’ es dir zum Liebchen schön“). Das Intermezzo (Nr. 5, *Allegro appassionato*), das – wie auch das Notturmo Nr. 7 – von Mendelssohn ursprünglich als Zwischenaktmusik konzipiert worden war (Tieck hatte schlichtweg versäumt, Mendelssohn von der Zusammenfassung der Akte 2 bis 4 zu einem einzigen Waldnacht-Akt in Kenntnis zu setzen), zeigt im gespenstisch wiegenden und von Tremoli durchzitterten 6/8-Takt die von einem Alb bedrückte und ihren Liebhaber Lysander suchende Hermia; eine Cello-Passage leitet über zum Auftritt der Handwerker (Fagotte; *Allegro molto comodo*) des dritten Akts (nach Shakespeares/Schlegels Zählung). Die Nr. 6 *Allegro – Allegro molto* deutet mit tastenden, geisterhaften Klängen das skurrile Treiben im nächtlichen Walde an (Droll: „Welch hausgebacknes Volk macht hier sich breit“ / Oberon: „Was spuken hier im Wald für Abenteuer?“), während das Notturmo (Nr. 7, *Andante tranquillo*) den Schlaf der beiden Liebespaare begleitet, bevor Droll den Liebestrank zum Einsatz bringt. Der innige Gesang, zunächst ganz vom Klang der Hörner geprägt, lichtet sich schlussendlich zur Morgendämmerung. Mit der Umkehrung des Blumenzauber-Motivs (Nr. 4) betreibt die Nr. 8 (*Andante – Allegro molto – Andante tranquillo – Allegro molto*) die Entzauberung der Betroffenen mitsamt Entflechtung der verworrenen Beziehungsverhältnisse. Der berühmte Hochzeitsmarsch (Nr. 9, *Allegro vivace*), der den fünften Akt einleitet, ist an zweckdienlicher Feierlichkeit schwerlich zu überbieten. Er schmückt Theseus’ Vermählung mit Hippolyta – und verklingt auf berückende Weise: „Das Schönste aber im ganzen Stück“, so Fanny an ihre Schwester Rebecka, „ist die letzte Scene, nachdem der Hof sich mit dem prächtigen Hochzeitsmarsch entfernt hat, der nun immer leiser und ferner wird und plötzlich

in das Thema der Ouvertüre fällt, während zugleich Puck [Droll] und die Elfen wieder den leeren Raum betreten – ich sage Dir, das ist zum Heulen schön.“

Auf die Hochzeitsgabe der Handwerker – die „spaßhafte Tragödie“ von „König Pyramus und Thisbe“ – bezieht sich die Nr. 10: Das *Allegro comodo* geht mit Pauken und Trompeten dem leibhaftigen Auftritt des Prologs voran; über die eher tragikomische *Marcia funebre (Andante comodo)* schrieb Fanny: „Der Trauermarsch, der bei ihrem und Pyramus’ Tode ertönt, ist wirklich ein stupendes Motiv; ich habe bis zuletzt nicht recht daran glauben wollen, es ist eine zu kolossale Unverschämtheit, ihn vors Publikum zu bringen; so wie Felix zu präludivieren pflegt, wenn man ihn nicht dazu bringen kann, ordentlich zu spielen.“ Mit dem bärbaisigen Tanz von Rüpeln (Nr. 11, *Allegro di molto* – eine Bergamasca) kehren wir thematisch zur Ouvertüre zurück. Es folgt eine kurze Reprise des Hochzeitsmarsches (Nr. 12, *Allegro vivace come I*), worauf das Finale mit Gesang und Tanz anhebt („Bei des Feuers matten Flimmern, Geister Elfen stellt euch ein!“) und die Schauspielmusik schlussendlich in ähnlich himmlischer Entschleunigung endet wie die Ouvertüre.

Die Schauspielmusik war ein großer Erfolg, und auch Komponistenkollegen wie Robert Schumann („das ist ein Necken und Scherzen in den Instrumenten, als spielten sie die Elfen selbst; ganz neue Töne hört man da“) und Franz Liszt zeigten sich begeistert. Letzterer bemerkte 1854: „Mendelssohn hat mit sicherem Takt die Stellen des Werkes herausgefunden, durch welche die Musik mit kräftigender und verfeinernder Würze den Reiz des Ganzen erhöhen konnte. Er ließ seine Kunst den richtigst gemessenen Antheil am Stücke nehmen. [...] Sein Talent schmiegte sich vollkommen der heiteren, schalkhaften, bezauberten und bezaubernden Atmosphäre an, in welcher sich diese überaus sinnreiche Komposition Shakespeare’s bewegt.“

