

DAS  
GEHEIMNIS DER FORM

BEI  
RICHARD WAGNER

VON  
ALFRED LORENZ

IV. BAND



---

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

DER  
MUSIKALISCHE AUFBAU

VON RICHARD WAGNERS

„PARSIFAL“

VON  
ALFRED LORENZ



---

MAX HESSES VERLAG / BERLIN

**D**er vorliegende Band, welcher mein Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner“ abschließt, unterscheidet sich von den vorigen dadurch, daß mehrere, besonders den geistigen Gehalt erhellende Sonderbetrachtungen eingeschaltet sind. Es wird aus der Musik bewiesen, daß der Charakter des Parsifal im allgemeinen bisher zu weich aufgefaßt worden ist. Wagner hat seine prophetischen Gedanken über Führertum und Wiederaufstieg in diesem Werke ausgesprochen und ihm damit eine hohe Sendung anvertraut.

Infolge der wirtschaftlichen Not unseres Vaterlandes konnte das Buch nur nach Gewährung von Zuschüssen zu den wegen des Tabellen- und Notensatzes bedeutenden Druckkosten herauskommen.

Die Notgemeinschaft der deutschen Wissenschaft

hat trotz größter Inanspruchnahme ihrer ebenfalls stark beschnittenen Mittel das Erscheinen des Buches durch einen Zuschuß gefördert, wofür ich dem hohen Institut hiermit öffentlich meinen

a u f r i c h t i g e n D a n k  
ausspreche.

Ferner stiftete mein kunstsinniger Freund

Herr Generaldirektor Hans Weigel, Leipzig,  
dem schon der Meistersingerband sein Dasein verdankt, erneut einen Betrag, hierdurch seine innere Verbundenheit mit meinem Werke bekundend. Der Opfersinn dieses Mannes verdient auch hier wieder rühmend und dankbar hervorgehoben zu werden.

Dabei sei aber auch der Inhaber von Max Hesses Verlag

Herr Professor Dr. Johann Krill  
selbst nicht vergessen, ohne dessen Idealismus es in diesen bösen letzten zehn Jahren nicht möglich gewesen wäre, mein Werk herauszubringen. Auch ihm sei beim Abschlusse desselben mein Dank für die Tatwerdung aller vier Bände hierdurch ausgesprochen.

München, im Mai 1933.

**Alfred Lorenz**

Und einzig veredelt die Form den Gehalt,  
verleiht ihm, verleiht sich die höchste  
Gewalt. Goethe. Pandora.

## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorbemerkungen für Leser, die die ersten drei Bände dieses Werks nicht kennen . . . . .	1
Parsifal . . . . .	7
Die 22 Perioden des I. Aufzuges . . . . .	10—91
Darin Sonderbetrachtungen:	24
Der Balsamakkord . . . . .	29
Der mystische Akkord . . . . .	45
Das Zaubermotiv . . . . .	51
Der I. Teil des I. Aufzuges . . . . .	62
Das Motiv der ethischen Frage . . . . .	67
Die Heilandsklage . . . . .	89
Über Scheinkonsonanzen . . . . .	92
Die Gralszene als Ganzes . . . . .	92
Der I. Aufzug als Ganzes . . . . .	98
II. Aufzug . . . . .	98—138
Die 19 Perioden des II. Aufzuges	108
Darin:	122
Die Klingsorszene als Ganzes . . . . .	140
Die ganze Blumenmädchenszene . . . . .	140
Der II. Aufzug als Ganzes . . . . .	144—178
Die 20 Perioden des III. Aufzuges . . . . .	150
Darin:	157
Die Großperiode der III. bis VI. Periode . . . . .	168
Sonderbetrachtung über die große Sekunde . . . . .	177
Szene an der Quelle . . . . .	182
Großperiode der XIX. bis XXI. Periode . . . . .	184
Der III. Aufzug als Ganzes . . . . .	192
Das Drama als Ganzes . . . . .	197
Schlußwort . . . . .	199
Anhang I. Zur Taktzählung . . . . .	203
Anhang II. Formtypen . . . . .	205
Verzeichnis der Abkürzungen . . . . .	205
Verzeichnis der Namen und Sachen . . . . .	205

## Vorbemerkungen

für Leser, die die ersten drei Bände des Werkes nicht kennen.

Die vorliegende Arbeit über den musikalischen Aufbau von Richard Wagners Parsifal ist ein in sich geschlossenes, selbständiges Buch, bildet aber gleichzeitig den IV. Band eines Werkes über „das Geheimnis der Form bei Richard Wagner“, welches ich mit einer Untersuchung über den „Ring des Nibelungen“ begonnen und mit solchen über „Tristan und Isolde“ und „Die Meistersinger von Nürnberg“ fortgesetzt habe (Max Hesses Verlag, Berlin). Im allgemeinen Teil des I. Bandes sind die Grundlagen entwickelt, auf welchen ich meine Formuntersuchungen aufbaue. Da diese für das Verständnis auch des vorliegenden Bandes von Wichtigkeit sind, wird es gut sein, die Ergebnisse jener Studien in kurzer Übersicht hier zu wiederholen.

Als Grundlage der Wagnerschen Form habe ich die „dichterisch-musikalische Periode“ aufgedeckt, deren Wesen der Schöpfer selbst in seinem theoretischen Hauptwerk „Oper und Drama“ (Rich. Wagner, Ges. Schr.<sup>2</sup> Bd. IV S. 147—155) auseinandergesetzt hat. Er erklärt dort an einem treffenden Beispiel, daß die Tonart, die einer Stelle zugrunde liegt, nicht verlassen werden darf, wenn nicht Stimmungswechsel es verlangt. Erst durch diesen können Modulationen gerechtfertigt werden, welche bei Wiederkehr der ersten Stimmung in die Grundtonart zurückzuführen haben<sup>1)</sup>. Einen solchen Abschnitt, der also durch die Tonart zusammengehalten wird, nennt Wagner eine „dichterisch-musikalische Periode“. Durch sie — nicht durch die „Szenen“ — ergibt sich die musikalische Einteilung der Aufzüge. Wagner selbst sagt am Schlusse jener Stelle (S. 154) „Ist hiermit die dichterisch-musikalische Periode bezeichnet worden, wie sie sich

<sup>1)</sup> Wer ohne Not in den Tonarten herummoduliert, wird von Wagner an anderer Stelle (X. 174) als „Stümper“ bezeichnet. Carl Friedrich Glasenapp (Das Leben Richard Wagners. Leipzig 1911. VI. Bd. S. 17) überliefert den Ausspruch des Meisters: „Ja die Tonarten! Daß man sich ja hüte, nicht du bunt zu werden!“

nach einer Haupttonart bestimmt, so können wir vorläufig das Kunstwerk als das für den Ausdruck vollendetste bezeichnen, in welchem viele solcher Perioden nach höchster Fülle sich so darstellen, daß sie . . . eine aus der anderen sich bedingen und zu einer reichen Gesamtkundgebung sich entwickeln . . .“ Daß vor mir niemand versucht hat, Wagners Werke nach Perioden zu zergliedern, mag daran gelegen haben, daß es oft schwierig ist, die Grenzen der tonartlich zusammengehörigen Stellen zu bestimmen. Denn es ist klar, daß hierbei nicht die Tonartvorbezeichnung, die oft etwas ganz äußerlich-zufälliges ist<sup>1)</sup>, maßgebend sein darf, sondern die innere harmonische Bedeutung der Musik; und da ist es oft nicht leicht, den Punkt sowohl des wirklichen Eintritts einer Tonart, wie den der organisch-bedeutsamen Modulationsrückkehr, d. h. also Anfang und Ende einer Periode festzustellen. Hat man aber diese Grenzen gefunden, dann zeigen sich einem — meist blitzartig — die wundervollsten formalen Bauten, und das vorher als formloses Chaos verschriene Werk bietet eine Reihe herrlich gestalteter Glieder, zu erhabener Schönheit übereinandergetürmt.

Man muß sich darüber klar sein, daß Form nichts anderes ist als große Rhythmik. Sie besteht einzig und allein im Erfühlen gewisser zeitlicher Abschnitte, die ebenso sehr durch harmonische, melodische, dynamische und koloristische Elemente unserem Empfinden nahegebracht werden, wie durch metrisch-rhythmische Periodik. All diese Abschnitte — wir nennen sie eben wegen ihres zeitlichen Wesens besser Abläufe — zeigen gewisse ureinfache Formtypen, die ich im Anhang II zusammenstelle, damit sie beim Lesen des Hauptteiles leicht verglichen werden können (s. u. S. 199). Eine genaue Einprägung der Formtypen ist vor dem Lesen des Buches zu empfehlen. Allen Formtypen ist es gemeinsam, daß gewisse Teile entweder sofort oder nach Einschaltung von Gegensätzen wiederkehren. Denn ohne Wiederholung irgendeiner Art ist kein Rhythmus, also auch keine Form denkbar. Solche Wiederholungen müssen aber nicht notengetreu vor sich gehen, es genügt, wenn sie als „Entsprechungen<sup>2)</sup>“ erkannt werden. Da die Musik nach Schopenhauer ein Abbild des „Willens“ ist, dieser aber nie eine vollkommen gleiche Auswirkung zeigen wird, so ist es nur lebenswahr, wenn auch die Musik bei ihrer Wiederkehr „variiert“ wird. Die Veränderung ge-

1) Dies ist im I. Band dieses Werkes S. 21—22 bewiesen.

2) Ausdruck von Karl Grunsky.

schieht durch Figurierung, Umgestaltung der Harmonik, Rhythmik, Melodik, Dynamik oder Klangfarbe, Hinzutritt polyphoner Stimmen, Umstellung der Motive und Motivteile usw., alles grundsätzlich nicht viel anders als in der klassischen und vorklassischen Variations-technik. Wagner geht aber noch einen Schritt weiter: er erlaubt — wie ja in der Harmonik das Eintreten „stellvertretender Akkorde“ oder Tonarten längst üblich und anerkannt ist — auch die Veränderung eines Teiles durch Stellvertretung der Motive. Tritt auf diese Weise gelegentlich für ein Motiv ein anderes ähnlichen Charakters ein, so kann man von „freier Symmetrie“, tritt eines gegensätzlichen Charakters ein, von „Gegensatzsymmetrie“ sprechen. Die Analogie dieser Sache mit der Malerei<sup>1)</sup>, die einem sofort klar wird, wenn man deren Entwicklung von der pedantischen Symmetrie der Frühgotik bis zur „Isodynamie“ der Hochrenaissance betrachtet, ist in meinem Nibelungenbande (S. 122ff.) des genaueren ausgeführt. In den Tabellen des vorliegenden Buches werden solche frei- oder gegensatzsymmetrischen Stellen durch Worte der Dichtung, durch Angabe von Situationen oder Handlungsmomenten leichter klargemacht als durch umständliche Beschreibung der Musik; trotzdem muß man sich bewußt sein, daß es sich auch bei solchen Stellen um musikalische Form handelt. Wir müssen ja immer im Auge haben, daß das Wagnersche Kunstwerk vom Begriff der „Gesamtkunst“ ausgeht, einem in sich einigen Kunstempfinden, das sich erst beim Streben nach Ausdruck in die verschiedenen Künste — die bildenden und die musischen, diese wieder in Dicht-, Ton- und Tanzkunst — spaltet. Bleibt das Ausdrucksbedürfnis des Künstlers in den ersteren — den bildenden Künsten — stecken, so wird die Form nur räumlich — starr. Im Drama aber formt sich die Gesamtkunst zeitlich, d. h. musikalisch<sup>2)</sup>, auch wenn in ihrem inneren Verlauf Beziehungen manchmal nur dichterisch erkennbar werden. Die musikalische Form ist das einige Gerüst für die vielen Ausdrucksmöglichkeiten der verschiedenen Einzelkünste.

So werden also die Perioden, mag die Symmetrie noch so frei sein, immer von musikalischer Form beherrscht. Das merkwürdige ist nun aber, daß nicht allein die Perioden als Ganzes eine große Form zeigen, sondern, daß auch jeder ihrer Unterteile einen

1) Wagner hat einmal selbst gesagt (vgl. Glasenapp VI. S. 555/56), daß er die „Malerei als seiner Kunst am nächsten kommend betrachtete“.

2) Man vergleiche hierzu den II. Band dieses Werkes S. 6—9, sowie meinen Aufsatz „Kunstform-Kunstgeist“. Bayr. Blätter 1927.

der im Anhang II aufgeführten Typen aufweist und daß sich diese Typen bis in die feinsten Verästelungen des Tongewebes, ja bis in den inneren Bau der Motive selbst einnisten.

Umgekehrt vergrößert sich die Form durch die Zusammenfassung mehrerer Perioden zu Aktteilen, mehrerer Aktteile zu ganzen Aufzügen, endlich aller drei Aufzüge zum Gesamtwerk. Überall wächst einer der Formtypen zu ungeheuren Ausmaßen.

Die musikalische Form bemächtigt sich des ganzen dichterischen Verlaufes, sie wird zur Bildnerin der Dramaturgie. Das ist das Große an Wagner und seiner Gesamtkunst, daß sie sich nicht dem Oberflächlichkeitsstandpunkt des „Mimos“ mit seiner Sucht nach Abwechslung — „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen“ — unterwirft, sondern aus der genialen Einheit heraus schafft. Wagner ist das genaue Gegenteil von dem, wozu ihn Nietzsche durch seine Bewertung als „Schauspieler“ herabsetzen wollte.

Die Bauart des Musikdramas ist eine gänzlich andere, als Freunde wie Feinde Wagners bis vor kurzem angenommen haben. Die Theorie, daß auch das Musikdrama, wie die alte Oper aus „schönen Stellen“ bestehe, die durch lange Strecken von ins Große gesteigerten Akkompagnatorezitativen verbunden seien, ist ebenso zu verwerfen, wie diejenige, daß die ganze Musik Wagners durch mechanisches Ankleben der „Leitmotive“ an den Text nur die Folgeerscheinung einer regellosen willkürlichen Wortdramatik sei<sup>1)</sup>. Vielmehr bilden die innerlich gerundeten Perioden nicht nur tonartlich deutlich empfindbare regelmäßige Wellen des harmonischen Gefühls, sondern ihre aufbauenden Formen verursachen auch die Empfindung von sich hebenden und senkenden großen Atemzügen, die durch das ganze Werk gehen. Das Drama wird unaufhaltsam von einem symphonischen Fluß durchströmt, der in bewundernswürdiger Übereinstimmung mit den dramatischen Vorgängen bleibt, begreiflich nur für den, der eingesehen hat, daß diese Symphonie eben das Drama **ist**. Die Motive sind ja den Willensantrieben, die in der Handlung wirken, gleich; andererseits aber erfüllen sie auch die Aufgabe, die von Singstimme und Orchester getragene Symphonie nach reinmusikalischen Gesetzen aufzubauen. Dem inneren wahren Leben des Gesamtkunstwerks kommen wir viel näher, wenn wir die Handlung aus dem Aufbau der Themen erfassen, als wenn wir die Leitmotive aus der Handlung er-

<sup>1)</sup> Die Stellen im Wagnerschrifttum, welche die richtige Erkenntnis vorbereitet haben, sind im I. Band dieses Werkes S. 301—313 zusammengestellt.

klären. Den letzten Weg beschritten die bisherigen Musikführer und gelangten nur zu einer unseligen Zersplitterung des Werkes. Meine Methode zeigt die beglückende Synthese des Ganzen. Freilich müssen auch wir uns mit den Motiven beschäftigen. Wir gehen aber von ihrer rein musikalischen Urwirkung aus, betrachten nur ihre „musikalische Funktion“ als Bausteine der Symphonie; ihre „dichterische Funktion“<sup>1)</sup>, von der die Leitfäden handeln, geht uns zunächst gar nichts an, wenn auch manche Ausblicke in dieser Beziehung notwendig folgen müssen. Dichtung und Musik wurden eben gleichzeitig im Hirne des genialen Künstlers geboren<sup>2)</sup>.

Es muß ausdrücklich gesagt werden, daß die Namen, mit denen wir die Motive belegen, nichts sind als Erkennungsmarken zur Verständigung. Es wäre kaum möglich, sich die Motive zu merken, wenn man sie etwa nur numerieren würde; ein einigermaßen passender Name ist einprägsamer. Es ist aber durchaus nicht nötig, daß der Name das Wesen des Motives voll erschöpft, was ja überhaupt nicht möglich ist, da Musik unter allen Umständen mehr gibt als ein nüchterner Wortbegriff. Man bleibe also bei bekannten Namen!

Für Parsifal besitzen wir einen klassischen Musikführer: Hans von Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal, Leipzig bei Reinboth, s. a. Durch die wahrhaft dichterischen Motivdeutungen Wolzogens steht dies Büchlein turmhoch über den neueren seichten Musikführern, die Pfitzner mit Recht geißelt hat. Ich richte mich in der Benennung der Leitmotive nach Wolzogen.

Aber mit der Erkenntnis der Leitmotive ist es nicht getan. Wird der Sinn eines kunstvollen Gewebes erkannt, wenn man entdeckt, daß da und dort der gleiche rote, hier und anderswo der gleiche blaue Faden durchgeht? Die Hauptsache ist doch die Gestaltung des Musters! So kann uns auch in der Musik nicht das Wissen um die Leitmotive genügen. Was aus ihnen gemacht ist, darauf kommt es an.

Dies ist gar nicht schwer zu erkennen, wenn man nunmehr nach Anleitung im Anhang I (s. u. S. 197) einfach die Noten zur Hand nimmt und diese mit meinen in diesem Buche gegebenen und erklärten

<sup>1)</sup> Ausdrücke von Christian von Ehrenfels.

<sup>2)</sup> Über all die Fragen des „Vorher“ von Musik und Dichtung bzw. deren Gleichzeitigkeit lese man Otto Strobel: Richard Wagner über sein Schaffen. München 1924, S. 24—29. Vgl. auch das bei Bruckmann, München, erschienene Buch „Richard Wagner, Skizzen und Entwürfe zur Ringdichtung“. Herausgegeben von Otto Strobel.

Tabellen vergleicht. Eine Schwierigkeit, meine Bücher zu lesen, die mir manchmal entgegengehalten worden ist, besteht nur für den, der das Buch für sich allein lesen will. Wer sein wohl nummeriertes Notenexemplar (jeder beliebige Klavierauszug genügt!) neben sich liegen hat<sup>1)</sup>, dem wird es beim Vergleich mit meinen Tabellen wie Schuppen von den Augen fallen. Wie erleuchtet wird er Gliederung und Aufbau verstehen<sup>2)</sup>. Der Kunstgenuß wird in ungeahnter Weise gehoben, wenn man nach so erlangter Erkenntnis des Formenaufbaues die Atemzüge des Kunstwerkes, die mit seiner Gliederung gleichlaufen, mitzuatmen vermag.

<sup>1)</sup> Für besonders gründliche Leser empfehle ich die Partitur, Taschenausgabe (Schott's Söhne, Mainz) in drei Bänden, deren Seitenzahlen ich bei den Perioden vor der Taktnumerierung mit angegeben habe.

<sup>2)</sup> Die Angabe der Taktanzahl in den Tabellen dient nur der Orientierung. Die sinnvolle „Phrasierung“ ist aus der Musik zu erkennen. Sie reicht manchmal in den Anfang des nächsten Gliedes hinein, wenn die Glieder verkettet sind. Über die „Verkettung“ habe ich mich im I. Band S. 66—68 genauer ausgesprochen. Hier wiederhole ich nur, daß ich bei der Zählung in den Tabellen solch einen verketteten Takt, um Irrtümer durch Doppelzählung zu vermeiden, meist zum folgenden Teil zähle. Verständige Leser werden deshalb nicht denken, die Phrase hörte vor dem Schlußton auf, sondern den Endton des Melos noch zum vorigen gehörig erkennen. Ist gelegentlich ein Takt doch doppelt gezählt, so ist das durch das Zeichen — unter der Ziffer angezeigt.

Wie sollte ein Höchstes in uns leben, wenn wir das Große nicht mehr zu ehren, ja nur zu erkennen fähig sind?

Richard Wagner. Wollen wir hoffen?

## Parsifal.

Grundsätzlich ist die Formung der Musik in Wagners Parsifal nicht anders als die in seinen übrigen reifen Werken. Sie ist aber stellenweise noch schwerer zu erkennen, weil verschiedene Dinge gegenüber den anderen Werken noch gesteigert erscheinen.

Zunächst finden wir die „Stellvertretung der Motive<sup>1)</sup>“ ungleich häufiger angewandt, als bisher, so daß die Symmetrien noch freier sind, also schwerer erfaßt werden können. Sodann sind die Längenverhältnisse der Teile nicht so ebenmäßig, wie in den bisher untersuchten Werken. So hat Wagner auf ein schönes Verhältnis zwischen Stollen und Abgesang in den Baren, ja auch auf Dauergleichheit der sich entsprechenden Sätze weniger Gewicht gelegt. Mag sein, daß deshalb das Gefühl von „Längen“ in einzelnen Teilen des Bühnenweihfestspiels bei einem Publikum, das in den Stoff nicht ganz eingedrungen ist, manchmal Platz greift. Denn bei solchen Unregelmäßigkeiten setzt leicht das rhythmische Mitschwingen in der Seele des Zuhörers aus.

Überdies ist noch mehr Sorgfalt auf die „Kunst des Übergangs“ gelegt, über die sich ja Wagner in seinem Brief vom 29. Oktober 1859 an Mathilde Wesendonk klar geäußert hat<sup>2)</sup>. Daher heben sich die einzelnen Perioden noch weniger als in anderen Werken voneinander ab. Die Verkettung vom Schluß mancher Periode zum Anfang der folgenden ist so kunstreich, daß die Einschnitte sich oft ganz verwischen.

Endlich aber hat die Harmonik noch eine erhebliche Steigerung erfahren. Die schon in den ersten Bänden meines Werkes wiederholt betonte außerordentliche Kraft Wagners, verschiedenste Klänge auf ein und dieselbe Tonika zu beziehen, ist noch gewachsen, so daß

<sup>1)</sup> S. oben S. 3.

<sup>2)</sup> Vgl.: Richard Wagner an Mathilde Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe. Berlin 1904, S. 188. Brief Nr. 95. Vgl. auch im vorliegenden Werk: II. Bd. S. 150, 152. III. Bd. S. 72 und 144.

sogar die Tritonustonart<sup>1)</sup>, sowie alle Varianten der ursprünglich verwandten Akkorde jetzt noch öfter in die Tonalität einbezogen werden. Dies bedeutet, wie ich schon öfter gezeigt habe<sup>2)</sup>, nicht „Lockerung“ oder gar „Auflösung“ der Tonalität, sondern im Gegenteil ihre Stärkung ins Unglaubliche. Denn der Begriff „Tonalität“ bedeutet: Beziehbarkeit aller in einer Melodie oder in einem Musikstück vorkommenden Harmonien auf ein harmonisches Zentrum, „Tonika“ genannt. Diese Beziehung zu fühlen, wird dem Ohre am leichtesten in der sogenannten harmonischen Kadenz (*S D T*), ebenso aber auch in jeder Melodie und jedem Musikstück, worin klare Diatonik herrscht; denn da die diatonische Leiter eigentlich nichts ist, als eine Auseinanderlegung der drei Hauptdreiklänge, bringen solche Melodien dem Ohre gewissermaßen fortwährend die Kadenz in Erinnerung. Auch wenn einzelne Strecken durch „Zwischendominanten“ verselbständigt werden, ist die Beziehung zur Haupttonika noch sehr leicht zu empfinden. Freilich wird sie schon hier nicht mehr durch den unmittelbaren Klang der Kadenz, sondern durch das Tongedächtnis hergestellt, das eben tonale Zusammenhänge von größerem Gesichtspunkte aus erkennt. Je weiter der Weg ist, den die Modulation zu immer entfernteren Tonarten nimmt, desto schwerer wird es sein, die Zusammenhänge zu behalten, desto größer muß also die Kraft des Tonalitätsempfindens beim Komponisten sein. Sie wächst ins Bedeutendste, wenn die Beschränkung der Tonalität auf nahverwandte Tonarten aufgegeben, das Gebiet der Tonart auf alle chromatischen Stufen erweitert wird. Wer da noch durch die weiten Irrwege vielgestaltiger chromatischer und enharmonischer Modulationen sich das Bewußtsein der Zusammenhänge bis sogar zu völlig unverwandten Tonarten bewahrt hat, verfügt also über ein bis zum Höchsten gesteigertes Tonalitätsgefühl. Die größte Kraft des Tonalitätsempfindens sehe ich also nicht bei den Klassikern oder Vorklassikern — da findet sich gewöhnlich nur eine größere Tonalitätsbeschränkung, sondern bei den Meistern der Hochromantik. Diese haben die Sehne des Tonalitätsempfindens nicht allmählich „geschwächt, zersetzt, gelockert“ und wie die Ausdrücke alle heißen,

<sup>1)</sup> Dies kommt ja sogar schon in der klassischen Musik vor. So steht der Höhepunkt der Durchführung des IV. Satzes in Mozarts g-Moll-Symphonie in cis-Moll.

<sup>2)</sup> Vgl. meine Aufsätze: „Tonalitätsspannung“ Münch. Neueste Nachr., 13. November 1927 und „Der Begriff der Tonalitätsauflösung“ Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 3. Dezember 1927.

sondern in riesenhafter musikalischer Kraft „überspannt“, so daß sie plötzlich gerissen ist. Die folgende Generation, die die Kraft dieses musikalischen Einheitsgefühls nicht mehr aufbringen konnte, ja nicht einmal mehr verstand, hat sich dann der Atonalität in die Arme geworfen. In Wagners „Parsifal“ sehen wir das tonale Empfinden aufs höchste gesteigert. Die Zusammenhänge der entferntesten Tonarten werden oft durch kühnste Enharmonik hergestellt, die Wagner in einer Häufigkeit und Rücksichtslosigkeit anwendet, wie sie vorher nie dagewesen ist.

Ich werde solche harmonische Probleme in Kleindruck absondern, damit Leser, denen derartige Dinge zu schwierig sind, sie überschlagen können. Umgekehrt werden harmonisch interessierte Leser gleich durch den Druck darauf hingewiesen, wo solche sie reizende Fragen ausführlicher behandelt sind.

Muß ich also neben dem symphonischen Aufbau der Motivik oft sehr stark auf die Harmonik, da vor allem sie formbildend ist, eingehen, so kann ich die Betrachtung der Deklamation an sich, sowie die der Kleinrhythmik des Werkes, als nicht streng zum Thema gehörig, beiseite lassen. Diese Fragen sind ebenso gründlich als systematisch in zwei Aufsätzen behandelt, die ich nachdrücklich als notwendige Ergänzungen meines Buches zum Studium empfehle: Dr. Rudolf Kirsten, Streifzüge durch die musikalische Deklamation in Richard Wagners „Parsifal“ (Beilage zu dem Jahresbericht des Kgl. Realgymnasiums zu Annaberg, Ostern 1907) und Dr. Karl Grunsky, Die Rhythmik des Parsifal (Frankensteins Wagnerjahrbuch III. Bd., Berlin 1908). Die Kirstensche Schrift zielt zwar gegen Schluß (§ 90 bis 109) nach einer Unterscheidung von „Sprachstellen“ und „Musikstellen“ hin, die gänzlich verfehlt ist<sup>1)</sup>, deckt aber sonst wunderbare Einzelheiten auf. Ihre Lektüre ist, von den genannten Paragraphen abgesehen, ein Genuß.

Dasselbe gilt vom Grunskyschen Aufsatz. Freilich werden hier an Riemann geschulte Leser durch die Abgrenzung der rhythmischen

<sup>1)</sup> Der Formverlauf in Wagners Dramen ist im Gegenteil durchaus einheitlich. Wenn die Deklamation in ihrem mehr oder weniger gehobenen melodischen Ausdruck wellenförmig schwankt, so liegt das am Wechsel der Gefühlskraft in den dargestellten Personen. Diese kleinen Änderungen im Malen innerer Seelenzustände durch die Sprachmelodie beeinflussen aber keineswegs den Aufbau. Auch die „abweichend“ von der landläufigen Betonung deklamierten Stellen sind nicht falsch, oder wie Kirsten sagt, „ungenau“ vertont, sondern mit stärkerem Gefühlsausdruck geladen, also nur gradweise von den anderen verschieden.

Zusammenfassungen von Taktstrich zu Taktstrich, anstatt vom Auftakt zum Schwerpunkt, gestört werden; bei einiger geistigen Leichtigkeit aber läßt sich alles rasch in das steigende Verhältnis umdenken, so daß die aufschlußreiche Arbeit auch für Auftaktfanatiker ihren hohen Wert behält.

Natürlich gehe ich auch auf die Entstehungsgeschichte des Werkes, auf die Wortkunst des Meisters, auf die dichterischen Beziehungen zu anderen Werken oder zum Leben Richard Wagners grundsätzlich nicht ein, noch weniger auf seine sagengeschichtlichen Quellen. Über all das ist genugsam geschrieben worden<sup>1)</sup>. Ich beschränke mich vollkommen auf mein bisher unbehandeltes Thema, nämlich die reine Beschreibung der musikalischen Gestalt. Daß durch deren Erkenntnis sich gelegentlich tiefe Einsichten auch in den philosophischen Gehalt des Werkes öffnen, wird man staunend erfahren.

Ich bespreche nun die Perioden in der Reihenfolge, wie sie das Drama nacheinander aufbauen. Kenner der früheren Bände meines Werkes werden am liebsten dem Gange der Handlung folgen. Anfängern ist vielleicht zu raten, zuerst einige leicht verständliche Perioden, wie z. B. die 1., 15., 16., 17., 19. des ersten, die 10., 16. des zweiten und die 11., 12., 13. und 21. des dritten Aufzuges, dann vielleicht die ganze Grals-, Blumenmädchen- und Fußwaschungsszene durchzunehmen, um schließlich, wenn sie mit der Methode der Formbetrachtung vertraut sind, auch in den schwierigen Anfangsteilen der drei Aufzüge folgen zu können. Vor allem reizt vielleicht zuallererst die Übersicht über das ganze Drama (S. 184). Zur richtigen Orientierung beachte man vor allem anderen die beiden Anhänge des Buches.

## I. Periode.

As-Dur.

Verschiedene Taktarten. Einheitliches Zeitmaß.

Kl. Part. 1,1—36,5 [1—146].

Aufstellung der Hauptthemen.

Der Anfang jedes Musikstückes (in der Sonate und Symphonie „Exposition“ genannt) muß sich naturgemäß mit der Aufstellung der

<sup>1)</sup> Das wichtigste Buch in dieser Beziehung ist: Wolfgang Golther, Parzival und der Gral in der Dichtung des Mittelalters und der Neuzeit. Stuttgart 1925. Weitere Literaturhinweise im Laufe der Darstellung.

Themen befassen. So prägt uns denn auch das Vorspiel zu Parsifal zunächst die drei Hauptthemen des Werkes ein, und zwar in einer außergewöhnlich übersichtlichen Form. Daß Wagner diese klare Hinstellung der musikalischen „Elemente“ des Dramas für das durchaus wesentliche eines Vorspieles ganz bewußt empfand, geht aus einer Äußerung des Meisters hervor<sup>1)</sup>: „Meine Vorspiele müssen alle elementarisch sein, nicht dramatisch wie die Leonorenouvertüre, denn dann ist das Drama überflüssig.“ Deshalb hat ja Wagner auch im Tannhäuser die in diesem Sinne dramatische Ouvertüre in der Pariser Bearbeitung zu einer bloßen Vorbereitung auf den Venusberg umgestaltet; und deshalb auch in seinem Alterswerke auf deutliche Aufstellung der Themen im Vorspiele größte Sorgfalt gelegt.

Der seelische Wert dieser Themen ist vorläufig aus dem Inhalt des Dramas, das man ja noch nicht kennt, nicht erfassbar, sondern nur aus den rein musikalischen Strebungen der melodischen Linien zu errahnen.

Er ergibt sich aus den vier Urgesetzen der Melodik, die Kurt Mey<sup>2)</sup> aufgestellt hat: Nach diesen bedeutet aufsteigende Melodik Willensbejahung (Bejahungsmotive), absteigende Melodik Willensverneinung (Vergehmotive), zuerst auf- dann absteigende Melodik natürlich-unbewußtes Dasein (Webmotive), endlich zuerst ab- dann aufsteigende Melodik bewußtes Dasein (Erkenntnismotive).

So sehen wir also in dem zweiten Hauptthema, dem „Gralmotiv“ (T. 39f.) eine durchaus ansteigende Linie, die vollbejahend wirkt und nichts mit dem pessimistisch-verneinenden Sinn der Schopenhauerischen Christentumsethik zu tun hat. Wagner<sup>3)</sup> nennt das Motiv auch in der programmatischen Erläuterung, die er bei Gelegenheit einer Konzertaufführung dem Vorspiel beigegeben hat: die Verheißung. Es ist wichtiger, diesen durchaus aufstrebenden Zug des Themas zu erfühlen, als die Gleichheit des letzten Sextenganges mit dem in der Liturgie des Dresdener Domes s. Z. gebrauchten „Amen“<sup>4)</sup> zu bemerken. Mir scheint, daß der Sextengang des Gralmotives weniger aus

<sup>1)</sup> Carl Friedrich Glasenapp, a. a. O. VI. Bd. S. 152.

<sup>2)</sup> Kurt Mey, Die Musik als tönende Weltidee. Leipzig 1901. Das Buch ist leider viel zu wenig bekannt, weil der früh verstorbene Verfasser kein „zünftiger“ Gelehrter war.

<sup>3)</sup> Richard Wagner, Sämtliche Schriften und Dichtungen. Volksausgabe. XII, 349.

<sup>4)</sup> Auf all' solche Anklänge, auch auf die an die Gregorianik, von denen Heuß, Tappert und Hagedorn sprechen, gehe ich nicht ein, da sie nicht zu meinem Thema gehören.

einer Erinnerung an jenes „Amen“, als vielmehr aus einer allmählichen, geistigen Weiterentwicklung der aufsteigenden Viertelgänge erstanden ist, die sich bereits im allerersten auf Parsifal bezüglichen Einfall des Meisters finden. Im Verlaufe der Tristandichtung hatte Wagner den Plan, den am Krankenlager seines Liebeshelden erscheinenden Parzival die Worte singen zu lassen<sup>1)</sup>:

Wo find' ich dich, du heil' - ger Gral, dich  
sucht voll Sehn-sucht mein Her - ze

In der Mittelstimme des vierten Taktes, besonders aber im sechsten Takte, der in zwei parallele Sexten ausläuft, erkennt man leicht die Keime des späteren Gralmotives. Das Wesentliche aber, der durchaus aufstrebende, einheitliche Zug der Oberstimme liegt erst im fertigen Gralthema vor<sup>2)</sup>.

<sup>1)</sup> Mitgeteilt im Faksimile am Schluß der von Golther herausgegebenen Briefe des Meisters an Math. Wesendonk. Berlin 1904 und ebenda S. 26. Ferner bei Golther, Parsival und der Gral. Stuttgart 1925, S. 340. Vgl. auch den Aufsatz von H. v. Wolzogen in den Bayreuther Blättern 1915, S. 145ff.

<sup>2)</sup> Auf die Wandlungen, die der Begriff „Gral“ in Wagners Leben (Lohengrin—Wibelungen—Parsifal) durchgemacht hat, macht Paul Sakolowski („Wagners erste Parsifalentwürfe.“ Frankensteins Wagner-Jb. I. S. 318) aufmerksam. Die in den „Wibelungen“ (Ges. Schr.<sup>2</sup> II S. 151) geäußerte Ansicht, der Gral müsse „als der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes gelten“, bezeichnet er als die „kurioseste Verirrung“ Wagners. Für uns ist es aber wichtig, daß dieser Vorstellung ein starkes Bejahungsgefühl innewohnt, das bis in das letzte Werk des Meisters festgehalten ist, wenn uns auch diese Kraft hier fluchbefreit, rein erlöst gegenübertritt. Nach Chamberlain (R. Wagner<sup>1</sup> S. 272) zeigt die Beziehung Gral-Hort, daß „das Graldrama und das Nibelungendrama für Wagners Weltanschauung zueinander gehörten“. Vgl. auch: M. Hébert „Aufgehen des idealen Inhaltes des Hortes in den heiligen Gral“. B. Bl. XIX. Jg. (1896).

Nicht so einfach gibt sich mit seinen mannigfach auf- und absteigenden melodischen Wellen das erste Thema: „Liebe“ (T. 1—6). Wir nennen es als ganzes den „Liebesmahlspruch“, weil ihm später (I. 1440ff.) die Einsetzungsworte des Abendmahls untergelegt sind. Zunächst strebt das Kopfmotiv klar aufwärts bis zur zweimal angeschlagenen Sexte. Etwas mühsamer steigt die Linie dann in Sekunden bis zur Oktave, nach deren Erreichung sie schmerzlich umbiegt. Mit dieser Umkehr verkettet sich das in der Musik aller Zeiten vorkommende „tragische Motiv<sup>1)</sup>“ (abstürzendes Quintintervall mit darauffolgendem diatonischem Aufstieg bis zur Terz). Im Parsifal nennen wir es — verbunden mit seinem zweitonigen Auftakt — „Schmerzensfigur“. Es folgt, wieder aus der Tiefe aufholend, ein viertoniger bejahender Sekundenaufstieg („Speermotiv“), worauf das ganze Thema mit einem Erkenntnismotiv (Synkopierter Sekundenfall vor einem neuerlichen Aufstieg zum doppelt angeschlagenen Schlußton) beendet wird. Diese fünf Glieder, die innig miteinander verkettet sind, formen das ganze Thema zu einem „vollkommenen Bogen“, da das letzte Glied, wie man aus der Untereinanderstellung sieht, sowohl rhythmisch wie melodisch gleichsam die Beantwortung des ersten Gliedes ist, und das vorletzte Glied dem zweiten entspricht — der Endpunkt der Sekundenreihe ist das erstemal geknickt, das zweitemal sieghaft —; das mittelste Glied steht einzig da. Die Beziehungen (m—n—o—n—m) dürften durch folgende Anordnung klar werden:

<sup>1)</sup> Vgl. Mey a. a. O. S. 261ff.

Vielleicht sträubt sich jemand gegen die Gleichstellung des in seinem Endton umkehrenden zweiten Gliedes mit dem durchaus aufsteigenden vierten, dem sogenannten Speermotiv. Die Richtigkeit dieser Entsprechung wird aber durch den III. Aufzug bewiesen, in welchem in der Umwandlung des Liebesmahlspruches in das „Erlösungswort<sup>1)</sup>“ dieses zweite Glied eben auch aufwärts gewendet und damit dem Speermotiv durchaus ähnlich gemacht wird:

I. T. 12. 

III. T. 1115/16 

Die oben behauptete Entsprechung der beiden Glieder innerhalb des Themas besteht also zu Recht. Man beachte außerdem die Verwandtschaft dieses „Speermotives“ mit dem Sextengang des Gralthemas, die besonders am Schlusse des II. Aufzuges offenbar wird<sup>2)</sup>. Dazwischen gibt es auch noch die Form des Speermotivs, in welcher der Zielton auf der Höhe des dritten stehen bleibt (vgl. II. 1489f.).

Das Endmotiv des Liebesmahlspruches, das Wolzogen die „elegische Figur“ nennt, wird später (95f.) mit dem Speermotiv zusammen imitatorisch weitergeführt und erleidet dabei eine kleine Umwandlung, indem der Abstieg chromatisch wird und darauf in einem kleinen Terzsprung absinkt, wonach der Sekundenaufstieg zu einer weiblichen Endung wird.



In dieser Umbildung nenne ich das Motiv „Mitleidmotiv“.

Das dritte Hauptthema des Vorspiels (T. 44/47) — nach der Erläuterung „der Glaube“ — ist, von dem tatvoll aufspringenden Auftakt abgesehen, ein reines Erkenntnismotiv. Man mag dabei an das dort in anderem Sinne gebrauchte Wort Wagners denken: „das verlorene und nun mit Bewußtsein wiedergewonnene Paradies“. Aber abgesehen von der A-priori-Verständlichkeit dieses Themas aus

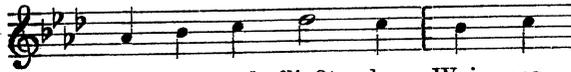
<sup>1)</sup> Vgl. u. S. 153.

<sup>2)</sup> S. u. S. 139/140.

der reinmusikalischen Tonbewegung, zeigen sich auch mannigfache Beziehungen zum Liebesmahlspruch. Denn es ist die einfache Umkehrung von dessen Schlußphrase:



Besonders deutlich wird dies, wenn später im MS. des gesungenen Glaubensthemas das Motiv sich wieder umkehrt:

I. 1235. 

Der für euch fließt, des Wei - nes

Ganz offensichtlich kehrt das Endmotiv des Liebesmahlspruches beim ersten Einschnitt des gesungenen Chores wieder:

I. 1233. 

hol - - - der Bo - te.

In allen Motiven wird eine klare Diatonik bewußt betont. Besonders die schrittweise ausgefüllte Quarte<sup>1)</sup> des Speermotives, das, wie wir sehen, auch zum Gral- und Glaubensthema enge Beziehungen hat, atmet durchaus gesunde Kraft. Das Wort Nietzsches vom Hinsinken des Dekadenten vor dem christlichen Kreuze wird zuschanden, wenn man diese Musik wirklich versteht.

Die drei Hauptthemen stellt uns nun Wagner in einer Form hin, die an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt; die Einschnitte zwischen den einzelnen Formteilen sind bis zu nie dagewesenen langen Spannungspausen ausgearbeitet, in noch viel stärkerem Maße, als sie Bruckner zur Verdeutlichung der Form in seiner sechs Jahre vorher geschaffenen „Pausensymphonie“ anzubringen für nötig befand. Man sieht, daß beide als „Formzerstörer“ verlästerten Meister — ganz unabhängig voneinander — im Gegenteil höchste Deutlichkeit der Gliederung erstrebten. Wir hören in zwei völlig gleichlaufenden Doppelstrophen in As und c das erste Hauptthema ausgebreitet. Das

<sup>1)</sup> Vgl. die gesundheitatmende Rolle, die die Quarte in den Meistersingern spielt! III. Bd. S. 18f.

sind zwei Stollen, denen ein maßlos bedeutender Abgesang folgt. Dieser behandelt das Gralmotiv und das Glaubensthema — Wagner bezeichnet in seiner Erläuterung die beiden Motive zusammen als „zweites Thema“ — in einem riesigen „Bogen“, dessen Mittelsatz durch eine verdüsterte Verarbeitung des Liebesmahlspruches gebildet wird. Die innere Bauart der Teile dieses Abgesanges wird aus dem folgenden Aufriß, den man mit den Noten vergleiche, klar.

