

Felix Mendelssohn Bartholdy

(geb. Hamburg, 3. Februar 1809 — gest. Leipzig, 4. November 1847)Die

Die Loreley

Op. 98

Vorwort

Mendelssohn spielte wahrlich keine bedeutsame Rolle bei der Weiterentwicklung der Oper. Trotzdem wurde die Frage seines Beitrags zum Genre in der Zeit nach seinem Tod leidenschaftlich diskutiert. Einige Kritiker — am berüchtigtsten Richard Wagner — hielten den Komponisten für schlichtweg unfähig, solche Werke zu schreiben. Für andere dagegen war das Oratorium *Elijah* ein Neustart, das den Weg bereitete — wie ein zeitgenössischer Kritiker bemerkte — für ein neues Stadium der dramatischen Musik, das *Die Loreley* einleiten sollte. Aus dieser Sicht war Mendelssohns frühzeitiger Tod ein doppelter Schlag: gerade im Begriff, einen substantiellen Beitrag zur Oper zu leisten, der mit anderen Ansätzen gut hätte konkurrieren können, blieb seine Verheißung jedoch unerfüllt.

Daß Mendelssohn als Enddreißiger die Welt der Oper noch nicht hatte erobern können, ist kennzeichnend für seine vielschichtige Einstellung diesem Genre gegenüber. Dramatische Musik hatte ihn vom Beginn seiner kreativen Unternehmungen beschäftigt: im Alter zwischen 11 und 15 Jahren schrieb er vier komische Opern für hausmusikalische Aufführungen; *Die Soldatenliebschaft* (1820), *Die beiden Pädagogen* (1821), *Die wandernden Komödianten* (1821) und *Die beiden Neffen, oder Der Onkel aus Boston* 1822-23). Diese Werke rührten aber nicht von seinem Kompositionsunterricht bei dem Berliner Komponisten, Dirigenten und Pädagogen Carl Friedrich Zelter her, sondern sie entsprangen Mendelssohns eigener kreativer Schaffenslust. Das letztere Werk — *Der Onkel aus Boston* — ist charakteristisch für Mendelssohns altersgemäße Entwicklung: nach der ersten Generalprobe des Werkes am fünfzehnten Geburtstag des Komponisten bemerkte Zelter darin genügend Fortschritt und Originalität, um Mendelssohn "den Gesellenbrief...im Namen Mozarts, im Namen Haydns und im Namen des Altmeisters Bach" zu verleihen. Neuere Bewertungen dieser Werke ergaben, daß Mendelssohn — bereits in diesem zarten Alter — ein Talent für nuancierte Instrumentierung zeigte, das Gütesiegel des geborenen Opernkomponisten.

Nach diesen vielversprechenden Anfängen schien Mendelssohn auf dem richtigen Weg zu einer erfolgreichen Opernkarriere zu sein. Doch bevor er die Arbeit an der *Loreley* begann, hatte er der Öffentlichkeit erst eine einzige fertige Oper präsentiert. Die schlechte Aufführung und die unvorteilhafte Aufnahme der Premiere der *Hochzeit des Camacho* am Berliner Schauspielhaus am 29. April 1827 schockierten den Komponisten zutiefst. Er verließ das Theater noch vorm Ende der Premierenaufführung und zog das Werk zurück, so daß weitere Aufführungen unmöglich wurden. Zu Mendelssohns Lebzeiten wurde das Werk nie wieder aufgeführt, und es dauerte fast zwanzig Jahre bis der Komponist wieder eine eigenständige Oper mit dem Ziel einer öffentlichen Aufführung in Angriff nahm. In der Zwischenzeit schrieb Mendelssohn — wieder lediglich für den Hausgebrauch — einen Einakter, das Liederspiel *Die Heimkehr aus der Fremde* (1829), das zur Silbernen Hochzeit seiner Eltern aufgeführt wurde. Obwohl er mit Libretti und Aufträgen namhafter Persönlichkeiten der Opernwelt, wie beispielsweise Webers Librettisten J. R. Planché und *Helmina von Chézy*, versorgt wurde, brachte Mendelssohn nie den nachhaltigen Enthusiasmus auf, eine Oper zu vollenden. Häufig hielt er die Libretti für schlecht, aber da die meisten dieser Libretti von anerkannten Autoren stammten, deren Texte von anderen Komponisten erfolgreich vertont worden waren, kann angenommen werden, daß das Scheitern der *Hochzeit des Camacho* Mendelssohns Talent zum Opernschreiben lähmte.