1829 hielt sich Felix Mendelssohn Bartholdy in dessen englischer Heimat auf, wo er sowohl als Dirigent (u.a. mit der *Sommernachtsraum*-Ouvertüre) wie auch als Pianist große Erfolge feierte, musikalische Forschungen betrieb (u.a. sah er im British Museum bergeweise Händel-Manuskripte durch) und vor allem mit seinem Freund Karl Klingemann Schottland und die Inselgruppe der Hebriden bereiste. Mendelssohns romantische Fantasie entzündete sich gern an Natur- und Landschaftseindrücken und so fanden sich auch auf



dieser Reise manche musikalische Gedanken ein, mit denen er das Erlebte in Töne zu fassen beabsichtigte: Entwürfe zur Schottischen Symphonie (1842 abgeschlossen) entstanden und das Hauptthema zu einer Ouvertüre kristallisierte sich im Anblick der überwältigenden, „sonderbaren Hebriden“ (Mendelssohn) heraus, genauer: der mythisch umwobenen Fingalshöhle, einer Meeresgrotte auf der Insel Staffa. Klingemann allerdings beschrieb die touristische Attraktion eher prosaisch: „Staffa, mit seinen närrischen Basalt Pfeilern und Höhlen, steht in allen Bilderbüchern; wir wurden in Böten ausgesetzt und kletterten am zischenden Meere auf den Pfeilerstümpfen zur sattsam berühmten Fingalshöhle. Ein grüneres Wellengetöse schlug allerdings nie in eine seltsamere Höhle – mit seinen vielen Pfeilern dem Innern einer ungeheuren Orgel zu vergleichen, schwarz, schallend und ganz, ganz zwecklos für sich allein daliegend – das weite graue Meer darin und davor.“

Mendelssohn hingegen war überaus beeindruckt. Wenn Klingemann auch süffisant formulierte, Felix vertrage sich „mit dem Meere besser als Künstler, denn als Mensch, oder als Magen...“, so meinte der Komponist doch etwas entschieden anderes, als er seinen Eltern schrieb, ihm sei auf den Hebriden „seltsam [...] zu Muthe geworden“. Was er dann brieflich in vierstimmigem Satz und bereits mit Instrumentationsangaben notierte, ist im Kern der Beginn der *Hebriden*-Ouvertüre, auch wenn das Motiv schließlich etwas beschleunigt werden sollte. Bald beschäftigte er sich mit der Ausarbeitung der Ouvertüre, deren Name freilich noch lange nicht feststand und erst dem heute geläufigen entsprach, nachdem Titel wie z.B. „Ouvertüre zur einsamen Insel“ oder „Ossian in Fingals Höhle“ verworfen wurden.

In Rom entstand die Erstfassung der Ouvertüre, die der dort weilende Hector Berlioz bewundernd als „zartes, feines musikalisches Gewebe“ bezeichnete, das „mit so reichen Farben geschmückt ist und den Namen *Ouvertüre zur Fingalshöhle* trägt“. 1832 aber schrieb Mendelssohn aus London: „Die Hebriden habe ich nun um ein Bedeutendes anders und besser gemacht...“. Diese zweite Fassung wurde in London mit Erfolg aufgeführt; in den Druck kam indes eine dritte, leicht gekürzte Fassung. Erneut legte Mendelssohn damit eine hochoriginelle Konzertouvertüre vor, die die frei gehandhabte Sonatenhauptsatzform mit programmusikalischen Elementen durchwirkt und zu einer bestechenden

Synthese führt. Selbst Mendelssohn-Antipoden wie Richard Wagner, der mit seiner rassistischen Polemik in hohem Maße für die zeitweise Diffamierung Mendelssohns verantwortlich war (was ihn, wie gesehen, im Übrigen nicht von musikalischen Anleihen abhielt), waren des Lobes voll.

Das h-moll-Hauptthema der *Hebriden*-Ouvertüre basiert auf der steten Folge absteigender, leicht verzierter Akkordbrechungen – mithin handelt es sich nicht um eines der liedhaften Themen, die Mendelssohns Werke ansonsten oft prägen. Hier ist anderes vonnöten, soll doch das unablässig Küste und Höhle umspielende und umbrandende Wasser in der Vielfalt seiner Erscheinungsformen, in seiner geheimnisvollen Stille wie in seinem leidenschaftlichen Aufbrausen, gezeichnet werden. Nach einem aufsteigenden Nebengedanken findet das zweite Thema zu innigerer Gestalt, weicht aber bald dem Ausgangsmotiv, das zu einem ersten *fortissimo*-Ausbruch führt und in treibende Fanfarenklänge mündet. Diese musikalischen Elemente werden in der dramatisch zerfurchten Durchführung harmonisch kühn verarbeitet und verklingen nach einer gleichsam noch benommenen Reprise im *pianissimo*-Abgesang von Solo-Klarinette und Solo-Flöte: Meeresstille und glückliche Fahrt? Aber das ist ein anderes Thema – bzw. eine andere maritime Ouvertüre Mendelssohns ...