Die Begründung, warum ich die Periode des „Vorspieles“ nicht beim Öffnen des Vorhanges abbreche, sondern bis zum As-Dur-Schluß der Takte 145/46 rechne, findet man in meinem Aufsatz „Theatermusik oder dramatische Symphonie?“<sup>1)</sup> Dort führe ich den Nachweis, daß im Gegensatz zu anderen Künstlern, die in „absoluter“ und „szenischer“ Musik etwas grundsätzlich Verschiedenes erblicken, Wagner keinen Unterschied macht zwischen Musik vor dem Vorhang und solcher bei offener Bühne. Für ihn ist Tonkunst Darstellung des Willens. Es ist gleichwertig, ob der Wille (am Anfang der Akte) durch Musik allein oder später gleichzeitig mit Bildern und Bewegungen seinen Ausdruck findet. So bedeutet auch hier das Hinzutreten des Bühnenbildes während des Endteils des Vorspieles keine grundsätzliche Änderung des Eindruckes, sondern nur eine Steigerung des gesamt-künstlerischen Erlebnisses. Das Bild der Gralslandschaft und der betenden Gestalten in den weichen Farben der Ordensgewandung gehört nicht zur dramatischen Handlung des folgenden, sondern zur Exposition der dem Ganzen zugrunde liegenden Themen, die eben nicht nur musikalisch, sondern auch durch einen Augenblick dem Kunstempfangenden nahegebracht werden, bevor die rechte Stimmung für das Erfassen der Handlung aufkommen kann. Die Musik des Vorspiels gebiert aus sich selbst die plastischen Figuren, die unser Auge beim Aufgehen des Vorhanges gefangen nehmen, aber nicht als etwas die Vorspielmusik Unterbrechendes, sondern als unmittelbare Folge der Töne. Der Eindruck des Bildes der betenden Gralsdiener gehört als farbegewordenes Glaubensthema mit zur Einleitung. Die Fortissimowirkung im Hauptsatz dieses Teiles wird bei seiner Pianoreprise durch das Hinzukommen des Bildhaften ersetzt. Das Ende der Periode tritt erst mit dem beruhigenden Ganzschluß in As ein (145/46), den ja Wagner auch für die Konzertaufführungen vorgeschrieben hat. Der Aufriß der ganzen Periode sieht so aus:

<sup>1)</sup> Deutsches Musikjahrbuch, hrsg. von Rolf Cunz. II. und III. Band, Essen 1925, S. 186.

Liebesmahlspruch in As	{	I. Str., schlicht	}	St. 19
		II. Str., wh. von Engelstimmen		
Liebesmahlspruch in c	{	I. Str., schlicht	}	St. 19
		II. Str., wh. von Engelstimmen		
Gralmotiv in As (Gegenbar: 1 + 2 + 2 und Pause 1)	6	} Str. 17	}	HS
Glaubensthema, mächtig (Bar: 3 + 3 + 5) Kad. in es	11			
Gralmotiv in Ces p	4	} Str. 17	}	41
Glaubensthema, anwachsend (Bar: 3 + 3 + 7) Kad in As	13			
Nachhall des Glaubensthemas und Kadenz in As	Koda 7	} MS	}	108
Liebesmahlspr. (As) mit Imitation bis <i>Ges</i> <sup>7</sup>	St. 5			
Liebesmahlspr. (Ces) mit Imitation bis <i>A</i> <sup>7</sup>	St. 5	} Abg. 16	}	26
Liebesmahlspr. (d) mit 2 Imitationen (5), auslaufend in Mitleidm. u. Hldskl. <sup>1)</sup> (Bar: 1 ½ + 1 ½ + 8)	Abg. 16			
Vorbereitg. der Rp.:	{	Spannung im <i>D</i> <sup>7</sup> von as	8	} Rp
		Trugschl. in as VI. (Lbsmspr.)	5	
Gralmotiv (Gegenbar: 1 + 2 + 2 und Pause 1)	HS. 6	} Bog. 28	}	41
Glaubensthema (Ankünd. [3] u. Bog: 5 + 2 + 4)	MS. 14			
Gralmotiv mit Kad. in As (Bar: 2 + 2 + 4)	HS. 8			

Es ist lehrreich, daß man auch in Wagners „Erläuterung“<sup>2)</sup>, die doch rein geistig und inhaltlich gedacht ist, die formale Einteilung dieses Aufrisses bemerkt: Zuerst kennzeichnet die Wiedergabe der Einsetzungsworte die beiden Stollen, dann wird alles übrige (der Abgesang) in einem großen einheitlichen dritten Absatze behandelt. Aber auch die einzelnen Sätze dieses Absatzes zeigen meine Gliederung: Auf die erste Strophe des Hauptsatzes beziehen sich die Worte „Verheißung der Erlösung durch den Glauben“, „Fest und markig erklärt sich der Glaube, gesteigert, willig selbst im Leiden.“ — Auf die zweite Strophe die Worte: „Der erneuten Verheißung antwortet der Glaube aus zartesten Höhen, wie auf dem Gefieder der weißen Taube sich herabschwingend — immer breiter und voller die

<sup>1)</sup> Die Heilandsklage, hier nur ein wehmütig-schmerzlich gesteigerter Aushall des Mitleidmotives, wird als richtiges Thema erst in der Verwandlungsmusik aufgestellt (s. u. S. 67). Die zwei Takte, die sie hier enthalten (99/100), sind erst bei der endgültigen Fertigstellung der Parsifalmusik eingefügt. In dem bekannten Hauskonzert in Wahnfried (25. Dezember 1878), in welchem das Vorspiel noch vor Vollendung des Gesamtwerkes erstmalig erklang, stand an ihrer Stelle ein einziger Takt, in dem das Mitleidmotiv in der auch sonst üblichen Trugschlußwendung recht matt verebbte. Ich verdanke diese Nachricht dem unermülichen Forschungseifer des Herrn Dr. Otto Strobel, der die Güte hatte, auf meine deshalb an ihn gerichtete Bitte die Handschriften zu vergleichen. Die Tatsache einer Änderung selbst berichtet bereits Glasenapp (VI. 191); der ursprüngliche Takt hätte dem Meister zu „sentimental“ geklungen. S. auch u. S. 43.

<sup>2)</sup> Sämtl. Schr. XII. 349.

menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend“; endlich auf die Koda das Ende des Satzes: „dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend“. Auf den Mittelsatz treffen dann Worte wie: „Schauer der Einsamkeit, Klage des liebenden Mitleids, der heilige Angstschweiß des Ölbergs, das göttliche Schmerzensleiden des Golgatha, nagendes Seelenleiden.“ Aber auch die Reprise ist aus diesem Programm als wesentlicher Teil erkennbar. Denn trotzdem es sich um das aus dem Drama herausgerissene Vorspiel allein handelt, schließt die Erläuterung: „Noch einmal vernehmen wir die Verheißung und — hoffen!“

Was die Reihenfolge der Themen betrifft, so erinnere ich an Wagners Aufsatz „Was nützt uns diese Erkenntnis?“ (1800), in welchem er<sup>1)</sup> die Reihenfolge der drei sogenannten „Theologal-Tugenden, welche uns für den Zweck der Anleitung zur christlichen Gesinnung nicht ganz richtig dünkt, nämlich ‚Glaube, Liebe, Hoffnung‘ zu ‚Liebe, Glaube, Hoffnung‘ umgestaltet wissen möchte“. Die dort geforderte pädagogische Folgerichtigkeit spiegelt sich im formalen Aufbau des Kunstwerkes.

Die Form des Vorspieles habe ich hier ganz aus den in ihm selbst zutage tretenden inneren Strebungen, die mit dem Ausdruckswillen des Sinnes gleichlaufen, zu erfassen gesucht, absichtlich jede Beeinflussung Wagners durch musikhistorische Entwicklungslinien beiseite lassend. Denn ich glaube, daß Wagner seit seiner Züricher Zeit von jeder Traditionsbefangenheit frei war. Will man aber an der Macht dieser Tradition bis ins späte Alter des Meisters festhalten, so könnte man auch in diesem Vorspiel den Einfluß der sonatengeborenen Ouvertürenform noch erkennen, wenn man Liebesmahl-spruch als I., Gral- und Glaubensthema als II. Thema empfindet und den Haupteinschnitt in den Takt 78/79 legt. Dann erscheint 80—113 als Durchführung und das folgende als eine allerdings über die Gebühr verkürzte Reprise (von den 38 Takten der vier Liebesmahl-sprüche wären nur drei Takte des Kopfmotivs übriggeblieben!).

Diese Auffassung scheint Karl Grunsky 1908 gehabt zu haben, als er in seinem wertvollen Aufsatz „Die Rhythmik des Parsifal“<sup>2)</sup> auf S. 342 die Bauart des Vorspieles streift und vor allem in der „Durchführung“ das jedesmal dreiteilige Weiterwachsen der Form

<sup>1)</sup> Ges. Schriften<sup>2</sup> X S. 259.

<sup>2)</sup> Frankensteins Wagnerjahrbuch, III. Bd., Berlin 1908.

sehr gut darstellt. Mit Recht konnte damals Grunsky beklagen, daß die musikalische Formenlehre „leider in bezug auf Wagner noch nicht erfaßt und abgehandelt ist, während jeder vom Bauplan einer Sonate und Sinfonie erfährt“. Diesem Mangel habe ich inzwischen abgeholfen.

## Übergang.

Kl. Part. 36,6—37,1 [147 (Jetzt) — 150 (Bad)]  
(mit einem den Auftakt bildenden Lauf beginnend).

Das Glaubensthema wird in eine ritterliche Form gegossen. In den ersten fünf Noten ist es deutlich zu erkennen, dann spinnt es sich zu einer neuen, „ritterliches Ungestüm“ (Wolzogen) zeichnenden Figur weiter, die ich kurz „Ungestümfigur“ nenne.

In diesen vier Takten vollzieht sich durch enharmonische Verwechslung ein Übergang von As-Dur durch cis-Moll (= des-Moll) nach H-Dur, welches nun wieder als Variante des Leittonwechselklangs von G-Dur, also als Dominantstellvertreter des nun folgenden C-Dur aufgefaßt wird.

An diesem Übergang kann man, wie auch sonst noch häufig, beobachten, daß Wagner im „Parsifal“ mit den enharmonischen Verwechslungen nicht so vorsichtig umgegangen ist wie im „Ring“, wo wir bemerkten, daß er oft großes Gewicht auf einwandfreie Rückkehr aus einer solchen enharmonischen Umschreibung gelegt hat<sup>1)</sup>. Wohl sind auch hier die in D-Dur erscheinenden Vorspieltakte 51/52 nichts als eine Umschreibung zugunsten leichterer Lesbarkeit — während Wolzogen in seinem Leitfaden den ersten Dreiklang noch richtig als Eses-Dur notiert<sup>2)</sup> —, denn im Takt 53 geschieht eine richtige Rückverwandlung. Aber schon im Mittelsatz des Vorspiels wird die enharmonische Verwechslung des Taktes 89 nicht mehr richtiggestellt, so daß das As-Dur am Schluß des Vorspiels um ein pythagoräisches Komma verschieden ist von dem As-Dur des Anfangs. So gelangen wir also bei dem vorliegenden Übergang abermals in eine andere Tonregion. Nicht infolge korrekt gehörter Harmoniebeziehungen kann sich in der folgenden Periode ein richtiges C-Dur, die Grundtonart des ganzen ersten Aufzuges, ergeben, sondern nur mittels des absoluten Gehörs. Schon die Klassiker haben sich unzählige Male über die genaue Rückleitung aus einer enharmonischen Verwechslung bedenkenlos hinweggesetzt, z. B. Mozart, c-moll-Phantasie; Beethoven, as-Moll-Trauermarsch.

<sup>1)</sup> Vgl. I. Bd. des vorliegenden Werkes S. 25, Anm. 2, S. 30 Anm. u. a.

<sup>2)</sup> Durch die Freundlichkeit von Herrn Dr. Otto Strobel konnte ich feststellen lassen, daß Wagner sowohl in der Kompositions- wie in der Orchesterskizze diese Stelle deutlich in Eses-dur geschrieben hat, ein Beweis für sein harmonisch-logisches Denken. Erst in der ausgeführten Partitur wurden die Takte nach D-Dur umgeschrieben.

## II. Periode.

C-Dur (dominantisch beginnend).

Taktart und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 37,2—43,1 [151 (Zeit ist's, des) — 195 (Sorgt für das)].

Gurnemanz.

Manche kleinen Elemente der Musik, die für ihren Aufbau oft wichtiger sind als die „Leitmotive“, werden von den musikalischen Führern gar nicht beachtet, nur weil sie selten erscheinen oder weil sie sich schwer den begriffsmäßig herauszuschälenden Gedanken des Dramas einfügen. So wird wohl das Motiv der Takte 151/52 als „Amfortasmotiv“ und das der Takte 178—182 als „Torenspruch“ überall erkannt; die zartsinnige Oboenmelodie der Takte 155—157 aber und das chromatisch absinkende Motiv der Takte 168 (2. Geige), 172 (1. Geige), 173 (Fagott), 179/80 (2. Klarinette), 181/82 (Althoboe), 185 (Fag. und 1. Geige), 186 (1. Geige) und 190/91 (Bratsche) wird übersehen. Erstere kehrt allerdings im ganzen Drama nur noch einmal wieder (I. 269—271); sie hat einen das Siechtum zart-mildern den Charakter und umfängt uns über der im Basse weitergeführten Fortspinnung des Amfortasmotives wie milde, reine Luft, die ins Krankenzimmer fächelt. Letzteres aber ist, trotzdem es melodisch wenig hervortritt, ein wesentlicher Baustein der Musik. Es ist das Urmotiv des Leidens oder Vergehens<sup>1)</sup>. Schon im Tristan stellt es den polaren Gegensatz zum „Sehnsuchtsmotiv“ dar. Hier, meist auf drei Töne beschränkt, wird es nach öfterem alleinigen Vorkommen, wie man sieht, in den Takten 178f. gleichsam die innere Seele des „Torenspruches“, der es mit seiner dreimal in Quinten fallenden Hauptmelodie immer als Mittelstimme beibehält<sup>2)</sup>.

Der Torenspruch erscheint in ganzer Vollkommenheit erst in den Takten I. 729—735. Den Aushall bildet dort ein durch die schließende Durterz gleichsam erlöstes „tragisches Motiv“ („Harre — erkor“). Im Kopf des Themas bildet der Tonfall der Worte „Mitleid wissend“

<sup>1)</sup> Vgl. K. Mey a. a. O. S. 199f. und die Ausführungen über das Motiv an zahlreichen Stellen des II. Bandes des vorliegenden Werkes.

<sup>2)</sup> In I. 1607 legt es sich sogar über die Quinten des Torenspruches und stellt dabei eine innige Beziehung des Torenspruches mit der Heilandsklage her, die ja in ihrem Anfang auch nichts weiter ist, als eine neue Harmonisierung dieses Urmotivs des Leidens. S. u. S. 71.

und „reiner Tor<sup>1)</sup>“ die Oberstimme, während die chromatische Mittelstimme zeigt, daß dem Helden die wichtigste Eigenschaft des Genies, die Fähigkeit zu leiden, innewohnt.

So ist also dieses Leidensmotiv der Hauptinhalt der Periode, und der schon hier erscheinende Torenspruch ist nichts als eine Variation desselben. Man beachte noch, daß ganz am Schlusse des Aufzuges, wenn die einsame Altstimme den Torenspruch aus der Kuppel nachhallen läßt, das Leidensmotiv im Orchester von klagenden Fagotten gleichsam verlassen und allein ertönt, da es sich mit der aus ganz anderen leeren Räumen kommenden Singstimme kaum vermischt. Auch in III. 264/65 bleibt das Leidensmotiv durchdringende Oberstimme über dem Torenspruch. In III. 1051f. wird es verkürzt und diatonisch gemacht, so daß es mit dem Herzeleidegang „härmt und grämt“ (I. 998. II. Geige) gleich wird.

Formal zerfällt die Periode in drei kleine bogenförmige Abschnitte, die man durch Vergleich der Noten mit folgendem Aufriß leicht erkennen kann:

I. Abschn. (151—159) C-Dur	{ Amfortasmotiv 2mal $\mathcal{E}$ Oboenkantilene Amfortasmotiv 1mal $T$	{ 4 3 2 }	9 (Aufgesang)
II. Abschn. (160—177) a-Moll	{ Deklamat. a, übergeh. n. g V Leidensmotiv 3mal Deklamation in a endigend	{ 7 7 4 }	18 (1. Nachstollen)
III. Abschn. (178—195) C-Dur	{ Torenspruch in d Leidensmotiv erweitert Torenspruch und Kadenz (C)	{ 6 6 6 }	18 (2. Nachstollen)

Da der zweite und dritte Abschnitt im wesentlichen auf der Verarbeitung des gleichen Motives (Leidensmotiv) beruhen, der erste aber aus ganz anderen Motiven besteht, handelt es sich in dem Gesamtbild der Periode um einen freisymmetrischen Gegenbar. Die Ähnlichkeit der beiden Nachstollen wird noch größer, wenn wir bemerken, daß der Quintfall des Torenspruches mit danach aufsteigender Terz („reine Tor“), der ja wieder mit dem „tragischen Motiv“, also der „Schmerzensfigur“ verwandt ist, auch in den beiden deklamatorischen Stellen des I. Nachstollens vorkommen (T. 162/63 und 174/75). Dabei bildet das Heilkraut des Gawan auch dem Sinne nach eine Entsprechung zum Torenspruch, da beides sich auf die Heilung des Amfortas bezieht.

<sup>1)</sup> Der Tonfall „reiner Tor“ ist derselbe, wie der des Namens „Parsifal“. Vgl. Kundrys Anruf. (S. u. S. 120). Wagner äußerte zu diesem Tonfall: „So hat seine Mutter ihn gerufen: das kann nur die Musik“ (Glasenapp VI. S. 77).

## III. Periode.

g-Moll (subdominantisch beginnend)  $\frac{4}{4}$ .  
 Kl. Part. 43,2—51,11 [196 (Bad! Seht) — 238].

## Kundry.

Diese merkwürdige Periode, in sich tonartlich zwiespältig wie Kundrys Wesen, stellt trotz ihrer Kürze alle auf Kundry bezüglichen Hauptthemen auf. Sie zerfällt in drei Abschnitte: I: Takt 196—203, II: 204—220, III: 220—238. Von diesen ist musikalisch der mittlere am hervorstechendsten, während szenisch der dritte die Periode krönt; denn hier erst tritt Kundry leibhaftig in Erscheinung, wogegen die ersten zwei Abschnitte ihr Kommen nur vorbereiten. Demgemäß sind auch tonartlich die beiden ersten Abschnitte nur Vorbereitung auf die Tonalität der Periode; und zwar geht der erste Abschnitt in  $c^1$ ), der zweite hauptsächlich in  $h$ , so daß wieder die Kraft der Urkadenz in Erscheinung tritt; denn  $c$  ist  $^0S$ , und  $h$  ist Parallele von  $D^+$ , also ihr Stellvertreter.

Thematisch behandelt der erste Abschnitt den in der Kundrymusik häufig vorkommenden viertonigen Schleifer, der sich im späteren „Lachmotiv“ (s. u. S. 103) intervallisch vergrößert. Der zweite Abschnitt bringt Kundrys „Rittmotiv<sup>2)</sup>“ und das fast durch vier Oktaven abstürzende eigentliche „Kundrymotiv“. Diese beiden Motive sind im Grunde genommen dasselbe: Es handelt sich in beiden um eine chromatisch beginnende Bewegung, die danach in kleine Terzensprünge übergeht. Die hierbei im ersten Motiv wiederholt angestoßenen Noten denke man sich zusammengebunden, wie später T. 426 und im Zaubermotiv (467), um sofort zu erkennen, daß das große Kundrymotiv einfach die Umkehrung des Rittmotives ist. Ganz deutlich wird das, wenn man in T. 204 und 205 die Violoncellstimme betrachtet.

Der in T. 209 erscheinende Anhang an das Rittmotiv verselbständigt sich später zu „Kundrys Seufzermotiv<sup>3)</sup>“. Es ist dem „Verhängnismotiv“ aus Tristan ähnlich, nur daß der mittlere Tonschritt — dort stets eine kleine Terz — vergrößert ist. Im Parsifal erscheint

<sup>1)</sup> Allen acht Takten liegt der Akkord  $\begin{matrix} c \\ a^s \\ f \\ d \end{matrix}$ , also II. Stufe ( $S_{VII}$ ) von  $c$  zugrunde; das im Schleifer durchgehende  $e$  sagt nichts gegen das Moll, es ist nur Leittonschärfung zur IV. Stufe  $f$ . Der Akkord erlangt später als „mythischer Akkord“ große Bedeutung. S. u. S. 29—44.

<sup>2)</sup> Die Harmonien dieses Motivs sind identisch mit denen des „Zaubermotivs“, worüber u. S. 45.

<sup>3)</sup> Über das Ähnlichwerden dieses Seufzers mit dem Motiv der „ethischen Frage“ s. u. S. 66.

uns bedeutsam, daß es der polare Gegensatz zum „Mitleidmotiv“ ist, also die dem Heil entgegengesetzte Sinnesart Kundrys darstellt:



Alle diese Motive handeln von Kundry im Zwange des Bösen, daher sie in der Klingsorttonart ( $h$ ) auslaufen.

Hingegen zeigt uns das im dritten Abschnitt erscheinende „Motiv der hilfreichen Kundry“ die Büberin im Dienste des Grales. Dieses sehr selten auftretende Motiv (T. 220—229) entwickelt sich gleichlaufend mit einem Übergang aus der Tonart Klingsors ( $h$ ) in die der büßenden Kundry ( $g$ )<sup>1)</sup>. Der Anfang mit seinem zweimal erzitternden *Fis* der Violoncelle und den in zwei Akkordpaaren aufzuckenden Resten des Rittmotives steht noch deutlich in  $h$ ; es folgt ein langgehaltener Dominantseptakkord über *Es*. Ich nenne ihn den „Balsamakkord“. Sein sanfter Charakter wird durch das schnell eintretende Piano besonders deutlich. Hier leitet er, in den „übermäßigen Quintsextakkord“ umgedeutet (*des = cis*), nach  $g$ -Moll über. Der folgende absteigende Terzengang hat äußerlich Ähnlichkeit mit dem „Ringmotiv“ aus den Nibelungen. Doch ist sein Wesen ganz anders; denn dort ist die erste Terz immer ein dissonierender Ausgangspunkt, während sie hier eine Dissonanzlösung darstellt.

Formal erscheint der mittlere Abschnitt der Periode wegen seiner hervorstechenden Musik als Hauptsatz, umgeben von zwei gegensätzlichen Rahmensätzen. Der vordere Rahmensatz hat zwei viertaktige Strophen, deren gemeinsames Merkmal das im vierten Takt durch vier Oktaven herabstürzende *As* ist (in der zweiten Strophe mit Schleifern). Der HS ist ein potenziertes Bar: Im ersten selbst barförmigen Stollen (1 + 1 + 3) springt das Rittmotiv nur nach oben, im zweiten ebenso gebauten wird das Seufzermotiv angehängt; der Abgesang bildet aus dem letzteren in seiner Zerstückelung zwei eintaktige Stollen, denen das große Kundrymotiv als viertaktiger Abgesang folgt. — Der schließende Rahmensatz ist nicht so ebene. Er ist ein Bogen, dessen HS. wir oben als „Motiv der hilfreichen Kundry“ besprochen haben. Der MS. welcher das „Zaubermotiv“ vorahnt (s. u. S. 45) ist bloß vier Takte lang, und die Reprise schrumpft auf fünf Takte zusammen, indem hier aus dem HS. nur der „Balsamakkord“ und seine Lösung wiedergebracht werden.

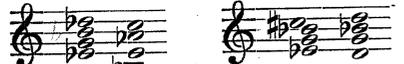
<sup>1)</sup> Auch im II. Aufzug gehen die Strecken, in denen Kundry ihre Erlösungssehnsucht Parsifal gegenüber kundtut, in  $g$ .

## Aufriß:

VR.S.: Tremolo und Schleifer. 2 Strophen (4 + 4)		8	°S
HS. {	Rittmotiv (a) barförmig: 1 + 1 + 3	St. 5	} 16
	Rittmotiv mit Seufzer (h) 1 + 1 + 3	St. 5	
	Seufzer und Kundrymotiv 1 + 1 + 4	Abg. 6	
SRS. {	M. d. hilfr. Kundry. Balsamakk. u. Lösung (g)	HS. 10	} 19 °T
	Zaubermotivanfang	MS. 4	
	Balsamakkord und Lösung (g V)	Rp. 5	

## Der Balsamakkord.

Der obengenannte „Balsamakkord“ bedarf einer Sonderbetrachtung. Denn er gewinnt, immer auf gleicher Tonhöhe erscheinend, in seiner doppelten Auffassung als Dominantseptakkord oder als übermäßiger Quintsextakkord und in seiner zwiespältigen Lösung nach

As oder g  eine mystische Be-

deutung. Er verbindet die sich feindlich gegenüberstehenden Tonarten, die des Grales und die Kundrys miteinander. In der Schreibweise<sup>1)</sup> es, g, ais, cis führt er auch nach G-Dur, in welcher Tonart ebenfalls Kundry ihren Verführungsversuch einsetzen läßt.

ja selbst nach h-Moll, der Tonart Klingsors, kann der Akkord in der letzten Schreibweise hingleiten:  Für Kundry

ist also der Akkord die Brücke, um von ihrer Sündensucht (g) zum Heil (As) zu gelangen. Der Augenblick, in welchem sie diesem Heile am nächsten kommt, ist der, wann sie für Amfortas „Balsam“ bringt; freilich gelingt es ihr damit noch nicht, den Gral (As) zu erreichen, bloß das Hinstreben zu ihm ist fühlbar. Es wird durch die Umdeutung widerrufen. Nachdem der Akkord in den As-Dur-Teilen der I. Periode

<sup>1)</sup> Das Wort „Schreibweise“ darf nicht zu der falschen Behauptung verleiten, ich leitete etwas aus dem Notenbild ab. Wenn ich sage, der Ton *des* wird nach *cis* umgeschrieben, so bedeutet das, daß seine abwärts gerichtete Leittonstrebung sich nunmehr in eine Leittonstrebung nach aufwärts verwandelt. Das Wesen der enharmonischen Umdeutung besteht in einer Änderung der potentiellen Energie der Töne (s. Kurth), es ist ein innerer energetischer Vorgang, der genau in der Schrift nur ausgedrückt werden kann, wenn man beide Notenbezeichnungen des klanglich gleichen Tones durch ein Ligatur verbindet. Häufig kann man diesen innerlichen Vorgang aus den Klangfortschreitungen nur herausahnen, ohne daß das Notenbild richtig ist. Dieses selbst hilft zum Verständnis nur, wenn sich der Tonsetzer einer genauen Rechtschreibung befleißigt, was sehr selten der Fall ist.

als Dominantstütze natürlich schon öfter (achtmal) dagewesen war, gewinnt er jetzt erst in der anderen tonalen Umgebung seinen eigentümlichen, oben geschilderten Reiz, erscheint also Takt 223—225 auf das Wort „Balsam“ und an der entsprechenden Stelle Takt 234 auf das Wort „Heil“. Daß dies kein Zufall oder „künstlerische Ahnungslosigkeit“ ist, sieht man aus Takt 355, wo der Akkord ganz künstlich und fast gesucht mitten in eine H-Dur-Strecke eingeflochten ist, weil auch hier das Wort „Balsam“ auftaucht. Schon im Takt 165 war der Klang mit dem verwandten Wort „Lind' rung“ zusammengefallen. Im ganzen hat Wagner in der Anwendung dieses Akkordes eine große Sparsamkeit geübt.

So kommt er in der ganzen Klingsorszene nicht einmal vor! Wenn wir von den Stellen, wo er als durchgehendes Achtel in Terzquartumkehrung in den Schlußakkord des As-Dur-Gralmotives leitet (I. 40, 120, 140, 142, 684, 1040, 1110, 1484, 1562, 1566, 1570, 1574, II. 1219, III. 1091, 1126) und wo er im Ganzschluß des Liebesmahlspruches vorkommen muß (I. 13, 1452) oder wo er im Glaubenthema dominantisch mit unterläuft (I. 76, 131, 134, 1229, 1233, 1236, III. 1133, 1134), und von der Blumenmädchenzene, die eine besondere Besprechung erfordert<sup>1)</sup>, absehen<sup>2)</sup>, so kommt er im I. nur 13mal (I. 109ff., 165, 223, 234, 355, 718, 816, 820, 988, 1057, 1265, 1328/29, 1599), im II. nur 8mal (Takt 803 [939 im Durchgang], 1040, 1304, 1305, 1344, 1379—1381), im III. nur 12mal (Takt 39, 54, 69, 280, 350, 437, 460, 771, 968, 1074, 1080, 1087) vor.

Eine Nachprüfung aller dieser Stellen ergibt, daß es sich jedesmal um einen Ausblick ins Land des Heils handelt, daß sich bei diesem Klang gewissermaßen Balsam über unsere Seele legt.

Dieses Gefühl wird nicht durch irgendwelche weichliche Chromatik, impressionistische Klangfarben oder raffinierte Instrumentation hervorgerufen, sondern einzig durch den geistigen Zusammenhang der Tonalitäten!

## IV. Periode.

F-Dur (in der *Tp* beginnend).

$\frac{3}{2}$ — $\frac{4}{4}$ — $\frac{3}{2}$ , Schwer — Mäßig (mit Änderungen) — Schwer.

Kl. Part. 52,1—71,1 [239 ( $\frac{3}{2}$ ) — 376].

Amfortas.

Das Heranbringen des kranken Königs bis zu seiner Rast und seine erste Rede bis zum Hellewerden der Schmerzensnacht sind zwei gleichartige Groß-Stollen von je 25 Takten.

<sup>1)</sup> Vgl. u. S. 110 ff.

<sup>2)</sup> Überdies sind die Stellen, wo der Akkord über einem Orgelpunkt (meist *As*) erscheint, vernachlässigt, weil da der Klang nicht rein, sondern vorhaltartig wirkt.

Beide beginnen mit einer Ausbreitung des Amfortasmotives. Im ersten folgt dann eine neue Variante des Glaubenthemas in Des (die sogenannte Titurelvariante) und die Schmerzengfigur in e, um in die Schilderung des Stöhnens zurückzukehren. Es folgt ein Solo der Bel., welches in Takt 256/57, ein Heilungshoffen andeutend, die Schmerzengfigur umkehrt (vgl. S. 87). Beim Hinstellen der Bahre tritt eine Kadenz unendlicher Ruhe ein, die in den zwei Pausentakten (262/63) — diese dürfen von den Dirigenten nicht abgekürzt werden! — in einem unhörbar nachklingenden Dominantakkord aushallt.

Im zweiten Groß-Stollen verklärt sich das beginnende Amfortasmotiv zu der oben S. 20 erwähnten Oboenkantilene, worauf an Stelle des Des-Dur das neue Motiv des „Waldesrauschens“ in B-Dur folgt. Eine Anfügung der Schmerzengfigur wie im I. Groß-Stollen ist hier nicht nötig, da das neue Motiv selbst nichts anderes ist, als eine Verklärung der Schmerzengfigur. Man erkennt das am besten in Takt 280, wenn man in der Oberstimme die erste und die zwei letzten Noten dieses, sowie die erste des folgenden Taktes (*g, c, d, es*) hervorhebt. Der Auftakt der Schmerzengfigur verändert sich bei der Umwandlung des Motives in den Doppelschlag.



Das Stöhnen wird im II. Stollen durch das verwandte Amfortasmotiv ersetzt. Auch hier eröffnet sich ein Hoffen auf Heilung jetzt in Gestalt des Speeres (Takt 284), worauf sich die ruhige Akkordkadenz jetzt subdominantisch (Ges = *S* von *F*) anschließt. Sie ist harmonisch (*T, Sp, D*) vollständig gleich wie in Takt 259—261 und melodisch ähnlich („Schmerzengnacht“ = „Recht so“).

Der Gleichlauf und die Längenentsprechung dieser beiden Groß-Stollen ist vollkommen.

Wir haben hier einen Beweis, daß einzig aus der Erkenntnis des Formalen das Geistige klar wird; denn nur aus der Symmetrie ist die geistige Deutung der „Waldesmorgenpracht“ als Erlösung aus „Siechtums knechtschaft“ (Schmerzengfigur<sup>1</sup>) klar geworden.

Wir kommen nun zum Groß-Abgesang der Periode:

<sup>1</sup>) Vgl. noch weitere Umbildungen des Motives S. 20 f., 77, 80, 87.

Dieser endet nach Art eines Reprisenbares mit der Wiederkehr (ab T. 365) von Amfortasmotiv und Waldesrauschen in kleiner Barform. In seinem Hauptteil (289—364) besteht er aus einem freisymmetrischen Bogen, dessen Mittelsatz (320—333) durch den Torenspruch in *d* (*Tp*) gebildet wird. Er läuft unterdominantisch in eine *g*-Moll-Halbkadenz (*Sp*) aus. Die diesen MS. umgebenden Hauptsätze sind wohl genau gleich lang (je 31 Takte) musikalisch aber ganz unähnlich, es sei denn, daß man bemerkt, daß in den Takten 12—17 vor dem MS. die gleichen Harmonien, wie in den Takten 7—10 nach ihm auftreten, wobei „Klingsor“ und „Arabia“ sich deklamatorisch entsprechen. Sonst aber sind die beiden Hauptsätze gegensätzlich, sowohl in ihren Motiven, da der eine als Mittelpunkt das Gralmotiv bringt, der andere lauter Kundrymotive verarbeitet, als auch tonartlich, da der eine subdominantisch (*es, b*), der andere oberdominantisch (*a, H, E, d*) gehalten ist. Dem Sinne nach aber zeigt sich eine großartige Entsprechung: Denn der vordere HS. handelt von dem Heilmittel des Gawan, der schließende von dem der Kundry, die beide für Amfortas' Heilung gleich unwirksam sind, während im MS. das einzige wirkliche Heilmittel, das Erscheinen des reinen Torens genannt wird.

#### Aufriß der Periode:

Amfortasmotiv, in schmerzvolle Akzente auslaufend	8	} I.	} Groß-St.
Titurelvar. d. Glaubenth. u. Schmerzengfigur	12		
Stöhnen. Zuletzt Umkehrung d. Schmerzengfigur. Rast-Akkorde u. Aushall in unhörbarer <i>D</i>	5		
Amfortasmotiv, in sanfte Oboenkantilene auslaufend	8	} II.	} Groß-St.
Waldesrauschen (Var. der Schmerzengfigur)	13		
Amfortasmotiv. Zuletzt mit Speermotiv. Ruhige Akkorde u. Aushall in 2taktiger <i>S</i>	4		
Deklamation	HS. 11	} HS. 31	} Gawans
Gralmotiv	MS. 5		
Deklamation — „Klingsor“ —	HS. 15		
Torenspruch (d-Moll)	1. St. mit Pausen 5 2. St. mit Fermate 3 Abg. <i>g</i> -Moll-Halb-Kad. 6	} MS. 14	} Wahres
Mot. d. hilfr. Kundry — „Arabia“	Einl. 10	} HS. 31	} Kundrys
Ritt- u. Kundrymot. wild	HS. 5		
Kundrymot., milde (barf.: 3+2+6)	MS. 11		
Kundrymotiv, wild (Hbs.: <i>d</i> )	HS. 5		
Rp. des Amfortasmotivs u. Waldesrauschen (barförmig: 4 + 4 + 4)		12	88

## Übergang.

Kl. Part. 71,2—73,3 [377—385 (heilig?)].

Das Motiv des Waldesrauschens, verbunden mit Amfortasmotiv und schließlich kanonisch eingeführt, verliert sich in B-Dur (= *S* der vorigen Periode) und leitet durch das verzerrte Gralmotiv nach Ges (= *Fis* = *zweite D* der folgenden Periode).

## V. Periode

e-Moll (Anfang wechseldominantisch)  $\frac{4}{4}$ .

Kl. Part. 74,1—80,6 [386 (Ja!) — 420 (... raten)].

Kundry als Gralsbotin.

Die Tonart wird erst nach einer längeren Hinleitung während der Knappenreden erreicht, und zwar von der Wechseldominante (Ges = *Fis*) ausgehend. Dadurch zerfällt die P. in eine elftaktige Einleitung und einen geschlossenen, fast liedartigen Hauptteil. Thematisch behandelt die Einleitung das verschnellerte und synkopierte Motiv des Waldesrauschens, dann eine Umgestaltung des Rittmotives — dessen punktierte Rhythmen sich in Synkopen verwandeln — und das Kundrymotiv, das durch seinen Endvorhalt in eine von Gurnemanzens Worten begleitete Halbkadenz eV ausläuft.

Die Motive des Hauptteiles stammen alle aus der ersten Kundryperiode (s. o. S. 22): Da haben wir zuerst den Schleifer des Taktes 200, aber umgekehrt, dann die Tonwiderschläge der Takte 220/21 — meist auf dem gleichen *Fis* gebracht. Daß auch die kurzen Akkordschläge aus dem Rittmotiv stammen, erkennt man am besten in den Takten 401/02. Diese Akkorde verdichten sich dann zu den aufwärts jagenden Sextakkordgängen des Endteiles der Rede, die als freie Reprise des Anfangs den von ruhigen Akkorden begleiteten Mittelsatz ablösen. Eine deutlich ausgeführte, fast altväterische Vollkadenz in e endet Teil und Periode. **Aufriß:**

Vorbereitung: (Knappen)

Waldesrauschen, verzerrt ( <i>Fis-H</i> <sub>4</sub> <sup>6</sup> )	} barf.: 1 + 1 + 2	= 4	} 11
Fsp. und Ritt als Anschlußmotiv			
Rittmotiv und Kundrymotiv barf.: 1 + 1 + 2			
Halbkadenz (e V zur Feststellg. der folg. Tonart)		= 3	

Hauptteil: (Gurnemanz) Freier Bogen:

Kurze Akkorde aus Rittmotiv mit Widerschlägen	HS. 9	} 24
Ruhige, gehaltene Akkorde	MS. 4	
Lebhafte Akk. aus Rittmotiv in Sextakkordreihen und Vollkadenz in e.	HS. 11	

## VI. Periode.

d-Moll (Anfang wechseldominantisch)  $\frac{4}{4}$ .

Kl. Part. 80,7—86,3 [421 (Doch) — 454 (sich. So ist's wohl auch)].

Kundry als Verwünschte.

Auch diese Periode setzt vor ihren Hauptteil in d-Moll, der ebenfalls durch eine geschlossene Rede des Gurnemanz gebildet wird, eine Vorbereitung (Knappenreden), die ähnlich wie die Vorbereitung der vorigen Periode aus den gleichen Motiven gebaut ist und harmonisch ebenso von der Wechseldominate (*E*<sup>7</sup>) zu einer, von Gurnemanz gesungenen Halbkadenz in die Haupttonart leitet (12 Takte).

Der Hauptteil aber ist ganz anders. Er besteht aus einem von 3 Takten eingeleiteten Bar, dessen Stollen durch das Kopfmotiv des Liebesmahlspruches gebildet sind, während der Abgesang das Glaubens-thema verwertet. Der I. Stollen läuft in das Kundrymotiv aus; der zweite setzt an dessen Stelle den Torenspruch! Diese merkwürdige formale Gleichstellung zweier ganz verschiedener Leitmotive zeigt, daß Gurnemanz in Kundry die verheißene Retterin des Amfortas vermutet; denn er glaubt, sie sei die „mitleidige Törlin“ (vgl.: „So dumm wie den erfand bisher ich Kundry nur!“).

Die den Bar einleitenden Takte (433—435) bedürfen einer Betrachtung, die indes besser in Gemeinschaft mit anderen Stellen gemacht wird. Ich verweise daher auf S. 64 unten.

**Aufriß:**

Vorbereitung (Knappen):

Waldesrauschen, verzerrt. Barförmig: 2 + 2 + 1	= 5	} 12
Rittmotiv und Kundrymotiv, barf.: 1 + 1 + 3	= 5	
Halbkadenz (dV) zur Feststellg. d. folg. Tonart	= 2	

Hauptteil (Gurnemanz): Bar mit Einleitung:

Linie: e-f-as in eigentüml. Harmonisierung	Einl. 3	} 22
Kopfmot. des Liebesmahlspruchs u. Kundrymotiv	St. 7	
Kopfmot. des Liebesmahlspruchs u. Torenspruch	St. 7	
Glaubens-thema (= abwärts gehende Sexten) und Vollkadenz (mit Kundrymot.) in D. }	Abg. 5	

## Der mystische Akkord.

Bevor wir die nächste Periode, welche das Zaubermotiv aufstellt, in Angriff nehmen, bedarf es einer längeren allgemeinen Betrachtung, die besonders in die Harmonik des Parsifal hineinleuchtet.

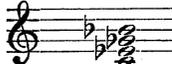
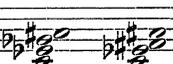
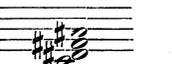
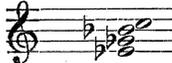
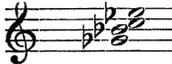
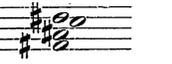
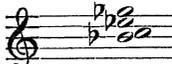
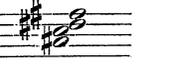
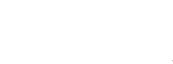
Das ist nicht müßig. Denn welche Wichtigkeit die Harmonik bei Wagner hat, sehen wir aus Wolzogens Erinnerungen<sup>1)</sup>. In diesen gedenkt der Verfasser „jenes wundersamen, unbestimmten, sphärenhaften Summens und Klingens, wie es mitunter aus des Meisters verborgener Arbeitsstätte in die Räume von Wahnfried herabgedrungen sei. Niemals habe ich daraus eines der später so vertraut gewordenen Motive des Werkes vernommen; immer waren es nur Harmonien, welche der Schöpfer wie die ersten Nebelkreise, aus denen die Welt sich gestalten sollte, aus dem Klavier hervorzauberte. Sie umschwebten gleichsam seine schöpferische Phantasie als stimmunggebendes Element, worin er sich tief und tiefer versenken mochte, um — wie Faust zu den Müttern steigend — zu den ‚ewigen Ideen‘ der Formen und Gestalten seiner Kunst zu gelangen. Ja: Faust bei den Müttern! ‚In der Gebilde losgebundene Reiche! — Wie Wolkenzüge schlingt sich das Getreibe — Gestaltung, Umgestaltung, des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung — Dann muß fortan nach magischem Behandeln, der Weihrauchnebel sich in Götter wandeln.‘ Alle diese geheimnisvollen Goetheworte klingen mir wieder, wenn ich an jene harmonisch wallenden Geistertöne denke, die alles ahnen und doch nichts hören ließen von dem, was dort im innersten, einsamen Heiligtum der Kunst entstand.“ Ohne Zweifel haben bei diesem Schwelgen in Harmonien die unendlichen Möglichkeiten der Anwendung eines bestimmten Akkordes, das Suchen nach seinen zahllosen Strebungen und seiner verschiedenen Ausdruckskraft den weitaus größten Raum eingenommen. Denn die Zeit, von der Wolzogen hier berichtet, war die des „Parsifal“, in welchem dieser Akkord eine alles überragende Rolle spielt.

