

## Felix Mottl

(b. St. Veit near Vienna 24 August 1856 - d. Munich. 2 July 1911)

### Tod des Narcissus

Dramatic poem by Alfred Walter Heymel in one act with music after motives of Gluck

#### Preface

Art has a way of looking backwards in order to move forward. Any artistic genre with the prefix “neo-” attached to it is an indicator of this trend. One of the most frequently visited sources of historical artistic inspiration is the ancient Greek and Roman traditions.

The Renaissance was said by some to be a re-birth of ancient aesthetics, and the musical period in the 18<sup>th</sup> century that coincided with the Age of Enlightenment is often even referred to as the Classical period, in honor of a return to the focus on formal structure and adherence to mathematical concepts perceived to be based on ancient culture. Even the word “music” is derived from the Greek word “muse.”

One of the art forms often retroactively based on Greek traditions is theater. Notably, in Greek theater, performances of tragedy, comedy, and drama were all accompanied by music. This tradition was revived in the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries, when theater music was performed during the action of plays and often after their conclusions. Modern categorizations of the music used by Shakespeare and his contemporaries include “stage music,” such as fanfares to introduce important characters or accompany battles, “magic music,” such as the lullaby in *A Midsummer Night's Dream*, “character music,” which illustrates the mood of characters, and “atmospheric music.” By the early 18<sup>th</sup> century, music had become firmly established as part of practically all theatrical performances in Europe, whether of opera, dance, or spoken drama. Theaters were built with orchestra pits, and music was either specifically composed for the production or appropriated and arranged from existing material.

The concept of music accompanying drama eventually gave rise to the genre of “melodrama.” In the 18<sup>th</sup> century, this referred to spoken recitation being combined with short pieces of accompanying music. Frequently in these works the spoken text and the music were alternated, although the music was sometimes used to accompany “stage action” in the form of pantomime. By the late 19<sup>th</sup> century, melodrama had become associated with a very specific style of salon entertainment. Texts were spoken somewhat rhythmically, and sometimes more or less enacted. This was all done in carefully planned synchronization with the music. The genre did not gain much traction, and was rendered completely obsolete by the *sprechstimme* techniques employed by Schoenberg in *Pierrot Lunaire*.

The piece presented here is a clear example of melodrama. The text was written in 1898 by Alfred Walter Heymel as a one-act dramatic poem based on the Greek myth of Narcissus and Echo. Felix Mottl took musical material from various operas by Christoph Willibald Gluck and inserted it into the text for dramatic effect – sometimes functioning as interlude, sometimes accompanying the speaking, and sometimes illustrating action. It is interesting that Gluck’s final opera was a setting of the story of Narcissus and Echo, but for some reason Mottl did not choose to incorporate any of its thematic material into this work.

It is no surprise that Felix Mottl, a renowned opera conductor, would engage in the creation of a dramatic work such as this. He was born in 1856 in Vienna. In 1866 he entered the Löwenburg Seminary in Vienna as a boy soprano. In 1870 he began studies at the Vienna Conservatory, including conducting with Joseph Hellmesberger and composition with Anton Bruckner. Bruckner instilled in him an early interest in the work of Richard Wagner, which led him to attend performances of several Wagner operas, and eventually to become the choral director of the *Akademischer Wagnerverein*. In 1867, Mottl was invited to be part of the artistic team that assisted in the first season at Bayreuth. His early experiences with Wagner’s conducting and interpretations allowed him to become one of Bayreuth’s most dedicated interpreters of later Wagnerian performances. He conducted the Bayreuth premieres of *Tristan und Isolde* (1886), *Tannhäuser* (1891), *Lohengrin* (1894) and *Der fliegende Holländer* (1901) as well as performances of *Parsifal*, *Die Meistersinger von Nürnberg* and the Ring.

In 1878 Mottl served for a short time as music director at the Ring-Theater in Vienna, and in 1880 worked at the Leipzig Opera. In 1881, Mottl received his first major appointment, as music director of the court opera in Karlsruhe, a position he held until 1903. During that time, his mastery of the interpretation of the works of Wagner led to Karlsruhe earning the title “kleine Bayreuth.” Particularly well received were his performances of the Ring and *Tristan und Isolde*. In addition, Mottl introduced many contemporary works to his audiences, and became increasingly known for his fondness for French repertoire. A particular favorite was Berlioz, whose *Béatrice et Bénédict*, performed in 1888 with his own recitatives, was followed by the first-ever complete production of *Les Troyens* in 1890. Mottl also conducted the German premieres of works by Chabrier, Grétry, Cherubini, and Handel. In 1884, he presented a re-orchestrated version of Peter Cornelius’s *Der Barbier von Bagdad*, which took a previously unsuccessful work and established it as a masterpiece of German comic opera. In addition, Mottl gave the premiere performances of three stage works by Schubert: *Alfonso und Estrella*, *Fierrabras*, and *Die Zauberharfe*.