© *Horst A. Scholz* 2015

Das **Schwedische Kammerorchester** wurde 1995 als residentes Kammerorchester der schwedischen Gemeinde Örebro gegründet; seit 1997 gehört der derzeitige Musikalische Leiter Thomas Dausgaard dem Orchester an. Seitdem hat Dausgaard mit dem Ensemble nachhaltig an der Entwicklung eines einzigartigen, dynamischen Klangprofils gearbeitet, was rasch zu großen Erfolgen und einem festen Platz in der internationalen Musikszene geführt hat. Das aus 39 regulären Mitgliedern bestehende, eng verbundene Ensemble gab 2004 seine Großbritannien- und USA-Debüts bei den BBC Proms und dem Mostly Mozart Festival des Lincoln Centers. Seither unternimmt das Orchester regelmäßig Konzertreisen durch Europa und hat auch in Japan debütiert.

Das Schwedische Kammerorchester erweitert beständig sein Repertoire und begrüßt neue Herausforderungen mit großer Offenheit. Mit Thomas Dausgaard hat das Ensemble bei BIS Gesamteinspielungen der Symphonien Schumanns („Der erkenntnisreichste Schumann-Zyklus in mehr als drei Jahrzehnten“, *International Record Review*) und Schuberts („Ein Zyklus für unsere Zeit“, *Pizzicato*) vorgelegt. Zu weiteren neueren Einspielungen bei BIS gehören symphonische Werke von Dvořák, Tschaikowsky und Bruckner sowie ein 2013 erschienenes Wagner-Album mit Nina Stemme als Solistin in den *Wesendonck-Liedern*.

**Thomas Dausgaard**, seit 1997 Chefdirigent des Schwedischen Kammerorchesters, wird für seine Schaffenskraft, seine innovative Programmgestaltung, seine spannenden Konzerte und seine umfangreiche, von der Kritik gefeierte Diskographie gerühmt. Er ist außerdem Erster Gastdirigent der Seattle Symphony und Ehrenmitglied des Dänischen Nationalorchesters, dessen Chefdirigent er von 2004 bis 2011 war; 2016 wird er das Amt des Chefdirigenten des BBC Scottish Symphony Orchestra übernehmen. Regelmäßig ist er bei vielen der weltweit führenden Orchester zu Gast, u.a. beim Gewandhausorchester Leipzig, der Staatskapelle Dresden, dem Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, den Wiener Symphonikern, dem Chamber Orchestra of Europe, dem Philharmonia Orchestra, dem London Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra und dem Orchestre Philharmonique de Radio France. Seine Karriere in Nordamerika begann er als Assistent von Seiji Ozawa; seitdem ist er mit dem Cleveland Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, der Los Angeles Philharmonic, dem Washington National Symphony Orchestra, dem Baltimore Symphony Orchestra, der Houston Symphony, dem Toronto Symphony Orchestra und dem Montreal Symphony Orchestra aufgetreten. Darüber hinaus ist er regelmäßig in Asien und Australien zu Gast, wo er in jüngerer Zeit das New Japan Philharmonic Orchestra, das Hong Kong Philharmonic Orchestra, das Sydney Symphony Orchestra und das Melbourne Symphony Orchestra geleitet hat. Zu den Festivals, bei denen er aufgetreten ist, zählen die BBC Proms, die Salzburger Festspiele, Mostly Mozart und das Tanglewood Music Festival.

« Le plus gros souci chez plusieurs personnes est l'incapacité à décider laquelle des ouvertures de Mendelssohn est la plus charmante. Déjà avec les trois premières, la décision était difficile et voici qu'arrive une quatrième ! » C'est ainsi que Robert Schumann commençait sa recension de l'ouverture aux *Contes de la belle Mélusine* opus 32 de Felix Mendelssohn-Bartholdy en 1836. Le problème évoqué était bien évidemment un problème de riche car le genre de l'ouverture de concert, esquissé dans les opéras et les musiques de scène de Mozart, de Beethoven et de Weber mais qui n'avait pas encore obtenu ses lettres de noblesse, allait avec Mendelssohn atteindre d'impressionnants sommets : les quatre ouvertures, *Le Songe d'une Nuit* (1826), *Mer calme et heureux voyage* (1828–1834), *Les Hébrides* (1829–1830/32) et *La belle Mélusine* (1833–1835), seront publiées les unes après les autres dans une succession rapide entre 1832 et 1835.