Das ist der „kleine Septakkord“, eine Verbindung des verminderten Dreiklangs mit der kleinen Septime (nach Riemann  $D_7^o$  oder  $S_{VII}$ ). Er ist gestaltungsgleich mit dem sogenannten Tristanakkord. Seine Anwendung im Tristan hat Ernst Kurth im II. Abschnitt seiner Romantischen Harmonik ausführlich und grundlegend besprochen. Im Tristan sind es die in ihm liegenden Spannungsmomente, die seine Wirkung ausmachen. Im „Parsifal“ tritt dazu noch die düstere Färbung seiner engen Lage. Auch ist die aus den ersten zwei Tristanaktanten bekannte Vorhaltswirkung (s. u. Fall 82, III. A.) im Parsifal selten, während andere Strebungen vorherrschen.

<sup>1)</sup> Hans von Wolzogen. Bayreuther Gedanken und Erinnerungen. Der Merker. I. Jg. Heft 12. Wien 1910, S. 493.

Zur größeren Klarheit, muß ich alle Auffassungsmöglichkeiten des Akkordes ins Auge fassen. Als Paradigma nehme ich den Akkord, wie er sich über dem Ton c aufbaut: — im Stücke selbst findet er sich natürlich in jeder beliebigen Tonhöhe, die Beispiele versetze ich aber zur besseren Übersicht stets in die Höhe des Paradigmas.

Der Akkord kommt in der 1. Klangstellung gegen 600 mal, in der 2. über 250 mal, in der 3. etwa 150 mal und in der 4. rund 80 mal vor<sup>1)</sup>. Ich mußte statt des Wortes „Umkehrung“ hier das Wort „Klangstellung“ einführen. Denn jede Klangstellung kann je nach der enharmonischen Umdeutung der einzelnen Töne sowohl einen Septakkord, wie einen Quintsext-, wie einen Terzquart-, wie einen Sekund-Akkord darstellen:

	Auffassungsgestalt: I.	II.	III.	IV.
1. Klangstellung:				
Generalbaßbezeichnung:	7	5	3	2
Auffassungsgestalt: I. II. III. IV.				
2. Klangstellung:				
Generalbaßbezeichnung:	6 5	4 3	2	7
Auffassungsgestalt: I. II. III. IV.				
3. Klangstellung:				
Generalbaßbezeichnung:	4 3	2	7	6 5
Auffassungsgestalt: I. II. III. IV.				
4. Klangstellung:				
Generalbaßbezeichnung:	2	7	6 5	4 3

Nun kann jeder dieser Akkorde wieder auf verschiedenen Stufen der Tonleiter aufgebaut sein und danach eine verschiedene Funktionsbedeutung erhalten.

Damit sind aber die Auffassungsmöglichkeiten noch lange nicht erschöpft, denn außerdem können ein oder auch mehrere Töne Vorhaltsbedeutung erlangen. Ich will die einzelnen Fälle gleichzeitig mit ihren Lösungen nach der Reihe durchnehmen. Hierbei greife ich natürlich nur im Parsifal vorkommende Fälle heraus, ohne auf Vollständigkeit Anspruch zu erheben. Theoretisch könnte man ja noch weit mehr Auffassungen aufstellen. Das vorliegende

<sup>1)</sup> Hierbei sind die Fälle, wo er mit einem orgelpunktartigen fünften Baßton sich verbindet, nicht mitgezählt.

Buch soll aber kein Lehrbuch der Harmonie sein, sondern nur die Strebungen klarlegen, die bei der Schöpfung des Parsifal in R. Wagners Gehirn durcheinandertobten. Zu den beigegefügt Beispielen, die man in den Noten aufschlagen möge, ist zu bemerken, daß Wagner auf richtige Schreibweise gar keinen Wert gelegt hat<sup>1)</sup>, nicht aus Nachlässigkeit, sondern weil bei den vielfachen enharmonischen Umdeutungen eine ganz einwandfreie Schreibweise fortwährend zwei miteinander gebundene Noten statt einer erfordern würde, was ein wahnsinniges Bild ergeben hätte. Wagner hat also zugunsten der Lesbarkeit alle theoretischen Rücksichten meistens hintangestellt.

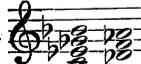
Die Auffassung des Akkordes wird nicht aus der Schreibweise, sondern aus dem Zusammenhang mit dem Vorausgehenden und Nachfolgenden zu entnehmen sein. Dabei kann durch diatonische oder enharmonische Umdeutung seine Auffassung während seines Erklingens wechseln. Wichtiger als seine Einführung ist die Fortleitung, oder wie man oft sagen kann, seine „Auflösung“, weil sich darin zeigt, wohin der Akkord schließlich strebt, d. h. welche Energien in ihn geschlossen, welche Kräfte in ihm geballt sind. Die Auflösung offenbart also, freilich erst nachträglich, was der Tonsetzer bei dem betreffenden Klang empfunden hat.

Hierbei ist hauptsächlich zu unterscheiden, ob der Klang sich zusammenziehen oder ausweiten will. Im ersten Fall ist sein großes Intervall eine kleine Septime, die sich nun wieder beiderseitig in eine Quinte, oder einseitig in eine kleine oder große Sexte oder auch nur in eine verminderte Septime verengen kann; im Fall der Ausweitung ist das große Intervall fast stets als eine übermäßige Sexte zu hören, die sich in eine Oktave vergrößert; die Ausweitung der kleinen Septime zur Oktave (mit gleichzeitiger Tiefalteration des unteren Tones) ist ein Ausnahmefall.

Die unheimliche Menge von verschiedenen Strebungen, die sich der einzelnen Töne dieses Akkordes bemächtigen können, geben ihm ein schillerndes Licht, das in seinem Zwielficht-Düster wirklich „mystisch“ genannt werden kann. Ich nenne den Akkord daher den „mystischen“.

Betrachten wir nun die verschiedenen Auffassungsmöglichkeiten im Hinblick auf den Fortgang des Akkordes:

- I. Verengung der kleinen Septime
  - A. beiderseitig

a) mit Fundamentswechsel (*D—T*) zur reinen Quinte. 

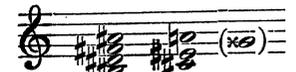
In diesem Falle ist Auffassungsgestalt I. immer dominantisch

<sup>1)</sup> Vgl. Ernst Kurth, Romant. Harmonik<sup>2</sup> S. 55A: „Übrigens ist . . . bei Wagner selbst die Orthographie nicht immer genau und, wie dies schon bei den Klassikern, namentlich bei Beethoven, dann aber vor allem bei Schubert vorkommt, oft zugunsten einer leichteren Lesart und Spielbarkeit für die Orchesterinstrumente abgeändert.“ Vgl. den Ausspruch Wagners (Glasenapp VI. 72): „Ich gehe immer nach dem Klang, niemals nach einem abstrakten Wissen. Vielleicht hat mich das vor manchem bewahrt, wie z. B. etwas Übelklingendes niederzuschreiben, weil es doch ginge, da es in diesem oder jenem harmonischen Verhältnis stünde.“

bzw. zwischendominantisch. Der Akkord fällt dann wegen seiner reinen Dominantwirkung nicht charakteristisch ins Ohr und kann sogar in hellen Augenblicken erscheinen. Je nachdem der Lösungsakkord *T*, *D* oder *S* ist, steht der mystische Akkord 1. auf der VII. Stufe von Dur =  $D^{\flat 7}$ ; vorkommend

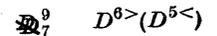
- Fall 1:  $\alpha$  in der 1. Klangstellung (Grundlage),  
z. B.: I. 807/8, u. a. m.,
- Fall 2:  $\beta$  in der 2. Klangstellung (Quintsext-Umkehrung),  
z. B.: I. 514/15, wobei vor dem Lösungssextakkord ein Vorhalt von oben,  
oder II. 801, wobei vor ihm zwei Vorhalte von unten eingeschoben sind,
- Fall 3:  $\gamma$  in der 3. Klangstellung (Terzquart-Umkehrung),  
z. B.: III. 476, 478, 519, 521 usw. (Lösungsakkord stets mit Vorhalt),
- Fall 4:  $\delta$  in der 4. Klangstellung (Sekundakkord),  
z. B.: III. 676/77, 739/40 (Lösung =  $\frac{6}{4}$  Akkord).
- 2. auf der hochalterierten IV. Stufe von Dur =  $D^{\flat 7}$  als Zwischen-dominante vor der *D*; vorkommend
- Fall 5:  $\alpha$  in der 1. Klangstellung (Grundlage); so erscheint er stets (z. B. I. 785, letztes Achtel) im Parsifalmotiv, dem er nichts von seiner Frische nimmt, und im Zankmotiv (II. 703),
- Fall 6:  $\beta$  in der 2. Klangstellung (Quintsextakkord),  
z. B.: III. 968. In III. 467 löst er sich in  $\frac{6}{4}$  Akkord,
- Fall 7:  $\gamma$  in der 3. Klangstellung (Terzquartakkord),  
z. B.: I. 370.
- Fall 8: 3. auf der III. Stufe von mixolydisch-Dur =  $\mathfrak{X}^{\flat 7}$  als Zwischen-dominant vor der *S*<sup>+</sup>. Sehr selten! Beispiel in der 2. Klangstellung: I. 70, letztes Viertel.
- b) mit Fundamentswechsel zur übermäßigen Quint.
- Fall 9: 1. Mystischer Akkord wechselformantisch =  $D^{\flat 7}$

Lösung: III. Stufe von Moll  
(bzw. V. v. Dur). Paradigma:



Fis # IV fis III (Fis V)

Beispiel: II. 1334 f.,



- Fall 10: 2. Mystischer Akkord subdominantisch =  $S_{VII}$ .

Lösung: III. Stufe von Moll.  
Paradigma:



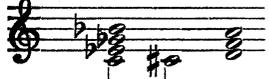
b II — III

Beispiel: II. 1010f.,

$S_{VII}$   $T_{VI} <$

- Fall 11: c) Fundamentswechsel liegt auch in den merkwürdigen Fällen III. 938/39, 946/47, 948/49 vor, wo sich der mystische Akkord

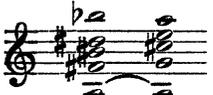
nach Einschlebung eines Baß-Durchganges zu einem Moll-dreiklang verengt. Beim ersten Fall ist man verleitet, diesen analog der Stelle II. 1231 als Moll-Neapolitaner anzusehen; die anderen zeigen aber, daß es sich um eine *Dp* handelt. Der mystische Akkord ist also als II. Stufe von Molldur (*S<sub>VII</sub>*) aufzufassen, die sich gewöhnlich (s. u. Fall 14–21) in die *D* löst, hier aber die Parallele ergreift.

Paradigma:  = b II — B III  
B-Moll-Dur *S<sub>VII</sub>* — *Dp*,  
eigentlich *D*<sup>6</sup>

- d) Verengt sich der Akkord ohne Fundamentswechsel zu einem Quintsextakkord mit kleiner Sext, so liegt eine Vorhaltsbildung (nach Kurth: „Nebentoneinstellung“) vor. In diesem Fall handelt es sich beim ersten Akkord nicht um eine kleine Sept, sondern um eine doppeltverminderte Oktave:



Der Fall ist in der Götterdämmerung, welche das „Frohnmotiv“ in dieser Weise verschärft, sehr häufig, allerdings immer mit

Hinzufügung eines Orgelpunktes:  Im

- Fall 12: Parsifal erleben wir genau das gleiche in I. 429/30. Ohne Orgelpunkt findet sich diese Verbindung in der „4. Klangstellung“ in II. 1316.

- Fall 13: In der 1. Klangstellung finde ich nur ein Beispiel (II. 311 bis 315), welches aber vor den Lösungsakkord im Takt 315 einen dreitaktigen Ganztonvorhalt schiebt, so daß der oberste Ton des mystischen Akkordes, nach oben strebend, wieder

Septime wird: 

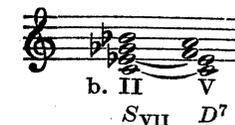
#### B. einseitig

- a) mit Fundamentswechsel. Hier begegnet uns der Akkord in seiner gebräuchlichsten Auffassung als *S<sub>VII</sub>*, die sich in die *D* von Dur oder Moll löst, wobei Verengung der Sept in die große Sext erfolgt. Der Akkord klingt viel düsterer als der oben behandelte, weil sein (von oben gezählt) zweiter Ton — wenigstens in Dur-Umgebung — bereits eine Tiefalteration darstellt. Seine häufige Verwendung in Dur- und Moll-Kadenzen ist bekannt, im Parsifal ist er noch das Charakteristikon der „Heilandsklage“, in der er sich in fortwährenden Sequenzen findet, wobei allerdings meistens durch Vorweganschlagen des Lösungsgrundtones ein Vorhaltsklang dazukommt. Auffassungsgestalt I. kann sein:

1. II. Stufe von Moll oder Molldur. = *S<sub>VII</sub>*  
Lösungsakkord wird der Dominantseptakkord, manchmal

verzögert.

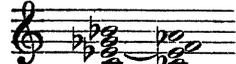
Paradigma:



Vorkommend

- Fall 14: α) in der 1. Klangstellung (Grundlage), z. B. in der Kadenz II. 1377/78, III. 394. In der Heilandsklage: I. 1138.
- Fall 15: (Es kommt vor, daß der Lösungsakkord gleichzeitig seine Quint tiefalteriert. Er wird dann ein übermäßiger Terzquartsextakkord. Z. B. II. 472.)
- Fall 16: β) in der 2. Klangstellung (Quintsextakkord), z. B.: in der Kadenz II. 263, I. 1125 letztes Achtel. Verzögerte Auflösungen: II. 498 (1), III. 52 (6). Unregelmäßige Fortführungen: I. 1203/4 (*T*), I. 865/66 (*S*).
- Fall 17:  
Fall 18, 19:  
Fall 20: γ) in der 3. Klangstellung (Terzquartakkord): z. B. in kadenzierendem Sinn: I. 648, II. 780, sehr charakteristisch in den Schwächetriolen II. 277, 279, u. ö.; mit folgendem  $\frac{9}{4}$ -Akkord: II. 431–435, III. 253/54,
- Fall 21: δ) in der 4. Klangstellung (Sekundakkord), z. B. I. 562, III. 507. Als rein klangliche Wirkung ohne Fortschreitung: III. 975.

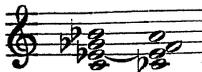
Es kommt vor, daß bei dieser Auflösung gleichzeitig der Baßton tiefalteriert und der obere Ton mit heruntersinkt, wodurch der ganze Auflösungsakkord abermals ein

mystischer wird:  Der Fall

tritt in der 2. Klangstellung in der schmerzlichen Fortspinnung des Liebesmahlspruches ein, wobei aber die Stimmen gleichzeitig in die Höhe springen, d. h. andere Auflösungstöne ergreifen: I. 83, 88. Der erste Akkord wandelt sich dabei in eine VI. Stufe, ähnlich den Fällen 26–29.

- Fall 22:
2. dorische VI. Stufe von Moll = (*S<sub>VII</sub>*) [*D*].  
Beispiele für die
- Fall 23: α) 1. Klangstellung: I. 1503 (die dor. Sext geht einfach in den Leitton durch), III. 907. (Lösung: verm. Septakkord auf der hochalterierten IV. Stufe =  $\frac{9}{7}$ .)
- Fall 24: Wenn mit dem Eintritt der Sept-Lösung gleichzeitig die VI. Stufe rückalteriert wird, wodurch der übermäßige Quintsextakkord ( $\frac{9}{6}$ ) entsteht, so wird die Verengung der Septe illusorisch, weil die übermäßige Sext ebenso weit ist. Z. B. I. 697 oder III. 460.
- Fall 25: Dasselbe ist der Fall, wenn sich durch Herabgehen dreier

Töne ein übermäßiger Terzquartakkord bildet:



- Fall 26: Beisp.: II. 822/3.  
 Fall 27: β) 2. Klangstellung: z. B. II. 134.  
 Fall 28: γ) 3. Klangstellung: z. B. I. 543.  
 Fall 29: δ) 4. Klangstellung: z. B. III. 711; als Durchgang im zweiten Viertel.
3. V. Stufe von Dur oder Moll mit 2 (mixolydischen) Tiefalterationen = ( $S_{VII}$ ) [S]. Sehr selten!  
 Fall 30: Beispiel: III. 65 zweites Viertel.  
 Am verständlichsten ist dieser Akkord als Vorhalt vor der IV. Stufe in äolisch Moll über einem Orgelpunkt:   
 Statt der IV. kann auch die VI. Stufe eintreten.  
 Fall 31: So in I. 185/86.
4. Im Falle von III. 718 und 768, wo mit dem obersten Ton auch der zweite in Terzen (in 3. Klangstellung) herabsinkt, handelt es sich um Akkorde der III. und VI. Stufe von mixolydisch Dur. Daß das H keine Nebennote, sondern Fundamentswechsel ist, beweist Takt 716 und 766. Dieser Fall scheint mir die Theorie der Riemannschen „Sextakkorde“ zu erhärten.
- b) ohne Fundamentswechsel (Vorhaltsbildungen).
1. Die Auffassungsgestalt I. braucht sich nicht wie in Fall A, a) zur Quinte zusammenzuziehen, sie kann auch auf gleichem Fundament bleibend, bloß die Septe zur kleinen Sext verengen:   
 Beispiele  
 Fall 33: a) in der 1. Klangstellung: I. 1193. In I. 1543 werden während der Auflösung die Stimmen vertauscht,  
 Fall 34: β) in der 2. Klangstellung: I. 1495, 1512,  
 Fall 35: γ) in der 3. Klangstellung: I. 1329, III. 655,  
 Fall 36: δ) in der 4. Klangstellung: I. 811.  
 Manchmal tritt vor der Auflösung der Fundamentston hinzu; die Fülle des dabei entstehenden großen Nonenakkords wirkt dunkel, voll, veredelnd: I. 1215, 1336, II. 313/15.
2. Macht der obere Vorhaltston nur einen Halbtonschritt, so wird aus der Sept eine große Sext, es entsteht ein „verminderter Septakkord“. Dieser kann dann wieder dominantisch, wechsell dominantisch oder tonikalisch sein, welche Unterschiede ich jedoch im folgenden vernachlässige. Die Auffassungsgestalt des mystischen Akkordes wechselt aber stark, je nachdem der Halbtonschritt Grundton, Terz, Quint oder Sept des Lösungsakkordes erreicht.

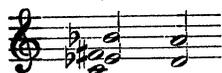
Alle vier Arten findet man häufig beim Einsatz des großen Kundrymotives. Hier noch einige andere Beispiele:

- α) Der Vorhalt steht vor dem Grundton:   
 Fall 38: aa) in 1. Klangstellung: II. 191, 216,  
 Fall 39: bb) in 2. Klangstellung: I. 351, III. 914, letztes Viertel.  
 Fall 40: cc) in 3. Klangstellung: III. 898, 902, I. 758,  
 Fall 41: dd) in 4. Klangstellung: I. 550.
- β) Der Vorhalt steht vor der Terz:   
 Fall 42: aa) in 1. Klangstellung: I. 592, 593 und fast immer beim Karfreitagmotiv, wenn nicht sogar Fall 53 eintritt.  
 Fall 43: bb) in 2. Klangstellung: III. 370, letztes Viertel,  
 Fall 44: cc) in 3. Klangstellung: I. 1321/22,  
 Fall 45: dd) in 4. Klangstellung: I. 675, III. 34, erstes Viertel.
- γ) Der Vorhalt steht vor der Quint:   
 Fall 46: aa) in 1. Klangstellung: II. 105,  
 Fall 47: bb) in 3. Klangstellung: I. 557.
- δ) Der Vorhalt steht vor der Sept. In diesem Falle müßte der Vorhalt richtig als doppelt verminderte Oktav geschrieben sein: was Wagner gelegentlich auch tut. Vgl. II. 225. Gewöhnlich aber wird eine kleine Sept geschrieben und eine Alteration in die verminderte angenommen. Es geht dann der uns aus Fall I bekannte kleine Septakkord in den verminderten über, worauf sich alles meist in den Dreiklang oder seinen Stellvertreter auflöst.   
 Beispiele:  
 Fall 49: aa) in 1. Klangstellung: I. 572, 1348, III. 249, 257.  
 Fall 50: bb) in 2. Klangstellung: I. 1306, II. 146—148,  
 Fall 51: cc) in 3. Klangstellung: II. 152.
3. Dem Vorhalt der obersten Note kann sich nun noch ein zweiter Ton gesellen, so daß im mystischen Akkord wieder neue Strebungen entstehen. Da ist einer der merkwürdigsten Fälle das Mitgehen der zweiten Stimme in großen Terzen:   
 Fall 52:   
 Das Ohr wird hier irreführt, an zweiter Stelle  $F^{\#}$  zu hören und die Fortschreitung der Heilandsklage ( $S_{VII}-D$ )

zu empfinden (Fall 14), was einen reizvollen Zwiespalt ergibt. Denn es ist ein bedeutend anderer Eindruck, den Terzquartakkord der Dominante zu hören oder einen Septakkord mit doppeltverminderter Quinte und doppeltverminderter Sept.

Beispiele: II. 1307, 1309, 1329, 1332.

4. Manchmal muß der mystische Akkord als doppelter Vorhalt vor Grundton und Quinte eines Sekundakkordes:



aufgefaßt werden. Bei seiner Auf-

Fall 53:

lösung ergeben sich Quintenparallelen, die, wie beim Karfreitagmotiv (z. B.: III. 223), trotz Ungleichzeitigkeit der Fortschreitung ihre Herbheit behalten. Nur in langsamem Zeitmaß wird die Schärfe durch das Nacheinander der Auflösung gemildert: Beispiele dieses Falles in

Fall 54:

der 2. Klangstellung: III. 378, zweite Hälfte — 379, 927. Aus der gleichen Klangstellung in II. 745/46 geht der verdoppelte untere Vorhaltston nach unten und oben, so daß

Fall 55:

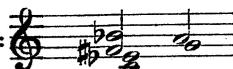
im Takt 748 ein großer Nonenakkord daraus wird. Wegen ihrer charakteristischen Besonderheiten ist die Fortleitung des Akkordes in diesem Sinne nicht allzu häufig. Hingegen dürfte er bei seinem Eintritt, also vor seiner Umdeutung, besonders aus dem Dominant-Dreiklang kommend, sehr gerne als solche Nebentonbildung aufgefaßt werden, was besonders für das unten zu besprechende Zauber-motiv (s. u. S. 46) wichtig wird:



Umdeutung

Ganz deutlich ist diese Auffassung beim Eintritt des Akkordes (eine Quint tiefer) in I. 461, wo er aus dem Quartsextakkord über g (also c-Moll) entsteht; während der Dauer seines Klanges wird er zur II von es (= S<sub>VII</sub>).

5. In der ziemlich häufigen Fortschreitung:



ist ein mystischer Akkord Vorhalt vor dem andern.

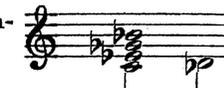
Fall 56: aa) Beispiel in 1. Klangstellung: I. 985, II. 859, 866. (Auflösung im fünften Achtel.)

bb) Sehr häufig ist diese Verbindung in der 4. Klangstellung, weil die Schmerzfigur bei ihrer Häufung in diesen Akkorden wechselt (I. 91, letztes Achtel — 92f., 1365/66ff., II. 1017/18) und Kundrys Rittmotiv regelmäßig damit anfängt: I. 205, 990. Auch die Umstellung der beiden

Fall 57:

Akkorde (in 1. Klangstellung) ist beliebt: II. 916/17, III. 410/11.

6. Die Verengung des Akkordes kann auch durch Vorhalte von unten entstehen. Dieser bildet in seiner Lösung einen kleinen Mollseptakkord (einen Riemannschen „Sextakkord“):



So könnte ev. auch Fall 11 gedeutet werden. (1. Klangstellung)

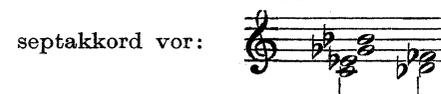
Beispiele

Fall 58: α) in 2. Klangstellung: II. 1232.

Fall 59: β) in 3. Klangstellung: II. 354.

Man könnte hier auch „Durchgang“ annehmen.

7. Hingegen liegt beim Mitgehen des dritten Tons in kleinen Terzen deutlich ein doppelter Vorhalt vor dem Dominant-



septakkord vor:

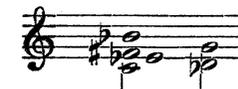
Beispiele

Fall 60: α) in 1. Klangstellung: I. 1505 (das *cis* ist eingeschobene Wechselnote),

Fall 61: β) in 3. Klangstellung: I. 536 (zweimal), II. 1265.

8. Auch durch Aufwärtslösung des vierten mit dem zweiten Ton

entsteht ein Dominantseptakkord:



Fall 62: Beispiel in 3. Klangstellung: III. 723 zweites und drittes Viertel.

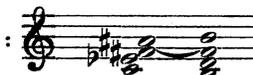
In III. 54 folgt die Nebentoneinstellung in 1. Klangstellung dem Dominantseptakkord nach.

- II. Erweiterung des großen Intervalls, das in diesen Fällen als übermäßige Sexte zu hören ist. Die drei hierbei denkbaren Auffassungsgestalten sind o. S. 31 verzeichnet. Die Orthographie ist fast stets mißachtet. Davon ist Gestalt II. praktisch unbrauchbar, weil ihre Auflösung eine Verdoppelung des Subsemitonii toni ergeben würde. Da die übermäßige Sexte unbedingt in eine Oktave gelöst werden muß, so ist die Erweiterung des Akkordes immer beiderseitig. Denn das Schreiten nur eines Tones zur großen Sept widerspräche dem Lösungsbegriff.

A. In Auffassungsgestalt III strebt außerdem der dritte Ton abwärts, der zweite kann liegenbleiben, oder aufwärts streben.

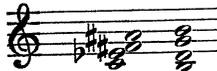
a) Im ersten Fall entsteht ein Molldreiklang. Der mystische Akkord war dann ein Dominantseptakkord mit tiefalerierter Quint

und Sept in zweiter Umkehrung =  $D^{\flat}_{\flat} \triangleright$ :

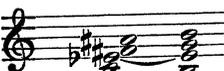


## Beispiele

- Fall 63: 1. in 1. Klangstellung: II. 1192/93, III. 705/07, III. 1025,  
 Fall 64: 2. in 2. Klangstellung: II. 886 fünftes und sechstes Achtel.  
 (Lösung in den Sextakkord.)  
 Fall 65: 3. Den Molldreiklängen der Takte I. 30, 541, 1469, II. 1055  
 und ähnlich gelagerten Fällen geht allemal im letzten Viertel  
 des vorbereitenden Taktes der mystische Akkord in 4. Klang-  
 stellung vorher, wenn man das letzte melodische Achtel als  
 Wechselnote empfindet. (Im T. I. 540 ist die Orthographie  
 richtig.) Wächst aber dieses zu größerer Wichtigkeit, dann  
 muß man hier noch eine Vorhaltswirkung buchen (s. u.  
 Fall 88).  
 b) Im zweiten Fall löst sich Gestalt III in einen Tonikasext-  
 akkord mit doppelter Terz. Der mystische Akkord ist dann

VII. St. mit hochalterierter Terz =  $D_7^{\circ}$   
 $\begin{matrix} > \\ 7 \\ < \\ 5 \end{matrix}$  

Dieser Fall ist aus R. Straußens Till Eulenspiegel bekannt,  
 wo der Akkord verulkt wird. Im Parsifal wird sein Schmerz-  
 ausdruck noch dadurch gesteigert, daß gleichzeitig mit ihm  
 immer der Grundton des Lösungsakkordes vorweggenommen  
 wird. Vgl. II. 948, 949 (Motiv des Liebeswehes). Die 2. und 3.  
 Klangstellung dieses Akkordes führt beidemal zum Quart-  
 Fall 66: sextakkord. Vgl. für jene I. 985/86, für diese II. 1350/51.  
 Fall 67, 68: (Das *ges* vor dem Taktstrich ist Vorausnahme.)  
 c) Bleibt in der letzteren Auffassung der zweite Ton des my-  
 stischen Akkordes unaufgelöst, so entsteht der übermäßige Drei-

klang der VI. Stufe von Molldur =  $T^{\circ}$ : 

Fall 69: z. B. II. 1313, 1314.

B. Die Auffassungsgestalt IV erweitert sich immer in den Durdrei-

klang. 

Dieser aber kann verschiedene Bedeutungen haben:

a) Er kann Tonika sein, dann war der mystische Akkord III. Stufe  
 mit tiefalterierter Septime. Riemannisch als  $T_7^{\circ}$  oder  $D_7^{\circ}$   
 aufzufassen.

Beispiele

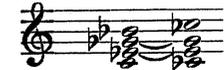
- Fall 70: 1. in 1. Klangstellung: I. 521/22, III. 45/46, 411/12,  
 Fall 71: 2. in 3. Klangstellung: II. 1135, 1137 (letzter Fall ortho-  
 graphisch geschrieben).

b) Er kann aber auch — und dies ist meistens der Fall — Do-  
 minante (von Dur oder Moll) sein. Der mystische Akkord  
 ist dann VII. Stufe mit alterierter Quint. =  $D_7^{\circ}$ . Dieser Fall  
 wird leicht mit dem Fall des ersten Tristan-Akkordes ver-  
 wechselt, ist aber in seinen Strebungen ganz anders: Dort

strebt der dritte Ton (*dis*) nach *e*, um vor der Lösung den für  
 Tristan viel wesentlicheren übermäßigen Terzquartakkord zu  
 erzeugen. Diese Strebung fällt im Parsifal ganz weg. Dafür  
 tritt die Hochstrebung des *ais*, die im Tristan verleugnet wird,  
 heraus, meistens durch die chromatische Melodieführung im  
 Zaubermotiv noch sehr verstärkt. Auch die düstere Senkung  
 des Baßtones fällt im Parsifal mehr ins Ohr als im Tristan,  
 wo man durch den neuerlichen chromatischen Vorhalt in der  
 Melodie abgelenkt wird. So hat diese äußerlich ähnliche Akkord-  
 folge einen ganz anderen Charakter.

- Fall 72: Beispiele: I. 440/41, 468/69, 470/71, 691, III. 126 usw.  
 Manchmal wird das Dominantische des Lösungsdreiklangs  
 durch Hinzunahme der Septime (I. 83/84, 88/89), ja sogar  
 Fall 73: der None (II. 1030, 1031, 1032, 1033) verstärkt. Einigmal  
 Fall 74: wird er durch vorhaltartige Quartsextakorde (I. 637/38 Moll,  
 Fall 75: 639/40 Dur) oder durch ganz unregelmäßige Fortführung  
 Fall 76: (III. 914 zweites—drittes Viertel) ersetzt.  
 Fall 77:

- c) Die Auffassung des Lösungsdreiklangs als IV. Stufe ist gewagt,  
 weil dann der mystische Akkord den Ton der tiefalterierten  
 Quinte enthalten würde, was die Tonalität erschüttern könnte.  
 Immerhin darf man in großem Zusammenhang in II. 81/82  
 Fall 78: und III. 132 den Lösungsakkord für subdominantisch erklären.  
 In den nicht ganz seltenen Fällen, wo der Lösungsdreiklang als  
 VI. Mollstufe oder als Neapolitaner deutlich wird, kann man nicht  
 von Fortschreitung, sondern nur von Alterierung sprechen.  
 Denn dann nimmt der mystische Akkord wieder die Auffassungs-  
 gestalt I. an, welche die Sept ausnahmsweise aufwärts führt.



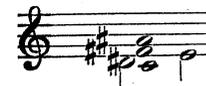
Er ist dann

- d) entweder dorische VI. Stufe, die den Grundton rückalteriert  
 Fall 79: (Beispiel: II. 80). (Bleibt der obere Ton liegen, so entsteht  
 Fall 80: ein großer Durseptakkord. Beispiel: II. 1073/74.)  
 Fall 81: e) oder II. Stufe, die den Grundton tiefalteriert. (Beispiel:

I. 204, 205 usw. immer im zweiten Viertel, II. 234/35, 1025/27.)

III. Vorhaltartige Veränderungen bei gleichbleibendem großen Intervall,  
 wobei also weder Verengung, noch Erweiterung eintritt.

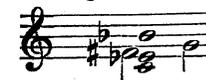
A. Der dritte Ton geht nach oben und verwandelt den mystischen  
 Akkord in einen übermäßigen Terzquartsextakkord:



Das ist der Fall des „Tristanakkordes“. Im

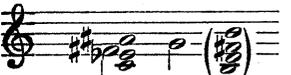
- Parsifal ist er so selten, daß ich mich nur eines einzigen Falles  
 Fall 82: erinnere: II. 212.

B. Häufiger ist die Strebung des zweiten Tones nach oben:

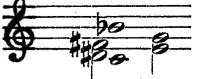


Der entstehende Akkord ist dann entweder:

- a) II. Stufe von Dur =  $S^6$ . Vorkommend  
 Fall 83: 1. in der 1. Klangstellung, z. B.: III. 829 fünftes und sechstes Achtel.  
 Fall 84: 2. in der 2. Klangstellung, z. B.: II. 804, 881 zweites Viertel,  
 b) oder VI. Stufe von Dur =  $T^6$ . Vorkommend  
 Fall 85: 1. in der 1. Klangstellung, z. B.: II. 621,  
 Fall 86: 2. in der 2. Klangstellung, z. B.: II. 825. (Der Lösungsakkord steht in Takt 826, *dis* und *es* sind Durchgänge.)  
 c) oder IV. Stufe von Moll =  $S_{VI}$ . Beispiele in 1. Klangstellung:  
 Fall 87: III. 981, 989.  
 In III. 580 letztes Achtel folgt die Nebentoneinstellung dem Lösungsakkord nach.  
 d) Wird der oberste Ton ein aufwärtsstrebendes *ais*, dann entsteht nach dem mystischen Akkord ein Akkord der VII. Stufe mit tiefalserterter Terz und Quint, der in die Molltonika weiter-

führt.  Dieser Fall kommt in

- der 4. Klangstellung öfter vor. Es ist dasselbe, wie Fall 65, wenn man den dort als Wechselnote behandelten Ton akkordische Bedeutung zuspricht. I. 29, 540, 1468, II. 1054.

C. Endlich können beide mittleren Töne aufwärts zu einem Dominantseptakkord weitergeleitet werden. 

#### Beispiele

- Fall 89: a) in 1. Klangstellung: II. 515, 517, 518.  
 Fall 90: b) in 2. Klangstellung III. 994 viertes Viertel — 995.  
 D. In Beispiel III. 551 und 554 liegt enharmonisch der gleiche Fall  
 Fall 91: vor, nur ist hier das große Intervall als eine übermäßige Sext, daher der Lösungsakkord als übermäßiger Quintsextakkord zu betrachten.  
 Fall 92: IV. Zum Schluß sei noch der Sonderfall I. 700—702 erwähnt, wo der mystische Akkord durch vier chromatische Stufen parallel herabsinkt, zuletzt in einem übermäßigen Quintsextakkord geht und in ges-Moll kadenziiert. Ähnlich die Stelle II. 1411—1414, jedoch mit Orgelpunkt.

Aus der vorstehenden Betrachtung geht hervor, daß jeder mystische Akkord auf jede denkbare Dur- oder Molltonart bezogen werden kann.

In der Tonhöhe des Paradigmas also auf Des (im Fall 1—4, 33—37, 48—51, 58, 59), auf des (48—52), auf D (12, 13), d (11—13), Es (24, 38—41, 85, 86), es (22, 23, 25—29, 38—41, 79, 80), E und e (46, 47, 72—77, 82, 91) F und f (30, 31, 89, 90) Ges-Fis (5—7, 48—51, 58, 59, 78), fis-ges (9, 48—51),

G (55, 66—69), g (42—45, 53, 54, 56, 57, 87), As (8, 32, 62), as (62), A und a (46, 47), B (11, 38—41, 81, 83, 84), b (10, 14—21, 38—41, 58, 59, 81), H-Ces (60, 61, 70, 71), h-ces (60, 61, 63—65, 88), C und c (42—45).

Dadurch hat also der Akkord schon harmonisch einen unheimlich schillernden Charakter. Gleichlaufend mit der Harmonik verbindet er damit aber auch geistig gänzlich verschiedene Stimmungsinhalte miteinander, die sich in den verschiedenen Tonarten niederschlagen. Z. B. wenn er die Welt der Heilandsklage, welche durch seine Verwendung im Sinne von Fall 14—21, auch 52, dargestellt wird, merkwürdig nahe an die Welt des Zaubermotivs (Fall 70—81, auch 63/64) heranbringt. Auch andere mystische Beziehungen zwischen ganz fernliegenden Dingen, worauf ich im Laufe der Untersuchung noch zu sprechen komme<sup>1)</sup>, stellt neben anderen Mitteln dieser Akkord her, so daß er wirklich den Namen „mystischer Akkord“ verdient.

Der Akkord ist im „Parsifal“ noch ungleich vieldeutiger als im „Tristan“, wo Kurth<sup>2)</sup> nur acht verschiedene Deutungsmöglichkeiten heraushebt. Aber um so mehr sind all die feinen Beobachtungen, die Kurth am Tristanakkord macht, auch auf den mystischen Akkord anwendbar, besonders die gelegentliche „Änderung in den inneren Spannungszuständen“ (S. 77), das Abstreifen der „Abhängigkeit von linearen Spannungen“ und sein Werden zu einem „unabhängigen Akkordgebilde“ (S. 63), das schließlich den Sinn eines „umfassenden Leitmotives des ganzen Musikdramas“ erhält (S. 67). Vor allem gilt auch von ihm, daß „Inhalt und Wirkung in seinem lebendigen Willen“ erscheinen. „Erst durch ihn gewinnt er auch seine motivische Bedeutung, indem auch für diese die enharmonische Vielgestaltigkeit, die Wandlungsfähigkeit der inneren Dynamik nach allen ihren Seiten hervortritt; denn schon das Ertönen des Klanges an sich . . . birgt stets die Möglichkeit eines Hinneigens nach verschiedenen Spielarten seiner reich wechselnden Inhalte.“

Bei ästhetischen Betrachtungen der Harmonik ist es nun nicht bloß wichtig, welche Akkorde verwendet werden, sondern auch welche Akkorde nicht vorkommen. Dies hat Wagner selbst erkannt, wenn er einmal zeigte<sup>3)</sup>, daß „gewisse Modulationen und Intervalle, pathetische Harmonien und sentimentale Melodie in diesem Werke gar nicht vorkommen könnten“. Hier will ich mich

<sup>1)</sup> Vgl. S. 47, 61, 62 A., 70, 90, 108, 114, 137.

<sup>2)</sup> Ernst Kurth, Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan. 2. Aufl. Max Hesses Verlag 1923. S. 71.

<sup>3)</sup> Glasenapp VI. S. 191.

auf den Hinweis beschränken, daß es trotz der ausgiebigen Verwendung des mystischen Akkordes im „Parsifal“ auch ganze Strecken gibt, wo er überhaupt nicht erscheint: so die ganze I. Periode (1—154) mit Ausnahme der Trübungsstelle (83—104) und vier einzelner Takte, dann große Strecken der Titurelerzählung: 573—591, 595—633, 676—690, 703 bis Schluß (ausgenommen Takt 714 und 716), dann die Pfeilschußstelle 742—753, die Schilderung des heiligen Hains 794—848<sup>1)</sup>, die Ausfragung Parsifals mit dem Abtragen des Schwans 886—934, dann alles von der Verwandlungsmusik bis zur Amfortasklage (die Stellen der Heilandsklage ausgenommen), d. i. von diesen 17 + 22 Takten abgesehen, eine Strecke von fast 200 Takten! Ähnliche Stellen wiederholen sich nach der Amfortasklage. Im II. Aufzuge ist es auffallend, daß die ganze Szene der Zaubermädchen, besonders in ihrem Hauptteil, von dem Akkord fast frei ist. Im III. Aufzug ist er von der Taufe bis zur Verwandlung sehr sparsam verwendet, und bei der Gralsenthüllung schweigt er ganz. Diese Beispiele, die noch vermehrt werden können, zeigen, daß die Abwesenheit des Akkordes Klarheit und Helle bewirkt.

Zur symbolischen Bedeutung des Akkordes möchte ich noch sagen, daß man geneigt sein könnte, ihn mit dem Begriff „Sünde“ im christlichen Sinn gleichzustellen. Das stimmt aber nicht für alle Fälle. Vielmehr kommt man ihm mit dem Begriff „Verwirrung“ am nächsten, der, wie Rudolf Pfeiffer in einem Goethevortrag sehr schön ausgeführt hat, im griechischen Drama das gleichsam ersetzt, was das Christentum später — den Intellekt ausschaltend — Sünde genannt hat. Mancher Sophokleische Vers beweist, daß der Grieche in der Unklarheit des Denkens, in der Verwirrung des Verstandes eine „Schuld“ sah.

Eine solche „Verwirrung“ richtet in der Musik dieser mystische Akkord an, der, wie wir sahen, im „Parsifal“ in 92 Auffassungen erscheint und theoretisch noch mehr Lösungen verträgt. Sicher ist, daß Wagner also in der Anwendung dieses harmonischen Symbols ebenso sehr durch seine außerordentlichen humanistischen Kenntnisse beeinflusst worden ist<sup>2)</sup>, wie durch seine seelische Einstellung zu den deutschen Mystikern.

<sup>1)</sup> Zwei Durchgänge (806 und 826) sind nicht zu rechnen.

<sup>2)</sup> Man vergleiche dazu zwei Aufsätze: E. Meinck, Homerisches bei Richard Wagner (B. Bl. XXV. Jg. S. 314), welcher alle „Anklänge an homerische Ausdrücke, die man bei Wagner namhaft machen könnte“, zusammenstellt, und: Emil Herrmann-Torgau, Der Chor im griechischen Drama

Daß Wagner die Philosophie dieser deutschen Denker gekannt hat, geht aus dem Aufsatz hervor, den er den Bayreuther Blättern des Jahres 1880 vorangestellt hat, wo es heißt<sup>1)</sup>: „Der Gott im Innern der Menschenbrust, dessen unsere großen Mystiker über alles Dasein dahinleuchtend so sicher sich bewußt wurden, dieser Gott, der keiner wissenschaftlich nachweisbaren Himmelswohnung bedurfte, hat den Pfaffen mehr zu schaffen gemacht. Uns Deutschen war er innig zu eigen geworden . . .“ Die Lehre Meister Eckeharts<sup>2)</sup> spielt also sicher mehr als man bisher annahm in die Gedankengänge des „Parsifal“ hinein, und ich glaube, das rätselhafte Wesen des Klanges, der die Parsifalmusik geheimnisvoll durchzieht, am besten zu treffen, wenn ich ihn den „mystischen Akkord“ nenne.