Im Jahr 1845 reiften bei Mendelssohn allerdings bereits Pläne, Clemens Brentanos zugkräftige Sage von der Loreley mit dem Librettisten Emanuel Geibel zu vertonen. Was war also passiert? Daß sich Mendelssohn danach sehnte, eine Oper zu schreiben, ergibt sich aus einem Brief aus dem Jahr 1845 an seinen Freund, den deutschen Sänger, Librettisten und Stückeschreiber Eduard Devrient: "vor allem würde ich gerne eine Oper komponieren; und oft habe ich eine große Sehnsucht, dies zu tun . . . Ich mache mir deswegen oft große Vorwürfe; besonders dann, wenn ich (wie hier, diesen Winter) neue deutsche und ausländische Opern höre, verspüre ich die Verpflichtung, mich auch damit befassen zu müssen und meinen Vorsatz in Noten umzusetzen". Wahrscheinlich war es das Treffen mit der Opernsängerin Jenny Lind im Jahr 1844, das dem Komponisten den Anstoß gab, die Herausforderung anzunehmen. Zweifellos bot die Loreley, eine Sage, in der eine Frau die Hauptrolle spielt, eine Fülle von Möglichkeiten, die Talente der Schwedischen Nachtigall ins Rampenlicht zu setzen.

Die fertigen Szenen der Loreley wurden nach der Uraufführung im Jahr 1850 posthum im Jahr 1952 als Op. 98 veröffentlicht. Die gewichtigste davon ist das Finale des 1. Akts. Die anderen beiden Sätze sind ein Ave Maria in der 3. Szene für Sopransolo und Frauenchor und ein Winzer-Chor in der 4. Szene. Weitere Manuskriptquellen für den 1. Akt — ein Sketch für die 2. Szene mit einem Duett der Hauptakteure Leonore und Otto und umfangreiches musikalisches Material für die 7. Szene, einschließlich eines Choralmarschs und eines Quartetts — finden sich in der Manuskriptsammlung des Komponisten aus dem Jahr 1847 (Band 44 seines Nachlasses), das sich in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau befindet. Von diesen Manuskripten liegen der Festmarsch und das Quartett vollständig in der Handschrift des Komponisten vor. Von daher ist es — wie Larry Todd bemerkt — schwer zu verstehen, warum diese nicht publiziert wurden.

Der Augenblick im Drama, um den sich das Finale dreht, bezieht sich auf Leonores Erkenntnis, daß es sich bei dem frisch-vermählte Pfalzgraf Otto um ihren Liebhaber handelt. Völlig verzweifelt darüber, betrogen worden zu sein, wandert sie nächtens an den Ufern des Rheins entlang. Wasser- und Luftgeister, die sie dabei beobachten, kommen überein, sie für eine Gegenleistung zu rächen. Mendelssohns Finale wird vom Orchester eingeleitet. Dabei erschaffen vibrierende Streicherfiguren und schnelle chromatische Läufe der Flöten und Piccolos eine Zauberwelt, reif für den Auftritt der Elfen und Nixen. Die Aufteilung der Chöre nach Klangfarben ermöglicht Mendelssohn die musikalische Darstellung der Geibelschen Stimmen von oben und unten, ein erprobtes Mittel in der Oper, das der Komponist in Werken wie der Kantate Die erste Walpurgisnacht gründlich erforschte. Der Kontrast zwischen diesen Rollen wird durch das jeweilige musikalische Material verstärkt, indem die klagend-zerbrechlichen weiblichen Mollstimmen mit dem kräftigen vierstimmigen Dur-Chor für Tenöre und Bässe konfrontiert werden, der so charakteristisch ist für die männlichen Gesangsrollen der Epoche. Die schauerliche Atmosphäre wird durch die chromatisch absteigenden Akkorde, als erste Umkehrung gesetzt, verstärkt, welche die anfänglichen Versuche der Geister begleiten, die Rheinbevölkerung aufzuwiegeln (Rheingeschlecht! Herauf!). Nach mehrfachen Versuchen, die Rheinbewohner zum Aufruhr anzustacheln, wird durch Tempo- und Tonartwechsel und Tenöre und Bässe neues musikalisches Material eingeführt.