Dans ces œuvres, Mendelssohn a combiné de brillante façon une conception classique à une expression romantique ce que fera également entre autres un Franz Liszt avec ses poèmes symphoniques. Les ouvertures de Mendelssohn sont également des poèmes symphoniques bien qu'elles soient clairement enracinées dans la forme sonate. Leur nouvel objectif est cependant clair : il ne s'agit plus d'une sorte de double point musical qui aiguille la tension et l'attention sur ce qui suit mais plutôt d'œuvres autonomes dotées de leurs caractéristiques propres. L'ouverture de concert s'est émancipée aussi bien de la scène que de sa fonction de prélude afin de poursuivre son propre sujet dont le potentiel narratif et évocateur est exprimé aussi bien de manière aphoristique qu'exhaustive. Le concept d'« ouverture » semble en fait avoir perdu son sens alors que, d'un autre côté, son jeu avec le caractère fragmentaire est évidemment un trait profondément romantique. (Le fait que Mendelssohn ajoutera plus tard à son ouverture du *Songe d'une nuit d'été* une musique de scène constituera également une surprise agréable.)

Le vieux conte français de la belle fée océane Mélusine qui, sous l'apparence physique de la femme d'un chevalier, dissimule sa véritable nature et son origine (ce qui en fait une sorte de Lohengrin féminin) qui sera finalement surprise par son mari dans sa forme de sirène et qui doit par conséquent retourner au royaume de la mer correspond à un thème

populaire du romantisme. On ne s'étonnera donc pas du fait que Niels Gade et William Sterndale-Bennett, des élèves de Mendelssohn, « hériteront » de leur maître son penchant pour les sirènes – qu'on les appelle Mélusine, naïade ou Ondine. L'origine de l'ouverture de *Mélusine* est cependant plus prosaïque: Mendelssohn la composa manifestement par dépit envers l'opéra *Mélusine* de Conradin Kreutzer (sur un livret de Franz Grillparzer) qu'il avait entendu en 1833. L'ouverture qui avait été bissée lui avait notamment « merveilleusement » déplu. La substance qui manquait à l'œuvre de Kreutzer fut ajoutée dans une certaine mesure par Mendelssohn avec sa propre ouverture commencée en 1833 et révisée en 1835. Mendelssohn choisit non pas de s'attarder à un récit musical de l'intrigue mais plutôt à une représentation libre de l'atmosphère et des personnages principaux qu'il met en scène dans une forme très abstraite. C'est ainsi que Mélusine et le chevalier se rencontrent dans une forme sonate dramatique en fa mineur baignant dans des vagues ondulantes (un effet qui reviendra plus tard sous la forme d'un emprunt à peine déguisé dans *L'Or du Rhin* de Richard Wagner). Robert Schumann observera que dans l'ouverture de Mendelssohn, « l'esprit romantique y flotte à un tel point que l'on oublie les moyens techniques et les outils dont il a eu besoin ». On ne s'étonnera pas que c'est notamment l'ouverture de Mélusine qui scellera « l'amitié éternelle » entre Gioacchino Rossini et Mendelssohn en juin 1836.

La brillante ouverture pour la comédie de William Shakespeare *Le songe d'une nuit d'été* opus 21 a été composée à l'été de 1826 alors que Mendelssohn n'avait que dix-sept ans. Elle devint immédiatement l'une des œuvres à laquelle on allait désormais l'identifier. Avec une souveraineté étonnante, il parvient à créer dans cette première ouverture (de concert) une nouvelle sonorité orchestrale dont la légèreté « elfique » constitue une transposition qui correspond parfaitement à la pièce de Shakespeare. Mendelssohn soulignera l'importance considérable de l'inspiration suscitée par la pièce (dans la traduction d'August Wilhelm von Schlegel): « Ce que j'ai fait en tant que compositeur, j'aurais pu le faire auparavant. Mais je n'avais encore jamais eu un tel sujet en tant que source de ma fantaisie. Cela a constitué une source d'inspiration et cette inspiration a été heureuse. »

Quatre accords mystérieux joués par les vents ouvrent le rideau sur un paysage en-