### Sonderbetrachtung über das Zaubermotiv.

Eine seiner wichtigsten Anwendungen findet der mystische Akkord im „Zaubermotiv“: Dieses düstere Motiv ist in seinen ersten Tönen dasselbe, wie Kundrys Rittmotiv; nur daß die dortigen jambischen Widerschläge in gebundene Akkorde verwandelt werden und die erste Dissonanz sich mit einem einfachen Vorhalte, statt eines doppelten begnügt. Das danach im Rittmotiv aufspringende Staccato verändert sich in ein schlangenartiges Schleichen auf und ab.

T. 204  
(transp.)

T.  
458—460.

myst. Akk.    Drei- myst. klang    Drei- klang

und die Parsifalhöre von Richard Wagner (B. Bl. XXX. Jg. S. 137). Auch die Worte Kundrys „Bekanntnis wird Schuld und Reue enden, Erkenntnis in Sinn die Torheit wenden“, welche die christliche Erlösung durch Reue ablehnen und statt dessen Gewinnung geistiger Klarheit fordern, haben also antiken Charakter, könnten allerdings auch auf Brahmanismus zurückgeführt werden. Vgl. O. Schmiedel, R. Wagners religiöse Weltanschauung, Religionsgeschichtliche Volksbücher. Tübingen 1907. S. 56.

<sup>1)</sup> Ges. Schr.<sup>2</sup> X. Bd. S. 30.

<sup>2)</sup> Herm. Büttner, [Das Büchlein vom vollkommenen Leben (Eine deutsche Theologie), Jena 1920, Einleitung S. XXV,] nennt diese Lehre mit Recht „eine heroische Religion“, was ebenfalls bezeugt, wie nahe ihr „Parsifal“ steht.

Die Harmonik des Zaubermotivs besteht darin, daß sich der mystische Akkord zweimal in einen Dreiklang ausweitet; das zweitemal eine kleine Terz vertieft und rhythmisch gedehnt. Hierbei kann der erste Dreiklang eine Durchgangs-, ja sogar nur eine Scheinbildung sein, während der zweite auf den die eigentliche Melodik des Motives hinzielt, unbedingt ein harmonischer Stützpunkt sein muß. Der erste Akkord ist meistens nicht als gewöhnlicher vermindelter Septakkord aufzufassen, sondern als ein Vorhalt von unten, in den mystischen Akkord führend.

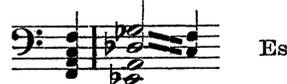
Eine einheitliche Tonalität liegt im ganzen Thema nur, wenn wir den Zielakkord (in obigem Beispiel also den D-Dur-Dreiklang) in folgenden Auffassungen verstehen:

1. entweder als Dominante von Moll oder Dur (g oder G). Der erste mystische Akkord ist dann VII. Stufe =  $D_7$ .
2. oder als Tonika (D), ausgehend von der III. Stufe =  $P_7$ .
3. oder als  $S$  von Dur (A), ausgehend (Anfangsakkord!) von der hochalterierten II. Stufe in 2. Umkehrung (=  $S_{VII}^{III <}$ ).
4. oder als  $Sp$  (VI. Stufe) von Moll (fis), ausgehend (desgl.) von der hochalterierten IV. Stufe in 2. Umkehrung =  $D_7^{\circ} >$ .
5. oder als  $S$  (Neapolitaner) von Dur oder Moll (Cis oder cis) ausgehend (desgl.) von der VII. Stufe in 2. Umkehrung =  $D_7^{\circ} >$ .

In all diesen Fällen ist der zuerst erscheinende „Dreiklang“ eine durchgehende Scheinbildung.

Oft jedoch wird der erste Takt noch so sehr im vorhergehenden verankert sein, daß das Ohr den dritten Akkord als wirkliche Dreiklangsstütze empfindet. In dieser 6. Auffassung wird der vierte Akkord meist als die Nebentonein-

stellung eines Dominantklanges erscheinen:



Es

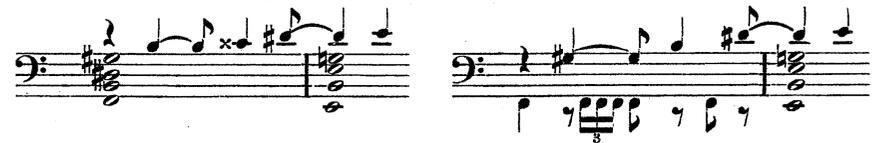
handelt sich dann um b-Moll. Seine Umdeutung und sein Weitergehen zum D-Dur-Akkord verursacht dann das Gefühl eines unheimlichen Abirrens in ganz entfernte Regionen, die, wie wir oben sahen, sehr verschieden gedeutet werden können. — Eine ähnliche Wegwendung von der Ursprungstonart empfindet man, wenn der 3. Akkord durch Zusammenhänge von früher her als Neapolitaner (von E oder e) wahrgenommen wird (7. Auffassung!); dann wird der 4. Akkord eine VII. Stufe von Dur (=  $D_7^{\circ}$ ), die dann auch nur abirrend zum verschieden zu deutenden D-Dur-Dreiklang weitergehen kann. Wie es irrtümlich ist, jeden einzelnen Dreiklang als Tonikaakkord anzusehen, anstatt ihn je nach seiner Umgebung mindestens siebenfach zu deuten, wäre es auch falsch, bei dem Gesamtgebilde dieses Themas starr an einer der obigen Auffassungen festzuhalten. Das würde den Gesamtverlauf der Tonartentwicklung sehr zackig gestalten. Hingegen wird dieser gleichmäßiger und verständlicher, wenn wir die jeweilige kleine Auffassung des Themas wechseln. Dies entspricht auch dem Sinn des Motives, welches als „Zauber-motiv“ die wechselnden Farben eines Chamäleons aufweist.

Die Erscheinung, die Kurth<sup>1)</sup> beim Sehnsuchtsmotiv aus Tristan bemerkt,

<sup>1)</sup> A. a. O. S. 54.

daß es durch „scharfen Alterationseinsatz mit dem ersten, sowie durch erneuten Dissonanzdruck auf den dritten Ton bis zu seinem Ausklang in erhöhter Intensität erhalten wird“, ist in diesem Zaubermotiv auf den ersten Blick ähnlich. Wohl beginnt auch dieses mit einem Dissonanzdruck (hier aus zwei Akkorden — dem verminderten Sept- und dem mystischen Akkord — bestehend), worauf eine scheinbare Dreiklangsauflösung, dann wieder ein Dissonanzdruck (mystischer Akkord) und endlich der letzte Dreiklang folgt. Da diese Dreiklänge aber stets sehr zweifelhafter Art sind — der erste ist oft nur eine Durchgangsbildung mit übermäßiger Sept statt der Oktav, der zweite manchmal ein Neapolitaner —, so wirken sie nicht lösend, sondern sammeln ein gefährliches Vibrieren blossen, kranken Zwielfichtes an, das manchmal noch unheimlicher wirkt, wie die Dissonanz selbst. Nur wenn der letzte Dreiklang unzweifelhaft Dominantcharakter hat, wie z. B. II. 986 nach dem Kuß, empfinden wir eine lösende Wirkung, die noch durch die Instrumentation — hohes Geigentremolo in sanftem Bläserakkord — erhöht wird.

Melodisch ist noch zu bemerken, daß der aufsteigende Ast des Zaubermotives mit dem ersten Takt des Liebesmahlspruches verwandt ist (wieder eine sehr mystische Beziehung!), was im II. Aufzug durch Vergleich von Takt 1192/93 mit 1176/77 offenbar wird.



## VII. Periode.

es-Moll, Schluß in Dur.  $\frac{4}{4}$  Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 86,3—92,6 [454 (So ist's wohl auch) — 499 (Speer)].

Kundry, das Zauberweib.

Auch diese Periode, die der Aufstellung des wichtigen „Zauber-motives“ gewidmet ist, beginnt wie die V. und VI. mit einer längeren Vorbereitung. Von dem schon dort veränderten Rittmotiv sind jetzt (454/55) nur noch die Harmonien in starker Dehnung übriggeblieben. Damit ist bereits der Anfang des Zaubermotives geschaffen. Den Übergang zum Hauptteil der Periode bildet ein es-Moll bestimmender Baßgang, dessen Anfang (463) an das Motiv der Baßklarinetten (432) erinnert, das dort an der formal gleichen Stelle ebenfalls die Tonart bestimmte und seinerseits wieder dem Halbschluß der Vorbereitung zur V. Periode entsprach (394/95 Oberstimme:  $h - c - fis$  ist für e-Moll dasselbe wie 432/33  $a - b - e$  für d-Moll.). Der in der neuen Tonart dasselbe bedeutende Anfang

b — ces (463) wird aber jetzt anders weitergeführt, wobei eine klare es-Moll-Kadenz entsteht.

Der Hauptteil ist ein deutlicher Reprisenbar: Der I. Stollen stellt zum erstenmal das vollständige Zaubermotiv hin. Der II. Stollen, eine kleine Terz höher versetzt, dehnt den ersten Takt des Themas auf zwei und geht ohne Einschnitt in den Abgesang über. Dieser verarbeitet den schleichenden Gang des Motives zu einem Höhepunkt in GesV (*Tp*), worauf das Kundrymotiv zweimal abstürzt und die Reprise des noch mehr gedehnten Zaubermotivs in f-Moll (mit dem Neapolitaner als Zielakkord) erfolgt. Der Sinn der Periode wird mit den traurigen Worten Kundrys „Ich helfe nie“ in d-Moll beendet. Ein Trugschluß führt danach zur Durvariante der Haupttonika, Es, zurück.

Tonartlich können wir hier wieder beobachten, wie die Haupttonart (es-Moll in Dur schließend) immer nur umspielt wird, ohne selbst in Erscheinung zu treten: Wohl war die Tonart in der Vorbereitung des Hauptteiles durch Singstimme und Baßgang deutlich angegeben, aber in Takt 467 führt ein Trugschluß zur Molldominante b, in der das Zaubermotiv in der Auffassung 6 erscheint. Das Abirren der Harmonie nach gV macht einen merkwürdigen Eindruck, doch verankert sich der II. Stollen, der das Zaubermotiv in der Auffassung 1 bringt, wieder in b. Darauf führen sich synkopiert hinaufwindende Sextakkorde in den Bereich der Tonika, aber nur zur Parallele, worauf der Takt 482 in die *Sp* von Es-Dur springt. Diese im Kundrymotiv deutlich angeschlagene Tonart läßt das Zaubermotiv nun in Auffassung 5 erscheinen. Es folgt die Kadenz in d, das als Leittonwechselklang der *D* aufzufassen ist, also einen Dominantschluß der Periode darstellt. Die Rückkehr nach Es klärt dann den ganzen Verlauf.

### Aufriß:

Vorbereitung:

Überleitungsakkorde (Anfang des Zaubermotivs) }  
und Baßgang in es-Moll =  $^{\circ}T$  } 13

Hauptteil:

Zaubermotiv b — gV	}	= $^{\circ}D$	St.	5	} 33
Zaubermotiv (im 1. Takt gedehnt) b					
Fsp. des Zaubermotivs, Hpkt. in GesV	}	= $^{\circ}Tp$	St.	6	
Absturz d. Kundrymotivs					
Rp. des Zaubermotivs, gedehnt	} f	= <i>Sp</i>	Abg.	22	
Kadenz der Kundry in d					
Rückleitung zur Tonika Es		= $T^+$			

### Eine Großperiode

bildet sich durch Zusammenfassung der V., VI. und VII. Periode, die ja alle von Kundry handeln. Formal ist dies leicht zu erkennen,

haben wir doch schon darauf hingewiesen, wie ähnlich die „Vorbereitungen“ der V. und VI. Periode waren. Aber auch deren Hauptteile entsprechen sich (freisymmetrisch) dem Sinn nach, da beide Perioden von der bußfertigen Kundry handeln. Es liegen also zwei gleichlange Stollen vor. Musikalisch wird die Entsprechung der beiden Hauptteile allerdings erst klar, wenn wir vom Hauptmotiv der VII. Periode — des Abgesanges — auf sie zurückblicken. Denn dieses — das Zaubermotiv — haben wir ja als eine Zusammensetzung aus Kundrys Rittmotiv und dem Kopfmotiv des Liebesmahlspruches erkannt. Die beiden Stollen enthalten also gleichsam die Keime, aus denen das für das ganze Drama so wichtige neue Thema, das den Abgesang krönende Zaubermotiv, geboren wird. Überdies bemerke man im Abgesang eine Rp. der aufwärtsstürmenden Sextengänge des I. Stollens (410—413), die sich in Takt 477/78 zwar erst mühsam synkopiert hinaufwinden, 481 aber ganz ähnlich werden und auch 490 anklängen. Der Aufriß der ganzen Großperiode (386 bis 499) gestaltet sich also übersichtlich so:

Waldesrauschen

Ritt- und Kundrymotiv	}	I.	
Halbkadenzierendes Melos: <i>h-c-fis</i> <sup>1)</sup> , nach e führend			Groß-Stollen
Lob der Kundry durch Gurnemanz aus Elementen des Rittmotivs			

Waldesrauschen

Ritt- und Kundrymotiv	}	II.	
Halbkadenzierendes Melos: <i>a-b-e</i> , nach d führend			Groß-Stollen
Lob der Kundry durch Gurnemanz aus Elementen des Liebesmahlspruches.			

Harmonien des Rittmotivs

Kadenzierender Baßgang, nach es führend	}	Groß-Abg.	
Erzählung von Kundrys Zauberzustand			45
Vereinigung v. Rittm. u. Liebesmahlspruch im Zaubermotiv.			

So klar die thematische Zusammenfassung dieser Groß-Periode ist, so schwierig ist ihre Vereinheitlichung in tonaler Beziehung, nimmt man doch auf den ersten Blick zwischen e, d und es keine tonalen Zusammenhänge wahr. Aber auch hier müssen wir Wagners Einigungskraft erkennen. Es liegt nämlich einfach das öfter<sup>2)</sup> zu beobachtende Verfahren vor, daß die schließlich zu erreichende Tonart (hier also es) nach dem Kadenzprinzip durch gleichweit entfernte Unter- und Oberdominanten vorbereitet wird. Wie sich in der einfachen Kadenz die von der *T* je eine Quinte entfernte

<sup>1)</sup> Wiederkehrend in II. 82/83 in anderer Harmonisation und entgegengesetztem Sinn.

<sup>2)</sup> Vgl. S. 72ff., 128ff.

<sup>9</sup>S und *D*<sup>+</sup> das Gleichgewicht halten, können dafür auch die Leittonwechsellänge der beiden Dominanten (hier also *Fes* und *d*), deren Entfernung von der Tonika nach beiden Seiten je eine große Sept beträgt, eintreten. Ungenau ist dies hier allerdings dadurch, daß im ersten Teil statt des Dur-Neapolitaners (*Fes*) seine Variante (*e*) verwendet wird.

### VIII. Periode.

c-Moll. Verschiedene Taktarten und Zeitmaße.

Kl. Part. 92,6—105,8 [499 (*Speer*)—558 (nie sich schließen)].

#### Der heilige Speer.

Der Hauptteil dieser Periode (511—545), welcher die unglückliche Bekriegung der Klingsorburg behandelt, ist ein vollkommener Bogen.

Sein 1. Abschnitt bringt die Schmerzengfigur einmal in *c* und zwei Speermotive, die in das hier nach *Es* umgebogene Endmotiv des Liebesmahlspruches auslaufen (511—515). Diesem Abschnitt entsprechen die Takte 541—545: Sie beginnen ebenfalls mit der Schmerzengfigur, jetzt in *e*, dann folgt das Speermotiv, welches mit dem diesmal in *c* verharrenden Liebesmahlspruch-Endmotiv ganzschließt.

Der 2. Abschnitt (516—519) setzt sich zusammen aus einer aufwärtssteigenden Akkordfolge, aus der Titurrelvariante des Glaubenthemas und aus dem Ungestümmotiv, die zusammen den Ansturm gegen die Burg malen. Diesem Abschnitt entspricht die Flucht des Amfortas gegensätzlich. Das ihr zugrunde liegende Motiv (536) — mehrfacher Vorhalt vor dem Dominantseptakkord — ist durch Synkopierung der ersten zwei Akkorde des Taktes 516 entstanden. Gleichzeitig ist es eine Verschnellerung des an das Zaubermotiv angehängten Seufzers (527)<sup>1</sup>).

Der die Verführung schildernde Mittelteil ist ein aus Zaubermotiv, Schmerzengfigur, Speer- und Kundrymotiv aufgebauter und in das Endmotiv des Liebesmahlspruches auslaufender Bar (des-Moll).

Um diesen Hauptteil legen sich stark gegensätzliche Rahmensätze: Die Einleitung (499—510), in der Gurnemanz den Speer als Wundenspender anruft (in Barform), und die Koda (546—558), in der Gurnemanz um die trotz Balsams unheilbare Wunde trauert.

#### Aufriß:

<sup>1</sup>) Es wird im III. Aufzug im Motiv der Irrfahrt Parsifals in ähnlichem Sinne neu verwendet.

Einleitung (Anrufung des Speeres)	{ Schmerzengfigur in <i>es</i> St. 4 Schmerzengfigur in <i>c</i> St. 3 Speerm. u. Halbkad. Abg. 5	} 12
{ Der kühne Amfortas: Schmerzengfigur, Speermotive u. Endmot. des Lbsmspr. ( <i>c</i> - <i>Es</i> )	{ Hinstürmen zur Burg: Aufsteigende Akkordreihe, Titurrelvariante, Ungestümmotiv	{ 5 4
Die Verführung	{ 1. Takt des Zaubermotivs Einl. 1 Zaubermotiv, ansteigend St. 4 Zaubermot., in Seufzer ausg. St. 4 Schmerzfig. Speer, Kundrymotiv, Zaubermotiv u. Endmotiv d. Lbsmspr. } Abg. 7	{ 16 35
{ Wegstürmen von der Burg: Aufsteigende Akkordreihe, Synkopiertes Fluchtmotiv		{ 5
{ Der wunde Amfortas: Schmerzengfig., Speermot. u. Endmot. d. Lbsmspruchs ( <i>c</i> )		{ 5
Koda (Trauer um die Wunde)	{ Amfortasmot. (Gegenb.: 3 + 2 + 2) Waldesrauschen <sup>1</sup> ) (2. Str. 2 + 2) Wh. d. Endmot. d. Lbsmspr. Kad. <i>c</i>	{ 7 4 2 } 13

### Der I. Teil des I. Aufzuges als Ganzes.

Fassen wir die II. Periode, mit der die Handlung in *C*-Dur beginnt, mit allen folgenden bis zu dieser Doppelkadenz in *c*-Moll zusammen, so ergibt sich, daß dieser ganze große Teil, der uns mit allen im Gralsgebiet handelnden Personen bekannt macht, ein auf die Tonika *c* zu beziehender einheitlicher „vollkommener Bogen“ ist. Er beginnt in *Dur*, schließt in *Moll*. Die Mittelteile berühren im Großen: *Moll*-Dominante, *Dur*-Subdominante und die Variante der Tonikaparallele. Die Entsprechung der Abschnitte wird durch folgenden Aufriß augenscheinlich:

1. Gurnemanz, von des Königs Siechtum sprechend (*C*) Üb. und II. P.
2. Kundry wird in 3 Motiven charakterisiert (*g*) III. P.
3. Amfortas (*F*) IV. P. u. Üb.
4. Kundry wird in 3 Perioden behandelt (*es*) V. VI. VII. P.
5. Gurnemanz, den Grund v. d. Königs Siechtum sagend. (*c*) VIII. P.

Hauptmotiv von 1.: stufenweise absinkendes Leidensm., von 5.: stufenweise aufsteigendes Speermotiv.

Der mittelste Abschnitt ist der bedeutendste und längste (147 Takte, darunter sehr lange dauernde  $\frac{3}{2}$ ), so daß die beiden ziemlich gleichlangen äußersten Abschnitte 1 und 5 (49 bzw. 60 Takte) ungefähr je ein Drittel des *M.*-Satzes ausmachen. Unregelmäßig geben sich Abschnitt 2 und 4, da letzterer mehr als doppelt so lang ist (113 gegen 43).

<sup>1</sup>) Das Waldesrauschen haben wir oben S. 26 als Variante der Schmerzengfigur erkannt, ist daher wie dort Stellvertretung für diese in der Einleitung.

Aus diesem formalen Aufbau kann man erkennen, wie tief Wagner die symbolische Bedeutung des Speeres als Heilmittel für das Weltleiden empfunden hat. Denn, greifen wir die Äußerungen über die Heilung des Amfortas heraus, so finden wir auch diese spiegelförmig angeordnet<sup>1)</sup>:

In 1.	{	Das Heilkraut des Gawan (unwirksam)	_____
		„Ihm hilft nur eines“ (Torenspruch)	_____
		Kundry	_____
In 3.	{	Gawan sucht ein neues Heilkraut	_____
		Amfortas weiß die wahre Rettung (Tor — Tod?)	_____
		Kundrys Balsam soll versucht werden	_____
		Kundry	_____
In 5.	{	Der Speer, der einst helfen wird.	_____
		Der Balsam Kundrys (hat ein wenig gewirkt)	_____

Die Erzählung vom Schicksal des Speeres steht also an der entsprechenden Stelle, wo von der „einzigen Heilung“ die Rede ist.

Fassen wir den oben S. 51 gezeichneten vollkommenen Bogen scharf ins Auge, so erkennen wir, daß die Spiegelung nach beiden Seiten noch weiter geht. Denn um ihn legen sich verbunden durch dasselbe Motiv (ritterliche Variante des Glaubensthemas: Takt 147 f = 565 f) einerseits das Vorspiel, die reinmusikalische Schilderung des Grales mit seiner Trübung, endigend mit dem Gebet der Knappen (146 Takte), andererseits die Vorgeschichte des Grales mit ihrer Trübung durch Klingsor, endigend mit der von den Knappen gebeteten Heilsverheißung (172 Takte).

Tonartlich hört allerdings hier (As — Ges/d) die Abrundung auf, weil die Haupttonart des ganzen Dramas (As) noch größere

<sup>1)</sup> Sicher ging dieses Formgestalten gleichzeitig mit der Freude am Werden der Dichtung vor sich, wovon Glasenapp (V. S. 334) erzählt: „Täglich mehr und mehr schossen nun die edelsten, feinsten und zartesten Kristalle der neuen Schöpfung zu einem Ganzen zusammen. Über die Hauptschwierigkeit des Gegenstandes fühlte er sich hinausgehoben, seit es ihm mit einem Schlage klar geworden war, daß es sich zur schließlichen Lösung nicht um jene problematische, an Amfortas zu richtende bloße Frage des Mitleids handle, sondern vielmehr um eine Tat . . ., um den ganz plastischen Vorgang der Wiedergewinnung der geraubten Lanze. Somit um einen echten, alten . . . mythischen Zug: um die Wiederbringung des in winterlicher Leidensnacht abhanden gekommenen Sonnenstrahls, vertieft und verdichtet durch spätere christliche Deutung. Mit dieser verschmolz sich dann . . . der in der altgriechischen Telephussage erhaltene, dort so fragwürdige Zug von dem Speer, dessen Berührung die von ihm selbst geschlagene Wunde heilt.“ Welche Gestaltungskraft beweist da wieder Wagner, wenn er das Wolframsche so blasse Moment der „Frage“ verwirft und dafür die Heilung des Verfalls unserem Auge durch den „wunden-wundervollen Speer“ und unserem Ohr durch die oben gezeigten musikalischen Formentsprechungen gefühlsverständlich macht.

Zusammenhänge herzustellen berufen ist, daher nicht jetzt schon eine undramatische Spannungslösung bewirken und damit einen ganzen Teil des I. Aufzuges zusammenfassend absondern darf. Wohl wird zunächst (563—574) eine Rückkehr in die *T As*, wenigstens as-Moll, angebahnt; bald aber sinken wir in noch tiefer unterdominante Gebiete. So ist also die nun folgende große Erzählung des Gurnemanz wohl als eine Entsprechung der Vorspielmusik zu werten, behandelt sie ja vornehmlich die gleichen Themen: Glaubensthema in neuer Variante, Liebesmahlspruch und Gralmotiv. Aber wegen der anderen Tonalität bedeutet sie keine Rückkehr, sondern, wie wir unten sehen werden, den Beginn eines neuen großen Abschnittes.

Ich setze nun die Besprechung der einzelnen Perioden fort. Es folgt zunächst ein kurzer

### Übergang.

Kl. Part. 105,9—106,5 [559 (will!) — 564].

Er besteht aus zwei zweitaktigen Strophen (Amfortasmotiv) und einem, die folgende Erzählung vorbereitenden Baßgang von 2 Takten, der nach as-Moll leitet.

### IX. Periode.

Ges-Dur  $\frac{4}{4}$ . Verschiedene Zeitmaße.

Kl. Part. 106,6—134,4 [565 (Titirel, der) — 709].

Titirel und Klingsor.

Die P. ist ein großer Bar mit kurzer Einleitung in der *Sp.* (as).

Der große tonale Abschluß des II. Stollens ist in Fis-Dur notiert. Der Großabgesang beginnt in der  $^{\circ}S$ , eigentlich es-Moll, aber umgeschrieben nach h-Moll, der Klingsortonalart. Der vokale Schluß der Erzählung wird durch eine deutliche Halbkadenz in des-Moll (698/99) gemacht, d. i. die Moll-Dominante der Haupttonart. Die Erzählung beginnt also subdominantisch (*Sp*) und endet dominantisch ( $^{\circ}D$ ), doch wird im Orchesternachspiel die Moll-Tonika durch eine ges-Moll-Kadenz hergestellt, die nach einem durch die Knappen (704) verursachten, von Gurnemanz nicht beachteten Trugschluß noch einmal betont wird, so daß im Takt 710 der Ganzschluß ges-Moll (= fis-Moll) erreicht ist. Dieser Akkord ist aber gleichzeitig der Anfang der nächsten Periode und bedeutet nun *Dp* zu d-Moll.

Thematisch begegnet uns am Anfang der Einleitung die Variante des Glaubensthemas, die wir aus Takt 147 kennen. Danach verändert sich dasselbe Thema (575—578), subdominantisch beginnend, zu einer neuen (4.) Variante, in der ich es einfach „Engelmotiv“

nenne. Das wesentlich Wichtige dieser Variante liegt neben der anderen Rhythmisierung der Melodie<sup>1)</sup> darin, daß in ihrem Innenraum eine vom I. Horn gebrachte durchaus diatonische Ges-Dur-Tonleiter in gemessenen Schritten durch eine volle Dezime aufwärts schreitet, dem Thema dadurch einen bejahenden Zug verleihend. Bei späteren Wiederholungen des Themas begnügt sich dieser bemerkenswerte Gang mit einer Oktave. In der XI. Periode des III. Aufzuges tritt er in der Oberstimme zum Parsifalmotiv<sup>2)</sup>.

Ganz neu ist das Thema des Abgesanges, das „Klingsormotiv“. Wagner soll einmal (Glasenapp VI. S. 71) Klingsor mit Alberich und Titurel mit Wotan verglichen haben. Es ist daher bemerkenswert, daß dessen Tonart (Ges) ebenfalls wie die Wotans (Des) den hochvorbezeichneten B-Tonarten angehört, und daß die Tonart des Alberichfluches (h) im Klingsormotiv wiederkehrt.

Die diesem Motiv zugrunde liegenden Harmonien haben etwas Teuflisches; denn jedesmal vor dem Harmoniewechsel ist der Grundton der zu verlassenden Harmonie in eine gänzlich irrationale verminderte (tiefalterierte) Sept umzudeuten, damit die folgende Mollterz entstehen kann:

Es könnte auch das *b* des g-Moll und das *ges* des es-Moll-Dreiklanges als *ais* bzw. *fis* aufgefaßt werden, worauf sich eine Umwandlung in die Dreiklangform vollzöge. Diese Auffassung käme mit der auf S. 90 behandelten Scheinkonsonanz überein, ist aber hier nicht so wahrscheinlich, weil der Eintritt einer derartigen Nebentoneinstellung nach der in die vorhergehende Harmonie hineinklingenden melodischen Septime nicht einleuchtet. Jedenfalls handelt es sich bei diesem Motiv um fortwährende höchst problematische enharmonische Umdeutungen.

Überdies durchläuft die Harmonie jedesmal innerhalb des kurzen Themas die ganze Strecke einer durch drei große Terzen gebildeten Scheinoktave (= übermäßige Septime), so daß die akustische Höhe des immerwährend wiederkehrenden *h* vollständig schwankend ist.

<sup>1)</sup> Sämtliche rhythmische Varianten des Glaubenthemas sowie der anderen 17 Hauptmotive des Werkes hat K. Grunsky in seinem bereits erwähnten grundlegenden Aufsatz „Die Rhythmik im Parsifal“ (Frankensteins Wagner-Jahrb. III. 1908) zusammengestellt.

<sup>2)</sup> S. S. 163.

Melodisch ist der 3. Takt des Motives dem Rittmotiv der Kundry mit seiner Seufzerbildung ähnlich:

Über die Takte 658/59 s. u. S. 64. Die 662ff. auftretende „Kosemelodie“ der Blumenmädchen erscheint wie ein neues Thema. Daß sie mit dem Gralmotiv verwandt ist, wird S. 114f. gezeigt und begründet. Wer das schon hier empfindet, erhält den Eindruck eines Reprisenbares. Alles übrige wird aus dem Aufriß klar:

Ritterliche Variante des Glaubenth., Halbkadenz in asV	Refrain	6	} Einleitg. 10
Engelmotiv in Ges u. Gralmotiv in Ges	St.	5	
Liebesmahlspruch in Ges	St.	5	} I. Groß-St. 24
Liebesmahlspruch in Ces	St.	5	
Gral, Karfreitag <sup>1)</sup> , Schmerzensfig. und Endmot. d. Lbsmlspr. in des	Abg.	8	} II. Groß-St. 24
Engelmot. 2 × (in E, F) u. Gralmot. in Des-E	Refrain	11	
Achtelgang des Gralmotivs verarbeitet (E)	St.	4	} II. Groß-St. 24
Achtelgang des Gralmotivs verarbeitet (E)	St.	4	
Schlußbildung und großes Gralmotiv als Kadenz in Ges (= Fis)	Abg.	5	
Spannungspause <sup>2)</sup>		5	} Anhang 6
Klingsormotiv in h (ces = °S) — — — (Neuer)	Refrain	6	
Zauberomotiv (Gegenbar: 3 + 2 + 2) G	HS.	7	} 24
Dass., abgehackt (Bar: 3 + 2 + 3) d, Kad. a	MS.	8	
Zauber. u. Kundry (Bar: 2 + 2 + 5) Kad. hV	Rp.	9	
Ethische Frage <sup>3)</sup> mit verkleinertem Klingsormot.	Refrain	4	} Groß-Abg. 81
Kosemelodie d. Blumenmädch. (Gegenbar)	Aufst.: Bar: 1 + 1 + 1 Abst.: Bar: 2 + 2 + 1 Abst.: Bar: 1 + 1 + 4 Hbs. hV	Aufg. 3 NSt. 5 NSt. 6	
Klingsormotiv — — — — —	Refrain	4	
Diss.-Lösg. nach Sextakk. von es, Gralmot.	St.	6	} 20
Diss.-Lösg. nach Sextakk. v. es, Ungestümfigur	St.	5	
Zauber, Speer Kundry, Halbkad. in desV	Abg.	9	
Klingsormotiv u. Endmot. des Lbsmlspr. in ges —	Refrain	4	} Anhang 6
Trugschluß und Rückkehr in die Tonika ges			

<sup>1)</sup> Über das Karfreitagsmotiv, das hier zum erstenmal erscheint, s. o. S. 38.

<sup>2)</sup> Man erinnere sich des langen Tremolos, das auch im Vorspiel (78/9) vor Beginn des Trübungsteiles schaurig spannend wirkt.

<sup>3)</sup> Über diese Akkordfolge s. u. S. 62f.

In diesem Aufriß ist es vielleicht bedenklich, daß ich das zweite Erscheinen des Engelmotives nicht bogenförmig dem ersten Großstollen zurechne, wohin es dichterisch noch gehört. Auch scheint der Ganzschluß in Des (*D*) (607) ein bedeutender Einschnitt, der allerdings das Gralmotiv zerreißt und daher in meinem Aufriß vermieden ist. Es ist möglich, daß Wagner die Takte 575—607 als Einheit empfunden hat. Das würde für das Gesamtbild nichts schaden. Die beiden Groß-Stollen, in denen sich jedenfalls Liebesmahlspruch und die Verarbeitung des Gralmotivs freisymmetrisch entsprechen, werden dann ungleich lang, was öfter vorkommt. Die drei Abschnitte des Groß-Abgesanges kann man als Bogen empfinden da der I. und III. untereinander ähnlicher sind (Zaubermotiv!), als der II.

## X. Periode.

d-Moll  $\frac{4}{4}$ . Langsamer.

Kl. Part. 134,5—138,12 [710 (Vor dem verwaisten) — 741 (Thor)].

Die Heilsverheißung.

Der erste Akkord ist dominantisch aufzufassen; mit dem zweiten wird die Tonalität bestimmt. Die Entsprechung der Stollen ist klar: Dem Gralmotiv folgt beidemal ein Teil des Liebesmahlspruches, im I. der mittlere, im II. der anfangende<sup>1)</sup>. Der Abgesang bringt den Torenspruch erstmalig in ganzer Ausdehnung, mit seiner Schlußzeile, die in Dur ausläuft. Über die ihm zugrunde liegenden motivischen Elemente s. o. S. 20. Die Wiederholung des Spruches durch die betenden Knappen wird auf dem neapolitanischen Sextakkord unterbrochen. Darüber lesen wir bei Glasenapp<sup>2)</sup>: „Daß dann die Wiederholung des Spruches durch die Knappen nicht mehr zu Ende kommt, daß der schwirrende Pfeilschuß des törigen Schwantöters sie mitten drin unterbrechen würde, — das hatte er nicht vorhergesehen; es war kein, womöglich schon bei Ausführung der Dichtung im voraus geplanter und beabsichtigter, von

<sup>1)</sup> In der gleichen Weise entsprechen sich schon bei Beethoven oft zwei Abschnitte dadurch, daß der eine das Kopfmotiv, der andere einen anderen Teil des Hauptthemas verarbeitet (Vgl. A. Lorenz: Worauf beruht die Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatz? Sandbergers neues Beethovenjahrbuch. I. Augsburg 1924. S. 159).

<sup>2)</sup> A. a. O. VI. Band S. 21.

langer Hand vorbereiteter Effekt zur Einführung seines Helden: Es kam ihm selbst überraschend, er mußte es erst erleben und konnte dann, immer in seiner humorvollen, jedem Pathos abholden Weise, von dem ‚Einfall‘ erzählen, den er heute gehabt, gerade auf dem Worte ‚Tor‘ den Pfeil des Toren von der Sehne schnellen zu lassen.“

Aufriß:

Gralmotive	}	St. 9
Liebesmahlspruches Mittelteil (Schmerzfigur) Halbkadenz in AsV (ethische Frage) <sup>1)</sup>		
Gralmotiv (von tremolo eingeleitet)	}	St. 10
Liebesmahlspruches Kopfmotiv A-Dur wird = dV		
Torenspruch, vollständig (Bar: 2 + 2 + 5)	}	Abg. 13
Wiederholung bis zur Mitte		
Fermate auf dem neapolitanischen Sextakkord (S)		

## XI. Periode.

B-Dur. (Schluß in der Dominante F.)

Verschiedene Taktarten und Zeitmaße.

Kl. Part. 139,1—166,4 [742 ( $\frac{3}{4}$ ) — 892 (nicht)].

Parsifals unbewußte Schuld.

Die Periode stellt das „Parsifalmotiv“ auf, zuerst in Bruchstücken; vollständig erscheint es erst in Takt 783—788. Es ist bedeutsam, daß das so frisch beginnende Thema in seinem 5. Takte<sup>2)</sup> in einen fast elegischen Viertelgang ausmündet, der an den Abwärtsgang des Mitleidmotives gemahnt. Parsifals Charakter zeigt also selbst schon in seiner Jugendfrische die Fähigkeit zu leiden, und erst nach der Königssalbung verwandelt sich dieser pessimistische

<sup>1)</sup> S. darüber u. S. 62f.

<sup>2)</sup> Darin ähnelt das Thema dem Hauptmotiv von Beethovens *Eroica*, das nach seiner Aufstellung im reinen Durdreiklang durch das chromatische Abwärtsgehen zum *Cis* und die Synkopen der Violinen im 5. Takte ebenfalls einen unerwartet schmerzlichen Zug erhält. Trotzdem behalten beide Themen als Ganzes ihren heroischen Zug. Fritz Koegel (Zum ästhetischen Verständnis des Parsifal. B. Bl. VII. Jg. S. 104) sagt bei Betrachtung des Charakters vom Parsifalmotiv: „Dieser Knabe . . . steht lebendig vor uns als künftiger Held.“

Teil des Themas in den durchaus bejahenden Aufstieg des Gralmotives (III. 595—598). Bei dem danach noch zweimaligen sieghaften Erklängen des Themas (804 f. und 1057 f.) verschwindet er ganz.

Die Periode steht in Rondoform. Jeder HS. beginnt mit dem Parsifalmotiv. Im I. und II. HS. verbindet sich dieses mit dem „Pfeilschußlauf“ (742/43), den Gurnemanz im Takt 791 verlangsamt in gestoßenen Achteln sogar in die Singstimme aufnimmt, und mit dem verzerrten Kopfmotiv des Schwanmotivs, das sich bald in das chromatische Seufzermotiv (754 f bzw. 793) verwandelt; beide Hauptsätze modulieren nach c-Moll. Der III. und IV. HS. hängen dem Parsifalmotiv je zwei ausgebildete Mitleidmotive (853 f. und 877 f.) an, aus denen sich beim letztenmal noch die Schmerzensfigur mit einer in ruhigem F-Dur kadenzierenden Fortspinnung entwickelt. Diesen chromatisch langsam verschwebenden Gang kann man als das letzte Verebben des Pfeilschußlaufes empfinden.

Die drei Zwischensätze bilden untereinander einen „Bogen“; denn der mittlere handelt vom lebendigen, der erste und dritte vom toten Schwan. Diese beginnen daher beide mit abgerissenen Akkordschlägen, welche die Todeszuckungen des Tieres bedeuten; überdies wird der Pfeilschußlauf verarbeitet — im III. ZS. als auftaktiger Schleifer (863) und als endender Lauf (874), im I. aber zu einem Bar ausgestaltet (773—782). Im Klavierauszug ist dies leider nicht zu erkennen, weil in den Takten 775—777 die Läufe ausgelassen sind: Es handelt sich um zwei dreitaktige Stollen, in denen die Richtung der Läufe teilweise umgekehrt wird; der Abgesang verlangsamt den Aufwärtsgang in Viertelwerte. Der mittelste ZS., der auch durch seine Länge den beiden anderen gegenüber hervorsticht, enthält die Schilderung der Heiligkeit des Haines durch Gurnemanz. Das Anfangsmotiv dieses Satzes scheint aus dem Glaubensthema abgeleitet zu sein — vgl. Takt 807/08. Auch die weitere Viertelbegleitung wiederholt den ersten Takt des Glaubensthemas. Bald folgt nach Erinnerung an das Waldesrauschen die Ausbreitung des Schwanmotivs in der Gestaltung, wie wir es aus „Lohengrin“ kennen, nur nach E-Dur versetzt, instrumental herrlich bereichert und in das Gralmotiv auslaufend.

Die Anfangsabschnitte der Periode zerfallen alle in je zwei Strophen, die untereinander sehr unähnlich sind. Nur im I. HS. ist die 2. Strophe eine deutliche Variation der ersten (mit Weglassung des Parsifalmotives), was man bei Vergleich der Takte 748/49

mit 758/59 erkennen kann, wo das dreimalige synkopierte *g* (dort zum *f*, hier zum *fis* fallend) die immer deutlicher werdende Ähnlichkeit in die Augen springen läßt. Der grelle Pfeilschußlauf der ersten Strophe verwandelt sich in der zweiten in mehrere Schleifer.

#### Aufriß der Periode:

Parsifalmotiv, Pfeilschußlauf, verb. mit Sekunde des Schwanmot., synkopiert	Aufg. 8	} 1. Str. 12	} HS.	
ff-Terzquartakk., mit Achtelabsturz	NSt. 2			
Ähnlicher Akk.; Absturz im verm. 7 (bVII)	NSt. 2			
Kl. Sekunde (Seufzermotiv) schärfer synkop. ff-Terzquartakk. mit einf. Absturz	Aufg. 6	} 2. Str. 10	} 22	
Ähnl. Akk. Absturz in den verm. 7 (bVII)	NSt. 2			
Abgerissene Akk. (Tod des Schwans)	St. 3	} 1. Str. 9	} I.	
Sekunde des Schwanmotivs	St. 3			
Schluß des Schwanmotivs	Abg. 3			
Pfeilschußlauf umgekehrt	St. 3	} 2. Str. 10	} ZS.	
Dass., teilweise umgekehrt	St. 3			
Verbreiterung in Viertel	Abg. 4		19	
Parsifalmotiv in Vollständigkeit		1. Str. 8	} HS.	
Seufzermotiv (793), umgeben von Pfeilschuß in gestoßenen Achteln. (Bar: 2 + 2 + 5) Kad. c		2. Str. 9		17
Einleitende Worte. c — AsV		Einlt. 6	} II.	
Motiv aus Glaubensthema	St. 6	} 1. Str. 21		} ZS.
Viertelbewegung a. Glaubensthema	St. 6			
Waldesrauschen (Bar: 2 + 2 + 5)	Abg. 9			
Schwanmotiv VS. (Bar: 2 + 2 + 4)	St. 8	} 2. Str. 21		} 48
Schwanmotiv NS. (Bar: 2 + 2 + 4)	St. 8			
Aushall in Trillern, H	Abg. 5			
Parsifalmotiv, durch Pfeilschußansturm (Baß) eingeleitet	Aufg. 5	} HS.	} 15	
Mitleidmotiv in B	NSt. 5			
Mitleidmotiv in Es	NSt. 5			
Abgeriss. Akk. (Tod des Schwans)	HS. 5	} III.	} ZS.	
Tremolo	MS. 2			
Abgeriss. Akk. u. Pfeilschußlauf	HS. 5		12	
Parsifalmotiv in umgekehrtem Pfeilschußlauf endend	Aufg. 2	} HS.	} 18	
Mitleidmotiv in d	NSt. 4			
Mitleidmotiv in f	NSt. 4			
Aushall: Schmerzensfigur u. Verhalten des Pfeilschußlaufes in kadenzierten Vierteln	} Koda 8			
Ganzschluß in F.				