By the turn of the century, Mottl had established a substantial international reputation. He conducted a concert of Wagner in London in 1894. In 1898 and 1900 he conducted the Ring at Covent Garden. He was engaged as a guest conductor at the Metropolitan Opera for the 1903-04 season. In 1903, he received his second major long-term appointment as general music director for the Munich Opera, and director of the Akademie der Tonkunst. Here he continued his exceptional work as a Wagner interpreter, and also added to the repertory several new pieces, including Debussy’s *Pélleas et Mélisande*, Strauss’s *Elektra*, and premieres of Wolf-Ferrari’s *I quattro rusteghi* and *Il segreto di Susanna*, and Pfitzner’s *Das Christ-Elflein*. In addition, he programmed his own versions of Italian operas by Bellini and Donizetti. On June 21, 1911, he suffered a heart attack while conducting his 100<sup>th</sup> performance of *Tristan und*

*Isolde*. He was taken to the hospital where he died eleven days later on July 2.

As a composer, Mottl was better known in his lifetime for his orchestration and scoring work than for his original compositions, although some of his operas were performed with some degree of success in his lifetime. His prolific output as an orchestrator included music from the Baroque period to Romantic lieder to Italian opera. His orchestration of Wagner's *Wesendonck Lieder* is still the most performed version. He also composed a string quartet, numerous songs, and piano transcriptions of orchestral and operatic works.

The story of Narcissus and Echo is originally an episode from Ovid's *Metamorphoses*. The story tells of a mountain nymph, Echo, who is admired for her voice by, among others, the goddess Aphrodite. She plays a trick on Hera, the wife of Zeus, who in response curses her so that she can only repeat the last words said by others, hence the origins of the word "echo." The hunter Narcissus is seen chasing deer, and Echo falls in love with him. Narcissus eventually sees Echo, but ultimately denies her the love she seeks. In her mind, Echo prays to Aphrodite, who makes her disappear, leaving only her voice intact. Meanwhile, Narcissus sits down next to a stream to rest from his hunting, and, upon seeing his reflection in the water, falls in love with himself. Completely lost in this emotion, he wastes away, similar to the way Echo disappeared, and eventually his body is gone. In its place is a narcissus flower, which can still be found on the banks of rivers where they can see their reflections.

The Heymel adaptation of the story remains very close to the original plot. It is interesting to note that the conventions of the Greek drama remain intact to some degree. For example, the conclusion of the story is a sung chorus. In ancient Greek drama, the chorus was a non-individualized group of performers whose purpose was to comment with a collective voice on the dramatic action. The chorus could provide narrative information, express what the main characters could not say, such as hidden feelings or fears, and represent the general population of society. At the end of this piece, they comment on the action that has just taken place. Some scholarship has shown that the chorus was frequently the same gender as the main character of a dramatic work. This could be worth noting, since the chorus in this work is written entirely in the treble clef, possibly indicating that Echo is the protagonist, and not Narcissus. This viewpoint may be further substantiated by the final sung notes, which are Echo echoing the last word sung by the chorus, which is "Narcissus."

A final thought has to do with the orchestration and choice of excerpts. Mottl himself uses the term "Melodram" throughout the piece, yet the orchestration is larger than one would see in a typical melodrama. Many pieces in the genre were composed for performance with piano alone, and the majority of the remainder were for small chamber ensemble. This score is for a relatively full orchestra of 2 flutes, 2 oboes, 2 clarinets, 2 bassoons, 2 horns, strings, harp, and chorus. Clearly this was not intended to be the salon music that most melodramas of the time were. The orchestra, which only sounds in its entirety in the final chorus, seems to be derived from the sum total of the requirements of the Gluck excerpts chosen throughout. The final chorus is the only portion of the work that is not directly excerpted from Gluck. While it is not clear whether the music is thematically influenced by Gluck, it can be said with relative certainty that Mottl had a hand in its crafting. The choice of key of C major for the final andante and chorus is worth mentioning, as it adds cyclical completion to the overall work, which started in C major before venturing through G major and then into the darker keys of F and Bb major. In addition, it raises the tonality of the piece from Bb major up a whole step into C major just as the sun comes out. This symbolic tonal movement from a key which was often used to represent hope up to a key used to represent purity seems to be a final musical depiction of the conclusion of the plot.