chanté qui prend de nouvelles formes au sein des groupes de thèmes principaux et secondaires et ignore joyeusement les limites traditionnelles du réservoir de thèmes. Les *staccatos* scintillants de croches aux cordes – le thème des elfes – constituent la force motrice fondamentale avant de culminer dans un thème au rythme pointé plein d’allant joué par tous les instruments. Une cantilène de clarinette se détache du thème secondaire, pendant que les pas maladroits des rustres se risquent à une danse qui débouche dans les braiments agressifs d’un âne (saut de neuvième descendante). Le développement se concentre principalement sur le thème « elfique » animé alors que l’on reconnaît aisément « le cor d’Obéron » (du reste, l’opéra romantique *Oberon* de Carl Maria von Weber date de la même période). Le rideau des vents introduit la récapitulation fortement raccourcie qui débouche dans une intéressante coda : nous traversons le royaume des fées une dernière fois et celui-ci est solennellement transfiguré jusqu’à ce que le rideau se referme, comme il s’était ouvert. Mendelssohn a rédigé, un peu à contrecœur, le programme de son ouverture à la demande de son éditeur : « Je pense qu’il suffit de se rappeler comment le roi et la reine des elfes, Obéron et Titania, apparaissent avec toute leur suite dans la pièce, tantôt ici, tantôt là ; puis apparaît le duc d’Athènes, Thésée, qui part chasser avec son épouse dans la forêt (...) puis deux couples de tendres amoureux qui se perdent et se retrouvent et enfin une troupe de robustes compagnons avec leur humour bon enfant, puis les elfes à nouveau qui se moquent de tous et c’est ainsi que le pièce se construit. Lorsqu’à la fin tout s’est arrangé et que les principaux personnages s’en vont, heureux, les elfes reviennent et bénissent la maison et disparaissent alors que le jour se lève. »

Dix-sept ans plus tard, de 1842 à 1843, Mendelssohn développera l’ouverture suite à une commande du roi de Prusse, Frédéric-Guillaume IV, pour une véritable musique de scène pour chœur, solistes et orchestre dans une production de Ludwig Tieck qui sera créée le 14 octobre 1843 au Nouveau Palais de Potsdam. Pour cette musique de scène, il reprend les motifs fondamentaux de son ouverture qui semblait avoir été plongée dans un sommeil d’où seul un baiser pourrait l’éveiller : au moment de la création de 1843, sa sœur Fanny écrivit : « Nous avons mentionné hier à quel point le *Songe d’une nuit d’été* avait toujours joué un rôle important dans notre maison, comment nous avons lu tous les rôles

à des âges différents, de Fleur-de-pois jusqu'à Hermia et Hélène, « et comment, partis de loin, nous l'avons si victorieusement dépassé. » Nous avons vraiment été élevés avec cette pièce et Felix en particulier se l'est appropriée, recréant pratiquement les personnages qui ont jaillit du génie inépuisable de Shakespeare. »

Le Scherzo enjoué et animé (n° 1, *Allegro vivace*) ainsi que la Marche des elfes (n° 2) sont brillamment reliés au motif elfique de l'ouverture. La berceuse délicate « You spotted snakes with double tongues » [Vous, serpents tachetés au double dard] (n° 3, *Allegro ma non troppo*) est chantée par les nombreux elfes à leur reine Titania avant qu'Oberon ne commence son ensorcellement burlesque sur des voiles chromatiques délicats (« What thou seest when thou dost wake, do it for thy true-love take » [Que l'être que tu verras à ton réveil, soit par toi pris pour amant !]) (n° 4, *Andante*). L'Intermezzo (n° 5, *Allegro appassionato*), – comme le Notturmo n° 7 – avait été conçu comme un entracte (Tieck avait tout simplement oublié de prévenir Mendelssohn que les actes 2 à 4 avait été résumés en un seul acte), et fait entendre une berceuse fantomatique et des trémolos frémissants sur une mesure à 6/8 qui traduit l'inquiétude d'Hermia en proie à un cauchemar et qui cherche son amant Lysandre. Un passage des violoncelles nous mène à l'entrée des ouvriers (aux bassons, *Allegro molto comodo*) du troisième acte (d'après la numérotation de la traduction de Schlegel de la pièce de Shakespeare). Le sixième mouvement, *Allegro – Allegro molto*, fait allusion au moyen de motifs hésitants et fantomatiques à la course nocturne absurde dans la forêt (Puck: « What hempen home-spuns haev we swagg'ring here » [Qu'est-ce donc que ces filandreuses brutes qui viennent brailler ici] / Oberon: « What night-rule now about this haunted grove ? » [Quelle fredaine nocturne viens-tu de faire dans ce bois enchanté ?]) alors que le Notturmo (n° 7, *Andante tranquillo*) accompagne le sommeil des deux amants avant que Puck ne se serve de son philtre d'amour. Le chant tendre, d'abord caractérisé par la sonorité des cors, s'illumine ensuite avec le crépuscule. Avec le retour du motif de l'ensorcellement des fleurs (n° 4), le huitième mouvement (*Andante – Allegro molto – Andante tranquillo – Allegro molto*) annonce la fin de l'enchantement des victimes avec la résolution du chassé-croisé amoureux. Il serait difficile de surpasser la célèbre Marche nuptiale (n° 9, *Allegro vivace*) en termes de solennité. Elle

pare le mariage de Thésée avec Hyppolyte avant de s'éteindre comme dans un enchantement : « Le passage le plus beau de toute la pièce, écrivit Fanny à sa sœur Rebecka, est la dernière scène, après que la cour se soit éloignée au son de la somptueuse marche nuptiale que l'on entend de moins en moins fort et que, soudainement, survient le thème de l'ouverture, alors que Puck et que les elfes reviennent à nouveau sur la scène vide. Je te le dis, c'est beau à en pleurer. »