## Übergang.

Kl. Part. 166,4—171,4 [892 (nicht) — 936 (wissen)].

Wo bist du her?

Der tonale Übergang vom B-Dur der vorigen Periode zum H-Dur der folgenden vollzieht sich langsam und vorsichtig, indem Wagner allmählich von der Dominante der Ausgangs- zur Subdominante der Zieltonart moduliert. Formal lassen sich in dieser Strecke zwei Strophen erkennen, die beide mit dem Parsifalmotiv über einem F-Orgelpunkt beginnen und zum Herzeleidmotiv (einmal in A, das andere Mal in As) hinzielen. Der Weg zwischen beiden Motiven ist verschieden. Nach dem Grundsatz des Überganges lehnt sich die erste Strophe noch stark an das Vorhergehende an, indem sie die Endmusik der vorigen Periode genau wiederholt. In der zweiten Strophe aber tritt an diese Stelle sowohl musikalisch (Verbindung von Amfortas- und Schwanmotiv) wie szenisch (Abtragen des Schwanes) etwas ganz anderes.

Man könnte versucht sein, dieses Abgehen der Knappen an Bedeutung ihrem Hereinstürmen gleichzustellen und zwischen Beginn und Ende dieses Bühnenvorgangs einen formalen Zusammenhang zu meinen. Dem ist aber nicht so. Das für die innere Dramatik Wichtigere ist hier der Zusammenhang der Fragen des Gurnemanz, den die Anwesenheit der Knappen stört, weshalb er sie, seine Fragestellung nur unterbrechend, in dem Augenblick, wo er in dem Knaben den verheißenen Retter zu erkennen glaubt, wegschickt. Dieser Vorgang ist also verhältnismäßig nebensächlich und darf daher in einen „Übergang“ fallen. Auch musikalisch scheint mir Wagner die Stelle nicht sehr wichtig genommen zu haben, erzählt doch Glasenapp<sup>1)</sup>, daß er die hier eingefügte Themenverbindung, die ihm erst nach einer üblen Stockung eingefallen sei, scherzhaft eine „schöne Melange“ genannt habe. Nach Beendigung der zweiten Strophe fährt Gurnemanz deklamatorisch mit den Fragen fort und hat damit e-Moll erreicht. Aufriß:

Parsifalmotiv über Orgelpunkt auf F	6	} 1. Str. 18
Schmerzfigur mit Fortspinnung	6	
Herzeleidmotiv in A	6	
Parsifalmotiv über Orgelpunkt auf F	6	} 2. Str. 23
Amfortas u. Schwan	12	
Herzeleidmotiv in As	5	
Vollendung der Modulation		Koda 4

<sup>1)</sup> A. a. O. VI. Bd. S. 21.

## XII. Periode.

H-Dur (Schluß in Moll).

Taktart und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 171,5—186,1 [937—1007 (grüßen)].

Parsifals Jugend.

Aufriß der Periode:

Herzeleidmotiv in H — — — — —	HS.	5	} Aufg. 31
Parsifalmotiv mit Halbkadenz HV	St.	5	
Parsifalmotiv mit Halbkadenz DV	St.	7	
Kantilenen des Gurnemanz	Abg.	5	
Herzeleide, verzerrt, Torenspr., Kundry — — — —	HS.	9	} NSt. 10
Knabentatenmotiv in C (barf. 1 + 1 + 2)	St.	4	
Knabentatenmotiv in C (2 Str. 1 + 1)	St.	2	
Parsifalmotiv in H (Gegenbar: 2 + 1 + 1)	Abg.	4	} NSt. 10
Knabentatenmotiv, an Rittmotiv angenähert DV	St.	4	
(Bar: 1 + 1 + 2)	St.	4	
Knabentatenmotiv (Bar: 1 + 1 + 2) BV	St.	4	} NSt. 10
Parsifalmotiv in H (= Ces)	Abg.	2	
Koda (Tod der Mutter):			
Rittmotiv der Kundry (Gegenbar: 2 + 1 + 1)		4	} Aufg. 11
Ethische Frage		3	
Herzeleidmotiv mit Abschluß: „härmt u. grämt“		4	
Rittmotiv der Kundry		2	} NSt. 5
Kadenz in d mit folg. Kundrymotiv		3	
Rittmotiv der Kundry		2	} NSt. 4
Kadenz in h mit folg. stürmischen Figur		2	

Die Periode, ein Gegenbar mit — ebenfalls gegenbarförmiger — Koda ist nach dem Aufriß leicht zu verstehen. Es bedarf nur des scheinbar neuen Motives, Takt 968ff. zu erwähnen, das ich „Motiv der Knabentaten“ nennen will (vgl. II. 1079). Es ist nichts als eine Ausgestaltung des 4. Taktes vom Parsifalthema, gewinnt aber eine unheimliche Ähnlichkeit mit Kundrys Rittmotiv; wieder einer der mystischen Züge, an denen die Parsifalmusik so reich ist. Damit ist eine gewisse Verwandtschaft zwischen Parsifal und Kundry hergestellt<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Auch Karl Grunsky bemerkt dies in „Die Rhythmik im Parsifal“ (Frankensteins Wagnerjahrbuch. III. Berlin 1908. S. 280): „Es gibt dann Stellen, in denen Kundrys und Parsifals Wesen auf eine merkwürdige Art übereinstimmt.“ Hier tritt das vor allem im Rhythmus zutage. Solch mystische Beziehungen zwischen sonst ganz anders gearteten Personen hat Wagner auch schon früher gesponnen. Vgl. Alfred Heuß. Venus und Elisabeth in Wagners Tannhäuser. Z. f. M. 99. Jg. 1932. Heft 8/9.

## Das Motiv der ethischen Frage.

Noch mystischer wirkt die Akkordfolge der Takte 992—994, die in ihrer plötzlichen Ruhe zwischen den heftigen Rhythmen der Umgebung auffällt und durch die Frage Parsifals „Wer ist gut?“ ihren Sinn erhält. Bei dieser Frage zeigt der Held, daß er die moralischen Begriffe „gut und böse“ nicht kennt, daß er also in dem von Nietzsche aufgestellten Sinne „jenseits von Gut und Böse“ handelt<sup>1)</sup>. Diese Akkordfolge mit der eine kleine Sekunde, dann eine kleine Terz aufwärtsführenden Oberstimme kehrt in wechselnder Harmonisation öfter wieder, aber immer nur in Augenblicken, wo die Frage an uns herantritt: „Liegt eine wirklich böse Handlung vor? Muß man die Person schuldig sprechen? Handelt sie nicht in bloßem Naturtrieb, vielleicht gar in herzinniger Naivität<sup>2)</sup>? Ruft es uns nicht zu: Richtet nicht, auf daß ihr nicht gerichtet werdet!“ So nenne ich diese Tonfolge „das Motiv der ethischen Frage“; „Wer ist gut?“, was dasselbe ist wie „Wer ist böse?“

Hier offenbart sich wieder, wie schon oben (S. 45) bei Besprechung des „mystischen Akkordes“ erkannt wurde, die Verwandtschaft der Wagnerschen Gedankengänge mit der Mystik Meister Eckeharts, welcher sagt<sup>3)</sup>: „Wie Gott ohne Warum wirkt und kein Warum hat, in der Weise wie Gott wirkt, so wirkt auch der Gerechte ohne Warum.

<sup>1)</sup> H. Weinel (Richard Wagner und das Christentum. Xenien. I.) will diese Frage nur als Kindheitsstadium Parsifals verstehen, „nicht wissend, wie die ersten Menschen im Paradies“.

<sup>2)</sup> So kommt es, daß die Oberstimme mit dem Evamotiv aus den Meistersingern übereinstimmt, wo freilich die stete Zusammenfassung der beiden ersten Töne unter eine Harmonie und die Lieblichkeit der Klänge ins Gewicht fallen. Wir finden aber auch den gleichen Tonfall am Schluß des neuen leidenschaftlichen Sinnlichkeitsmotives im Pariser Venusberg. Die Parallelität dieses Motives mit dem Evamotiv betrachtet Wolzogen mehr von der Seite des chromatischen Anfangs her. (Musikalisch-dramatische Parallelen. Leipzig 1906, S. 75.)

<sup>3)</sup> Ich zitiere nach Ferd. Weinhandl: Meister Eckehart im Quellpunkt seiner Lehre, Erfurt 1923, S. 12, 13, 15, 17. Wolzogen hat schon 1883 (B. Bl. VI. Jg. S. 135) einen Satz Meister Eckeharts herangezogen, um den echt arischen Gedanken „Das Ende ist die Tat“ mit der Parsifallehre in Beziehung zu bringen. In einem Aufsatz „Parsifal“ (Bayr. Festspielführer 1925, S. 138) bezieht sich auch Hans Alfred Grunsky auf Meister Eckart, allerdings nur insoweit als er die „letzte Selbstentäußerung“, mit der Parsifal seine hohe Bestimmung vollendet, mit dem „ledigen Gemüt“ des Mystikers vergleicht. Auch Karl Grunsky hat 1927 in einem Aufsatz der B. Bl. (50. Jg. S. 132) „Meister Eckart“ die Bedeutung dieser Philosophie dargelegt.

Und wie das Leben um seiner selbst willen lebt und kein Warum sucht, weshalb es lebe, also hat auch der Gerechte kein Warum, weshalb er etwas tue.“ Weiter: „Aus diesem innersten Grund heraus sollst du wirken alle deine Werke ohne Warum.“ „Minne, Wirken, Wollen, Begehren, alles »Meinen« des recte dispositus hat kein Warum, um deswillen es geschieht, das ‚außer‘ ihm selbst liegt; es erfolgt um seiner selbst willen.“ „Wie »Got minnet niht wan sich selber und als vil er sîn gelich vindet«, so lebt und liebt und wirkt auch der Mensch, der »sunder Warumbe stât«, nur, um zu leben, zu lieben, zu wirken, ohne fremdes Warum, aus reiner Selbstzwecklichkeit.“ „Minne selbst ist »ein brant, der da brinnet«, ihrem Wesen nach, d. h. in der »lûterkeit, dâ si noch niht minne geheizen mac, da kein fremde zuoval enist und in dem grunde, dâ ez noch sô lûter ist.“ „Gott bzw. die mit ihm völlig eins gewordene Seele, sind ein Brand, sie sind das Leben, »dâ daz leben selbst ein wesen ist.“ „Ein Mensch soll in allen seinen Werken seinen Willen zu Gott kehren und Gott allein meinen und gehe also vor sich hin und habe nicht Furcht und denke nicht nach, ob er sich recht verhalte oder Unrecht tue.“ „Leben sunder warumbe bedeutet unwillkürliches Leben, unwillkürliches Wirken und Tun.“ „Ein solcher Mensch erlebt nur noch das ewige Quellen aus seinem eigenen Grund, und was von Natur Gott eigen ist, das gehört nunmehr auch ihm zu: er gibt keinem besondern Warum in seinem Meinen den Vorzug, weil er nichts als lebendiger Drang »sunder warumbe« ist. Je mehr wir alles als Selbstzweck tun, wirken und leben, je freier wir von besondern Zwecken sind, je unwillkürlicher unser ganzes nur auf Gott gerichtetes Leben wird, desto vollinhaltlicher geben wir der Geburt, dem Aufquellen göttlichen Lebens in uns Raum.“

Mag Richard Wagner die Philosophie Eckeharts selbst<sup>1)</sup> gekannt haben oder nicht, jedenfalls sind solche Gedankengänge wie diese, die eine merkwürdige Brücke zwischen einer Art Überethik und dem echten Christentum schlagen, die Grundlage der neuen Parsifalreligion, die uns Wagner in künstlerischem Gewande gefühlsmäßig nahebringt, und die mit Wagners Regenerationslehre übereinkommt, wenn auch Chamberlain<sup>2)</sup> bei dieser das Sittengesetz eine große

<sup>1)</sup> Die „deutsche Theologie“ hat er sicher gekannt, wie aus der o. S. 45 zitierten Stelle hervorgeht, doch schreiben Chamberlain, Glasenapp und Dinger darüber leider nichts. Glasenapp (VI. 123) berichtet nur den Ausspruch des Meisters: „Ich muß durchaus einmal meine Theologie schreiben.“

<sup>2)</sup> H. St. Chamberlain, R. Wagner, München 1896, S. 148—171.

Rolle spielen läßt. Wem beim Erklingen des hier herausgeschälten Motivs die Worte Parsifals „Wer ist gut?“ unterbewußt mittönen, dem sagt eben die Musik, daß zwischen naturhafter Unwillkür und gottsuchendem Tatendrang eine geheimnisvolle Einheit besteht.

Sehen wir uns die Stellen an, wo man von einer Wiederkehr dieses Motives, das noch niemand erkannt hat, sprechen kann:

II. 156—158, wo von der Buße Kundrys bei den Rittern die Rede ist; III. 78—81, wo Gurnemanz vor Kundrys Erweckung das rätselhafte Weib betrachtet<sup>1)</sup>; aber auch bei ihrer Erweckung durch Klingsor II. 143—144 ist es während ihres Schreies in den von tremolierenden Streichern unterstützten Posaunen versteckt (Oberstimme: *es — e — g* in der I. Pos. und II. Geige); I. 1375 deutet es (von d. Viol. in d. Klar. springend) auf Amfortas<sup>2)</sup>, II. 1077/78 auf Parsifals Schuld; in gleichem Sinn, aber durch Pausen zerrissen, steht es I. 561/62, III. 973/74 und 211—213 (Schuld Parsifals, daß er nichts vom Karfreitag weiß). Ganz zart leitet es III. 626/27 die Blumenau ein. Wenn Gurnemanz Kundry als eine Verwünschte bemitleidet und sie gegen die Knappen, die sie für schlecht halten, in Schutz nimmt, finden wir (I. 433—435) den ersten Ton des Motivs (*e*) unbegleitet, die anderen (*f — as*) harmonisiert. Selbst die Entstehung des Zaubergartens wird nicht verdammt, denn das Orchester leitet diesen Bericht gleichsam mit einem schweren Seufzer der Posaunen und Holzbläser ein (I. 658/59), wobei das letzte Intervall des Motives zu einem Tritonus erweitert wird (im Kl.-A. nicht erkennbar). Ein großartiger Augenblick ist II. 1492/93, wo mit Überhöhung des Speermotivs Parsifals größte Tat, die Gewinnung des Speeres, „sunder warumbe“ (*f — fis — a*) geschieht.

Ganz bedeutsam ist es, daß sich der Tonfall des Motives oft sogar des Gralmotivs bemächtigt, wobei die Veränderung ebenfalls sowohl die Verzeihung des Bösen (I. 710, 711, 1378; III. 316, 1025/27), als auch das Gottesbewußtsein „sunder warumbe“ (III. 275, 1029/30, 1097) bedeuten kann<sup>2)</sup>. In III. 103/05 ist es Gralmotiv und gleichzeitig Erweckungsakkord für Kundry! Auch rein melodios, ohne besondere Hervorhebung der Töne durch eigene Harmonien, kann das Motiv bedeutsam werden, so I. 717/18 und 997 und III. 70.

Oft ist es in Mittelstimmen verborgen. Wird es dann auch für den Hörer weniger auffallend, so ist die Frage nach seinem Vor-

<sup>1)</sup> Hier kehrt gleichzeitig die Baßstimme das Motiv polar um (*a-as-f*).

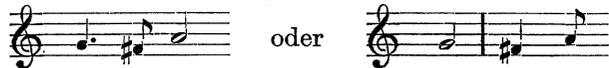
<sup>2)</sup> Diese drei Stellen beweisen, daß Weinel unrecht hat. (S. o. S. 62. Anm. 1.) Parsifal bleibt auch als Mann über die Nützlichkeitsmoral erhaben.

handensein in solch heimlichen Winkeln doch für die Psychologie des Tonsetzers, der doch jede Note selbst hinschreibt und liebevoll überlegt, wichtig. So ist der Tonfall unserer „ethischen Frage“ dem Hohn-Motiv<sup>1)</sup> erst bei seinen Wiederholungen einstimmig eingebaut (II. 1183 dritte Klarinette, 1224 zweites Hörnerpaar, 1399 und 1400 Violoncell), während es beim erstenmal (II. 145) fehlte, weil es da zwei Takte vorher in den Posaunen akkordisch erklungen war. — Die zweite Stimme der „Mädchenklage“ enthält das Motiv in der Form des „Evamotivs“ fast immer, wenn die Blumenmädchen in ihrer naiven Lieblichkeit und Schönheitswonne<sup>2)</sup> vom künstlerischen Seher nicht verdammt erscheinen [II. 447—458 in der II. Geige (8 mal), 473—480 (desgl.), 510ff. (Br.), 765—774 (7 mal), 1379—1382 (II. Klarinette); — hier spricht auch Kundry „ohne Warum“ —]. Hingegen biegt die Stimme vor Vollendung des Motivs in die Unterterz, wenn zwischen Parsifal und den Mädchen Hemmungen eintreten (II. 698, 700, 718—723), wenn Kundrys Verstand mitspricht (1348, 1422—1433) oder wenn die Blässe der Erinnerung sich über das Motiv legt (II. 1523, 1527; III. 559, 561, 770, 772); etwas Unentschiedenes finden wir nur III. 39—44, wo das Motiv einmal vollendet wird, dann aber absinkt. — Man vergleiche auch die zwei Stellen, in denen der Torenspruch zu einer längeren Steigerung verwendet wird (III. 584—590 und III. 1050—1056): im Wesen sind die beiden Stellen vollständig gleich; aber die zweite, die von reinem Wissen handelt, bringt in der oktavierten Mittelstimme kalte, herb klingende, freie Vorhalte, während die erste diese durch zweimalige Einführung der „ethischen Frage“ mildert, weil Parsifal hier entschönt wird; überdies verlangt die Entsprechung zum I. Aufzug (s. u. S. 187) eine Wiederholung des Motivs an dieser Stelle des III. Aufzugs. Auch in der Heilandsklage ist das Motiv versteckt. Man vergleiche die Bratschenstimme in I. 1125/26, 1133 (2mal), die I. Geige in 1136 usw. Manchmal aber — wenn von der Wunde des Herrn sachlich gesprochen wird —, fehlt die melodiose Zusammenfassung dieser Töne im Innern des Themas, z. B. in I. 1207/08 und 1370, jedoch wird sie sogleich bei der nächsten Wiederholung des Themas in der Althoboe wiederhergestellt, weil jetzt mit dem Gedanken an der „Menschheit Schmach“ die ethische Frage wieder auftaucht. — So wird man auch vereinzelt Fälle wie II. 654 (Br.), 1089 (Br.), 1220—1222 (II. Klar.), 1232/33 (Fag.) für keine „Zufälligkeiten“ halten dürfen.

<sup>1)</sup> S. u. S. 100.

<sup>2)</sup> Vgl. Ges. Schr.<sup>2</sup> X. S. 298/9.

Man darf auch nicht darüber hinweggehen, daß unser Motiv in den Tonfall etlicher anderer Themen eingebaut ist, nämlich in Kundrys Rittmotiv (I. 204 u. ö.), in die Vorform des Zaubermotives (I. 389f.), in das Thema der Öde (III. 141), in das der Irrfahrt (III. 314), in das Liebesweh- (III. 814 und 832), ja sogar ins Klingsormotiv (II. 7). Nicht hierzu rechnen darf man die c-Moll-Fassung des Liebesmahlspruches, denn hier (I. 20) trennt der Terzsprung zwei Phrasen. Aus dem gleichen Grund ist III. 552 (Klar.) abzulehnen<sup>1)</sup>. Aber die Einflechtung des Tonfalls in Figuren (z. B. II. 151, III. 91, 95) oder sein Hervorkommen aus einem Vor- oder Doppelschlag (z. B. II. 765/66, 809/10, 811/12), darf als letzte Verkleinerung des Motivs gelten. Seinen Charakter behält das Motiv natürlich nur, wenn die steigende Terz als Endpunkt, wenigstens vor einem Atemkomma, steht. Denn das Wesen der Frage besteht ja eben im steigenden Schlußton: Vgl. das Urmotiv der Frage:



Etwas anderes wird das Motiv dann, wenn sich seinem dritten Ton eine fallende Sekunde anhängt, denn dann zerfällt das Motiv in zwei Seufzer-Urmotive und kommt mit dem Verhängnismotiv aus Tristan überein, das dort, wenn es harmonisiert ist, gleichzeitig zum Todesmotiv wird<sup>2)</sup>. Oft vergrößert sich das Terzintervall, was den Charakter des Seufzers noch mehr hervortreten läßt (III. 58 u. a.). Dennoch kann, wenn der dritte Ton gedehnt ist und die Terz klein bleibt, die Bedeutung der ethischen Frage immer noch hereinspielen, so z. B. in II. 931/32, wo das *f* schon deutlich zum folgenden Liebeswehmotiv gehört, dann in 1195, 1248, 1250, III. 180/81, 426/27, vor allem aber im Endschrei des II. Aufzuges II. 1533/34 (Trp., Br., Vc.). Wenn dieses Seufzermotiv umgekehrt wird, ist es dem Mitleidmotiv gleich<sup>3)</sup>.

### XIII. Periode.

d-Moll. Taktart und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 186,2—195,9 [1008 (3/4) — 1072].

Kundry fühlt Parsifals Kraft.

Eine Periode allerfreiester Symmetrie, aber in fühlbarer Barform. Die Stollen entsprechen sich nur in der allgemeinsten Struktur und in der Dynamik der Musik.

<sup>1)</sup> Die Ligatur im Klavierauszug ist falsch.

<sup>2)</sup> Vgl. darüber die Ausführungen in meinem Tristanbuche.

<sup>3)</sup> Vgl. o. S. 23.

#### Aufriß:

Sehr heftiges Akkordmotiv (Parsifalmotiv)	} 9	St. 19
zuletzt in Achteln ins Leidensmotiv abstürzend		
auslaufend in ruhige Musik	} 10	
(Der Herzeleidegang „härmt und grämt“ wird akkordisch sanft begleitet und rhythmisch dem Motiv der hilfreichen Kundry angeähelt.)		
Spannungspause: (Todeszuckungen des Schwans)		4
Sehr heftiges Akkordmotiv (Kundrys Rittmotiv)	} 7	St. 18
zuletzt in Kundrymotiv abstürzend		
auslaufend in ruhige Musik	} 11	
(Aus dem Gralmotiv bildet sich ein akkordisch sanftes Thema, die „Gnadenmelodie“ <sup>1)</sup> , das schließlich in das Motiv der hilfreichen Kundry ausläuft.)		
Zaubermotiv, 2mal	} 4	HS. 9
Klingsormotivs 3. Takt		
Kundry u. Ansatz zu Zaub. u. Klingsor, Pause	} 5	MS. 6
Klingsormotiv ganz		
Zaubermotiv, 2mal (sich verlierend)	} 4	HS. 9

#### Sonderbetrachtung über die Heilandsklage.

Die Harmonik dieses Themas ist ziemlich schwer zu verstehen. Man darf nämlich nicht den ersten Akkord als Tonika betrachten, sondern muß das Ziel hören, zu dem es hinstrebt.

Den besten Beweis, daß es sich beim ersten Dreiklang des Themas grundsätzlich nicht um eine Stammtonika handelt, sehen wir darin, daß er sich in vielen Fällen, so zum Beispiel I. 1369 oder III. 269 mit der Untersept verbindet. In solchen Fällen ist dann der Akkord überhaupt kein Dreiklang, kann also keineswegs Tonika sein.

Aber auch wenn dieser dissonierende Ton im ersten Akkord fehlt, ist es richtiger, die Zielstrebigkeit dieser Musik nach ganz anderen Regionen zu empfinden. Am deutlichsten wird das beim dritten Erscheinen des Themas in den Takten 1134 bis 1136, wo es scheinbar in d-Moll beginnt. Den Gang der Harmonien macht man sich am besten klar, wenn man sich zunächst den bekannten Quintfalltypus<sup>2)</sup> vergegenwärtigt, der schon in den Musikstücken der

<sup>1)</sup> Ihr Wesen ist die Umkehrung des Gralsextenganges. Hier wird außerdem die Schlußbildung des Vorspiels (143f = 1042) verwendet.

<sup>2)</sup> Die Anwendung dieses Quintfalltypus im harmonischen Verlauf der Sonaten hat Wilhelm Fischer beleuchtet. (Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils. St. z. M. W. III. 1915.)

vorbachischen Zeit gang und gäbe war. Ein solcher Quintfall mit der VI. Stufe (*Tp*) beginnend lautet in F-Dur:

VI. VII. III. VI. II. V. I.

Diese äußerst gewöhnliche Harmoniefolge macht Wagner nun durch folgende Chromatisierung überaus anziehend:

VI. VII. III. VI. II. V. I.

Durch die in kleinen Noten angedeutete Vorhaltsbildung entsteht „Molldur“, so daß die Endlösung gerne in Moll erfolgen kann.

Genau wie diese Phrase ist auch die nächste in den Takten 1137—1139 aufzufassen. Sie beginnt in As VI., geht durch VII, III, VI, II, V weiter. Danach erfolgt ein Trugschluß in die vertiefte VI. Stufe (Fes-Dur =  $^{\circ}Sp$ ), der in Takt 1142 die *D* wieder erreicht.

Hat man sich so an diesen zwei Beispielen die Tonalität der Heilandsklage eingeprägt, so ist es klar, daß sie bei ihrem ersten Erscheinen (1123) in E-Dur steht; denn die enharmonische Verwechslung, die Wagner im Laufe des Taktes 1124 (in den verschiedenen Instrumentengruppen ungleichzeitig) vornimmt, ist natürlich geistig schon am Anfang des Themas durchzufühlen: der des-Moll-Dreiklang also als cis-Moll (VI. Stufe von E) zu hören. Hier tritt dann noch eine harmonische Sequenzierung der letzten e-Moll-Kadenz ein, so daß der Schluß des Themas noch einen Ganzton nach d-Moll heruntersinkt.

Der gleiche Fall liegt in III. 269—271 vor, wo das Thema wegen des dissonierenden Beginnes unzweifelhaft nach B gehört und dann von b in einer Sequenz nach as sinkt. In I. 1604—1607 vermehren sich sogar diese Sequenzen noch, so daß der Schluß um zwei Ganztöne heruntersinkt. In solchen Fällen könnte man den Beginn auch als II. Stufe, und das Ende als Mollneapolitaner ansehen.

Trotz alledem gibt es Fälle, in denen beim ersten Akkord ein unbedingtes Tonikagefühl vorherrscht, so besonders bei der herrlichen chorischen Wiedergabe des Themas aus der Höhe der Kuppel (I. 1205—1209). Auch hier läßt sich alles auf den Quintfalltypus zurückführen, der nach seiner Chromatisierung ein Fallen bis in den „Moll-Neapolitaner“ hervorbringt, wobei aber das Thema auch in dieser Auffassung in einer Tonalität bleibt:

Aus:  
(ich transponiere des  
besseren Vergleichs halber nach  
d-Moll)

I. II. V. I. IV. VII. III. VI. Tiefalt. II.  
(äolisch)

wird:

I. II.# (-) I.# IV. VII. III. VI. Tiefalt. II.

Bedenklich ist nur die Tiefalterierung des Dominanttones im siebenten Akkord, so daß man vielleicht sogar hier lieber, wie oben ein sofortiges Umdeuten des ersten Akkordes von der I. in die VI. Stufe vorziehen wird.

Eine Beziehung von allem auf den letzten Zielpunkt (es) ist nicht möglich, weil dann der zweite Akkord eine hochalterierte Tonika wäre, was jedem harmonischen Verständnis widerspräche. Den Zielpunkt des 7. Akkordes kann man aber noch sehr wohl empfinden.

Nicht immer freilich ist das Ziel des Themas so weit gesteckt. Sehr häufig langt es nur bis zum 5. Akkord des obigen Schemas. In diesem Fall ist dann der I. Akkord Molldominante der Haupttonart ( $^{\circ}D$ ); bzw. III. Stufe, wenn die Untersept dazutritt ( $\mathcal{A}^{\circ}$ ). Es handelt sich also dann im obigen Schema um dorisches g-Moll. Dieser Fall tritt deutlich hervor in I. 1316/17 und 1318/19, noch klarer in I. 1259/60, weil da das vorbereitende, tremolierende *Es* unzweifelhafte Dominantbedeutung hat. Diese Auffassung teilt das obige Beispiel in 2 terzverwandte Tonalitäten, indem der 5. Akkord von  $^{\circ}T$  nach *Dp* umgedeutet wird.

Der erste Akkord des Themas kann aber auch III. Stufe von Dur (*Dp*) sein. In diesem Falle ist die Fortleitung ganz anders: Schematisch:

III. (-) VII. V. I.

(Der zweite Akkord ist als hochalterierte IV. Stufe — (*D*) $\mathcal{E}$  — oder auch als

Durchgang aufzufassen.) So finden wir das Thema in I. 1214—1216 und 1335—1337.

Noch gedrängter ist die Harmonik bei der Verkürzung der Wehelaute, wie sie uns beispielsweise in II. 1307/8, 1309/10, 1328—1330, 1331—1333

und anderwärts entgegnetreten:  In diesem

Fall ist der tonale Schwerpunkt des Themas in den dritten Akkord zurückverlegt; der erste ist dann VII. Stufe, der zweite der verminderte Septakkord, ebenfalls der VII. Stufe mit tiefalterierter Quinte.

In allen Fällen ist durch die Chromatisierung des Quintfalles der „mystische Akkord“ in die Heilandsklage eingeführt, aber

stets mit seiner natürlichen, sinkenden Auflösung: 

wo er Buße und Reue malt<sup>1)</sup>, im Gegensatz zur steigenden Auf-

lösung im Zaubermotiv  wo er Sünde bedeutet<sup>2)</sup>.

Wieder ist hier die Verwandtschaft beider ethischen Gegensätze jenseits von Gut und Böse musikalisch ausgedrückt.

Motivisch ist die Mittelstimme der Heilandsklage und ihr melodischer Aushall aus dem Endmotiv des Liebesmahlspruches herzuleiten. Die sich damit verbindenden absteigenden großen Terzen schält Wolzogen mit Recht unter dem Namen „Wehelaute“ heraus, die, wie wir oben sahen, auch gesondert auftreten können.

<sup>1)</sup> Ist es nicht fesselnd, daß die Arie „Buß' und Reu“ aus der Matthäuspasion ebenfalls auf dem von Septakkorden durchsetzten Quintfall beruht? (Takt 5—10 und öfter: V—I—IV—VII—III—VI von Moll; Takt 41—45: II—V—I—IV—II von Dur; Takt 69—73: I—IV—VII—III—VI von Moll). Freilich sind die Septakkorde hier noch nicht zum mystischen Akkord verzerrt; aber dieser selbst ist ebenfalls für damalige Zeit recht häufig angewendet und zwar neben der gewöhnlichen Quintsextumkehrung der II. Stufe auch in der selteneren Grundlage (Takt 19, 30, 33, 54, 102) und sogar in der 3. Umkehrung (Sekundakkord Takt 38). Dies alles mag die Arie als Vorahnung der „Heilandsklage“ erscheinen lassen. Auch der Text: „knirscht das Sündenherz entzwei“ hat Stimmungsähnlichkeit. Auf die Häufigkeit der Quintfallreihen in den Durchführungen der vorklassischen Sonaten hat Wilhelm Fischer hingewiesen, was ich in Bezug auf harmonische Bewegung bereits betonte. Hier aber handelt es sich um Thematik.

<sup>2)</sup> Vgl. o. S. 44.

Der wunderbar weiche melodische Aushall des Themas war schon — aber ohne Wehelaute — in den Takten 99—100 des Vorspiels erschienen, wo die Entwicklung: Endmotiv des Liebesmahlspruches—Mitleidmotiv—Heilandsklage klar zutage liegt<sup>1)</sup>.

Die Wehelaute hingegen sind melodisch eine im Abstand der großen Terz vor sich gehende Doppelung des Urmotivs des Leidens, das bereits die II. Periode beherrschte und dort sich mit dem Torenspruch verband (s. o. S. 20f.). Dabei wird eine Verwandtschaft dieser beiden Themen hergestellt, die in I. 1607 offenbar wird.

## XIV. Periode.

Kl. Part. 196,1—222,5 [1073 (###) — 1167].

### Verwandlungsmusik.

Außer der Heilandsklage erleben wir hier die Aufstellung eines neuen wichtigen Gedankens, des „Glockenthemas“, womit die Periode anhebt. Zuerst wird das Motiv vom punktierten Rhythmus durchzogen, welcher später (1091f.) auch auf die Begleitung übergreift. Am Anfang hat sich Wagner im begleitenden Baß für eine ruhige Achtelbewegung entschieden, nachdem er die Baßlinie ursprünglich in synkopierten Triolen, die man im Wolzogenschen Leitfaden überliefert findet, gesetzt hatte<sup>2)</sup>. Erst später (ab 1092) tritt das Motiv selbst in den Baß. Immer eher werden seine Schritte.

Das Glockenthema in seiner Vollständigkeit, beim Geläute, ist eine Nebeneinanderstellung zweier fallender Quartan, die durch eine steigende große Sekunde miteinander verbunden sind. Daß dieser

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu S. 17, Anm. 1.

<sup>2)</sup> Herr Dr. Strobel hat auf meine Anfrage freundlichst festgestellt, daß diese nervöse Rhythmisierung sich in der „Orchesterskizze“ vorfindet, während in der Originalpartitur bereits die Fassung des Druckes vorliegt. Man sieht aus diesen Änderungen, daß Wagners Streben nicht nach barocker Komplizierung seiner Einfälle ging, sondern nach klassischer Klarheit. Nach Glasenapp VI. 154 hat Wagner einmal geäußert: „Einfach müsse er immer bleiben, er könne nicht einfach genug sein.“ Auch in der Instrumentation wollte er sich beim Parsifal „einfach halten“ (Glasenapp VI. S. 191).

Sekundenschritt jedoch kein „totes Intervall“ ist, sondern ein höchst bedeutsamer Teil des Motives, sieht man aus dessen Anfangsgestalt (1073/74), wo der letzte Ton noch fehlt und somit die große Sekunde im metrischen Schwergewicht als das Wesentliche erscheint. Der gesunde Schritt der für sich stehenden großen Sekunde spielt in der Parsifalmusik außer hier nur im Schwanmotiv und in der Entsühnungsmusik des III. Aufzuges (in diesen Fällen jedoch abwärts gerichtet) eine Rolle.

Daß im Bau des ganzen Dramas formale Beziehungen zwischen diesen Motiven bestehen, wird man unten S. 97, 158 und 187 sehen.

In Bezug auf die Tonalität hat diese Periode den Sinn, daß alles von allen Seiten nach C-Dur hinstrebt, um die Haupttonart des I. Aufzuges nun endlich wieder deutlich festzustellen. Hierbei kommen die harmonischen Methoden zur Anwendung, die ich im ersten Bande meines Werkes (S. 16ff.) und im Tristanband (S. 88) beschrieben habe. Der Grundsatz, eine Tonart durch *S* und *D* festzustellen, der in der landläufigen „Kadenz“ jedem musikalischen Menschen bekannt ist, wird erweitert, indem die Tonika auch durch Unter- und Oberdominanten höherer Ordnung oder deren Stellvertreter eingeschlossen werden kann. Ich nannte das eine harmonische Welle. Natürlich muß in so einem Fall das Pendel nach beiden Seiten gleich weit ausschlagen, um das Gleichgewicht herzustellen, d. h. die Tonika in der harmonischen Mitte erscheinen zu lassen. Diesen Grundsatz hat Max Graf<sup>1)</sup> auch bei Beethoven und Brahms bis zur vierten *S* und vierten *D* beobachtet.

Wie er hier gemeinsam mit der Formgliederung durchgeführt wird, ist großartig. Man erkennt ja in der ganzen Verwandlungsmusik unschwer einen großen Reprisenbar, dessen Stollen allerdings recht ungleiche Taktanzahl aufweisen.

Jeder Stollen beginnt mit einer mehrmaligen Aufstellung des neuen Glockenthemas, worauf er in einer Verarbeitung des Gralmotives seinen Höhepunkt findet. Dieses Gralmotiv steht das erstemal (1084) in *H*, das zweitemal (1110) in *Des*. Die Zielpunkte der beiden Stollen sind also die 5. *D* und die 5. *S*, worauf der ebenfalls durch das Gralmotiv bekrönte Abgesang der Periode die *T*

<sup>1)</sup> Vgl. Max Graf, Die innere Werkstatt des Musikers, Stuttgart 1910, S. 62, A. 1. Kurth (Rom. Harm.<sup>2</sup> S. 137) spricht sehr gut von „potenzierten dominantischen und subdominantischen Spannungen“.

(C-Dur) mit dem Glockengeläute erreicht. Die große Linie der Periode ist also eine Kadenz (*D—S—T*) in fünfter Potenz.

Aber auch innerhalb der Teile zeigen sich fortwährende Hinweise auf die kommende Haupttonika des Aufzuges: Im I. Stollen wird das C-Dur-Glockenmotiv (1077—1079) im Gleichgewicht dritter Potenz von der 3. *D* (*A*) und der 3. *S* (*Es*) eingewellt, wodurch sich eine Steigerung in kleinen Terzen (*A—C—Es*) ergibt. Dieser Terzenaufbau wird im II. Stollen in die Dominante versetzt (*E—G—B*), wobei also auch die Dominante der Haupttonart wieder durch Zwischendominanten dritter Potenz eingeschlossen ist. Gleichzeitig rundet Gurnemanz mit seinen tiefsinnigen Schlussworten<sup>1)</sup> die ganze große Parsifalszene in *B* ab. Diese beiden dreiteiligen Abschnitte des Glockenthemas sind als kleine Bares zu erkennen, da der jeweils dritte Teil durch Hinzutritt der Triolen Fortspinnungscharakter erhält. Dem II. Stollen des ersten Bares fehlt bloß der sonst stets abschließende Gralsextengang. Nach diesen Kleinbaren tritt, wie schon oben gesagt, *H* bzw. *Des* ein, wobei das Gralmotiv das erstemal sogleich, das zweitemal nach nochmaligem Glockenmotiv ertönt, um jedesmal oberdominantisch auszuhalten. Beim zweiten Großstollen gelangen wir damit kadenzierend in die Variante der Haupttonika *c-Moll*.

Es folgt im Takt 1119 ein Trugschluß, mit dem der Großabgesang der Periode beginnt. Dieser ist wie die Stollen zweiteilig. Der I. Teil (Durchführung) bringt nach viertaktiger Einleitung aus dem ver-

<sup>1)</sup> Der hier ausgesprochene Gedanke, daß im Gralsgebiet als dem Bereich höchster menschlicher Seelenkräfte die Kategorien des Raumes und der Zeit sich gegenseitig vertreten können, wird unseren Sinnen gefühlsmäßig dadurch veranschaulicht, daß infolge der Wandeldekoration die Raumgewinnung der Schreitenden größer erscheint, als ihr Schrittempo vermuten läßt. Überdies empfangen wir vom Orte des Gralstempels den Eindruck des Geheimnisvoll-Wunderbaren, wenn vor seinem Erscheinen das sichtbare Bild der Landschaft unvermerkt ins Gleiten gekommen war und damit die Grundvesten der „wohlgegründeten Erde“ für unser Gefühl erschüttert schienen. Kann man die „Pfade, die kein Sünder findet“ je besser darstellen, als durch dieses Bewegungwerden der bildenden Kunst? Das von modernen Theaterreformern verlästerte Wandelbild darf also nicht wegbleiben, ist vielmehr ein wesentlicher Teil des Gesamtkunstwerkes. (S. Ges. Schr.<sup>2</sup> X. 305 f.)

Sollte Wagner bei den Worten des Gurnemanz vielleicht außerdem daran gedacht haben, daß sich die musikalischen Zeitformen am klarsten im Bilde von Raumsymmetrien vorstellen lassen?

kehrten Gral-Achtelgang etwas ganz Neues: die Heilandsklage. Über ihre Harmonik und Melodik ist bereits gehandelt. Formal stellt sie sich uns in einem vollkommenen Bogen vor, indem ein das melodische Schlußmotiv des Themas steigernder Mittelsatz von je zwei Heilandsklagen umrahmt wird, deren äußere Glieder die 4. D (E) und die 4. S (As) der Haupttonika darstellen. Der MS. des ganzen Bogens beginnt mit der Molltonika (1129). Der Bogen ist also in der vierten Potenz ausgewogen. Wer jedoch die dreimal mit größter Kraft hereinschallenden ersten Akkorde der Heilandsklage tonartbestimmend hört, wird wohl das harmonische Gleichgewicht nicht empfinden. Er nimmt aber dann — oh Wunder! — wahr, daß diese drei Akkorde, die sich wie große Lichter über das Ganze ausbreiten, zusammen den Tonfall der ethischen Frage ergeben (!) und ihre Auflösung ebenfalls in C-Dur verlangen:



Da wir auch im Tristan<sup>1)</sup> entdeckt hatten, daß vier Abschnitten des Tagesgesprächs die vier Akkorde des Todesmotives zugrunde liegen, halte ich es für durchaus möglich, daß der Meister diese Stelle, die harmonisch so außerordentlich sonderbar ist, auf das aus den obigen Dreiklängen herausschallende mystische Motiv aufgebaut hat.

Die letzte Heilandsklage, die den Durchführungsteil der Verwandlungsmusik beendet, geht in einen Trugschluß aus. In diesen verkettet sich (1140) der zweite Teil des Abgesanges (die Reprise), in welchem Glockenthema und Gralmotiv des Anfangs wiedergebracht und durch den h. d. Sz. geblasenen Liebesmahlspruch bereichert werden. Seine harmonische Entwicklung von der 3. S (Es) zur T ersetzt gleichsam einen riesigen potenzierten Plagalschluß; seine Form ist ein deutlicher Bar, dessen Stollen, beide mit dem Liebesmahlspruch in der S beginnend, ganz genau gleich wären, wenn nicht in den zweiten die vier Takte der allein läutenden Glocken eingeschoben wären. Mit den Worten des Gurnemanz während des II. Stollens beginnt im Bühnenvorgang die letzte Szene.

<sup>1)</sup> Vgl. A. Lorenz, Das Geheimnis der Form bei Wagner. II. Bd. (Tristan) S. 94.