*Paul Thompson, 2015*

Reprint of a copy from the *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, Munich.

### **Felix Mottl**

(geb. St. Veit bei Vienna 24. August 1856 - gest. München. 2 Juli 1911)

### **Der Tod des Narcissus,**

Dramatisches Gedicht von Alfred Walter Heymel in einem Akt mit Musik nach Gluck

### **Vorwort**

Kunst ist ein Weg, sich vorwärts zu bewegen und dabei zurückzuschauen. Jede Kunstgattung mit dem Präfix „Neo-“ ist ein Indikator für diesen Trend. Eine der am häufigsten besuchten Quellen historischer künstlerischer Inspiration sind die antiken griechischen und römischen Traditionen. Die Renaissance, so sagten einige, sei eine Wiedergeburt der alten Ästhetik; und der musikalische Zeitraum

im 18. Jahrhundert, der mit der Aufklärung zusammenfiel, wird oft auch als Klassik bezeichnet, zu Ehren der Rückkehr der Fokussierung auf formale Struktur und auf die Einhaltung mathematischer Konzepte, die auf alten Kulturen beruhen. Selbst das Wort „Musik“ stammt vom griechischen Wort „Muse“.

Eine der Kunstformen, die oft rückblickend auf griechische Traditionen basiert, ist das Theater. Bemerkenswert ist, dass im griechischen Theater Aufführungen der Tragödie, Komödie und des Dramas von Musik begleitet wurden. Diese Tradition wurde im 16. und 17. Jahrhundert wieder belebt, als Theatermusik während des Schauspiels und oft auch nach dem Spiel erklang. Moderne Kategorisierungen der Musik, die Shakespeare und seine Zeitgenossen verwendeten, umfassen „Bühnenmusik“ wie Fanfaren, um wichtige Charaktere einzuführen oder um Schlachten zu begleiten, „magische Musik“, wie das Schlaflied in „Ein Sommernachtstraum“, „Charakter-Musik“, die die Stimmung einer Person veranschaulicht, und „stimmungsvolle Musik“. Mit Beginn des 18. Jahrhunderts hatte sich Musik fest als Teil praktisch aller Theateraufführungen in Europa etabliert, seien es Oper, Tanz oder Schauspiel. Theatergebäude wurden nun mit Orchestergräben gebaut, und die Musik wurde entweder speziell für die Aufführung komponiert oder aus vorhandenem Material neu arrangiert.

Das Konzept der Musik, die das Drama begleitete, ließ schließlich das Genre des „Melodrams“ entstehen. Im 18. Jahrhundert bedeutete dies eine gesprochene Rezitation, kombiniert mit kurzen Stücken Begleitmusik. Häufig wechselten sich in diesen Werken der gesprochene Text und die Musik ab, obwohl die Musik manchmal auch dazu diente, „Bühnengeschehen“ in Form der Pantomime zu begleiten. Im späten 19. Jahrhundert wurde das Melodram einem ganz bestimmten Stil der Salonunterhaltung zugeordnet. Texte wurden irgendwie rhythmisch gesprochen und manchmal mehr oder weniger inszeniert. All das geschah in sorgfältig geplanter Synchronisation mit der Musik. Das Genre hatte nicht viel Durchschlagskraft und wurde durch die Sprechstimme-Techniken, die Schönberg im *Pierrot Lunaire* verwendete, völlig überflüssig.

*Narcissus* ist eindeutig ein Beispiel für ein Melodram. Der Text wurde 1898 von Alfred Walter Heymel als einaktiges dramatisches Gedicht auf der Grundlage des griechischen Mythos von Narziss und Echo geschrieben. Felix Mottl nahm musikalisches Material aus verschiedenen Opern von Christoph Willibald Gluck und verteilte es gemäß dem dramatischen Effekt - manchmal als Zwischenspiel, manchmal das Sprechen begleitend und manchmal die Handlung illustrierend. Interessant ist, dass die letzte Oper Glucks die Geschichte von Narziss und Echo behandelte, aber aus irgendeinem Grund entschied sich Mottl, weder ein Thema noch ein Motiv aus dieser Oper in sein eigenes Werk zu übernehmen.