Le cadeau de mariage des artisans – la « farce très tragique » du « roi Pyrame et de Thisbé » – constitue le dixième mouvement : l'*Allegro comodo* précède l'entrée animée du prologue avec timbales et trompettes. Fanny écrivit au sujet de cette marche funèbre tragicomique : « La marche funèbre que l'on entend au moment de sa mort ainsi que de celle de Pyrame, fait entendre un motif prodigieux. Je ne pouvais pas y croire jusqu'à maintenant, c'est d'une effronterie éhontée que de l'amener devant le public ; comme lorsque Félix pianote quand on n'arrive pas à le faire jouer convenablement. » Nous revenons thématiquement à l'ouverture avec la danse bourruée des manants (n° 11, *Allegro di molto* – une bergamasque). Suit une courte reprise de la marche nuptiale (n° 12, *Allegro vivace come I*), suivi du finale avec chant et danse (« Faites en cette maison rayonner la lumière ») et la musique de scène se termine dans une même décélération céleste semblable à l'ouverture.

La musique de scène remporta un grand succès et des compositeurs comme Robert Schumann (« les taquineries et les plaisanteries des instruments sont comme si les elfes les jouaient eux-mêmes. On y entend des sonorités toutes nouvelles ») et Franz Liszt se montrèrent également enthousiastes. Ce dernier fit remarquer en 1854 que : « Mendelssohn a choisi avec soin les endroits dans la pièce qui, grâce à une musique aux épices vivifiantes et raffinées, allaient contribuer à l'attrait général. Il sait user de son art avec modération au sein de l'œuvre. [...] Son talent s'adapte parfaitement à l'atmosphère joyeuse, espiègle, enchantée et enchanteresse qui anime cette composition tout à fait ingénieuse de Shakespeare. »

En 1829, Felix Mendelssohn Bartholdy qui séjournait alors en Angleterre où il avait remporté un grand succès à la fois en tant que chef (notamment avec l'*Ouverture du Songe*



*d'une nuit d'été*) et que pianiste, effectua des recherches (notamment au British Museum où il consulta de nombreux manuscrits de Händel) et surtout, entreprit un voyage dans l'archipel des Hébrides avec son ami Karl Klingemann. L'esprit romantique de Mendelssohn s'enflammait à la contemplation de scènes naturelles et de nombreuses idées musicales surgirent également au cours de ce voyage. Le compositeur souhaitait exprimer son expérience en musique : des esquisses d'une Symphonie « écossaise » (terminée en 1842) ainsi que le thème principal d'une ouverture se cristallisèrent à la vision des spectaculaires et « étranges Hébrides » (Mendelssohn) ou plus précisément de la mythique grotte marine de Fingal sur l'île de Staffa. Klingemann, de son côté, décrivit l'attraction touristique en des termes plus prosaïques : « Staffa, avec ses drôles de colonnes de basalte et ses grottes, figure dans tous les livres d'images ; on nous a mis dans des bateaux et la mer stridente nous a hissés sur les chicots des colonnes jusqu'à la fameuse grotte de Fingal. Jamais vacarme de lames plus vert ne se fracassa dans une grotte plus étrange – ses nombreuses colonnes la faisaient ressembler à l'intérieur d'un orgue monstrueux, noir, retentissant, sans utilité aucune et tout seul, avec la vaste mer grise au-dedans et au-devant. »

Mendelssohn sera, en revanche, très impressionné. Pendant que Klingemann évoquera en termes sardoniques Felix qui s'accommodait « mieux de la mer en tant qu'artiste qu'en tant qu'humain, ou qu'estomac... », le compositeur, dans un tout autre esprit, écrira à ses parents que les Hébrides l'avaient « extraordinairement affecté ». Ce qu'il écrivit ensuite sur quatre portées avec déjà des indications relatives à l'instrumentation est, pour l'essentiel, le début de l'Ouverture des *Hébrides* bien que le motif sera finalement quelque peu accéléré. Il se lancera bientôt dans le travail sur l'ouverture mais il lui fallut du temps pour s'arrêter au titre sous lequel elle est connue aujourd'hui après qu'« Ouverture à une île déserte » ou « Ossian dans la grotte de Fingal » furent envisagés.