**Aufriß:**

Einleitender Takt				1			
Glockenth. in A mit Gralsexten	3. D	} der T	St. 4	} I.	} Groß-St. 19		
Glockenth. in C ohne „	T					St. 2	
Fortspinnung in Es m. Triol. Gschl.	3. S					Abg. 4	
		führend					
Gralmotiv in den Streichern	} in H	zur:	St. 2	} II.	} Groß-St. 27		
Gralmotiv in den Posaunen						5. D	St. 2
Fortspinnung der Gralsexten.							Abg. 4
D-Schl. u. Quartfallreihe							
Glockenth. in E mit Gralsexten	3. D	} der D	St. 4	} II.	} Groß-St. 27		
Glockenth. in G mit Gralsexten	T					St. 4	
Fortspinnung in B m. Triol. Hbschl.	3. S					Abg. 6	
.....		führend					
Gralm. v. Glockenth. (anders!) eingef.	} in Des	zur:	Aufg. 5	} II.	} Groß-St. 27		
Gralachtel, ab- und aufw. (Quartfall)						5. S	NSt. 4
Gralachtel, ab- und aufwärts Kad. c							NSt. 4
Trugschluß, Gralachtel abwärts			Einltg. 4				
Heilandsklage in E, Absinken n. d:	4. D	} der °T	4	} vollk.	} Bg. 17		
Heilandsklage in c (in d beginnend)	T					2	
Steig. d. mel. Mot. (Bar: 1+1+3)						5	
Heilandsklage in F (in d beginnd.)						3	
Heilandsklage in As	4. S		3				
		führend					
Liebesmahlspruch in Fes		zur:	2	} St. 8			
Glockenth. in Es						6	
Liebesmahlspruch in Des		T+	2	} St. 12			
..... (Eingeschoben: Glocken allein)						4	
Glockenth. in C			6				
Gralmotiv glanzvoll			2				
Glockenläuten ff Orchester und Bühne			6	Abg. 8			

Die thematische und tonartliche Zusammengehörigkeit der „Verwandlungsmusik“ und die Einheitlichkeit dieses musikalischen Ergusses innerhalb der von mir gezogenen Grenzen dürfte nach Einsichtnahme in den Aufriß über allem Zweifel stehen. Dennoch wird man geneigt sein, in der Erinnerung an die gesehenen Bühnenbilder, den Anfang dieser Periode bis zum Verschwinden der beiden Sprechenden zur vorigen, und ihren Schluß vom Öffnen der Bühne, also vom neuen Gespräche ab zur folgenden Szene zu rechnen. Wirklich fanden wir auch genau bei den letzten Worten des abgehenden Gurnemanz einen Halbschluß in der Anfangstonart der Parsifalszene, wodurch dieser Ring geschlossen war, und beim Öffnen der Halle gleichzeitig mit dem Geläute den Durchbruch der neuen Tonart der folgenden Szene. Das Dazwischenliegende (im Aufriß durch punktierte Linien

eingeschlossen) hat dann tonartlich Übergangscharakter. Ich darf aus diesem Grunde bei der großen Aktübersicht (u. S. 92ff.) die Außen- teile dieser Periode dem Augeneindruck nach, also in ihrer szenischen Verbindung behandeln.

Dennoch wäre es falsch, deshalb die Einheit dieser Periode zu leugnen. Handelt es sich doch um nichts anderes, als um die ins Große gewachsene Erscheinung, die wir im kleinen bei der „Verknüpfung metrischer Perioden“ unzähligemal beobachten, wo durch enge Verschränkung der „achte Takt“ einer Periode gleichzeitig „erster Takt“ einer neuen werden kann. Der Riesenatem Wagners gestattet solche Überschneidungen der Rhythmik auch in dem hier zu beobachtenden Ausmaße.

### XV. Periode.

C-Dur.

Kl. Part. 222,6—232,5 [1168 (Zum letzten) — 1203].

Einmarsch der Ritter und Knappen.

Erstes Zeilenpaar und Zwischenspiel (Knappenmarsch)	}	St.	8			
Glockenmotiv C—C <sup>V</sup>						
Zweites Zeilenpaar und Zwischenspiel (Knappenmarsch)	}	St.	8			
Glockenmotiv a—C <sup>V</sup>						
Höhepunkt des Chores	{	Abg.	20			
				5. Zeile in Es	St.	4
				6. Zeile in Ges	St.	4
				7. u. 8. Zeile, Rückkehr n. C und schließendes Gralmotiv mit Glockengeläute u. Übg.	Abg.	7
			5			

Aus dem Aufriß ist die große Einfachheit des Aufbaues zu ersehen.

Melodisch mache ich auf einiges aufmerksam: Der öftere Viertel- aufstieg in der Stimme der Ritter stammt aus dem Gralmotiv: im Takt 1171 hört man die Gralsekten in Terzen umgekehrt, in den Takten 1194—1197 türmt sich dieser Gang im Orchester dreimal übereinander, in den Takten 1185 u. 1189 liegt er ebenfalls im Orchester, nachdem die Ritter das Glockenmotiv sangen. Der Anfang der Chormelodie („letzten Liebesmah . . .“ und „ob zum letzten Ma . . .“) ist als Umkehrung des Gralganges aufzufassen, der des Knappenmarsches beruht auf dem Glaubensthema, ganz deutlich in Takt 1180/81, aber auch in 1172/73, wenn man die Noten a—h als verzierende Einschlebung erkennt. Die Rhythmik der Takte 1174 und 1182 läßt an die Mittelstimme der Heilandsklage denken, die hier in gesunde

Diatonik erlöst wird; ihr Anklang an Takt 2 und 3 des Meistersingerpreisliedes, welche ebenso jugendselig wie hier hinschweben, sei nebenbei erwähnt. Ganz merkwürdig ist die Chormelodie des Taktes 1194, die das tragische Motiv (= Schmerzensfigur) bringt; in Verbindung mit der vorangestellten Sekunde wiederholt sich gleichsam die Erlösung dieses Motives in ganz ähnlicher Weise wie einst in der „Waldesmorgenpracht“ („Labung“ — „labt mich auch“<sup>1)</sup>).

### XVI. Periode.

es-Moll (Schluß in Dur).  $\frac{4}{4}$ . Langsam und feierlich.

Kl. Part. 232,6—240,1 [1204 (Den) — 1229 (Der)].

Einzug der Gralsträger und des Amfortas.

In dieser Periode kommt die Heilandsklage zur ureigensten Entfaltung. Die verschiedenen Möglichkeiten der tonalen Auffassung dieses Themas (s. o. S. 67f.) lassen das Gefühl zwischen es und seiner  $^{\circ}S$  (as) hin und her schwanken. Trotz dieser schwebenden Pein ergibt sich aber an den Endpunkten der Verszeilen ein festes dominantisches Gerüst, endigt doch der II. Stollen in Ces-dur, der Durdominante von fes-Moll (Mollneapolitaner von es), dem Endpunkte des I. Stollens. Der Abgesang in seinem Wechsel von  $^{\circ}T—S—T^+$  stellt einen modifizierten Plagalschluß dar. Aufriß:

Einleitung: Feststellung der Tonart	1	
Heilandsklage. I. Strophe: es—Ges—fes (= e) und Nachspiel aus Glockenm. u. Gralachteln	5	} St. 9
	4	
Heilandsklage. II. Strophe: es—Ces (= H = D von e) und Nachspiel aus Glocken- und Gralmotiv	5	} St. 6
	1	
Fortspinnung des Themas. zweistrophig in es—E (= S) und E—Es	3 + 1	} Abg. 10
	3	
Nachspiel: Gralmotiv, übergehend nach As	3	

### XVII. Periode.

As-Dur (Schluß in der D).  $\frac{6}{4}$ . Langsam.

Kl. Part. 240,2—242,4 [1230 (Glaube lebt) — 1245].

Sammlung zur Gralsenthüllung.

Glaubensthema in Bogenform:	HS. (unvollkommener Ganzschl.)	5	} 12
	MS. (Umkehrung des Motivs)	2	
	HS. (vollkommener Ganzschluß)	5	
Orchesternachspiel. (Doppelter Plagalschluß in Es) und Generalpause			} 4

<sup>1)</sup> Vgl. o. S. 26.

## XVIII. Periode.

es-Moll-Dur. Anfang in der <sup>0</sup>S (as).<sup>4</sup>/<sub>4</sub>. Verschiedene Zeitmaße.

Kl. Part. 242,5—276,2 [1246 (Mein Sohn, Am-) — 1421].

## Die Amfortasklage.

An den Es-Dur-Ausklang der vorigen Periode sollte sich, wenn die Gralsfeier ordnungsmäßig verlief, Takt 1422 anschließen, Amfortas sollte zur Gralsenthüllung schreiten. Er zögert aber und als Titirel durch die entstehende lange Pause (die der Dirigent nicht abkürzen darf) die Stockung der Handlung merkt, greift er mahnend ein. Der König wird dann nach seiner unvorgesehenen Weigerung und herzerschütternden Klage durch das Eingreifen des Chores aus der Höhe, der ihm die Trostverheißung ins Gedächtnis ruft, seiner Pflicht wieder zugeführt, so daß die Feier nach der Unterbrechung der XVIII. Periode weiter geht, wie es im Gralstempel sonst immer der Fall war.

Gemäß dem Wesen einer störenden Unterbrechung muß die Periode einen etwas zerfahrenen ungeordneten Eindruck machen, der dadurch hervorgerufen wird, daß Wagner ihre Form äußerst schwer erkennbar gestaltet. Dennoch wird eine hohe künstlerische Befriedigung eintreten, wenn wir nach Erfassung zahlreicher freier und gegensätzlicher Symmetrien bemerken, daß der ganzen Periode ein vollkommener Bogen zugrunde liegt. Man kann nämlich sieben Teile unterscheiden:

1. Die Mahnung des unsichtbaren Titirel und seine Forderung der Gralsenthüllung.
2. Der Aufschrei des Amfortas mit der Klage um das „wehvolle Erbe“.
3. Der Hinweis auf den „Gnadenreichen“ und die Sehnsucht nach dem Anblick des Grales.
4. Die Vision der Gralsenthüllung in ihrer Wirkung auf Amfortas.
5. Hinweis auf die Wunde des Heilands und die nun von neuem blutende des Amfortas.
6. Erbarmensrufe des Amfortas mit der Bitte „Nimm' mir mein Erbe“.
7. Trost des unsichtbaren Chores und Forderung der Ritter und Titirels nach der Gralsenthüllung.

Daß der 1. dem 7., der 2. dem 6., der 3. dem 5. Teil auch musikalisch entsprechen, so daß der 4. Teil als krönender Mittelpunkt

erscheint, werden wir nun im einzelnen beweisen, dabei die paarweise ähnlichen Teile zusammenstellend.

Der eigentliche, vom klagenden Amfortas allein bestrittene Hauptteil wird umgeben von Teil 1 und 7, die wir also als zwei Rahmensätze bezeichnen können. Sie stehen in ihren Anfängen in gegensätzlicher, in ihren Abschlüssen in gleichlaufender Symmetrie. Der SRS. ist nach dem Grundsatz der dramatischen Verkürzung genau halb so lang wie der vordere.

## 1. Abschnitt (VRS.) [1246—1280]:

Er zerfällt in zwei Teile. Der erste ist ein Bar in as-Moll: Die beiden halbschließenden und von einsamen Paukenschlägen gefolgt Deklamationen sind zwei freisymmetrische viertaktige Stollen. Der Abg., in der <sup>0</sup>T ganzschließend, ist in sich ein Bogen (4 + 4 + 4); sein HS., die Melodie „Muß ich sterben, vom Retter ungeleitet?“ wird in der Rp. vom Orchester aufgenommen; der Anfang dieser

Melodie  ist der polare Gegensatz vom  
muß ich ster - ben

lebenspendenden Spruch des Heilandes: 

Auch der Schluß „ungeleitet“ ist mit dem c-Moll-Ausgang des Liebesmahlspruches ohne Schlußton gleich, so daß alles als Variante dieses Themas anzusehen ist<sup>1</sup>). In dem Sprungmotiv „Retter un-“ könnte man einen Anklang an die Schmerzensfigur, die ja in der Mitte des Themas steht, aber auch an den Torenspruch<sup>2</sup>) erblicken, was durch Vergleich der Takte 1303/4 mit III. 300/1 erweisbar ist. Die ganze Melodie, in der später auch Amfortas sein Leid besingt, nenne ich „Klagemelodie“. Die den MS. bildenden Wehelaute, die nach der VI. Stufe = Fes-Dur-Moll ausweichen und damit bereits das spätere e-Moll vorbereiten, sind als Variante des Urmotivs des Leidens aufzufassen.

Der 2. Teil des Abschnittes 1 ist ein Bogen (7 + 3 + 5): Eingeleitet durch das des letzten Vorhalts beraubte Motiv „Muß ich

<sup>1</sup>) Man vergleiche Kirstens Betrachtung dieser Melodie vom rein deklamatorischen Standpunkt (a. a. O. S. 22f.).

<sup>2</sup>) Die Verwandtschaft zwischen Torenspruch, Schmerzensfigur und „tragischem Motiv“ ist schon in der II. Periode (s. o. S. 20f.) klar geworden.

sterben?“, wodurch ein absinkender übermäßiger Dreiklang entsteht, bildet das Gralmotiv den HS. in As, dessen Rp. das Motiv nach Ces versetzt und hastig zu Ende führt. Wichtig ist, was man im Kl.-A. nicht sehen kann, daß in die Takte 1279/80 zwei Fagotte den einleitenden Abstieg des Anfangs (1266: *as, fes, c*), eine Quint erhöht, mit hineinflechten (*dis, h, g*), so daß die im HS. nacheinander auftretenden zwei Motive in der Rp. gleichzeitig wiederkehren. Der MS. dieses Bogens „Du büß' im Dienste deine Schuld“ ist (von *b* ab) die gleiche Variante der Schmerzensfigur, wie das — Waldesrauschen<sup>1)</sup>, nur durch Moll den schmerzlichen Zug bewahrend<sup>1)</sup>. — Blicken wir nun sogleich auf den

### 7. Abschnitt (SRS.) [1405 (Mitleid) — 1421].

Auch hier sind zwei Teile vorhanden. Der erste Teil (ein Bar: 2 + 2 + 3) stellt statt der trostlosen Mahnung Titurels, in welcher der Torenspruch durch Takt 1256 und 1263/64, sowie durch das Leidensmotiv der Wehelaute verzerrt angedeutet war, dieses trostreiche Thema in vollem Umfang hin, und zwar im stärksten Gegensatz der Tritonustonart (*as—d*)! Noch vor Beendigung dieses Teiles in Dur beginnen die Ritter in zweitaktiger Verkettung den 2. Teil, der in einem Gegenbar (3 + 3 + 3) das Gralmotiv doppelt, wobei zuletzt, wie im 1. Abschnitt, Titurels Worte „Enthüllet den Gral!“ hineinschallen und in einem dreitaktigen Schlußakkord aushallen. Die Ähnlichkeit der beiden Rahmensätze liegt in dem von Gralmotiven unterbauten in verwandte Tonarten (*as—Es*) ausklingenden Schlusse und in der Stimmung, die anfangs durch die aus unsichtbar tiefem Raum geheimnisvoll hereinklingenden Gesang hervorgerufen wird, wenn dieser auch inhaltlich (trostlos-trostvoll) und tonartlich (*as—d*) gegensätzlich ist.

Die fünf mittleren Abschnitte zusammen bilden die eigentliche Amfortasklage, tonartlich auf *es-Moll* mit subdominantischem Anfang (*e = fes = Var.* des Leittonwechselklangs der *S*) und dominantischem Schluß (*d = Leittonwechselklang der D*) zu beziehen.

### 2. Abschnitt [1281 (Nein) — 1315 (Oh!)].

Auch dieser Abschnitt hat scheinbar zwei Teile: die Weigerung des Amfortas mit dem Jammer über die Mitleidslosigkeit der Ritter

<sup>1)</sup> S. o. S. 26.

und die Klage um sein Erbe. Der erste Teil zerfällt in zwei Strophen (9 + 8). Beide beginnen mit dem heftig abstürzenden Kundrymotiv, wodurch sich des Amfortas Blut noch gänzlich der Zauberin unterworfen zeigt. Jedesmal folgen Deklamationen, die durch gewisse kleine Gemeinsamkeiten ähnlich werden: Das in der I. Strophe vokal deutlich gebrachte Kundrymotiv („Keiner diese Qual ermißt“) ist in der II. Strophe verstümmelt („Was ist die Wunde“) und die Triolenfiguren („die mir der An-“ bzw. „gegen die Not“) entsprechen sich in Tonfall und Harmonie (mystischer Akkord). Am Schluß der II. Strophe fallen die synkopierten Widerschläge ein, die das ganze Folgende unterwühlen.

Der zweite Teil ist ein Bar (4 + 4 + 10). Seine Stollen ergreifen die Klagemelodie von neuem, die wir aus dem Liebesmahlspruch hergeleitet hatten, in den Abgesang werden Gralsexten dissonierend, Kundry- und Speermotiv (1313) eingearbeitet. Die Zweiteiligkeit des Abschnittes ist jedoch nur äußerlich. Dramatisch müssen die beiden Teile fest ineinandergeschlossen werden. Es wäre greulich, durch Verlängerung der Pause nach „verdammst zu sein!“ das Gefühl eines im Operschlendrian befangenen Kapellmeisterrotiniers aufkommen zu lassen, als handle es sich um „Rezitativ und Arie“. Der ganze zweite Teil muß aus den beiden unbegleiteten Melodien (nicht „Rezitativen“) so eng herauswachsen, daß er als Großabgesang zu ihnen und nicht als gegensätzlicher Abschnitt empfunden wird.

Wird diese Stelle richtig zusammenfassend dirigiert, so ergibt sich auch die Entsprechung zwischen ihr und dem

### 6. Abschnitt [1387 (keine Büßung je) — 1404].

Dieser hat ja auch zwei aus dem Kundrymotiv gebildete Stollen (3 + 3), die sich bei ihrem synkopierten Anfang mit dem Zaubermotiv vermählen, und einen selbst barförmigen Abgesang (3 + 3 + 6), dessen Motive — Speer und Mitleid — wie die dortige Klagemelodie ebenfalls aus dem Liebesmahlspruch herzuleiten sind; die dort aufstürmenden Baßläufe (1298, 1300, 1301) stürzen jetzt abwärts (1393, 1396). Freilich ist der ganze Abschnitt zeitlich wieder genau auf die Hälfte verkürzt, aber er ersetzt durch dramatische Wucht vollkommen, was ihm an Länge abgeht. Fallen in ihn doch die zwei schneidenden Erbarmenschreie des Amfortas, bei welchen der erstarrt regungslose Tor eine heftige Bewegung nach dem Herzen macht.

## 3. Abschnitt [1316 (Strafe!) — 1345 (die Hülle)].

Der Gedanke an den Heiland läßt hier die Sehnsucht nach dem Gral erstehen. Wir können wieder zwei Teile feststellen: zuerst einen leicht zu erkennenden Bar (2 + 2 + 2) aus Heilandsklage und Kundrymotiv, dann einen längeren Teil, der, vom synkopierten Triolenrhythmus unterwühlt, das Gralmotiv behandelt. Dieser Rhythmus ist zunächst ein Überbleibsel der krankhaften aus I. 151f entstandenen Begleitung zur Klagemelodie (1297), weist aber in dem „sehnlichen Verlangen nach dem Gral“ auf die ähnlichen Triolensynkopen hin, welche Klingsors Begierde nach dem Gralbesitz (II. 258 f) aufstacheln und später auch in Kundry wirksam werden (II. 306 f, 1099 f, 1471 f). In III. 716 f und 1035 f wird der Rhythmus erlöst, indem er in das beim Liebesmahlspruche gehörte selige Schweben der Holzbläser gleichsam zurückfindet (S. Partitur I. 6 f und 1445 f). Nach seinem Eintritt hier (I. 1322) werden die Intervalle des Gralmotives zu großen Terzen erweitert, wodurch eine übergangsartige Einleitung (4 Takte) zu dem nun folgenden großen Bar (7 + 7 + 6) entsteht. Dessen Stollen sind hauptsächlich textlich und melodiös erkennbar, weil sich motivisch die Begleitung des II. St. durch Einflechtung der zerbrochenen Heilandsklage stark verändert. Melodiös aber ist der gleiche Ausgang in die Gralsexten, die beim zweitenmal synkopiert werden, trotz der Quartsteigerung sehr deutlich („sehnlich mich verlangen“ = „ihm muß ich gelangen“). Im Abgesang reinigt sich das Gralmotiv von der unruhigen Begleitung. Er bringt zuerst nur den Rhythmus, dann den Kopf, endlich das Ganze des Motives. Welche Weisheit in der Anordnung, daß die hier und in der Einleitung nur als Bruchstück auftretenden Kopfmotive des Themas durch die in den Stollen erklingenden Sextengänge ergänzt werden!

## 5. Abschnitt [1369 (der dort dem Erlöser) — 1386 (Quelle)].

Er beginnt, wie der dritte, mit zwei — allerdings viel ausgedehnteren — Heilandsklagen, worauf (wie dort) ein das Gralmotiv behandelnder Teil folgt. In dessen Einleitung bildet sich aus dem vorbereitenden Tremolotakt und dem C-Dur-Einsatz des Themas das Motiv der „ethischen Frage“. Dann folgt, wie dort, ein Bar, der aber viel kürzer und anders gebaut ist, denn das Gralmotiv beherrscht jetzt nur die beiden Stollen, während im Abgesang das Klingsormotiv tobt, als Ersatz für die aufwühlenden Triolen, die ja, wie wir sahen, ebenfalls die Klingsormusik vorahnten. Textlich

überschneidet der Schluß dieses Abschnittes, der eigentlich bis zum Worte „still“ reicht, den Anfang des sechsten, den man musikalisch natürlich mit Einsatz der Kundrysynkopen und des Zauber-motivs beginnen fühlt.

## 4. Abschnitt [1346 (fällt) — 1368 (selben Speeres Streich)].

Den Mittelpunkt der ganzen Amfortasklage bildet ein Reprisesbar, in dem Amfortas visionär die Wirkung des Gralsanblicks auf sich schildert. Das Ende des Abschnittes müssen wir in den besagten Takt legen, trotzdem hier textlich nicht einmal ein Satz schließt; denn mit dem folgenden Relativsatz ändert sich die Gedankenwelt völlig, die nunmehr zur Wunde des Heilands hinüberschweift, mit der der kranke König seine eigene in Gegensatz stellt. Die Schilderung der Gralsenthüllung hört eben mit dem Hauptsatz auf. Wie die spätere wirkliche Gralsenthüllung mit zwei um eine Terz gesteigerten Strophen aus dem Liebesmahlspruche beginnt, so hören wir auch hier zunächst den Liebesmahlspruch in c und es. Das sind zwei Stollen, denen ein im Zeitmaß immer mehr beschleunigter Abgesang folgt, der das Ausbrechen des sündigen Blutes aus der Wunde beschreibt. Seine Durchführung ist wieder barförmig, mit Stollen aus dem Amfortasmotiv und einem wieder in potenziertem Barform stehenden Abgesang aus dem Zauber-motiv: St + St + (St + St + Abg =) Abg. Diese dreifache Hinaufsteigerung gipfelt im dicht gedrängten viermaligen Ertönen der Schmerzensfigur, was als Rp. aus der Stollenmusik erfüllt wird. Sie geht ohne Abschluß (wie die Dichtung) in den nächsten Abschnitt über.

Überschauen wir nun die ganze Periode von so hohem Standpunkte, daß alle Nebensächlichkeiten verschwinden, und führen wir alle Motive auf ihren Ursprung zurück, so zeigt der textlich und nunmehr auch musikalisch nachgewiesene „vollkommene Bogen“ überdies ein stetes rondoartiges Abwechseln zweier Motivpaare:

- Leidensmotivvariante (Heilandsklage) und Gral
- Kundry und Liebesmahlspruchvariante (Klagemelodie)
- Leidensmotivvariante (Heilandsklage) und Gral
- Liebesmahlspruch und Zauber (frei für Kundry)
- Leidensmotivvariante (Heilandsklage) und Gral
- Kundry und Liebesmahlspruchvariante (Mitleidmotiv)
- Leidensmotivvariante (Torenspruch)<sup>1)</sup> und Gral.

<sup>1)</sup> Auf die Beziehung zum Torenspruch und zur Heilandsklage ist schon o. S. 20 Anm. 2 aufmerksam gemacht.

## Vollständiger Aufriß:

	Deklamation, Paukenschläge auf Es	St.	4	} 1.	Teil	20	} VRS. 35
	Deklamation, Paukenschläge auf Es	St.	4				
1.	Klagem., Hldskl., Klagem. (Bg.: 4+4+4)	Abg.	12	} 2.	Teil	15	} HS. 35
	Abstieg im $\frac{5}{3}$ <, dann Gralmotiv in As	HS.	7				
	Var. der Schmerzensfigur	MS.	3				
	Abstieg im $\frac{5}{3}$ < u. Gralm. in Ces zusammen „Enthüllet den Gral!“	HS.	5	} 1.	Teil	9	} HS. 35
	Kundrymot. u. Deklamation m. Kundrymot.	St.	9				
	Kundrymot. u. Deklamation (Km. verstümm.)	St.	8	} 2.	Abg.	18	} HS. 35
2.	Klagem. im Orch. (Var.-Lbmspr.)	St.	4				
	Klagem. in d. Singst. (Lbmspr.)	St.	4				
	Gralsexten, Kundry, Speer	Abg.	10	} 1.	Teil	6	} ZS. 30
	Heilandsklage	St.	2				
	Heilandsklage	St.	2				
	Kundrymotiv	Abg.	2	} 2.	Teil	24	} ZS. 30
3.	Klingsortriolen u. Gralm. Einleitung	4					
	Triolen und Gralsexten	St.	7				
	Triolen u. Hldskl. u. Gralsexten	St.	7	} 1.	Teil	7	} MS. 23
	Gralmotiv rein und voll	Abg.	7				
	Liebesmahlspruch in c—EsV	St.	5	} Df.	Abg.	13	} MS. 23
	Liebesmahlspruch in es—Es	St.	5				
4.	Amfortasm. 2 St.: (2 + 2)						
	Zaubererm. Abg.: (Bar: 1 + 1 + 3)			} Rp.	Abg.	13	} MS. 23
	Schmerzensfigur (2 Str.: 2 + 2)						
	Heilandsklage, in es beginnend	St.	3	} 1.	Teil	3	} ZS. 18
	Heilandsklage, in e beginnend	St.	3				
	Ethische Frage	Einleitung	2	} 2.	Abg.	12	} ZS. 18
5.	Gralmotiv	St.	2				
	Gralmotiv m. dopp. Sextengg.	St.	3				
	Klingsorm., m. Zaubererm. begin.	Abg.	6	} 1.	Teil	3	} HS. 18
	Kundrymotiv, mit Zauberermotiv verbunden	St.	3				
	Kundrymotiv, mit Zauberermotiv verbunden	St.	3	} 2.	Abg.	12	} HS. 18
6.	Großes Speerm. u. Mitleid (a. Lbmsp.)	St.	3				
	Großes Speerm. u. Mitleid (a. Lbmsp.)	St.	3				
	Synk. Seufz., Mitl. (Bog.: 2 + 2 + 2)	Abg.	6	} 1.	Teil	7	} SRS. 17
	Torenmotiv	St.	2				
	Torenmotiv	St.	2				
	Verklärte Schmerzensfigur	Abg.	3	} 2.	Teil	11	} SRS. 17
7.	Gralkm. (2 Takte i. vor. verkettet)	Aufg.	3				
	Gralmotiv im Chor	NSt.	3				
	Gralm. i. Orch. „Enthüllt d. Gral!“	NSt.	3	} 3.	Teil	3	} SRS. 17
	Schlußakkord. Aushallendes Es-Dur.						

## XIX. Periode.

As-Dur.  $\frac{4}{4}$ . Verschiedene Zeitmaße.  
 Kl. Part. 276,3—312,6 [1422—1574 (. . ben!)]

## Die Gralsfeier.

So schwierig die vorige Periode zu begreifen war, so leicht ist die gegenwärtige durch bloßen Vergleich mit dem Aufriß als Gegenbar verständlich. Die Gralsenthüllung geht in einem großen, barförmigen Aufgesang vor sich; zwei Nachstollen, welche zweistrophig den Liebesmahlspruch in verschiedener Weise variieren und strecken, begleiten die Verteilung von Brot und Wein bzw. das Liebesmahl der Ritter selbst. Eine Koda aus dem Gralmotiv schließt die Periode in der Haupttonika.

## Aufriß:

Einleitung: (Amfortas erhebt sich) Schmerzensfigur		18	} St.	19
Liebesmahlspruch in As, einstimmig m. tief. Trem.	6			
Wiederholung in Engelsstimmen			} Aufg.	71
Aushall in Arpeggien u. hohen Akkorden	13			
Liebesmahlspruch in c, einstimmig m. tief. Trem.	6	} St.	19	
Wiederholung in Engelsstimmen, übergehend in Ausklang (Bar: $1\frac{1}{2} + 1\frac{1}{2} + 5$ ) Mitleidm. u. Hldskl. Kad. C	5			
	8	} Abg.	15	
Km. des Lbmsp. in Gralsexten übergehend	Aufg. 2			
Schwenken des Grals mit Sextengang (G)	NSt. 3	} Abg.	15	
Schwenken des Grals mit Sextengang (Des)	NSt. 2			
Schlußakkord (As) mit Glockenthema, verhallend	8			
Melodische Variante des Liebesmahlspruches in Es	Str. 17	} NSt.	35	
Dasselbe, eine Quart tiefer (zul. leise Veränd.) B.	Str. 17			
Übergangstakt (Glockenmotiv)	1			
Andere Variante des Liebesmahlspruches in Es	Str. 17	} NSt.	35	
Dasselbe in gleicher Tonart (zul. kl. Dehnung)	Str. 18			
Übergangstakt (Gralsexten)	1			
Rückkehr nach der T (As): 3 Strophen (4 + 4 + 4)	} 12	} Koda	12	
Gralmotiv, dreimal in höheren Oktaven verschwebend				

Daß die Melodie der Chöre aus der Höhe nur eine Variante des Liebesmahlspruches ist, liegt auf der Hand. Aber auch die Ritterchormelodie erkennt man als Variante dieses Themas, wenn man sich vergegenwärtigt, daß diese, wie der Liebesmahlspruch, ein Kopfmotiv aus Terzenschritten (1528 = 1440), dann ein sekundeweises Fortschreiten bis zur Oberoktave (1531 = 1441) enthält,

(1) (2) (3) (4)

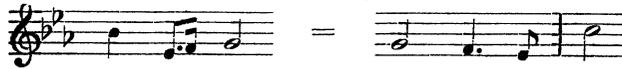
(2) (4)

*Dp* *T*

(5) (6) (7) (8)

(6) (8) (2) (4) (6) (6 a) (7) (8)

worauf die Schmerzfigur folgt, die jetzt krebsgängig verkehrt wird:



Das nun folgende Speermotiv kehren die Ritter um (1540 ~ 1443), und die Kadenz, die jetzt von der Oberoktave herabsteigt, wird dadurch vollkommener, als im Liebesmahlspruche. Zur größeren Klarheit stelle ich die drei Melodien hierneben untereinander (der Liebesmahlspruch nach Es transponiert).

Auch metrisch ist der Vergleich der drei Melodien lehrreich. Während in der durchaus schwebenden Rhythmik des Liebesmahlspruches nur die zwei ganz großen Schwerpunkte des Vorder- (*Dp*) und Nachsatzes (*T*) fühlbar sind, verdichtet sich das ganze in der ersten Variante zu einer metrischen Periode von riesigen Atemzügen; denn es handelt sich nun trotz des mäßig-langsamem  $\frac{4}{4}$ -Takttes um Großtakte, in denen zwei — beim 5. und 6. Großtakt drei — geschriebene Takte zusammenzufassen sind. Bis auf diese zwei „gedehnten“, richtig gesagt: noch nicht genügend zusammengedrängten Großtakte ist also die Metrik dieser Variante schon vollkommen. Die Form der Melodie wandelt sich aus der Bogenform des Liebesmahlspruches, die oben S. 13 dargelegt ist, zu einem Bar, dessen Abgesang wieder barförmige Unterteilung zeigt:

Kopfmotiv mit absteigendem Ende	St. 4	
Kopfmotiv mit aufsteigendem Ende	St. 4	
Schmerzensfigur	St. 3	} Abg. 9
Schmerzensfigur	St. 2	
Endmotiv	Abg. 4	

Noch kleingliedriger wird alles in der zweiten Variante: Der starke dominantische Einschnitt in der Mitte veranlaßt eine Teilung des Ganzen in zwei Strophen, welche nun das Bild zweier Riemannscher Achttaktperioden unzweideutig zeigen; einzig der 6. Takt der II. Periode ist auf zwei gedehnt, richtiger gesagt: die Verdichtung der zwei Takte auf einen, die durch Halbierung der Notenwerte leicht vorgenommen werden könnte, ist noch nicht erfolgt. Wäre auch dies noch der Fall, so würde die Variante durchaus marschartig sein. Der Formaufriß dieser Variante lautet also:

Kopfmotiv	St. 2	} I. Str. 8
Kopfmotiv	St. 2	
Fortspinnung	Abg. 4	
Schmerzensfigur in Umkehrung	St. 2	} II. Str. 9
Schmerzensfigur in Umkehrung	St. 2	
Umgek. Speermotiv und Kadenz	Abg. 5	

Aus dieser Betrachtung kann man lernen, daß die Riemannsche Achttaktperiode nicht das Ursprüngliche ist, sondern die Folge eines besonders gearteten Formungsgefühls, das ein hervorragend starkes Bedürfnis nach zeitlich regelmäßiger Wiederkehr von Schwerpunkten in sich trägt. Sogenannte „unregelmäßige Perioden“ entstehen also nicht immer, wie Riemann will, durch „Interkalationen“ bzw. „Elisionen“, sondern sind oft umgekehrt Formgebilde, die noch nicht zur größten metrischen Einfachheit geschüttelt sind. Die Riemannsche Achttaktperiode ist keine „Ursache“, sondern ein hochgezüchteter, hervorragend schöner Sonderfall der Formungen, die sich zunächst nach meinen vier Typen gestalten.

Die zahlreichen Veränderungen des Liebesmahlspruches in der Rittermelodie, die sich allmählich auf dem Wege über die Stimmen aus der Höhe entwickelt haben, beweisen musikalisch, was durch aufmerksame Lesung der Dichtung ebenfalls erkannt wird, wobei leider das viermalige Wort „wandeln“ leicht irre leiten kann: daß das Mahl der Gralsritter nichts mit der Wandlung in der Kommunion der christlichen Kirche zu tun hat<sup>1)</sup>. Wie wir „die durch Erkenntnis des Verfalles des menschlichen Geschlechts errungene Siegesgewißheit des Willens über sich selbst mit unserem täglichen Speisemahl feiern“, so gilt den Rittern auch die Tafelrunde „als ein weihevoll reinigender, religiöser Akt<sup>2)</sup>“. Der Dichter kleidet das in den Gedanken, daß der Heiland sein letztes Liebesmahl in den Kreuzestod

<sup>1)</sup> Dieser Irrtum hat eine große Literatur zahlreicher Theologen hervorgerufen, die teils gegen die „Blasphemie“ schrieben, teils den religiösen Sinn Wagners verteidigten. So lesen wir bei H. Weinel (Richard Wagner und das Christentum, Xenien I. 225 und 111), der recht gut die buddhistischen, brahmanischen und christlichen Elemente der Dichtung herausarbeitet: „Wagner ist ein tiefreligiöser Mann, wenn auch seine Frömmigkeit eine andere als die Jesu ist“, und von Wagners Regenerationslehre sagt er: „Eine Reform sollte es sein, vor allem auch des Christentums.“

Wer sich über all dieses, worauf ich als meinem Thema fernliegend nicht eingehe, unterrichten will, lese: Artur Seidl, Wagners Parsifal, Regensburg 1914, worin die ganze hierhergehörige Literatur zusammengestellt ist. Die falsche Auffassung des Rittermahls hat besonders gut Arthur Prüfer berichtet in: „Parsifal und der Kulturgedanke der Regeneration.“ Leipzig 1924. S. 43. Ebenso klar: Vianna da Motta: Zur Einführung in R. Wagners Parsifal, Bayreuth 1897. S. 12f.

<sup>2)</sup> R. Wagner, „Religion und Kunst“. Ges. Schr.<sup>3</sup> X. Bd. S. 250. Diese Sätze fallen allerdings in anderem Zusammenhange.

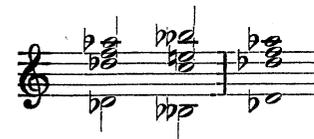
verwandelt hat<sup>1)</sup>, während der Gral nun umgekehrt die Liebestat des Heilandes mittels Brot und Wein „in Leibes Kraft und Stärke“ und „zu Lebens feurigem Blute“ wandelt, was die Ritter zu Taten und Kämpfen begeistert und befähigt. All dies sagen uns auch die Umkehrungen der Motive des Liebesmahlspruches in der Melodie der Ritter sowie ihre Verwandlung aus einem ungewiß schwebenden Melos in eine marschartig fortschreitende metrische Periode.

### Sonderbetrachtung über Scheinkonsonanzen.

Die in Takt 1480—1484 auftretenden Harmonien geben zu folgender Betrachtung, die für die Harmonik des Parsifal wichtig ist, Veranlassung.

Wenn ein Dreiklang in seine chromatischen Wechseltöne weiterschreitet oder durch „Nebentoneinstellung<sup>2)</sup>“ vorbereitet wird, hört das Ohr zunächst die Leittonstrebung, die zwischen Wechselnote und Akkordnote besteht. Auf diese Weise kommen oft stark dissonante Gebilde heraus, die aber zufällig enharmonisch gleich mit Dreiklängen sind. Bei längerer Dauer erscheinen daher solche eigentlich dissonanten Gebilde dem Ohr schließlich als Konsonanzen. Die psychologische Wirkung dieses Vorgangs ist zauberhaft; denn während des Verweilens auf den zuerst dissonant verstandenen, aber temperierten Tönen reinigt sich der Klang ohne jede Bewegung zu strahlender Schönheit. Daher wendet Wagner dieses Verfahren mit Vorliebe bei Umbildungen des Gralmotives an.

Wenn in Takt I. 1483/84 zwischen zwei Des-Dur-Dreiklängen ein a-Moll-Dreiklang steht, so ist das eigentlich eine Dissonanz, denn das *a* steht, als Nebenton von *as* für *heses*, während die Terz  $\frac{e}{c}$  durch die unteren Leitöne von  $\frac{f}{des}$  gebildet wird. Richtig geschrieben wäre die Stelle also:



Kaum sind die Nebentöne aber erreicht, so legt sich über den Klang der Schein einer Konsonanz, was wie ein Lichtstrahl wirkt. Während hier im Takt 1484 die Nebentöne wieder richtig in den Schoß, aus dem sie geboren waren, zurückkehren, wird drei Takte vorher der anfangs gleiche Vorgang anders

weitergeführt: auf G-Dur folgt die Dissonanz  $\frac{es}{ais}$   $\frac{fis}{fis}$

<sup>1)</sup> Die Gegensätzlichkeit der beiden Vorgänge — Mahl-Liebestat und Liebestat-Mahl — ist in den beiden Gesängen aus der Höhe „Wein und Brot ...“ und „Blut und Leib ...“ textlich Stück für Stück so deutlich wie nur möglich gemacht.

<sup>2)</sup> Ausdruck von Ernst Kurth.

klingend wie es-Moll, welches dann scheinkonsonant festgehalten wird und als II. Stufe nach Des-Dur führt. Ähnliches finden wir in der Schlußszene des III. Aufzuges: Takt 1090—1092 ertönt das Gralmotiv zuerst schlicht in As-Dur. Bei der Wiederholung aber (1098) werden scheinkonsonante Zwielfichter aufgesetzt (wobei das „Motiv der ethischen Frage“ entsteht).



Auch der umgekehrte Weg kann vorkommen: Ein ursprünglich reiner Dreiklang wird durch seinen Fortgang zu einem eigentlich fremden Akkord in ein bloß scheinkonsonantes also dissonantes Gebilde umgewandelt.

Die Klärung der dissonierenden Scheinkonsonanz zum strahlenden Dreiklang kommt erst bei längerem Verweilen des Klanges zustande. Wechseln die Harmonien schnell, dann bleibt der düstere, rauhe Klang der Verworrenheit bestehen. Daher konnte Wagner dasselbe Verfahren wie beim Erglühen des Grales, auch beim teuflischen Klingsormotiv anwenden! Freilich tritt da zu den Akkorden noch eine melodische Sept, und die Umdeutung geschieht in der umgekehrten Weise (s. o. S. 54) vom rationalen zum irrationalen Klang. Folge ist daher beim Toben der Klingsormusik wüste Unruhe und Verdunkelung, während wir bei der Gralsfeier Licht und Erhellung der Klänge fühlen.

Überdies stellt hier wieder die Musik durch die Ähnlichkeit dieser Harmoniefolgen (Klingsormotiv: h—g—es ~ Gralmotiv in Takt 1098f.: h—G—es) die mystische Beziehung des Grales- und Klingsorreiches jenseits von Gut und Böse her, oder besser gesagt, sie versinnbildlicht das erlöste Untertauchen dieses Reiches in der Gralsfeier Parsifals.

## XX. Periode.

F-Dur (Anfang in der  $^{\circ}Tp$ ).  $\frac{6}{4}$ . Langsam.

Kl. Part. 313,1—316,1 [1575 ( $\frac{6}{4}$ ) — 1589 ( $\frac{4}{4}$ )].

Auflösung der Tafelrunde.

Glaubensthema absinkend:

Ankündigung in As (= $^{\circ}Tp$ )	2
Thema in c—BV	St. 3
Thema in d—CV	St. 3
Thema, anders harmonisiert, gedoppelt und in der Kadenz unterbrochen	Abg. 7

## XXI. Periode.

Es-Dur (Schl. in der  $Tp$ ).  $\frac{4}{4}$ . Einheitliches Zeitmaß.

Kl. Part. 316,2—320,5 [Auftakt vor 1590—1610].

Amfortas und Gral werden weggetragen.

Heilandsklage $^{\circ}D$ und Kadenz in Es	3	} St. 8
Glockenmotiv (Bar: 1 + 1 + 3)	5	
Heilandsklage in der $S$ ( $^{\circ}D-T$ von As)	2	} St. 6
Glockenmotiv (Bar: 1 + 1 + 2)	4	
Heilandsklage gehäuft und sequenziert (Ggb.: 1 + 1 + 1) = 3	} Abg. 7	
Torenspruch in c mit Glockenmotiv (2 Str. 2 + 2) = 4 (Ende in $S$ )		

## XXII. Periode.

C-Dur.  $\frac{4}{4}$ . Einheitliches Zeitmaß.

Kl. Part. 321,1—330,6 [1611 ( $\frac{2}{4}$ ) — 1666 (Letzter Takt des Aufz.)].