Es ist keine Überraschung, dass sich Felix Mottl, ein renommierter Operndirigent, mit der Schöpfung eines dramatischen Werks wie diesem beschäftigte. Mottl wurde 1856 in Wien geboren. Im Jahre 1866 trat er als Knabensopran in das Löwenburg-Seminar in Wien ein, im Jahr 1870 begann er mit Studien am Konservatorium Wien, darunter Dirigieren bei Joseph Hellmesberger und Komposition bei Anton Bruckner. Bruckner flößte ihm schon früh ein Interesse an Richard Wagner ein, das ihn zum Besuch mehrerer Wagner-Opern inspirierte und das schließlich zur Position des Chorleiters des Akademischen Wagnervereins führte. 1867 wurde Mottl eingeladen, Teil des künstlerischen Teams in der allerersten Saison in Bayreuth zu werden. Seine frühen Erfahrungen mit Wagners Interpretationen und mit Wagner als Dirigent erlaubten es ihm, einer der engagiertesten Interpreten späterer Wagner-Aufführungen zu werden. Er dirigierte die Bayreuther Erstaufführungen von *Tristan und Isolde* (1886), *Tannhäuser* (1891), *Lohengrin* (1894) und von *Der fliegende Holländer* (1901) sowie Aufführungen von *Parsifal*, *Die Meistersinger von Nürnberg* und den *Ring*.

Im Jahr 1878 war Mottl für kurze Zeit Musikdirektor am Wiener Ring-Theater, und im Jahr 1880 arbeitete er an der Oper in Leipzig. 1881 erhielt Mottl seine erste große Anstellung als Musikdirektor der Hofoper in Karlsruhe, eine Position, die er bis 1903 behielt. In dieser Zeit führte seine meisterliche Interpretation der Werke Wagners zu Karlsruhes Titel „Kleines Bayreuth“. Besonders gut angenommen wurden seine Aufführungen des *Rings* und von *Tristan und Isolde*. Außerdem dirigierte Mottl viele zeitgenössische Werke, und zunehmend wurde seine Vorliebe für das französische Repertoire bekannt. Berlioz liebte er besonders, dessen *Béatrice et Bénédict* er 1888 mit eigenen Rezitativen aufführte. Dann folgte 1890 die erstmalige vollständige Produktion von *Les Troyens*. Mottl dirigierte auch deutsche Uraufführungen von Chabrier, Grétry, Cherubini und Händel. 1884 präsentierte er eine neu orchestrierte Version von Peter Cornelius' *Der Barbier von Bagdad* - bis dahin erfolglos - und etablierte es als ein Meisterwerk der deutschen komischen Oper. Darüber hinaus dirigierte Mottl die Uraufführungen von drei Bühnenwerken von Schubert: *Alfonso und Estrella*, *Fierrabras* und *Die Zauberharfe*.

Zur Jahrhundertwende hatte Mottl einen hervorragenden internationalen Ruf. Er dirigierte 1894 ein Wagner-Konzert in London. In den Jahren 1898 und 1900 leitete er den *Ring* in Covent Garden, und in der Saison 1903-04 war er als Gastdirigent an der Metropolitan Opera engagiert. Im Jahr 1903 erhielt Mottl seine zweite langfristige Ernennung zum Generalmusikdirektor der Münchner Oper und zum Direktor der Akademie der Tonkunst. Hier setzte er seine außergewöhnliche Arbeit als Wagner-Interpret fort und fügte dem Repertoire mehrere neue Stücke hinzu, darunter Debussys *Pelléas et Mélisande*, Strauss' *Elektra* und Premieren von Wolf-Ferraris *I quattro Rusteghi* und *Il Segreto di Susanna* und Pfitzners *Christ-Elflein*. Darüber hinaus dirigierte er eigene Versionen italienischer Opern von Bellini und Donizetti. Am 21. Juni 1911 erlitt er, während er seine 100. Aufführung von „Tristan und Isolde“ dirigierte, einen Herzinfarkt. Er wurde ins Krankenhaus gebracht, wo er elf Tage später, am 2. Juli, starb.

Als Komponist war Mottl während seines Lebens eher für seine Orchestrierungen als für seine eigenen Kompositionen bekannt, obwohl einige seiner Opern zu Lebzeiten mit Erfolg aufgeführt wurden. Sein umfangreiches Werk als Orchestrator enthält Musik vom Barock bis zu Liedern der Romantik und die italienische Oper. Seine Orchestrierung von Wagners Wesendonck-Liedern ist immer noch jene Version, die am häufigsten aufgeführt wird. Er komponierte auch ein Streichquartett, zahlreiche Lieder und Klaviertranskriptionen von Orchester- und Opernwerken.