La première version de l'ouverture fut complétée à Rome et celle-ci impressionna Hector Berlioz qui la qualifia de « délicat et fin tissu musical, diapré de si riches couleurs, qui a nom : Ouverture de la Grotte de Fingal. » De Londres, Mendelssohn écrira cependant en 1832 : « J'ai maintenant fait des *Hébrides* quelque chose de substantiellement différent et de meilleur... » Cette deuxième version sera exécutée avec succès à Londres mais c'est

une troisième version, légèrement plus courte, qui sera finalement publiée. Mendelssohn a encore une fois réalisé une ouverture de concert hautement originale qui arrange une forme sonate avec des éléments programmatiques et parvient à une synthèse captivante. Même une personnalité aussi diamétralement opposée de Mendelssohn que Richard Wagner qui avec sa polémique raciste sera en grande partie responsable des attaques occasionnelles contre Mendelssohn (ce qui, on l'a vu, ne l'empêchera pas de parfois procéder à des emprunts musicaux) exprimera son admiration pour l'œuvre.

Le thème principal en si mineur de l'Ouverture des *Hébrides* est basé sur une succession régulière et descendante d'accords arpégés et légèrement ornés. Il ne s'agit donc pas de l'un de ces thèmes chantants tels qu'on les retrouve dans tant d'œuvres de Mendelssohn. Il dut faire face ici à une autre contrainte : l'évocation du jeu de l'eau avec ses multiples visages qui entoure la côte et la grotte, son silence mystérieux ainsi que son effervescence passionnée. Après une idée secondaire au dessin mélodique ascendant, le second thème prend un aspect plus intimiste mais il cède bientôt la place au motif de sortie qui mène à une première explosion *fortissimo* avant de déboucher dans des sonorités de fanfare. Cet élément musical est développé harmoniquement avec audace dans le développement furieusement dramatique et disparaît après une reprise encore étourdie pour ainsi dire dans la nuance *pianissimo* avec la clarinette et la flûte solo : Mer calme et heureux voyage ? Ceci une autre histoire... et une autre ouverture maritime de Mendelssohn...

© *Horst A. Scholz* 2015

L'**Orchestre de chambre de Suède** a été fondé en 1995 en tant qu'orchestre de chambre résident de la ville d'Örebro. Deux ans plus tard, son actuel directeur artistique, Thomas Dausgaard s'est joint à l'ensemble. Dausgaard et l'ensemble ont depuis travaillé en étroite collaboration dans le but de créer une sonorité distincte et dynamique ce qui contribua à leur ascension rapide vers le succès et une place importante sur la scène internationale. Ensemble soudé qui se compose de trente-neuf membres réguliers, l'Orchestre de chambre

de Suède a fait ses débuts en Angleterre et aux États-Unis avec Thomas Dausgaard en 2004 dans le cadre respectivement des Proms de la BBC et du Festival Mostly Mozart du Lincoln Center. L'orchestre se produit depuis régulièrement en Europe dans le cadre de tournées et a également fait ses débuts au Japon.

L'Orchestre de chambre de Suède continue de développer son répertoire et est toujours ouvert aux nouveaux défis. En compagnie de Dausgaard, l'ensemble a réalisé chez BIS une intégrale des symphonies de Schumann dont l'*International Record Review* dira qu'il s'agit de l'intégrale « la plus perspicace depuis plus de trente ans » et de Schubert, « un cycle pour notre époque », selon *Pizzicato*. Parmi les autres projets réalisés chez le même label, mentionnons des œuvres symphoniques de Dvořák, Tchaïkovski et Bruckner ainsi qu'un enregistrement consacré à Wagner avec Nina Stemme dans les *Wesendonck Lieder*.

Réputé pour sa créativité et son audace dans le choix des œuvres, l'énergie de ses exécutions en concert et son importante discographie qui contient de nombreux enregistrements acclamés, **Thomas Dausgaard** est le chef principal de l'Orchestre de chambre de Suède depuis 1997. Il est également le chef invité principal de l'Orchestre symphonique de Seattle et chef honoraire de l'Orchestre symphonique national danois dont il a été chef principal de 2004 à 2011. Il sera le chef principal de l'Orchestre symphonique écossais de la BBC à partir de 2016. Il est régulièrement appelé à diriger les meilleurs orchestres du monde dont l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, la Staatskapelle de Dresde, l'Orchestre symphonique de la radio bavaroise, l'Orchestre symphonique de Vienne, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre symphonique de Londres, l'Orchestre symphonique de la BBC ainsi que l'Orchestre philharmonique de Radio-France. Il a commencé sa carrière nord-américaine en tant qu'assistant de Seiji Ozawa et s'est depuis produit en compagnie de l'Orchestre de Cleveland, de l'Orchestre symphonique de Boston, de l'Orchestre philharmonique de Los Angeles, de l'Orchestre symphonique national de Washington, de l'Orchestre symphonique de Baltimore, de l'Orchestre symphonique de Houston, de l'Orchestre symphonique de Toronto ainsi que de l'Orchestre symphonique de Montréal. Il dirige également régulièrement en Asie ainsi qu'en Australie

où il s'est produit au cours des dernières années avec le Nouvel orchestre philharmonique du Japon, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong ainsi que les orchestres symphoniques de Sydney et de Melbourne. On compte parmi les festivals où il a dirigé les Proms de la BBC, le Festival de Salzbourg, Mostly Mozart du Lincoln Center ainsi que celui de Tanglewood. Thomas Dausgaard a reçu la Croix de chevalerie au Danemark et est également membre de l'Académie royale de musique de Suède.