Der Chor der Wassergeister "Auf feuchtem Flügel ziehn wir daher" wird durch eine Pralltrillerfigur der Streicher gekennzeichnet. Männer- und Frauenstimmen wechseln sich mit eingestreuten kurzen orchestralen Zwischenspielen imitierend ab, wobei anschwellende Sechzehntel Wind und Sturm verkörpern. Unvermittelte akkordische Einwürfe beschwören das Bersten des Kiels, wenn die Schiffe auf die Felsen gelotst werden. Am Ende verschmelzen Männer- und Frauenstimmen in einem einzigen Chor. An dieser Stelle scheint die an Chorlieder erinnernde diatonische Ausarbeitung unvereinbar mit den Figuren des Stückes.

Ein Wechsel im Aufbau kündigt Leonores Auftritt an, wie sie sich, beobachtet von den Geistern, unter strömenden Tränen nähert. Das Tempo verlangsamt sich und eine schlichte

Orchesterbegleitung lenkt die Aufmerksamkeit auf ihren Gesang vom Schmerz über Ottos Treuebruch. Die Vorahnung ihres endgültigen Schicksals ist die Fis-Moll-Tonalität an dieser Stelle: seit langem ist diese Tonart mit dem Übernatürlichen verbunden, vorbildlich dargestellt in Webers Wolfsschlucht-Szene im Freischütz, dessen Premiere Mendelssohn im Jahr 1821 miterlebt hatte. Eine vibrierende Streicherfigur kündigt einen Stimmungswechsel an, als Leonore sich von der betrogenen zur rachsüchtigen Frau entwickelt und ihre Reise in die Unsterblichkeit beginnt. "O wer schafft Rache!" schreit sie hinaus, "Wer schafft Vergeltung meiner Qual!" Die Luft- und Wassergeister spiegeln ihren Appell wider, indem sie kurz und leise an ihre Anwesenheit erinnern und damit ihre Rolle für Leonores Schicksal festlegen. Immer und immer wieder verlangt sie dringend deren Unterstützung. Die langsamen, vibrierenden Akkorde in Grundstellung, die ihr letztes Höret mich unterstreichen, und die unmißverständliche Fis-Moll-Linie ihres Gesangs beschwören die mystischen Gefilde, in die Leonore bald selbst einkehren wird.

Ein sich periodische wiederholendes Hin- und Herpendeln der Streicher kündigt einen neuen Abschnitt in schnellerem Tempo an, in dem die Geister lautstark Leonores Hilfeschreie bestätigen. "Rede, rede, Was ist dein Begehrt?" fragen sie. Sie will Rache und die Geister versprechen ihr dies voller Zuversicht (Rache, Rache geloben wir dir!). Wie im früheren Chor, so liefert auch hier der bedächtige vierstimmige Satz kaum Hinweise auf die Andersartigkeit der Geisterwelt und die heimtückische Rolle der Geister bei Leonores Rachefeldzug. Anschließend legt Leonore im Rezitativ dar, wie die Nixen und Elfen ihr dabei helfen können, männerblendende Schönheit zu erlangen. Nun bittet sie die Geister, ihren Preis zu nennen. Das Tempo verlangsamt sich und kaum hörbar intonieren sie unheimlich-schaurig ihre Antwort: Leonore muß ihr Herz opfern und Braut des Rheins werden. Der letzte Abschnitt des durchkomponierten Finale ist lebhaft und heiter, sowohl was Tempo als auch Tonalität angeht. Der Vorhang fällt als Leonore und die mystischen Geschöpfe der Luft und des Wassers einträchtig den Racheschwur besingen. Zweifellos symbolisiert die stimmliche Vereinigung dieser Figuren zu diesem Zeitpunkt zusammen mit einigen unerwarteten chromatischen Tönen am Ende Eleonores Wandel von der Sterblichkeit zur Unsterblichkeit.

In starkem Gegensatz zur zauberhaften Welt der Elfen und Nixen, die das Finale bevölkern, führt uns das Ave Maria in das Reich frommer Andacht. Das Religioso dieser Szene erinnert an einige andere Werke Mendelssohns, einschließlich des langsamen Satzes aus der Lobgesang-Symphonie Op. 52 und einiger seiner Lieder ohne Worte (Op. 19 No. 4., Op. 30 No. 3, Op. 102 No. 6). Auch bestimmte Werke für Frauenstimmen kommen einem in den Sinn, besonders die Drei Motetten für Frauenchor und Orgel Op. 39. Zur kontemplativen Atmosphäre dieser Szene trägt auch die ungewöhnliche Notation bei: da sie für Solosopran und Frauenchor geschrieben ist, sorgt die Abwesenheit von Piccolos, Violinen, Bläsern und Perkussion dafür, daß die besinnliche Stimmung nicht gestört wird. Durch den Einsatz des Sopransolos ungefähr in der Mitte der Szene wird das neuformulierte frühere Chormaterial bereichert und erhält einen attraktiven Kontrapunkt. Zur Unterstützung des dynamischen Kontrasts schöpft Mendelssohn das Potential seines Sopranchors voll aus, indem er häufig unisono Passagen für leisere Stellen verwendet und zur Steigerung der Intensität den Satz auf vier Stimmen erweitert.