Abmarsch der Ritter und Knappen. Verstoßung

Parsifals.

Großes Gralthema u. Glockenmotiv, dazu zuletzt Geläute		HS. 9
Knappenmarsch mit Glockenmotiv und Geläute	St. 6	} MS. 38
Dasselbe, schließlich stückweise verhallend	St. 10	
Torenspruch in a ( $Tp$ ) schlicht	HS. 4	} HS. 10
Mitleidm. in c. Bewegung Parsifals	MS. 3	
Torenspr. in des (Var. d. 5. $S$ ) zerhackt	HS. 3	} MS. 4
Parsifalmotiv gedämpft. B = ( $S$ ) $S$ Schwanmotiv (F, Schluß i. B = ( $S$ ) $S$ )		
Heftiger Lauf. Bewegung des Gurn.	Aufg. 2	} Abg. 22
Torenspruch in hV (Var. d. 5. $D$ ) zerhackt	NSt. 3	
Torenspruch in h (Var. d. 5. $D$ ) schlicht	NSt. 3	HS. 8

Großes Gralthema u. Schlußakk., verhallendes Geläute. HS. 9

Man beachte die spiegelnde Anordnung der vier Torensprüche!

Harmonisch erleben wir, wenn wir auf das Hauptereignis, die Verstoßung Parsifals, blicken (B), einen ausgedehnten, potenzierten Plagalschluß:  $T-(S)S-T$ . Die Harmonien in der Umgebung der Mittelharmonie sind aber wieder so eingerichtet, daß die Haupttonart C-Dur gleichwertig eingewellt wird. Denn die Variante der 5.  $S$  — die aus dem Dominantseptakkord über  $As$  (1642) sich entwickelnden drei scheinbaren cis-Molltakte sind ja natürlich des-Moll — und die Variante der 5.  $D$  halten sich die Waage, wobei noch zu bemerken ist, daß an der 5.  $D$  viel länger festgehalten wird, weil die entgegengesetzte Seite auch noch durch andere Subdominanten gestärkt war.

## Die Gralszene als Ganzes

(XV. bis XXII. Periode)

ist ein großer, vollkommener Bogen in C-Dur, der nur durch die XVIII. Periode (Amfortasklage) unsymmetrisch unterbrochen wird. Die spiegelförmig angeordneten Hauptsätze werden durch je drei Perioden (XV. bis XVII. und XX. bis XXII.), der MS. durch die lange XIX. Periode (Gralsenthüllung und Liebesmahl) gebildet. Die Übersicht der ganzen Szene ergibt also folgendes Bild: wobei ich mit der Öffnung des Gralstempels (T. 1154) beginne:

Einführung Parsifals in den Gralstempel durch Gurn.	C	14	} HS. 92
Einmarsch d. Ritter (Glocken, Knappenmarsch, Gralm.)	C	36	
Heilandsklage (mit Glockenmotiv als Zwsp.)	es	26	
Glaubensthema (Sammlung zur Feier) mit	As	16	} MS. 153
↑ [Unterbrechg. durch Titurel u. Amf. 176]			
Gralsfeier (Enthüllung u. Liebesmahl)	As		
Glaubensthema (Ende der Feier)	As-F	15	} HS. 92
Heilandsklage (mit Glockenmotiv als Zwsp.)	Es	21	
Allg. Abmarsch (Glocken, Knappenmarsch, Gralmotiv)	C	56	
Verstoßung Parsifals aus dem Gralstempel durch Gurn.			

Die Taktanzahl der (nach Ausscheidung der „Unterbrechung“) in Betracht kommenden 7 Perioden, wozu noch 14 Takte aus der vorhergehenden Periode treten, die bei geöffnetem Gralstempel den Auftritt von Parsifal und Gurnemanz begleiten, ergibt eine wunderbare Ebenmäßigkeit: 92 : 153 : 92, d. i. bei Berücksichtigung der langsamen Zeitmaße des Mittelsatzes ein zeitliches Verhältnis von ungefähr 1 : 2 : 1! in Bayreuth  $7\frac{1}{2} : 13 : 7\frac{1}{2}$  Minuten.

## Der I. Aufzug als Ganzes.

Die eben besprochene Gralszene und der I. Teil des Aufzuges, bei dem wir oben (S. 51 f) ebenfalls C-Dur (Schluß in Moll) als Grundtonika festgestellt hatten, bilden die beiden tonartlichen Stützen des Aufzuges, die sich in seinen Verlauf einbauen. So verschieden diese Stützen sind, haben sie doch außer der gleichen Grundtonart noch etwas Gemeinsames: daß in ihrer — etwas nach vorne gerückten — Mitte Amfortas mit seinem Leiden zu uns spricht. Wir sehen ihn in den beiden Abschnitten umgeben von den Welten, die zwiespältig um seine Seele kämpfen: im Anfangsteil von Kundry, deren rätselhaftes Wesen die Reden des Gurnemanz vor- und nachher

erfüllen, im Schlußteil von den Gralsrittern, die uns in der Gralsfeier erst richtig vorgestellt werden.

Überschauen wir aber den ganzen Aufzug, so ist in ihm ein freisymmetrischer ungeheurer Reprisenbar zu erkennen, dessen Abgesang die Gralszene ist. Der Gleichlauf der beiden Stollen zeigt sich, wenn man die große Erzählung des Gurnemanz von der Gründung der Gralsburg gleichsam als die dichterische Erklärung der Vorspielmusik empfindet. Die Fortsetzung dieser, jedesmal mit einem Knappengebete endigenden Teile ist in allerdings sehr freier und teilweise gegensätzlicher Symmetrie gehalten, dennoch dürfte durch die folgende Nebeneinanderstellung der Gleichlauf der Stollen bewiesen werden. Sie sind taktlich fast gleichlang, zeitlich aber ist der zweite Stollen wegen schnellerer Zeitmaße viel kürzer; er dauert bloß 34 Minuten (gegen 41). Parsifal entspricht einerseits als künftiger König dem Amfortas, andererseits aber auch seiner dramatischen Gegenspielerin Kundry, wie dies bei Tristan und Isolde der Fall war (s. mein Tristanbuch).

I. Stollen (1—558).	II. Stollen (559—1105) 547 Takte.
I. Teil (146 Takte).	I. Teil (183 Takte).
Das Wesen des Grales.	Die Gründung der Gralsburg.
	*Erste Variante d. Glaubensth. <b>as</b>
	<b>As</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>— Liebesmahlspruch,</li> <li>— Gralmotiv, einfach,</li> <li>— Glaubensthema.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>— Engelmotiv (= Glaubensth.), <b>Ges</b></li> <li>— Liebesmahlspruch,</li> <li>— Gralmotive, einf. u. in Verarbtg.</li> </ul>
Trübung:	Trübung:
Verzerrung d. Liebesmahlspr.,	Verzerrg. d. Gralm. (= Blumenmädchen),
gefolgt von Mitleidm. und Heilandskl. (= myst. Akkord).	umgeben von Klingsor- und Zaubermotiv (= myst. Akkord).
Rp. der Gralmotive, eingeleitet durch Lbmspr.-Anfang.	Rp. der Gralmotive, beendet durch Lbmspr.-Anfang.
Gebet der Knappen, dazu: Glaubensthema.	Gebet der Knappen, dazu: Torenspruch (Ersatz f. Glaubensth.)
Hoffnung!	Hoffnung!
II. Teil (412 Takte).	II. Teil (364 Takte).
Kundry, die falsche Retterin. <b>C</b>	Parsifal, der wirkliche Retter. <b>B</b>
*Erste Variante d. Glaubensth.	
Langsame Vorbereitung aufs Folg.	Schnelle Vorbereitung aufs Folgende.
Bericht e. Ritters über Amfortas.	
Aufregung d. Knappen, die das Flügelroß sehen.	Aufregung der Knappen, die den verwundeten Schwan sehen.
Dabei Seufzermotive a. d. Rittm.	Dabei Seufzermotive a. Schwanmot. Bericht e. Ritters über Amfortas.

Kundry stürzt auf die Bühne.  
 Ausbreitung der Amfortasmotive.  
 Bühne füllt sich mit Rittern.  
 Trauer des Gurnemanz über die  
 Krankheit des Amfortas.  
 Waldesmorgenpracht.  
 Schmerzvoll gedehntes Kundrymotiv.  
 Mitleidige Tat Kundrys (ihr Balsam  
 wird Amf. gegeben).  
 K. zweifelt a. d. Kraft d. Balsams  
 und weist m. heft. Bewegung ab.  
 Ruhige Amfortasmotive.  
 Nochmals Waldesmorgenpracht  
 (verbunden m. Amfortasmotiv)  
 beim Abtragen des Königs.  
 Gurn. glaubt in Kundry den ver-  
 heißenen Retter zu sehen und be-  
 schreibt ihr Vorleben.  
 K. dabei m. Mißtrauen betrachtet  
 (häufige Ritt- u. Kundrymotive,  
 darin einmal den Torenspruch).  
 { Kundrys Ritte durch die Luft.  
 Mot. d. ethischen Frage (Takt 433).  
 Kundrys gute Taten.  
 Kundrys dunkle Schuld.  
 „Ich helfe nie.“

Parsifal wird auf d. Bühne gezerrt.  
 Vollständiges Parsifalmotiv.  
 Bühne voll von Rittern.  
 Entsetzen des Gurn. über die Sünde  
 Parsifals.  
 Schönheit des heiligen Haines.  
 Gedehnte Mitleidmotive.  
 Parsifal fühlt Mitleid (über den Tod  
 des Schwanes).  
 Parsifal erkennt seine Schuld und  
 zerbricht heftig seinen Bogen.  
 Ruhige Parsifalmotive.  
 Nochmals Schwanmotive  
 (verbunden mit Amfortasmot.)  
 beim Abtragen des Schwans.  
 Gurn. erkennt in Parsifal den ver-  
 heißenen Retter und erträgt sein  
 Vorleben.  
 Pars. mit Wohlgefallen geseh'n  
 (häufige Ritt- u. Kundrymotive,  
 darin einmal der Torenspruch).  
 { P. läuft d. reitenden Männern nach.  
 Mot. d. ethischen Frage (T. 992)<sup>1)</sup>.  
 Parsifals Schuld (Tod d. Mutter).  
 P. würgt Kundry. Sie labt ihn.  
 „Nie tu' ich Gutes.“

K. sehnt sich n. d. Klingsorgarten.  
 (Ausbreitung d. Zaubermotivs.)  
 Gurn. geleitet Pars. z. Gral.  
 „Vom Bade kehrt der König heim.“  
 G. erklärt den heil'gen Weg z. Gr.

### Abgesang (1106—1666) 561 Takte C.

Eine Aufstellung des Abgesanges ist unnötig, da sein genauer  
 Aufbau eben S. 92 gezeigt worden ist.

Zu den Stollen ist noch zu bemerken, daß der zweite szenisch  
 mit dem gleichen Bildeindruck beginnt wie der erste. Es ist nicht  
 unwesentlich, daß Wagner vor Beginn der Titulelerzählung Gurne-  
 manz und die Knappen sich unter den gleichen Baum lagern läßt,  
 wo sie beim Vorspiel schlafend zu denken sind und wie sie beim  
 Aufgehen des Vorhangs gesehen wurden. Die beiden Stollenanfänge

<sup>1)</sup> Das ist seit Beginn des II. Stollens der 434. Takt, also genau die gleiche  
 Stelle wie im I. Stollen.

werden dadurch — mit der Wiederkehr der Gralsmusik — auch  
 bildlich gleich. Die von manchem Zuhörer beklagte „Langweiligkeit“  
 der Gurnemanzerzählungen beruht nur darauf, daß der Einschnitt  
 vor der, etwas ganz Neues beginnenden, Titulelerzählung nicht  
 deutlich genug empfunden wird und daher die Erzählungen von  
 Kundry und die folgende von Titurel ineinander verschwimmen,  
 wodurch freilich eine allzu große Länge entsteht. Bei richtiger Er-  
 kenntnis der großen Gliederung des Aufzuges, die bei sinngemäßer  
 Regie auch durch den Augeneindruck unterstützt wird, wenn man  
 also nach Beendigung des I. Stollens einen tiefen rhythmischen  
 Atemzug macht, wird die „Langeweile“ sofort gebannt sein. Jede  
 Langeweile bei einem Kunstwerk beruht nur darauf, daß die Seele  
 des Zuhörers nicht im gleichen Rhythmus schwingt, wie das Kunst-  
 werk. Form ist aber nichts anderes als großer Rhythmus, daher  
 stellt sich das herrlich erregende Mitschwingen der Seele sofort ein,  
 wenn man die Form wenigstens gefühlsmäßig erfäßt.

Der ganze Bar ist also formal wie das Probelied Walthers  
 von Stolzing<sup>1)</sup> gebaut, nämlich mit zweiteiligen Stollen, tonartlich  
 aber bedient er sich der Freiheiten des „Preisliedes“, indem wohl  
 der I. Stollen in der Haupttonika schließt, der II. aber in domi-  
 nantische (hier subdominantische) Gebiete abirrt. Als Grundtonart  
 des II. Teils des II. Stollens ist ja das beim Auftritt Parsifals er-  
 scheinende B-Dur anzunehmen, das im Takt 1105 die ganze Szene  
 abrundet. So sehen wir also, daß die Entwicklung des I. Stollens  
 von As (= <sup>0</sup>Sp)<sup>2)</sup> nach C (= T) im II. Stollen (Ges—B) einfach  
 um einen Ganzton gesenkt ist, ein seltener Fall, weil gewöhnlich  
 im II. Stollen eine Steigerung eintritt. Im Abgesang, der das klare  
 C-Dur herstellt, wird in der Mitte mit der Rp. der Vorspielmusik  
 auch an deren Tonart As-Dur erinnert.

Die Gesamtentwicklung ist also:

I. St.:	<sup>0</sup> Sp	T	Abg.:	T <sup>0</sup> Sp T.
II. St.:	( <sup>0</sup> Sp)	2. S		

Merkwürdig dramatisch und einzigartig gestaltet sich der ganze  
 Reprisenbar dadurch, daß in seinen Abgesang nicht bloß Motive  
 und Tonart des I. Stollenanfangs als Rp. hereingenommen sind,  
 sondern daß, wie wir oben ausführten, auch aus dem II. Teil des

<sup>1)</sup> Vgl. A. Lorenz, Meistersinger S. 73f.

<sup>2)</sup> As ist ursprünglich die Haupttonart des ganzen Werkes. In Bezug  
 auf die Tonart des I. Aufzuges aber wird es vorbereitende <sup>0</sup>Sp.

Stollens die formale Gruppierung um Amfortas herum reprisenartig wirkt. Damit haben wir in diesem großen fast zweistündigen Satz ein ganz eigentümliches Gebilde erhabener Formungskraft vor uns.

Während in den „Meistersingern“ das große Vorspiel sich vom I. Aufzug sonderte und eine für sich stehende Einleitung bildete, welche erst am Schluß des ganzen Werkes ihre rundende Reprise fand, sehen wir im Parsifal die Vorspielmusik sich eng in den I. Aufzug einschmiegen. Das ist also wieder wie im Tristan, wo Vorspiel und seine in der Schlußszene variiert wiederholte Musik den I. Aufzug bogenförmig einrahmten. Ähnlich, aber nicht genau so liegt die Sache im I. Aufzuge des Parsifal, denn dessen Form ist kein Bogen, sondern ein Reprisenbar. So wird also die Vorspielmusik zunächst einmal am Anfang des II. Stollens (in der Titulerezhählung) variiert wiedergebracht: Hier behandelt der I. Teil Glaubensthema (in der Variante des Engelmotives) und Liebesmahlspruch, der II. Teil das Gralthema; die Trübungsstelle des Vorspiels wird durch die Klingsorepisode vertreten und die Reprise von Gral- und Glaubensthema durch Gral- und Torenspruch ersetzt, wobei beidemal gebetet wird. Überdies aber hat ein Reprisenbar die Eigenschaft, den Anfang der Stollenmusik — gewöhnlich nach einer längeren „Durchführung“ — im Abgesang wiederkehren zu lassen. Diese Wiederkehr tritt auch hier im Abgesang (der Gralszene) ein, und zwar viel genauer als bei der Wiederholung im II. Stollen; aber nicht in gleicher Themaabfolge, sondern umgestellt und nicht nach der Durchführung, sondern mit ihr untermischt. Lassen wir den ganzen Abgesang nochmals an unserem Geiste vorüberziehen und beachten wir, welche Teile als neuartige Durchführungselemente und welche als Rp. der Vorspielmusik aufzufassen sind.

Man wird dann sehen, daß im Abgesang das ganze Vorspiel — mit Ausnahme der Takte 45—55 (Glaubensthema im *ff*) und der Takte 106 bis 113 (Verschweben des Liebesmahlspruches beim Öffnen des Vorhanges, wofür man indes in den Takten 1478—1492 — Verschweben des Liebesmahlspruches beim Verglühn des Grals — eine Art Ersatz finden könnte) Takt für Takt wiederkehrt, wovon man sich durch die seitlich angebrachten Ordnungszahlen überzeugen kann. Natürlich sind hier und da leichte Veränderungen bemerkbar.

Man überschaue zuerst die ganze Gralszene an Hand der folgenden Tabelle und greife dann die mit Rp. bezeichneten Stellen in der Reihenfolge der Ordnungszahlen heraus, so erlebt man das ganze Vorspiel ungefähr nochmals.

		Takte aus dem Vorspiel:
Glockenth. Verarbeitung der Heilandsklage	Df.	
Posaunen h. d. B, blasen den Liebesmahlspruch	Rp. (114—118)	9.
Glocken	Df.	
Großes Gralmotiv	Rp. (39—41)	2.
Ritterchor (Glocken)	Df.	
Großes Gralmotiv	Rp. (56—59)	4.
Heilandsklage in ganzer Ausdehnung	Df.	
Glaubensthema, ganz	Rp. (125—138)	11.
Verabtg. zahlr. Motive in der Amfortasklage	Df.	
Liebesmahlspruch mit Tremolo, zweimal	Rp. (80—89)	6.
Amfortasmotiv und Zaubermotiv	Df.	
Schmerzensfigur gehäuft	Rp. (90—94)	7.
Verabtg. zahlr. Motive und Torenspruch	Df.	
Gralmotiv mit Pianoaushall in Es	Rp. (41—44)	3.
Verarbeitung der Schmerzensfigur	Df.	
Liebesmahlsprüche aus der Höhe, viermal	Rp. (1—38)	1.
Mitleidmotiv in Heilandsklage übergehend	Rp. (95—105)	8.
Verarbeitung von Gral- und Glockenthema	Df.	
Variierung des Liebesmahlspruches, viermal	Df.	
Gralmotiv dreimal in As	Rp. (119—124)	10.
	{u. 139/40}	12.
Glaubensthema crescendo und absinkend	Rp. (60—79)	5.
Heilandsklage und Glockenthema	Df.	
Torenspruch, Parsifalmotiv, Torenspruch	Df.	
Aushallendes Gralmotiv mit Schlußakkord	Rp. (141—146)	13.

Aber auch die in dieser Tabelle durch Df gekennzeichneten Durchführungsteile sollte man zusammenstellend betrachten. Man wird dann bemerken, daß Motive aus allen Teilen des I. und II. Stollens verarbeitet sind mit einer Kunstfertigkeit, die der Beethovenschen Durchführungstechnik<sup>1)</sup> nichts nachgibt. Neu ist einzig das Glockenthema, dessen große Sekunde ich indes auch als eine Umkehrung des Schwanmotivs, also aus dem II. Stollen stammend, oben enthüllt habe. Die Neuheit dieses Themas ist also auch nicht anders als die Neuheit des berühmten „Episodenthemas“ in der Durchführung der *Eroica*.

<sup>1)</sup> Diese beruht bekanntlich auf der sog. „thematischen Arbeit“, über deren Wesen und Entstehung erstmalig Adolf Sandberger die richtigen Erkenntnisse begründet hat (zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts 1899). Man wird zugeben müssen, daß das Prinzip der thematischen Arbeit, das darin besteht, an Stelle der Polyphonie die Verbindung von durch die verschiedenen Stimmen gleitenden Thementeilen (Motive) zu setzen, von Wagner glänzend gehandhabt worden ist.

## I. Periode.

h-Moll (Schluß in Dur).

 $\frac{4}{4}$ . Heftig (MS. langsam).

Kl. Part. 1,1—22,5 [1—131].

## Die Beschwörung der Kundry.

Die I. Periode vereinigt das Vorspiel, das gleichsam ein wüstes Ringen zwischen den Mächten „Klingsor“ und „Kundry“ darstellt, mit der Beschwörung zu einem großen Bogen, dessen spiegelnde Bauart durch den folgenden Aufriß so klar wird, daß ich weiter keine Worte zu verlieren brauche. Die Motive sind durchaus bekannt. Über die Harmonien des Klingsormotives vgl. S. 54 u. S. 90.

## II. Aufzug.

Der II. Aufzug ist durchaus auf die den Aufzug beginnende und schließende Tonart h-Moll aufgebaut, d. i. eigentlich ces-Moll, denn anders können wir die Tonart nicht in Beziehung zur Haupttonika des Stückes bringen. Ces-Moll ist dritte Unterdominante von As-Dur oder auch als Variante der *Trp* von as-Moll aufzufassen. Schon im I. Aufzug erschien die Tonart als  $\frac{3}{8}$  von Ges-Dur bei der ersten Erwähnung von Klingsor: „Drum blieb es dem, nach dem



ihr fragt, verwehrt

Kling-sor'n . . .“

Jetzt wird sie während der ganzen I. Szene festgehalten und trotz mancher sonderbaren Ausweichung immer wieder deutlich gemacht, besonders durch Anwendung der aus älteren Rezitativen bekannten tonartbestimmenden Halbschlußformel:



bei drei stark in die Ohren fallenden Formeinschnitten. (Takt 193, 265, 417.) Die Stellen sind aber nicht als Rückfall in den Rezitativschlendrian der alten Oper zu werten, sondern eher als eine Art Erinnerung an das oben notierte Wort „Klingsor'n“, dessen Quarttonfall die mit ihrem Träger verbundene Tonart ganz besonders scharf hervortreten läßt. Die Formen in dieser Szene sind durchweg sehr undeutlich, zackig und unsymmetrisch, ein Abbild von Klingsors unfruchtbarem, häßlichem Wesen.

## Aufriß:

Bogen aus	{ Crescendo-Ansturm (4) zum Klingsormotiv (6) } HS. 10 { Zaubermotiv mit Akkorden < > } MS. 8 { Crescendo-Ansturm (aus Zauberm. 6) } HS. 9	} 27	
Klingsormotiv			
Bar aus	{ Wehel. (m. Schl. d. Klingsorm. 2) } St. 12 { Zauber + Kundry (Bar: 2 + 2 + 6) } St. 10 { Wehel. (wie ob., gr. Terz höh. 2) } St. 10 { Zauber + Kundry (Bar: 2 + 2 + 4) } St. 10	} 33	
Zaubermotiv (+ chrom. Terz.)			
Klingsor sieht Parsifal nahen	{ Zauberm. mit Gen. Pause } St. 3 { Zauberm. mit Gen. Pause } St. 3 { Verhallen und Wendg. n. aV Abg. 4 } HS. 10 { Torenspruch u. Parsifalmotiv } MS. 4 { Zauberm. m. Kundrymotiv I. Str. 5 } HS. 10 { Zauberm. m. Halbschluß hV II. Str. 5 } HS. 10	} 24	MS.
Bar aus	{ Eintg.: Entwicklung d. Chromatik } 4 { Zaubermotiv 2 x in GV } St. 4 { Zaubermotiv 2 x gesteigert } St. 4 { Höhepunkt (5) dann Absinken in Intervallen d. Kundrymotivs durch 3 Oktaven } Abg. 11	} 23	
Zaubermotiv (+ chrom. Läufe)			
Bogen aus	{ Klingsormotiv } HS. 5 { Zaubermotiv, unisono } MS. 8 { Klingsorm., aushallend in H (= Ces) } HS. 11	} 24	HS.
Klingsormotiv			

## II. Periode.

es-Moll.  $\frac{4}{4}$ . Wechselnde Zeitmaße.

Kl. Part. 22,6—31,8 [132—193 (dient' ich)].

## Kundrys Erwachen.

Mit dieser Periode beginnt die eigentliche Szene zwischen Klingsor und Kundry, während die I. Periode als Einleitung zu werten ist. Man kann einen Bogen erkennen. Der unheimlich leise es-Moll-Satz beim Erscheinen der Schlafenden, der das Zaubermotiv in eine absinkende Akkordkette (Wehelaute) einbettet, findet in Takt 165—179 seine Stimmungsentsprechung. Auch hier lagern sich Stücke des Zaubermotives (einmal mit Kundrymotiv verbunden), ja schließlich nur noch die Halbtönschritte aus ihm gedehnt in eine im allgemeinen absinkende, zwischen Streichern und gedämpften Hörnern aufgeteilte Akkordreihe, die allerdings besonders am Schluß mehr nach as-Moll neigt, dessen halbschließendes (dominantisches) *es* aber im nächsten Takt durch Hinzutritt der Mollterz wieder zur es-Moll-Tonika gestempelt wird. Der MS. — ein freier Bar — legt seinem Abgesang (Takt 156f.) das Motiv der ethischen Frage harmonisch unter, dessen Spitzentöne *fis*, *g*, *b* durch schleiferartige Anläufe hervorgehoben werden. Dann wird das Kundrymotiv zart gesänftigt. Dieses hatte schon die beiden Stollen heftig eröffnet, einmal den Schrei, das zweitemal — geistvoll verändert — das Gewimmer Kundrys begleitend. Daß die gräßlichen Dissonanzen des ersten Schreies ebenfalls das Motiv der ethischen Frage in sich bergen, ist oben S. 64 bereits gesagt worden. Das Orchester fragt eben: „Wer ist gut, wer ist böse? Ist Kundry wirklich schuldig, wenn sie dem Klingsor nun wieder verfällt?“ Das Motiv läuft dann in eine zackige Figur aus (Takt 145), die ich „Hohnmotiv“ nennen will. Seine drei mittleren Töne ergeben in Umbetonung die höhnische Frage. Vgl. S. 103. Es vereint sich oft mit der „ethischen Frage“.

Der beschriebene Bogen endet also im Takt 179/80. Die Periode ist aber merkwürdigerweise noch nicht aus, sondern hängt noch eine Rückleitung in die Haupttonart der Szene in vollkommener Bogenform an. Diese erinnert durch die Wehelaute, welche sich jetzt zur Heilandsklage vervollständigen, an den ersten HS. der Periode und führt dann zu der stark einschneidenden Halbkadenz in h: „Da, da dient' ich.“

## Aufriß:

Zaubermotiv in sinkender Akkordreihe (Wehelaute)	{ Aufg. 7 NSt. 2 NSt. 2 }	HS. 11
Kundrymotiv (mit ethischer Frage), im Hohnmotiv abbrechend. Aushallende Diss. mit Deklamation	{ St. 6 }	MS. 22
Kundrymotiv, in neuen Beugungen absinkend. Aushallende Diss. mit Deklamation	{ St. 7 }	
Ethische Frage in fp, Zartes Kundrymotiv mit neuerlichem Anstieg. Heftige Frage m. ungelöster Diss.	{ Abg. 9 }	
Aufsteigendes Sehnsuchtsmotiv (II. Geige)	HS. 3	HS. 15
Zaubermot. in sink. Akkordreihe (Bar: 2 + 2 + 2)	MS. 6	
Aufst. Sehnsuchtsm. mit Hbschl. (Br.) u. Seufzer	HS. 6	
Rückleitung in die Haupttonika:		
Harmonische Ballung im Tremolo, es-Moll	4 }	Koda 14
Kundrymotiv, chromatisch verhallend	2 }	
Heilandsklage	MS. 3	
Kundrymotiv, durch chrom. Anstieg eingeleitet.	2 }	HS. 5
Harmonische Lösung im Halbschluß hV	3 }	

## III. Periode.

c-Moll. Einheitliche Taktart.  $\frac{4}{4}$ .

Kl. Part. 32,1—34,9 [194 (Ja, ja den Schaden) — 213 (Oh! Wohl)].

## Kundrys erste Weigerung.

Eine ganz kurze Periode, deren Bogenform zunächst nur durch die Tonartfolge klar wird: c (offenbar in Takt 196, 198) MS. in g (offenbar in Takt 199, 202—204), dann durch a (Torenspruch) wieder nach c (offenbar beim Trugschluß V—VI, Takt 210/11). Wenn man aber merkt, daß das einzige greifbare Motiv des vorderen Hauptsatzes im Takt 195 das Urmotiv des Leidens (*fis*, *f*, *e*, *dis*) ist<sup>1)</sup>, das bekanntlich auch dem Torenspruch zugrunde liegt und im Takt 210 einen Halbton tiefer synkopiert in den Geigen, gleich darauf auch in der I. Klarinette wiederkehrt, dann hört man auch die thematische Entsprechung der Sätze.

<sup>1)</sup> Der Triller mit Schleifer, der hier das Motiv heftig beendet, kehrt in Takt 223/24 wieder!

Das eigentümlichste ist jedoch, daß dieses Leidensmotiv auch den Mittelpunkt des Mittelsatzes (das Speermotiv in Takt 202/03) einrahmt, wobei aber vorne seine genaue Umkehrung, also das Sehnsuchtsmotiv aus Tristan entsteht, das auch schon die Rp. in der vorigen Periode in den Mittelstimmen heimlich umhüllt hatte.

T. 200. I. Viol.  T. 204. 2. u. 3. Pos. 

Mit dem Sehnsuchtsmotiv verbindet sich eine melodische Linie in der Bratsche, die dem spöttischen Violinanstieg der Takte 161—163 nachempfunden sein könnte; dem schließenden Leidensmotiv in den Posaunen gesellt sich das Klingsormotiv. Beide Stellen sind also eine geistige Polyphonie aus Amfortasgefühlen und Klingsorspott.

Harmonisch geschieht der Übergang von c nach h im letzten Takte der P. durch die bekannte Umdeutung des „übermäßigen Terzquartsextakkordes“ von  $D_s^7$  nach  $D_s^7$ , wobei  $f_{des}$  nach  $e_{is}$  enharmonisch verwechselt wird.

#### Aufriß:

Leidensmotiv in 2 deklamator. Strophen <sup>1)</sup>	I. Str. 3 } II. Str. 3 }	HS. 6	
Umkehrung d. Leidensmotivs mit Spottlinie (Br.)	HS. 2	MS. 6	
Speermotiv mit Endmotiv aus Lbmspr.	MS. 2		
Leidensmotiv (Pos.) mit Klingsor (Streich.)	HS. 2		
Leidensmotiv	im Torenspruch im Mitleidmotiv u. Seufzermotiv	I. Str. 4 } II. Str. 4 }	HS. 8

### IV. Periode.

h-Moll.  $\frac{4}{4}$ . Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 35,1—50,4 [214 (willst du, denn du) — 267].

#### Klingsors Prahlerei.

Das Urmotiv der „Frage<sup>2)</sup>“ endigt gewöhnlich mit dem Aufstiege der kleinen Terz. Wird die Frage heftig, so kann sich dieser

<sup>1)</sup> Die Ähnlichkeit der Melodieführung in den beiden Strophen wird klar, wenn man die Worte „Scha(den) zu vergüten“ mit „Feil sind sie Alle“ und die Worte „du ihnen bö(s)lich gebracht“ mit „biet' ich den rechten Preis“ vergleicht.

<sup>2)</sup> Vgl. Kurt Mey: Die Musik als tönende Weltidee, Leipzig 1901, S. 303f. Kirsten (a. a. O. 24f.) sagt mit Recht, daß es auch Fragen ohne Schlußaufstieg gäbe und stellt etliche solche Tonfälle aus Parsifal zusammen.

Tonschritt vergrößern; man vergleiche I. 165/66 mit I. 168/69 (die Singstimme steigt hier, während die II. Geige den normalen Terzschrift macht, eine kleine Sext, weil die Frage vorwurfsvoll gemeint ist). Bis zur Septime erweitert sich der Schritt nun in der höhnischen Frage der Kundry: „Bist du keusch?“ Dieses Dreitonmotiv ist aber musikalisch schon vorher ausgewertet worden. Es erschien zuerst Takt 191, eröffnet mit dem h-Moll-Übergang 213/14 (Fag. und Viol.) die neue Periode und wird jetzt als Abschluß des Leidensmotivs (215/16) zu einem treibenden Element in der Musik dieser Periode. Das ist wieder ein Beweis dafür, daß es sich in den Meisterwerken Wagners oft keineswegs um „Erinnerungsmotive“ handelt (wie könnte denn dann eine Vorspielmusik entstehen?), sondern um rein musikalische, willenzeichnende Motive, die umgekehrt in ihre „Deutung“ erst hineinwachsen. Nachher können sie wohl auch zum Erinnerungsmotiv werden, so daß sie als „Ahnung und Erinnerung“ gleichzeitig „den Raum des Dramas“ erfüllen<sup>1)</sup>. Ob man das kleine Motiv auch als Umbetonung des „Hohnmotivs“ auffassen kann, mag dahingestellt bleiben. (S. S. 100.)

Ein zweites kleines Motiv, das in dieser Periode zu starker Auswirkung kommt, ist der Abstieg einer kleinen Septime, eingeleitet durch einen Schleifer, der nicht aus einem Lauf, sondern aus den gebrochenen Tönen des Quintsextakkordes besteht. Auch dieses Motiv, zuerst Takt 225/26 erscheinend, findet seine Deutung erst später (1183) durch das Wort „lachte“, wobei Kundry in rasendem Überschwang den Tonschritt noch um eine ganze Oktave vergrößert! In Vorausahnung jener Stelle will ich das Motiv „Lachmotiv“ nennen.

Formal zerfällt die Periode in vier genau gleichlange Abschnitte (je 13 Takte, nur der letzte dehnt seinen Schluß noch um 2 Takte). Der 1. Abschnitt ist ein Bar, dessen Stollen aus dem oben besprochenen Motiv der höhnischen Frage als Anhängsel des Leidensmotivs bestehen. Der ebenfalls barförmige Abgesang endet nach variierten Kundrymotiven, bei denen eine krampfhaft Triolenbegleitung entsteht, mit höhnischer Frage und Lachmotiv. — Der 2. Abschnitt bringt das Lachmotiv in ganz andere harmonische Beziehungen:

Aus dem melodischen Abstieg *dis—eis* wird *es—f*, und der zugrunde liegende Akkord wird aus dem „kleinen“ Septakkord ein scheinbarer Domi-

<sup>1)</sup> Rich. Wagner, Ges. Schriften<sup>2</sup> Band IV. S. 191.

nantseptakkord von c-Moll mit Vorhalt vor der Quinte (*es* statt *d*). Das ist aber nur Schein, denn in Wirklichkeit handelt es sich natürlich um den „übermäßigen Quintsextakkord“, also um die Wechseldominante von h-Moll.

Auch dieser Abschnitt ist ein Bar, dessen Stollen jedesmal mit einer Spannungspause im Orchester beginnen. Der Abgesang macht mit dem in den Neapolitaner auslaufenden Zaubermotiv einen h-Moll-Halbschluß, an den sich die Wehelaute anhängen, die aber in der Mittelstimme (III. Klar., III. u. IV. Horn, I. Fag., Br. u. Vc.) das Leidensmotiv aus dem Anfang der Periode im neuen Rhythmus einflechten; das angehängte Fragemotiv (Takt 238) verliert seinen Hohn, da wieder die normale Terz eintritt. Dabei entsteht ein Ganzschluß in fis-Moll. — In diesen verketten sich die Anstürme zum Klingsormotiv, das den 3. Abschnitt der Periode eröffnet. Das ist ein Aufgesang zu einem Gegenbar, dessen Nachstollen vom Lachmotiv in seinen beiden Harmonisierungen bestritten werden. Der zweite Nachstollen dehnt seinen Schluß, indem er das letzte Lachmotiv in ein breites, aber zerstückeltes Fragemotiv verwandelt: Man sehe die zuerst von der Althoboe, dann von den Hörnern unterstützte I. Violinstimme an: *es—d—eis*. Zwischen *d* und *eis* hat das Motiv einen Riß, in dem das Kundrymotiv abstürzt. Mit dem letzten Ton ist wieder die *D* von fis-Moll erreicht. — Der 4. Abschnitt ist wieder ein Bar. Zweimal löst sich der mystische Akkord nach Art des Zaubermotivs unter Gängen, die aus dem Klingsormotiv stammen, dann folgt ein langer Abgesang: Amfortasmotiv, dissonierend abgerissenes Gralmotiv und Halbschluß, in dessen Dominante die Wehelaute sich einfügen.

Tonartlich neigt die Periode als Ganzes so stark nach fis-Moll, daß sie als dominantische Mitte der ganzen Szene empfunden wird. Nur der Anfang, ein Teil des 2. Abschnittes und der Schluß mit seiner stark einschneidenden, formbildenden Halbkadenz erinnert immer wieder an die  $^{\circ}T$  der Szene (h).

Hat nun Wagner diese vier Abschnitte als Einheit empfunden — und darüber kann nach unseren bisherigen Untersuchungen doch kein Zweifel sein —, so muß er wohl im 1. Abschnitte, der gleichsam einen Streit zwischen den handelnden Personen darstellt, eine Vorbereitung auf die einheitliche Kundgebung des Klingsor gesehen haben. Die drei anderen Abschnitte gruppieren sich dann als Bar, der dadurch eigentümlich ist, daß die sich entsprechenden Motive in den Großstollen nicht gleichlaufend, sondern spiegelförmig an-

geordnet sind, auch formal! denn die Stollen des 2. Abschnittes (Lachmotiv) wandeln sich im 3. zu Nachstollen und der dortige Abgesang wird hier Aufgesang, wobei die Entsprechung von Klingsormotiv zu Zauber- und Leidensmotiv (mit Wehelaute) freilich sehr frei ist.

#### Aufriß:

- |  |       |    |            |
|--|-------|----|------------|
| 1. Abschnitt: Streit zwischen Kundry und Klingsor.                               |       |    |            |
| Leidensmotiv u. höhnische Frage. in h  | St.   | 3  | } Einl. 13 |
| Leidensmotiv u. höhnische Frage. in fis  | St.   | 3  |            |
| Kundrymot., höhn. Frage, Lachmotiv grell<br>(Bar: 2 + 2 + 3)                     | Abg.  | 7  |            |
| 2. Abschnitt: Klingsor in finstrem Brüten.                                       |       |    |            |
| Pause, OP., Lachmotiv (düster)   | St.   | 3  | } St. 13   |
| Pause, OP., Lachmotiv (düster)   | St.   | 3  |            |
| Zauber- u. Hbs. (hV), Leidensmotiv i. Wehelaute<br>Gzschl. in fis                | Abg.  | 7  |            |
| 3. Abschnitt: Klingsors Wut.   |       |    |            |
| Klingsormotiv  | Aufg. | 7  | } St. 13   |
| Lachmotiv, grell und düster  | NSt.  | 2  |            |
| Lachmotiv, grell, Fragemotiv mit Kundry<br>Hbschl. fisV                          | NSt.  | 4  |            |
| 4. Abschnitt: Klingsors Prahlerei.   |       |    |            |
| Mystischer Akkord mit Klingsormotiv  | St.   | 2  | } Abg. 15  |
| Mystischer Akkord mit Klingsorm. (Ton höher)                                     | St.   | 2  |            |
| Mystischer Akkord, dann Amfortasmotiv 3mal<br>Dissonierendes Gralmotiv abreißend | Abg.  | 11 |            |
| Halbschluß in hV. Wehelaute  |       |    |            |

#### V. Periode.

h-Moll.  $\frac{4}{4}$ .

Kl. Part. 50,5—54,7 [268—298].

Kundrys zweite Weigerung.

Der Kernteil dieser Periode (277—289) erhält ein ganz einheitliches Aussehen, wenn man die eigentümlich stockende Triolenbewegung der Anfangstakte, die ich wegen des Textes „Schwach auch er“ „Schwächetriolen“ nennen will, als eine Umlegung der großen Terz der Wehelaute in die unteren Stimmen erkennt, wobei die Harmonie die gleiche bleibt:



Rhythmisch sind sie schon in der Amfortasklage (I. 1322—1334) vorausgeahnt.

So handelt also der ganze Kernteil (in zwei Strophen) von den Wehelauten. Um ihn legen sich zwei Rahmensätze sehr verschiedenen Charakters, aber gegensätzlicher Entsprechung: der vordere erinnert an Amfortas, worauf Kundry im Leidensmotiv (mit Frage-schluß) zu jammern beginnt; der schließende handelt von Parsifal, worauf Kundry ihr kraftvolles „Ich will nicht!“ ausruft. Dieser Ausruf beginnt, wie der erste am Schlusse der III. Periode (210) mit dem Tone *h*, in der Bedeutung eines Leittones von *c*-Moll, steigert aber den Sprung zu „will“ von *es* nach *e* und den folgenden Abstieg der Quinte bis zu einer wuchtigen Oktave. Diese zweite Weigerung Kundrys ist also viel bestimmter, als die erste. Beidemale tritt auf das Wort „will“ im Orchester eine Trugfortschreitung ein, welche das Ohr sofort an Kundrys Energie wieder zweifeln läßt.

#### Aufriß:

Amfortasmotiv (sanftes Legato)	} VRS. 9
Kundrymotiv	
Leidensmotiv mit höhnischer Frage (= Halbschluß) in <i>hV</i>	} HS. 13
Schwächetriolen und Wehelaute <sup>1)</sup> (Bar: 2 + 2 + 3) = Str.	
Wehelaute und Halbschluß <i>hV</i> (Bar: 2 + 2 + 2) = Str.	
Torenspruch in heftiges Staccato zerhackt	} SRS. 9
Schleifer aus Kundrys Rittmotiv	
Trugschluß „Ich will nicht“	

### VI. Periode.

Es-Dur (Beginn in der *D*, Schluß in (*D*) *Tp*). Taktart wechselnd. Zeitmaß einheitlich.  
 Kl. Part. 54,8—74,7 [299 ( $\frac{3}{4}$ ) — 386 (blickt)].  
 Parsifal stürmt die Burg.

Die Periode ist sofort als großer Bar zu erkennen, wenn man erfühlt hat, daß es sich bei den Takten 299—320 um eine längere

<sup>1)</sup> In diese Akkorde fügt sich (Takt 281) eine schnelle Figur, welche aus dem Klingsormotiv entwickelt ist, ein (vgl. u. S. 117); dann gehen sie in das gesungene Kundrymotiv über, dem noch der Schleifer aus Kundrys Rittmotiv folgt. In allen drei Teilen der Periode ist also Kundry der Mittelpunkt.