TWO ACCLAIMED SYMPHONY CYCLES WITH THE  
SWEDISH CHAMBER ORCHESTRA AND THOMAS DAUSGAARD

**ROBERT SCHUMANN:**

Symphony No. 2 in C major, Op. 61; Overture to 'Scenes from Goethe's Faust'; Julius Caesar, overture, Op. 128; Symphony No. 4 in D minor, Op. 120 (original version) (BIS-1519 SACD)

Symphony No. 1 in B flat major, Op. 38 ('Spring Symphony'); Overture to Schiller's 'Braut von Messina', Op. 100; Overture to the opera 'Genoveva', Op. 81; Symphony in G minor, 'Zwickau Symphony'; Overture, Scherzo and Finale, Op. 52 (BIS-1569 SACD)

Symphony No. 3 in E flat major ('Rhenish'), Op. 97; Symphony No. 4 in D minor, Op. 120 (final version); Overture to 'Manfred', Op. 115; Hermann und Dorothea, overture, Op. 126 (BIS-1619 SACD)

*'A riveting cycle...' Gramophone*

**FRANZ SCHUBERT:**

Symphony No. 8 in B minor, 'Unfinished', D 759; Symphony No. 9 in C major, 'Great', D 944 (BIS-1656 SACD)

Symphony No. 3 in D major, D 200; Symphony No. 4 in C minor, 'Tragic', D 417; Symphony No. 5 in B flat major, D 485 (BIS-1786 SACD)

Symphony No. 6 in C major, 'Little', D 589; Music from 'Rosamunde', D 797 (BIS-1987 SACD)

Symphony No. 1 in D major, D 82; Symphony No. 2 in B flat major, D 125; 'Rosamunde Overture', D 644; Trauermarsch from Adrast, D 137 (BIS-1989 SACD)

*'Dausgaard's Schubert symphony cycle could become  
a first choice among any available.' Fanfare*

## A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, Incidental Music

### 5 3. Lied mit Chor

#### **Erste Elfe**

Bunte Schlangen, zweigezüngt,  
Igel, Molche, fort von hier!  
Daß ihr euren Gift nicht bringt  
in der Königin Revier!

#### **Erste & Zweite Elfe, Chor**

Nachtigall, mit Melodei  
sing in unser Eiapopei,  
Eiapopeia! 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 andern Ort!

#### **Erste & Zweite Elfe, Chor**

Nachtigall, mit Melodei  
sing in unser Eiapopei,  
Eiapopeia! 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!

### 3. Song and Chorus

#### **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.

#### **First & Second Fairies, Chorus**

Philomel, with melody  
Sing in our sweet lullaby;  
Lulla, lulla, lullaby, lulla, lulla, 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.

#### **First & Second Fairies, Chorus**

Philomel, with melody  
Sing in our sweet lullaby;  
Lulla, lulla, lullaby, lulla, lulla, 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.

## **15** Finale

### **Elfen**

Bei des Feuers mattem Flimmern,  
Geister, Elfen, stellt euch ein!  
Tanzet in den bunten Zimmern  
manchen leichten Ringelreihn!  
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**

Bei des Feuers mattem Flimmern  
...  
Nun genug, fort im Sprung,  
trefft ihn in der Dämmerung!

## **Finale**

### **Fairies**

Through the house give gathering 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**

Through the house give gathering light  
...  
Trip away; make no stay;  
Meet me all by break of day.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### RECORDING DATA

|                     |   |
|---------------------|---|
| Recording:          | September 2014 at the Concert Hall of the School of Music, Theatre and Art, Örebro, Sweden<br>Producer: Marion Schwebel (Take5 Music Production)<br>Sound engineer: Thore Brinkmann (Takes Music Production)  |
| Equipment:          | BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.<br>Original format: 24-bit / 96 kHz |
| Post-production:    | Editing: Marion Schwebel<br>Mixing: Marion Schwebel, Thore Brinkmann  |
| Executive producer: | Robert Suff   |

#### BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2015  
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photo: © photocosma / depositphotos.com  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: +46 8 544 102 30  
[info@bis.se](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-2166 © & © 2015, BIS Records AB, Åkersberga.

Thomas Dausgaard  
Photo: © Ulla-Carin Ekblom