Eines der beeindruckendsten Merkmale dieser Szene ist die Wiederholung des synkopischen F in den Hörnern am Anfang des Stücks. Im weiteren Verlauf entwickelt sich dieses zu einem fortwährenden Orgelpunkt. Da die eigentliche musikalische Arbeit an der Loreley im Sommer 1847 begann, ist es verlockend, sowohl im kontemplativen Charakter des Satzes als auch im kontinuierlichen Orgelpunkt nicht nur die Bűberglocke zu hören, auf die im Text angespielt wird, sondern sie als musikalische Chiffre zu verstehen, die Felixens Trauer um seine geliebte Schwester Fanny ausdrückt, die am 14. Mai verstorben war. Tatsächlich war es nicht unüblich, biographische Faktoren in Mendelssohns Oeuvre einfließen zu lassen. Ein einschlägiges Beispiel ist das letzte Lied ohne Worte in der Opus 38 Reihe des Komponisten aus dem Jahr 1837. Es heißt Duetto, wurde geschrieben als Mendelssohn mit Cécile Jeanrenaud liiert war

und suggeriert einen leidenschaftlichen Dialog zwischen zwei Liebenden.

Die letzte Szene des Op. 98, der Winzer-Chor, bezieht sich wieder auf einen anderen Bereich, nämlich auf das Landvolk. Im Kern ist er ein Arbeitslied, das die Winzer beim Transport von Weinfässern am Rhein entlang begleiten soll. Es ist vom Rhythmus her lebhaft genug, die Arbeiter in Stimmung zu bringen und von der Struktur her einfach genug, um ihre soziale Stellung zu reflektieren. Eine kurze Einleitung, bestehend aus einer baßbetonten offenen Quinte und dem großzügigen Einsatz von Akzenten, bereiten dem Einsatz von unisono Tenören und Bässen den Weg. Am Anfang imitieren die Stimmen wechselseitig eine einfache Melodie, die dann einer vierstimmigen Struktur weicht. Andere Werke Mendelssohns, die das volkstümliche Idiom verwenden, werden hier angedeutet, wie beispielsweise der erste Satz der Schottischen Symphonie und das Volkslied No. 5 aus der Opus 53 Reihe der Lieder ohne Worte. Der rustikale Charme dieses Chors wird unterstützt durch verschlungene Muster, die an Dudelsackmusik erinnern, und die den Satz schließlich kraftvoll beenden.

Übersetzung: Peter Glanzmann

Felix Mendelssohn Bartholdy

(b. Hamburg, 3 February 1809 — d. Leipzig, 4 November 1847)

Lorelei

Op. 98

Preface

Mendelssohn played no significant role in the development of opera. Yet in the period after his death, the issue of his contribution to the genre was hotly debated. Some critics—most notoriously Richard Wagner—deemed the composer ill-suited to writing such works. For others, the oratorio *Elijah* marked a new departure, paving the way—as one contemporary critic saw it—for a new phase of dramatic music which *Die Lorelei* was to set in motion. From this perspective, Mendelssohn's untimely death was a double blow: on the brink of making a substantial contribution to opera that could rival foreign models, his promise remained unfulfilled.

That Mendelssohn arrived at his late thirties without having conquered the world of opera reflects his complex attitude towards the genre. Dramatic music had occupied him from the very beginning of his creative endeavours: between the ages of 11 and 15, he wrote four comic operas for domestic performance; *Die Soldatenliebschaft* (1820), *Die beiden Pädagogen* (1821), *Die wandernden Komödianten* (1821) and *Die beiden Neffen, oder Der Onkel aus Boston* 1822-23). Rather than stemming from his composition lessons with the Berlin composer, conductor and pedagogue Carl Friedrich Zelter these works sprung from Mendelssohn's own creative desires. The latter work—*Der Onkel aus Boston*—marked a key stage in Mendelssohn's development: following the first full rehearsal of the work on the composer's fifteenth birthday, Zelter perceived enough progress and originality in it to proclaim Mendelssohn 'a journeyman . . . in the name of Mozart, in the name of Haydn and in the name of old Bach'. Recent examinations of these works have concluded that Mendelssohn—even at this tender age—showed a talent for instrumental colour that is the hallmark of the born opera composer.