Die Geschichte von Narziss und Echo ist ursprünglich eine Episode aus Ovids „Metamorphosen“. Sie erzählt von einer Bergnymphe, Echo, die für ihre Stimme bewundert wird, u. a. von der Göttin Aphrodite. Sie spielt Hera, der Gattin des Zeus, einen Streich. Als Reaktion verflucht Zeus sie, so dass sie ab jetzt nur die letzten Worte, die andere gesprochen haben, wiederholen kann. So erklärt sich die Herkunft des Wortes „Echo“. Der Jäger Narcissus ist auf der Jagd nach Rotwild zu sehen, und Echo verliebt sich in ihn. Schließlich sieht Narcissus Echo, aber letztlich verweigert er ihr die Liebe, die sie sucht. In Gedanken betet Echo zu Aphrodite, die sie verschwinden lässt, so dass nur ihre Stimme bleibt. Inzwischen sitzt Narcissus an einem Bach, ruht von seiner Jagd und verliebt sich in sich selbst, als er sein Spiegelbild im Wasser sieht. Vollständig verloren in diesem Gefühl, schwindet er dahin, bis schließlich sein Körper vollständig verschwunden ist. An seiner Stelle blüht eine Narzissen-Blume, die immer noch an den Ufern der Flüsse zu finden ist, wo sie ihre Spiegelbilder sehen kann.

Die Heymelsche Version dieser Geschichte bleibt sehr nah an der ursprünglichen Handlung. Es ist interessant, dass die Konventionen des griechischen Dramas bis zu einem gewissen Grad intakt bleiben. Zum Beispiel ist der Abschluss ein Chorgesang. Im antiken griechischen Drama war der Chor eine nicht individualisierte Gruppe von Künstlern, deren Aufgabe war es, mit einer kollektiven Stimme die dramatische Handlung zu kommentieren. Der Chor konnte narrative Informationen liefern, das auszudrücken, was die Hauptfiguren nicht sagen konnten, wie verborgene Gefühle oder Ängste. Der Chor repräsentierte die allgemeine Bevölkerung der Gesellschaft. Am Ende dieses Stückes kommentieren sie die Aktion, die gerade stattgefunden hat. Forschungen haben gezeigt, dass der Chor häufig das gleiche Geschlecht wie die Hauptfigur des Dramas hatte. Dies könnte wichtig sein. Da der Chor in diesem Stück vollständig im Violinschlüssel geschrieben ist, wird möglicherweise angezeigt, dass Echo die wichtigste Person ist und nicht Narcissus. Diese Sichtweise kann durch die letzten gesungenen Noten untermauert werden, die von Echo kommen. Sie wiederholt das letzte Wort des Chores, nämlich „Narcissus“.

Ein letzter Gedanke hat mit der Orchestrierung und mit der Auswahl von Ausschnitten zu tun. Mottl selbst verwendet durchgängig den Begriff „Melodram“, aber die Orchestrierung ist umfangreicher als in einem typischen Melodram. Viele Stücke des Genres wurden für Klavier allein komponiert, und der Großteil des Restes war für kleine Kammerensembles gesetzt. Diese Partitur ist für ein relativ großes Orchester von 2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotten, 2 Hörnern, Streichern, Harfe und Chor angelegt. Offensichtlich war es nicht beabsichtigt, im Genre der Salonmusik zu komponieren, die doch die meisten Melodramen dieser Zeit beinhaltet. Das Orchester, das in seiner Gesamtheit erstmals im Schlusschor erklingt, scheint sich aus der Summe der Anforderungen der Gluck-Ausschnitte abzuleiten. Der Schlusschor ist der einzige Teil, der nicht direkt von Gluck exzerpiert wird. Es ist zwar nicht klar, ob die Musik thematisch von Gluck beeinflusst ist. Dagegen kann es als relativ sicher gelten, dass Mottl bei der Anfertigung beteiligt war. Die Wahl der Tonart C-Dur für das Schluss-Andante und den Schlusschor ist erwähnenswert, da es einen zyklischen Abschluss des Gesamtwerkes bildet. Es beginnt in C-Dur, wagt sich über G-Dur in die dunkleren Tonarten F-Dur und B-Dur. Darüber hinaus ändert sich die Tonalität des Stücks von B-Dur in einem einzigen Schritt nach C-Dur, so als ob die Sonne heraus kommt. Diese symbolische Tonart-Fortschreitung von B-Dur, das oft benutzt wurde, um die Hoffnung auszudrücken, zu C-Dur, das die Reinheit repräsentiert, scheint eine endgültige musikalische Darstellung des Schlussgedankens der Handlung zu sein.

Aus dem Englischen übersetzt von *Helmut Jäger*

Nachdruck eines Exemplars der *Musikbibliothek der Münchner Stadtbibliothek*, München.