It would appear from this auspicious start that Mendelssohn was well on his way to a successful operatic career. Yet before commencing work on *Die Lorelei*, he had brought only one complete opera before the public. Premiered at the Schauspielhaus in Berlin on 29 April 1827, the poor performance and unfavourable reception of *Die Hochzeit des Camacho* had a profound impact on the composer. Leaving the theatre even before the première had ended, he withdrew the work before any subsequent showing was possible. It was never again staged during Mendelssohn's lifetime, and it was nearly twenty years before the composer again planned a full-scale opera intended for public consumption. In the interim Mendelssohn wrote —again solely for domestic use— a one-act *Liederspiel* *Die Heimkehr aus der Fremde* (1829), performed on the occasion of his parents' silver wedding anniversary. While librettos and commissions came and went from notables in the opera world such as Weber's librettists J. R. Planché and Helmina von Chézy, Mendelssohn could never sustain the enthusiasm to bring an opera to fruition. Often he found fault with the libretti, but as many of these came from well-established writers whose texts had been set successfully by other composers, we can assume that the failure of *Die Hochzeit des Camacho* had a paralysing impact on Mendelssohn's ability to write an opera.

By 1845, however, plans were afoot for Mendelssohn to set Clemens Brentano's popular *Lorelei* legend with Emanuel Geibel as librettist. So what changed? That Mendelssohn yearned to write an opera is clear from a letter from 1845 to his friend the German singer, librettist and playwright Eduard Devrient: 'above all I would like to compose an opera; and I often long to do so very much . . . I often reproach myself on this account, especially when (as here this winter) I hear new German and foreign operas, then I feel as if I were obligated, also, to get involved and cast my vote in score'. It is likely that meeting the opera singer Jenny Lind in 1844 provided the impetus for the composer to embrace the challenge. Certainly *Die Lorelei*, a legend featuring a female protagonist, offered wealth of potential to showcase the talents of the Swedish Nightingale.

First performed in Leipzig in 1850, the completed numbers from *Die Lorelei* were published posthumously in 1852 as Op. 98. The most substantial of these is the Act 1 Finale. The other two movements are an *Ave Maria* from Scene Three for soprano solo and female chorus, and a *Winzer-Chor* (Vintners' chorus) from Scene Four. Further manuscript sources for the first act— a sketch for Scene Two of a duet for the leading characters Leonore and Otto and a substantial amount of music for Scene Seven including a choral march and a quartet— may be found in the composer's 1847 manuscript book (vol. 44 of his *Nachlass*) located in the Biblioteka Jagiellońska, Kraków. Of these, the festive march and the quartet are fully scored in the composer's hand. It is therefore —as Larry Todd points out— difficult to understand why these were excluded from publication.

The moment in the drama around which the Finale centres involves Leonore recognising the newly-married Count Otto as her lover. Distraught at being betrayed, she wanders in the night around the banks of the Rhine: observed by water and air spirits, they agree to avenge her for a price. Mendelssohn's Finale begins with an orchestral introduction. Here, the trembling string figuration and rapid chromatic scales in flutes and piccolos create an enchanted world ripe for the entry of sprites and nixies. Splitting the chorus by register enables Mendelssohn to depict musically Geibel's alternating voices from above and below, a standard operatic device which the composer thoroughly explored in works such as the cantata *Die erste Walpurgisnacht*. The contrast between these parts is reinforced in their musical material, as the plaintive and frail minor-key female voices are pitted against a robust, major-key, four-part chorus for tenors and basses, typical of male-voice part-songs of the age. Intensifying the eerie atmosphere are the chromatically descending first-inversion chords accompanying the spirits' initial attempts to rouse the people of the Rhine (*Rhein geschlecht Herauf*). Following successive attempts to stir the Rhine-dwellers, tempo and key change and tenors and basses launch new musical material.

The chorus of the water spirits "Auf feuchten Flügeln ziehn wir daher" is characterised by a sturdy trill figure in strings. Male and female voices converse in imitation interspersed with short orchestral interludes where rushing semi-quavers convey the wind and storm. Sudden chordal interjections evoke the crack of the keel as ships are lured towards the rocks. Following the last of these, male and female voices merge into a single chorus. Here, the diatonic writing reminiscent of a part-song appears at odds with the characters involved in the drama.

A change in texture heralds the arrival of Leonore as the spirits see her approach with tears gushing from her eyes. The tempo slows and a simple orchestral accompaniment attends her singing of her pain at Otto's betrayal. Foreseeing her ultimate destiny is the F-sharp minor tonality at this point: long since the key associated with the supernatural, it figures prominently in the 'Wolf's Glen' Scene in Weber's *Der Freischütz*, the 1821 première of which Mendelssohn had attended. A trembling figure in the strings proclaims a change of mood as Leonore moves from wronged to vengeful female and begins her journey towards immortality. Who will avenge me, she cries, who will avenge my pain? (O wer schafft Rache? Wer schafft Vergeltung meiner Qual?) Musically mirroring her plea, the spirits of air and water briefly and softly alert her to their presence thus casting their role in her fate. She goes on to appeal ever-more urgently for their assistance. Evoking the mystical realm of which Leonore will soon become a part are the slow-moving, trembling, root-position chords underscoring her last *Höret mich* and the unmistakable F-sharp minor trajectory of her vocal line.

A repetitive rocking figure in the strings announces a new section of faster tempo, where the spirits loudly acknowledge Leonore's calls for help. Speak, speak, they ask her, what is your desire (*Rede, rede! Was ist dein Begehrt!*). She wants revenge and the spirits confidently promise to get it for her (*Rache schaffen wir dir!*) Here, as in their earlier chorus, the staid four-part writing offers little indication of the spirits' otherworldliness and their insidious role in Leonore's quest for revenge. In recitative Leonore continues, outlining how the nixies and sprites can aid her, providing for one, a men-blinding beauty. She goes on to ask the spirits to name their price. The tempo slows and barely audibly they eerily intone their response: Leonore must sacrifice her heart and become a bride of the Rhine. The final section of the through-composed *Finale* is bright both in terms of tempo and key. The curtain closes as Leonore and the mystical creatures of air and water join in singing of the revenge they swear. Undoubtedly these characters' vocal union at this point, in addition to some unexpected chromatic notes towards the end symbolise Leonore's change from mortal to immortal. In stark contrast to the enchanted world of sprites and nixies which inhabit the *Finale*, the *Ave Maria* transports us to a realm of devotional feeling. The *religioso* idiom of this number calls to mind several other Mendelssohn works including the slow movement of the *Lobgesang* Symphony Op. 52 and several of his *Songs without Words* (Op. 19 No. 4. Op. 30 No. 3 Op 102 No. 6). Specific works for women's voices also spring to mind most notably the *Three Motets for Women's Choir and Organ* Op. 39. Contributing to the contemplative air of this number is the unusual scoring: written for soprano solo and women's chorus, the absence of piccolos, violins, brass and percussion ensure that the reflective mood remains undisturbed. Entering at approximately the midpoint of the number, the solo soprano provides an attractive and enriching descant to a restatement of the earlier chorus material. To aid dynamic contrast, Mendelssohn fully explores the potential of his soprano chorus often employing unison singing for softer passages while expanding to four parts to heighten intensity.

One of the most compelling features of this number is the syncopated repeated F in the horns with which the piece opens. This goes on to form a dominant pedal which persists throughout. Since work on the music for *Die Lorelei* began in earnest in the Summer of 1847, it is tempting to hear both the movement's contemplative nature and the continuous pedal note as not just the tolling bell alluded to in the text but as a musical cipher, expressing Felix's grief for his beloved sister Fanny who had passed away on 14 May. Indeed it was not unusual for biographical

factors to creep into Mendelssohn's oeuvre. A case in point is the final Song without Words in the composer's Opus 38 set (1837). Entitled Duetto, it was written during Mendelssohn's engagement to Cécile Jeanrenaud and suggests an impassioned conversation between two lovers.

Again shifting to another realm—now that of the peasantry—is the final number of Op. 98, the Winzer-Chor. In essence, this is a work-song intended to accompany the vintners as they transport barrels of wine along the Rhine. It is suitably rhythmic and buoyant to raise the worker's spirits and simple enough to reflect their social standing. A brief introduction comprising a low open-fifth drone and liberal use of accents prepare the way for the unison entry of tenors and basses. At the outset, the voices echo each other's simple melodic line which gives way to a four-part texture. Others of Mendelssohn's works in the folk idiom are suggested here such as the first movement of the Scottish Symphony and the Volkslied No. 5 from the Opus 53 set of Songs without Words. Contributing to the rustic appeal of this chorus is the turning figure reminiscent of piping which eventually brings the movement to a robust close

Sinéad Dempsey-Garratt, 2010