Einleitung handelt, welche die Haupttonart Es durch Oberdominante (Parsifalmotiv in B) und Unterdominante („Ha! er ist schön, der Knabe!“ = As) vorbereitet. Danach bilden die Takte 317—319 eine Kadenz nach Es-Molldur ( $\mathcal{S}$ ,  $^{\circ}S_{VII}$ ,  $D_7^{\circ}$ ). Der Bar selbst beginnt mit einer Entwicklung des Motives von Parsifals Knabentaten I. 968 ff.) in Des (nach dem Lauf der Takte 322 und 324 eigentlich des-Moll), dasselbe wird einen Halbton höher wiederholt, aber gegen Schluß nach C gewendet, wobei zum ekstatischen Lachen, Wehgeheul und Schrei der Teufelin eine kleine Einschubung von Schwächetriolen und Kundrymotiv erfolgt. Der folgende Abgesang schließt bogenförmig eine neue Verarbeitung des Torenspruches zwischen mächtigen Parsifalmotiven in der *T* der Periode ein. Die allerletzte Schlußausweichung nach G-Dur hat einen lieblichen Reiz, ist aber für den Gesamteindruck der Tonalität bedeutungslos.

#### Aufriß:

##### Einleitende Vorbereitung:

Parsifalmot. mit <i>Vc</i> -gängen in B (Bar: 2 + 2 + 3)	} HS. 6 MS. 4 HS. 5	} 7 15	} Einltg. 22
Schwächetriolen u. Kundrymotiv (2 + 2 + 2)			
As-Dur-Stelle („Ha, er ist schön“)			
Pfeilschußlauf u. Kundrymotiv (1 + 1 + 3)			

##### Hauptteil:

Knabentatenmotiv in des (Bar: 2 + 2 + 8)	St. 12	} St. 16	} Hauptteil 66
Knabentatenmotiv in d (Bar: 2 + 2 + 7) und Einschub: Schwächetriolen dazu u. Kundrym. (1 + 1 + 3)			
Parsifalmotiv in Es (Ggb.: 3 + 2 + 3)	HS. 8	} MS. 12	} Abg. 38
Torenspruch { in <i>c</i> (letzt. Tkt. modul.) St. 4	} Abg. 4		
in <i>g</i> (letzt. Tkt. modul.) St. 4			
zerstückelt in Steigerung Abg. 4			
Parsifalmotiv in Es (Ggb.: 8 + 5 + 5)	HS. 18		

#### Rückleitung in die Haupttonika der Szene.

Kl. Part. 74,8—76,2 [387 (He) — 395 (Zauber)].

Diese Rückleitung greift auf die Motive der Einleitung der vorigen Periode (mit Ausnahme des Parsifalmotives) zurück, bildet also mit

ihr um den großen Es-Dur-Bar einen spiegelnden Rahmen. In diesem Sinne kann das zuletzt eintretende Herzeleidmotiv, das sich aus den letzten Tönen (*c*, *h*) des Kundrymotives (393/95) entwickelt und einen harmonischen Halbschluß darstellt, als freie Entsprechung für das Motiv ihres Sohnes aufgefaßt werden. Die merkwürdige Anwendung dieses Motives reiner Mutterliebe zur Deutung des „Zaubers“, der Kundry „immer wieder“ in die Sinnlichkeit zurückfallen läßt, ist wieder nur durch Gedankengänge einer mystischen Philosophie zu erklären, die uns schon oft aus den Tönen dieses Werkes erklingen ist. Die Bauart des kleinen Abschnittes ist einfach:

Schwächetriolen in <i>S</i>	St. 2
Schwächetriolen in <i>D</i>	St. 2
Kundrymotiv, in	} Abg. 5
Herzeleidmotiv übergehend	

## VII. Periode.

*h*-Moll. Taktart und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 76,3—81,8 [396 (wußt' ich wohl) — 426].

Klingsors Machtdünkel.

Die Periode ist ein Rückgriff auf die erste Periode des Aufzuges. Jene große Einleitung zur Klingsorszene hatten wir im großen und ganzen als einen Bogen erkannt, in dem der Torenspruch von Klingsormotiven umgeben war. Dasselbe ist hier der Fall, freilich in übermäßiger, aber durch den dramatischen Blickpunkt gerechtfertigter Verkürzung.

Aufriß:

Klingsormotiv	HS. 9
Torenspruch gedehnt. Hbs. in <i>hV</i>	MS. 13
Klingsormotiv	HS. 9

## Die Klingsorszene als Ganzes.

Hier haben wir eine Großperiode in *h*-Moll vor uns. Sie wird eingerahmt durch zwei Perioden in Bogenform (I. und VII.), die,

wie wir sahen, im Wesen ganz gleich sind, bloß daß die I. bedeutend weiter ausgesponnen ist. Zwischen ihnen liegt das Gespräch zwischen Kundry und ihrem Meister, welches formal sehr schwer zu fassen ist, was beim künstlerischen Genießen ein beißendes Mißbehagen hinterläßt. Wagner selbst nannte ja die ganze Szene einen „musikalisch-dramatischen Meerrettich<sup>1)</sup>“.

Überschaut man es aber von hohem Standpunkt, so merkt man erstens eine Entwicklung von *es*-Moll nach *Es*-Dur (mit einer Mitte in *fis*-Moll) und zweitens erkennt man dem Sinne nach drei Stufen: Der erste Versuch Klingsors, Kundry für seine Zwecke zu gewinnen, besteht in seiner Verspottung der Ritter (II. Periode); in der III. Periode prahlt er, er könne als Herr des Speeres alle verwunden. Sie schließt mit dem Torenspruch in *a* und der Weigerung Kundrys „Ich will nicht“ (*h—es* mit abfallender Quinte).

Hierauf werden seine Machtäußerungen gegen Kundry stärker, aber auch sie wehrt sich mehr, es entsteht ein förmlicher Streit. Kundry verhöhnt ihn, aber auch seine Prahlerei wird maßlos: er sieht sich schon als Herr des Grals (Steigerung: Speer-Gral). Wieder folgt ein Torenspruch — nach *h* gesteigert — und die Weigerung Kundrys „Ich will nicht“ in kraftvolleren Tonschritten (*h—e* mit abfallender Oktave).

Darin sind also dem Sinne nach zwei gleiche Verläufe wahrzunehmen, die in der Kleinbewegung der Musik zwar recht unähnlich, zeitlich aber ungefähr gleich lang sind, also zwei freisymmetrische Großstollen ergeben. In diesen liegt außerdem noch eine zweite geistige Entsprechung: Im I. Stollen schimmert die Sehnsucht Kundrys nach Entsühnung durch den Gralsdienst hervor; im II. kommt die einst starke, später irgeleitete Sehnsucht Klingsors nach dem Besitz des Grales zu wildem Durchbruch.

Den beiden Stollen folgt dann ein gänzlich anders getürmter Abgesang (Ansturm Parsifals gegen die Burg), in welchem der Widerstand Kundrys durch die Schilderung von Parsifals Schönheit und Kraft gebrochen wird. Unter Lachen verfällt sie wieder vollkommen ihrer Natur und dem Klingsor. Alle drei Teile sind fast gleich lang: 82, 85, 88 Takte! Überdies beachte man die Tonartenfolge, die sich in den Tönen des *H*-Dur-Dreiklangs auf dem Untergrunde des immer wieder zum Durchbruch kommenden *h*-Moll steigend und fallend ausbreitet: *h—es—fis—Es—h*.

<sup>1)</sup> Glasenapp VI. 72.

Übersicht über die Großperiode:

I. P.	{ Klingsor Torenspruch Klingsor	h	}	VRS. 131
II. P.	{ Zauberm., Bar a. Kundrym., Zauberm. es Wehelaute, Hbschl. hV			
III. P.	{ Speermotiv Torenspruch in a „Ich will nicht“		}	St. 82
IV. P.	{ Bar aus Kundrym., Lach- u. Zauberm. Wehelaute, Klingsor-, Lach- usw. Gralmotiv	fis		
V. P.	{ Halbschl. in hV, Wehelaute Torenspruch in h „Ich will nicht“		}	St. 85 HS. 255
VI. P.	{ Parsifal (B), Schwächetriolen, Kundry Knabentaten Knabentaten Parsifalmotiv in Es Torenspruchverarbeitung Parsifalmotiv in Es Rückleitung nach h.	Es		
VII. P.	{ Klingsor Torenspruch Klingsor	h	}	SRS. 40

VIII. Periode.

g-Moll (Schluß in Dur). Taktart und Zeitmaß bis auf den Schluß einheitlich.

Kl. Part. 82,1—107,6 [427 (♯♯♯) — 498 (wehrten sie mir den)].

Auftritt der Blumenmädchen.

Die Tonalität dieser Periode wird durch den „Balsamakkord<sup>1)</sup>“ festgelegt, der hier in der Auffassung des „übermäßigen Quintsextakkordes“ — jedoch in dessen Sekundakkord-Umkehrung (447) — also mit der Auflösung nach g-Moll der Ausgangspunkt der Entwicklung ist. Hier wendet er sich nach dem Sextakkord und dann nach der Wechseldominante von g-Moll, wobei in der Mittelstimme

<sup>1)</sup> Vgl. darüber die Ausführungen auf S. 24f.

das Motiv der ethischen Frage eingefügt wird<sup>1)</sup>. Damit entsteht

das Motiv der „Mädchenklage“  Die

Oberstimme ist, wenn das Motiv wie hier Erregung malt, durch Staccato-Triolen verziert, die die chromatische Wechselnote einbeziehen. Nach dreimaliger Wiederholung des Motives folgt eine Kadenz in der <sup>o</sup>D. Dieses Gebilde strebt sequenzartig in ganztoniger Steigerung aufwärts, bis der Balsamakkord in Quintsextlage (458 bis 461) hartnäckig wiederholt wird, worauf ein deutlicher g-Moll-Abschnitt eintritt (461—472). Das wird der MS. der Periode, der, will man seine Motivik genau erfassen, in der Partitur nachgesehen werden muß. Denn das hervortretende „zweite Mädchenmotiv“,

das in punktierten Terzen neckisch aufsteigt 

wird immer gleichzeitig von zwei Figurationen umspielt, was in den Klavierausügen nicht erkennbar ist. Die Figuren sind aber für den Fortgang der Musik viel wichtiger, als das Hauptmotiv. Die eine heißt:

 Sie wird im Takt 461 von

den ersten Geigen eingeworfen. Gleichzeitig spielen die zweiten Geigen:

 welche Figur im nächsten Takt die

ersten übernehmen, während die zweiten nun (durch Bratschen in Oktaven verdoppelt) die erste Figur ergreifen. So geht das Spiel, in den beiden Gruppen immer wechselnd, weiter. Die erste Figur wird in der nächsten Periode selbständig (499) und erhält im Takt 540 sogar einen Text: „Wir spielen nicht um Gold“, weshalb ich sie „Spielfigur“ nennen will. Auch die zweite Figur wird in der XII. Periode bedeutsam. Der ganze Mittelsatz entwickelt sich ebenfalls in steigender Sequenzierung bis zum Leittonwechselklang der Wechseldominante (also cis-Moll — Takt 471). Hierauf beginnt als Rp.

<sup>1)</sup> Über den Sinn dieser Einfügung vgl. die Ausführungen über dieses Motiv o. S. 62—66, vor allem S. 65, wo auch alle Abweichungen besprochen sind.

des HS. das Spiel der Mädchenklage von neuem (473 = 447), steigert sich aber jetzt in halbtönenigen Sequenzen, und zwar bis zum  $\mathcal{D}$  (d. i. fis als Stellvertreter für die Dominante D), was als dominantischer Schluß vier Takte lang festgehalten wird.

Der ganze bogenförmige Satz wird noch eingerahmt durch das Parsifalmotiv, das die Blumenmädchenszene wie ein Kehrreim in fünf Abschnitte gliedert. Am Schluß dieser Periode tritt das Parsifalmotiv in Es ganz überraschend ein. Am Anfang stehen zwei Parsifalmotive, die jedesmal in das „Knabentatenmotiv“ auslaufen. Auch die Anfangsentwicklung zeigt, daß als Tonika der Gesamtperiode g anzusehen ist. Denn der harmonische Fortgang der die Tonalität feststellenden Einleitung ist folgender:

Takt: 427/28, 429/30, 431/34 435

Nun wird wiederholt:

Ces I VI  
= Es IV II I

Takt: 435 436 437/40

Hier müßte also G-Dur folgen. Die Auflösung wird aber verzögert:

Es I VI  
= G IV II

Takt: 437/40 441/42 443—446 499

⊗ I

Beim Zeichen ⊗ ist der Balsamakkord erstanden, auf dem sich alle Ausweichungen der Periode aufbauen, bis endlich die Auflösung in der Kadenz von Parsifals freundlichen Worten (Takt 497—499) erfolgt.

Der architektonische Bau der Periode ist folgender:

Parsifalmotiv (Ces) und Knabentatenmotiv	(4 + 4) St.	8	} VRS. 20
Parsifalmotiv (Es) und Knabentatenmotiv	(2 + 4) St.	6	
Fortspinnung des Knabentatenmotivs	Abg. 6		
Mädchenklage in diatonischen Sequenzen (Bar: 4 + 4 + 6)		HS. 14	
Zweites Mädchenmotiv (Bar: 2 + 2 + 8)		MS. 12	
Mädchenklage in chromatischen Sequenzen		HS. 12	
Parsifalmotiv, ganz (Gegenbar: 4 + 4 + 4)		} SRS. 14	
und G-Dur-Kadenz (2)			

Welcher Feinsinn für die innere Belebung dieses Vielgesangs zeigt sich darin, daß Wagner hier während des Komponierens, wie auch einst in der Prügelszene der Meistersinger, eine förmliche „Neubearbeitung des Textes“ vornahm, da die Textworte der Dichtung für die vielen Stimmen nicht ausreichten<sup>1)</sup>. Der Meister soll nach Glasenapp (VI. S. 73) dazu geäußert haben: „Niemand im Publikum würde diese Feinheiten in den Abweichungen der Textworte beachten; aber die Sängerinnen doch anders singen, sich als Individuen fühlen, wenn sie im Ensemble nicht bloß unsinnige Wiederholungen zu bringen hätten, und das trüge zur Gesamtwirkung bei, wie z. B. auch im Gesang der Walküren.“

### IX. Periode.

c-Moll (Schluß in Dur). Takt und Zeitmaß einheitlich.  
Kl. Part. 107,7—112,2 [499 (Weg) — 520 (Das tu' ich)].

„Noch nie sah ich solch ziereres Geschlecht.“

Die Periode hat in ihrer bunten Modulation etwas Übergangartiges. Da aber alle Ausweichungen auf c-Moll beziehbar sind (<sup>o</sup>S, <sup>o</sup>Sp, <sup>S</sup>, dann <sup>o</sup>D und <sup>Tp</sup>) und der Zielpunkt sich als großer Nonenakkord über G herausstellt, so kann man doch die Tonika c durchempfinden, die zuletzt zur Erreichung des in der nächsten Periode folgenden F-Dur dominantisch wird.

Formal handelt es sich um zwei Strophenpaare aus der Spielfigur, wobei sich die Strophen des zweiten Paares durch eine hübsche Kadenzierung in As und Des auf vier Takte dehnen (außerdem sind die beiden Strophen untereinander verkettet). Trotz der so entstehenden Längenungleichheit kann man die beiden Paare als Stollen empfinden, denen als Abg. ein Kleinbar aus der Mädchenklage folgt.

#### Aufriß:

Spielfigur in c und f.	2 Str. (2 + 2)	St.	4
Spielfigur in As u. Des.	2 erweiterte Str. (4 + 4)	St.	7
Mädchenklage in g, zweimal		St.	4
Mädchenklage in as, nach EsV auslaufend		St.	4
EsV und CV		Abg.	3

<sup>1)</sup> Dies erinnert an die hübsche Geschichte von Anton Bruckner, der dem Dichter seines Chores „Helgoland“, als sich dieser über die vielen von Bruckner gemachten Textwiederholungen beklagte, geantwortet haben soll: „Warum ham's denn nicht mehr dicht't, Sie Viechskerl!“

## X. Periode.

As-Dur (eingerahmt durch F und f).  $\frac{3}{4}$ .

Kl. Part. 112,3—160,1 [521 (gern!) — 702].

## Die Koseszene.

Wie merkwürdig und sonderbar ist es doch, daß diese Szene die gleiche Tonart<sup>1)</sup> aufweist wie der Gral! Ja noch mehr! Sehen wir uns das Hauptthema der Periode an, den reizenden Gesang „Komm, komm holder Knabe“ — wir nennen ihn nach Wolzogen: „Kosemelodie“ —, so könnte man wohl in der ansteigenden großen Sekunde des ersten Taktes (567) eine Umkehrung des Schwannmotives

<sup>1)</sup> Nach Glasenapp VI. S. 73 hätte in der Zeit der Komposition dieser Szene Wagner inmitten einer der im Familienkreise Wahnfrieds üblichen Abendvorlesungen plötzlich ausgerufen: „Ein Trugschluß, es wird As-Dur!“ Der Ton dieses Ausrufes muß auf „Trugschluß“ gelegen haben. — Die damals blitzartig gekommene Idee war, das As-Dur mittels eines Trugschlusses in die Szene einzuführen (was ja auch im Takt 534/35 geschehen ist). — Denn der Einfall der Kosemelodie stand von Anfang an in As-Dur fest. Es ist bekannt, daß die Inspiration zu dieser Melodie dem Meister mitten in der Komposition des Festmarsches für Amerika gekommen ist, und daß er sogleich gewußt hat, wohin dieser Einfall gehöre. Herr Dr. Strobel teilt mir darüber freundlichst mit: Schon die allererste (zweissystemige) Aufzeichnung des Themas in Bleistift steht in As-Dur; sie umfaßt 18 Takte, deren erste 16 Ton für Ton genau mit den heutigen ersten 16 Takten des „Komm, komm, holder Knabe“ übereinstimmen; bei einer zweiten Aufzeichnung in Tinte (wieder auf zwei Systemen) findet sich am Schlusse die Bemerkung: „9. Febr. 76 (Amerikanisch sein wollend!)“ Rechts oben steht auf dem gleichen Blatte (in Bleistift): „Parzival. Act II. Frauen (Schöner Knabe komm' zu mir!)“. Dies lehrt uns, daß dem Meister — wahrscheinlich während der Suche nach einem Triogedanken für den Marsch — der Einfall unwillkürlich gekommen ist, daß er gleich wußte, wo er dem Wesen nach hingehörte, daß er noch vor der Dichtung der Worte erschien — die schnell dazu, skizzierten nur den Inhalt angehenden Worte passen im Tonfall gar nicht dazu — daß er sogleich in der richtigen Tonart gekommen war und endlich daß die im folgenden angegebenen Ähnlichkeiten mit dem Gralmotiv nicht auf willkürlicher Ableitung beruhen, sondern auf einer gemeinsamen inneren Quelle, auf ähnlichen Strebungen im seelischen Ausdruck. Das ähnliche Ereignis, daß dem Meister während der Beschäftigung an einem Werk ein Einfall kam, welchen er sogleich als zu einem anderen Werk gehörig erkannte, war schon bei der lustigen Hirtenweise im Tristan vorgekommen. Vgl. mein Tristanbuch S. 155 und die Briefe an M. Wesendonk S. 161.

erkennen und damit an eine dem jetzigen Daherstürmen ähnliche Unbesonnenheit des jugendlichen Toren erinnert werden; bei weiterem Eindringen offenbart aber das Thema außerdem eine noch viel auffallendere Beziehung. Sie werde durch die Noten augenscheinlich:

T. 569 und sehr oft

ferner: T. 572 f und öfter



Wir tun damit einen Einblick in die Seele Wagners, der die Blumenmädchen durchaus nicht als sündige Geschöpfe ansieht, sondern als reine Naturkinder, die in ihrem naiven Triebleben „jenseits von gut und böse“ stehen. Mit Recht sagt Wolzogen<sup>1)</sup>: „Dies alles geschieht, wie ein leichter, lächelnder Kinderschmerz und ganz ohne den Charakter beabsichtigt verführerischer Sinnlichkeit. Es ist die Anmut der Natur in ihrer vollen, wie spielend berausenden Macht, die den Zauber eines innig wohlthuenden Staunens auf den unkundigen Gefangenen ihrer Wunder ausübt.“ Mehr noch! In der Gleichheit der Tonart und Verwandtschaft des Hauptmotives mit den lebensbejahenden Gralsexten müssen wir die mystische Verbundenheit aller Triebe der Gott in sich bergenden Natur mit dem gottsuchenden „edlen Menschen“ erfüllen, der, wie Eckhart sagt<sup>2)</sup>, „nichts für sich will, weil er sich gelassen und dafür Gott eingetauscht hat. Grenzenlose Freude ist all sein Tun . . . ewiges Schaffen, um des Schaffens willen, ewiges Schöpfertum“. „Sie gehen einher wie die kleinen Kinder.“ Die Musik offenbart uns, wie stark die Gedankengänge des „deutschen Mystizismus“ nach genau 600 Jahren<sup>3)</sup> in Wagner wiedergeboren worden sind, was wir

<sup>1)</sup> Wolzogen, Leitfaden a. a. O. S. 47.

<sup>2)</sup> Weinhandl. Meister Eckehart a. a. O. S. 14 und S. 15.

<sup>3)</sup> Über die wellenförmige Wiederkehr der Ideen in diesem Zeitraum vgl. A. Lorenz, Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen. Berlin, Max Hesses Verlag, 1928.

ja auch schon oben S. 62f. bei der Besprechung des Motives der ethischen Frage ausgeführt haben. Immer wieder ist es ja Wagners Bestreben, „das Reimenschliche mit dem Ewig-Natürlichen in harmonischer Übereinstimmung zu erhalten<sup>1)</sup>“.

Formal haben wir in der ganzen Koseszene wieder einen wunderbar ebenmäßigen Bau vor uns, der aus dem Aufriß sofort klar wird: eine große Bogenform durch eine Einleitung vorbereitet, das Ganze eingerahmt durch zwei aus dem Parsifalmotiv gebildete Sätze in F und f.

Einer genaueren Betrachtung bedarf nur die Einleitung zum Hauptteil, weil man hier wieder beobachten kann, wie weise Richard Wagner das Tonalitätsempfinden stärkt. Jede „Tonart, die man brauche“, soll Wagner (nach Glasenapp VI. 154) geäußert haben, müsse „so eingeführt sein, daß sie nichts Auffallendes an sich habe“.

Diese Einleitung (535—566) zerfällt in zwei sechzehntaktige Teile, von denen der erste in Des-Dur geht, der zweite (ab 551) nach einem zweitaktigen Vorhaltsakkord  $\left\{ \begin{array}{l} as-g \\ f-es \\ des-des \\ b-b \end{array} \right\}$  sich gänzlich auf dem Septakkord über *Es* (Balsamakkord!) aufbaut. Wir haben also 16 Takte *S*, 16 Takte *D* vor uns, im ganzen eine deutliche Kadenzierung nach *As-Dur*. — Auch die Unterformen dieser Einleitung sind fesselnd: der *Des-Dur*-Teil gibt im ersten Takt (535) als Begleitungseinleitung eine reizende Umbildung des Parsifalmotivs an, die sich ganz in den harfengefärbten<sup>2)</sup> Nonenakkord über *As* einbettet. Dann hören wir zweimal dazu ein Melos „willst du uns nicht schelten“. Darauf die bereits bekannte Spielfigur mit zweitaktiger Fortspinnung; auch dies wiederholt sich. Darauf kommt wieder das erste Melos — *m* — („Trost du uns sinnen“) und wieder die Spielfigur — *s* —. Dieser subdominante Teil hat also die merkwürdige Form: Einleitung  $\underset{1}{m}-\underset{2}{m}-\underset{2}{s}-\underset{3}{s}, \underset{3}{m}-\underset{3}{s}$ , die in ihren

<sup>1)</sup> Brief an H. v. Stein, Ges. Schr.<sup>2</sup> X S. 322.

<sup>2)</sup> Es ist erstaunlich, wie sparsam Wagner im „Parsifal“ mit der Harfe umgeht. Im I. Aufzug gibt es nur einen Takt beim Waldesrauschen (377) und ein paar Arpeggien beim Schwanmotiv. Im II. Aufzug hören wir hier den ersten Harfenschlag; weiter blitzt die Harfe dann in ganzen 28 Takten der Koseszene vereinzelt auf. Dann schweigt sie bis zum Glissandolaut beim Speerwurf und dem folgenden Tremolo. Im größten Teil des III. Aufzugs schweigt sie ganz, um erst beim Erglühen des Speeres und bei der Gralsenthüllung ihre nunmehr großartige Tätigkeit zu entfalten. Das wirkt!

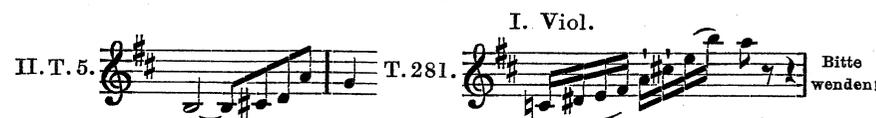
Halbierungen an die Troubadour-Rondeaux des 12. bis 13. Jahrhunderts erinnert. — Der dominante Teil (551—566) zerfällt in zwei barförmige Strophen; in der ersten wird die erste Triole der Spielfigur zu einem Hüpfmotiv umgewandelt, das sich im ersten Stollen (2) in einen abwärts-, im zweiten in einen aufwärtsgerichteten Sextakkordgang fortsetzt, dann nach einem Höhepunkt seine Sextakkordbewegung verlangsamt (4). Der 2. Bar (2 + 2 + 4) geht dann ungezwungen in die Kosemelodie über. Die Einleitung hat also folgende Form:

Vorbereitungstakt <i>As</i> <sup>9</sup>	1	} I. Str.	} unter-			
Melos „Willst du uns nicht schelten“	2 × (2 + 2)			} II. Str.	} dominant.	
Spielfigur mit Fortspinnung	2 × (3 + 3)					} Teil 16
Das obige Melos (mit and. Text)	1 × (2)					
Spielfigur mit Kadenz	1 × (3)	(halbiert)				
Hüpffigur m. Sextengang abwärts	St. 2	} I. Str.	} ober-			
Hüpffigur m. Sextengang aufwärts	St. 2			} II. Str.	} dominant.	
Höhepunkt u. Ermäßigung der Sexten	Abg. 4					} Teil 16
Einführung d. Kosemelodie (Bar: 2 + 2 + 4)						

Der Hauptteil wandelt die „Kosemelodie“ ab, von der ich bereits gesprochen habe. Zu ihr tritt bald eine Figur, die aus den erregten Begleitungstriolen der Mädchenklage entstanden ist:



Wir nennen sie die „Schmeichelfigur“. Aus ihr bildet sich Takt 613ff. als *MS.*, eine Art Trio von süßer Eingänglichkeit. Die hier zierlich hineingeworfene Harfenfigur stammt mit ihrem herauspringenden Endton aus dem Klingsormotiv<sup>1)</sup>, wobei die in der Klingsorszene einmal auftretende Figur die Brücke bildet:



<sup>1)</sup> Vgl. u. S. 160.



T. 616, 620 usw.

Aufriß:

Abstürzende Sextakkorde	2	} VRS. 14	
Parsifalmotiv in F., darin anfangs: Pfeilschußlauf in Oktaven (Bar: 4 + 4 + 4)	12		
Einleit. (genaue Darstell. s. o.) S—D (16 + 16)	Einl. 32	} Haupt- teil in Bogenf. 159	
Kose- melodie	Kl. Bar: 1 + 1 + 2 = St. 4		} I. } 16
	Fortsp. Bar: 1 + 1 + 6 = Abg. 8		
Schmeichelfig. (4) u. Kosem. I. St. (4)	} II. } 22		} HS. 38
Schmeichelfig. (4) u. Kosem. Abg. (10)			
Einleit. z. Triosatz (Ggb.: 4 + 2 + 2)	8		} MS. 52
Triomot. aus Schmf. (Bar: 4 + 4 + 4)	St. 12		
Triomot. aus Schmf. (Bar: 4 + 4 + 4)	St. 12		
Seufzermotiv	St. 4		
Seufzermotiv	St. 4		} Abg. 20
Schmf. m. Seufzer. 2 Str.	Abg. 12		
Schmeichelfig. u. Kosemelod. in A (4 + 4)	St. 8	} HS. 37	
Schmeichelfig. u. Kosemelod. in C (4 + 4)	St. 8		
Dass. mit neuen Linien.	} Aufg. 12		} Abg. 21
(Bar: 5 + 4 + 3)			
Kosemel. aus der Abg.-Fsp.	NSt. 5		
Kosemel. aus der Abg.-Fsp. <sup>1)</sup>	NSt. 4		
Parsifalm. in f, m. Mädchenkl., darin gegen Ende: Pfeilschußlauf in Sextakk. (Ggb.: 4 + 2 + 2)	} 8	} SRS. 9	
Abstürzende Sextakkorde			1

XI. Periode.

As-Dur. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 160,2—172,2 [703 (Was zankest du?) — 735].

„Du Zager und Kalter!“

Das kleine „Zankmotiv“ der Blumenmädchen (703—706), das

<sup>1)</sup> Die am Schluß der Nach-Stollen aufsteigenden Sextakkorde werden beim zweiten Male (692/93) synkopiert; der gleiche Vorgang wie bei den Gralsexten in der Amfortasklage. I. 1331 bzw. 1338.

diese Periode beherrscht, ist einerseits in seiner schnippischen Verwendung der Sextakkordreihen aus der „Kosemelodie“, die teils umgekehrt, teils im Aufstieg durch das Staccato scherzhaft werden, eine Variante dieses Sextakkordthemas, andererseits aber auch eine Variante der „Spielfigur“, indem sie deren melodischen Zug durch Herausgreifen der Spitzentöne vereinfacht:



Die Spielfigur erscheint auch einmal (723) in ihrer ursprünglichen Gestalt, und zwar in E-Dur als Krönung des vom Motiv der „Mädchenklage“ beherrschten Mittelsatzes. Nachdem in der dann folgenden Rp. des Zankmotives die Haupttonart schnell wieder erreicht ist, moduliert die Periode am Schluß übergangsartig zur nächsten, die in Ges-Dur beginnt.

Aufriß:

Zankmotiv (Gegenbar: 4 + 2 + 2)	} HS. 14	
Verarbeitung des Motives (Bar: 2 + 2 + 2)		
Mädchenklage	} MS. 7	
		schlimm bist du Zager u. Kalter St. 2
		schlimm bist du Zager u. Kalter St. 2
Dasselbe Motiv u. Spielfigur	} Abg. 3	
(Bar: 1 + 1 + 1)		
Zankmotiv E—As (Bar: 2 + 2 + 4)	} HS. 12	
Verarbeitung und gleichzeit. Trübung d. Tonart (Bar: 1 + 1 + 2)		

XII. Periode.

G-Dur (dominantisch eingeleitet, subdominantisch verhallend).

Taktart und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 172,3—187,1 [736 (mir. Laßt) — 805 (Kunde Wunsch)].

Abgang der Blumenmädchen.

Die G-Dur-Tonalität dieser Periode ist in der Mitte sehr deutlich.

Ihre äußere Umrandung zeigt aber stark entfernende Ausweichungen: Der VRS. beginnt mit Ges-Dur, was aber im Hinblick auf das Folgende im

Takt 749 durch Trugschluß erreichte G-Dur als Fis (d. i. die *D* der *Dp*) aufzufassen ist. Umgekehrt schreitet der SRS. in subdominantischer Richtung fort, bringt den Torenspruch zuerst in der  $^{\circ}S$ , dann in der *Tp*, kadenziiert dann in der *Sp*, worauf das Herzeleidmotiv nach f-Moll (d. i. die *zweite*  $^{\circ}S$ ) führt („deiner hier“).

In dieser Tonart soll im Takt 805 nochmals ein Torenspruch beginnen, der aber trotz weiterwirkender Harmonie abreißt, da das vom Horn gebrachte Speermotiv Kundrys Frage lügen strafft. Nicht „der Kunde Wunsch“, sondern seine Sendung zur Speergewinnung hat den Helden unbewußt hergeführt. Hiermit kann man aber das Kommen Parsifals in den Blumengarten endgültig abschließen. Die bis ins höchste gesteigerte „Kunst des Übergangs“ hat uns unmerklich schon in die nächste große Szene hineingeleitet.

Auch motivisch ist diese Umrandung merkwürdig: Während nämlich die Anfangs- und Mittelperiode der Blumenmädchenszene (VIII. und X.) vom Parsifalmotiv eingerahmt waren, schickt sich auch diese Schlußperiode ebenso an (736—738); sie will durch das Parsifalmotiv einen Rahmen um den Abgang der Zaubermädchen legen. Jetzt wird aber, statt daß das musikalische Motiv sich festsetzt, der Name des Helden selbst gebracht: „Parsifal“ ruft Kundry, „Parsifal“ murmelt er selbst, und nochmals wiederholt Kundry „Parsifal“. Das alles geschieht genau im Tonfall des 3. Taktes des Torenspruches: So wird der



Und im SRS. wiederholt sich dasselbe Spiel bei der tatsächlichen Erklärung des Namens, nur daß jetzt der vollständige Torenspruch zweimal ganz und einmal halb eintritt. Überall ist dieser also Stellvertreter für das Parsifalmotiv geworden. Ja noch mehr! Wie in der Eingangsperiode das Knabentatenmotiv den Charakter des Parsifalmotives vervollständigt hatte, gesellt sich jetzt in den entsprechenden Teilen das Herzeleidmotiv zum Torenspruch, Mutter und Sohn als zusammengehörig hinstellend. Das sich zuletzt (801, 803) dem Herzeleidethema zugesellende Achtelmotiv der I. Geige ahnt Kundrys Hingebungsmotiv (1259) vor. So sind also die beiden Rahmensätze dieser Perioden

freisymmetrisch vom Torenspruch anstatt vom Parsifalmotiv beherrscht.

Der Hauptteil besteht in einer Abwandlung von verschiedenen Blumenmädchenmotiven — die Mädchenklage T. 765/8 sogar in der Tonart ihres ersten Erscheinens (vgl. 447—449) und 775ff. Zankmotiv —, denn auch die zarte Melodie, mit der Kundry die Mädchen wegweist (757—763) leitet sich aus dem Hauptteil der Anfangsperiode her: Der erste Sextensprung ist eine Sänftigung (schon beim Anruf „Weile“ vorbereitet), der damals verzweifelt ausgerufenen Schlußsilben der Mädchenklage (448ff.): „verwundet“, „meinen“, „alleine“, „floh sie“, „Geliebter“ usw. und die Fortspinnung dieser Sexte in dem aufwärtsgleitenden Achtelgang ist nichts als eine verlangsamte Umkehrung der 2. Begleitungsfigur zum 2. Mädchenmotiv. Man spiele nacheinander:



und man wird das Gefühl einer ganz klaren Beantwortung bekommen. Denn beide Male tritt in den letzten fünf Tönen Chromatisierung der Linie ein. Auch werden die letzten sieben Töne der fallenden Linie (um eine Quinte versetzt) tatsächlich vom Fagott (Takt 761) mit der anderen gleichzeitig gebracht.

Die Gliederung des Mittelteils ist sehr schwierig, da die Singstimme vollkommen eigene Wege geht, so daß sich eine Polyphonie der Formen ergibt. Hier entsprechen sich (ganz anders als im Orchester) Takt 759 („Buhlen“) und 763 („Blumen“ mit stark gedehntem Auftakt) dann: „nicht euch ward er zum Spiele“ und „geht heim pfliget der Wunden“, während in der Orchestermusik die Einschnitte erst einen halben Takt später zu machen sind; die abgehenden Mädchen singen zuerst einen deutlichen Bar (1 + 1 + 2), während sich in den Instrumenten vier kleine Strophen bilden usw. Im Aufriß richte ich mich vor allem nach dem motivischen Zusammenhang.

## Aufriß:

Parsifalmotiv, dissonierend	Einltg.	3	} VRS. 21
Torenmotiv („Parsifal!“) in G <sup>9</sup> aushallend	St.	6	
Torenmotiv („Parsifal!“) in Trugschl. G endigend	St.	5	
Herzeleidmotiv zum Dom.septakk. v. G führend	Abg.	7	
Sextenfall	St.	1	} Haupt- teil 24
Sextenfall	St.	1	
Fortgesponnenes	Aufg. 1 1/2	} Aufg. 7 1/2	
Sextmotiv			
Achtelgg. aus d.	} Abg. 5 1/2	} I. Str.	
VIII. P.			
Dass. verändert	NSt. 2	12 1/2	
Mädchenklage, verziert, in eth. Frage	} NSt. 2	} (Kundry	
aushallend			
Mädchenklage, einfach, in Kundrym.	} NSt. 3	} Anrede)	
aushallend			
Spannungspause . . . . .		1 1/2	
Mädchenklage. (in d. Singst.		II. Str.	
Bar: 1 + 1 + 2)	Aufg. 4	10	
Zankmotiv in H (Ggb: 2 + 1 1/2 + 1 1/2)	NSt. 3	} (Abgang	
Zankmotiv in G (Bar: 1 + 1 + 1)	NSt. 3		
		der	
		Mädchen)	
Torenspruch in c und Fsp.	St.	7	} SRS. 25
Erklärung d. Namens im Torenspruch in e	St.	7	
Entwicklung zum Herzeleidmotiv, mit Hingebungsm.	} Abg. 11		
Kad. in f, Hingebungsmot., Halbkadenz in fV und			
Anfang des Torenspruchs			

## Die ganze Blumenmädchenszene als Großperiode.

(VIII. bis XII. Periode.)

Überschauen wir nun die ganze Blumenmädchenszene, so wird es nicht schwer, die X. Periode als Mittelpunkt in As, Periode XI als Entsprechung von IX., XII. als freie Entsprechung von VIII. zu erkennen, besonders wenn man nunmehr im Hinblick auf die Großform meine Ausführungen in den jetzt aufeinander bezogenen Perioden vergleicht.

Als Ganzes liegt also ein schöner vollkommener Bogen vor. Die stets aus dem Parsifalmotiv gebildeten Rahmensätze der VIII., X. und XII. Periode (zuletzt der stellvertretende Torenspruch) erscheinen in diesem großen Zusammenhang als stets wiederkehrende „Kehrrime“, was schon Wolzogen (Leitf. S. 45) richtig erkannt hat.

Als Haupttonika muß die Ausgangstonart g angenommen werden, die in der Schlußperiode nach Dur umschlägt und in der Mitte durch die andere Auflösung des „Balsamakkordes“ nach As-Dur umgesprungen war.

Man sehe also das herrliche Ebenmaß:

1. (Kehrr.) Parsifalmotiv und Knabentaten	Es	20	} 108
2. Durcheinander der Mädchen. — Mädchenklage	g	38	
3. (Kehrr.) Parsifalmotiv in ganzer Ausdehnung	Es	14	
4. Spielfigur. — Mädchenklage (Parsifal erwärmt sich.)	c	22	
5. (Kehrr.) Parsifalmotiv	F	14	} 159
6. Große Koseszene	As		
7. (Kehrr.) Parsifalmotiv	f	9	} 112
8. Zankm. (Var. d. Spielf.) — Mädchenklage (Parsifal ist abgekühlt.)	As	33	
9. (Kehrr.) Parsifalmotiv, Torenmotiv und Herzeleid	Fis	21	
10. Abgang der Mädchen. — Mädchenklage	G	24	} 25
11. (Kehrr.) Torenspr. u. Herzeleidem. — Torenspr.-bruchst.	fV		

Die Unregelmäßigkeit in der Taktanzahl darf nicht stören, denn die Zeitmaße wechseln sehr stark und es kommt nicht auf die äußerlichen Taktstriche an, sondern auf den zeitlichen Schwung der Abschnitte. So ist es bemerkenswert, daß Abschnitt 2. mit 10., 4. mit 8. auf die Sekunde gleich sein dürften. Die Kehrrime allerdings sind auch zeitlich verschieden lang. Die Dehnung der letzten Kehrrime um fast zwei Minuten ergibt sich eben als Überleitung in die neue Stimmung der Kundryszene.

Das Gesamtverhältnis des großen Mittelsatzes zu den Außensätzen ist also nach der Taktzahl 108 : 159 : 112 ~ 2 : 3 : 2, was aber in der Zeit wegen der eben erwähnten großen Tempodehnung am Schluß für den schließenden HS. nicht stimmt. Rechnet man jedoch den letzten Kehrrim (Abschnitt 11) dem folgenden Übergang zu und schließt die Szene mit dem bühnenmäßigen Ablauf der Mädchen, dann dürfte das obige Verhältnis sich auch zeitlich herausstellen.

## Übergang.

Kl. Part. 187,1—190,3 [805—824].

Die Stelle macht nicht nur tonartlich einen Übergang nach G-Dur, in welcher unschuldig klingenden Tonart Kundry ihre Verführung beginnt, auch in der Stimmung hallt zuerst noch die Blumenmädchenszene in Parsifals Kopfe nach, während Kundry durch ihr Zauber-

motiv seinen Gedanken eine ganz andere Richtung zu geben sucht. Demgemäß hat der Übergang zwei Teile: 1. einen Gegenbar aus der Schmeichelfigur (4 + 2 + 2), dessen Aufgesang in seinen ersten zwei Takten bereits an den Speer erinnert, ohne daß der Gedanke bis in Parsifals Bewußtsein dränge, — die Harmonien der Nachstollen, in denen die Schmeichelfigur nach Art des Leidensmotives abwärts sinkt, stammt aus Takt 609—612 „wie duftet ihr hold, seid ihr denn Blumen?“, dort folgt der große Nonenakkord von AsV dem kleinen von aV, hier sind die Akkorde (verdoppelt) einen Ton tiefer gesetzt; 2. einen Bar aus dem Zaubermotiv (2 + 2 + 8), dessen Kadenz nach GV sehr deutlich ist, wobei vielfach der mystische Akkord angewendet wird.

### XIII. Periode.

G-Dur (Schluß in der *D*).  $\frac{6}{8}$  und  $\frac{9}{8}$ . Zeitmaß wechselnd.  
Kl. Part. 190,4—204,1 [825 (Ich) — 915 (starb)].

#### Herzeleide.

Die ersten vier Takte, die in ihrem Anfang schon 759 vorgebildet waren, als ganzes aber eine Variante des Herzeleidemotives darstellen, will ich „Wiegenlied“ nennen. Die Verwandtschaft der beiden Motive, die sich natürlich deshalb auch stellvertreten können, erkennt man, wenn man Takt 825/26 und 831/32 nacheinander spielt. Das Herzeleidemotiv entwickelt nachher über einem wiegenden Baß eine leidenschaftliche, sich sequenzartig steigernde Häufung, in Takt 876f., wo sich sein Melos auf drei Viertel, Takt 884f., wo es sich sogar nur noch auf zwei Viertel zusammendrängt. Man beachte noch, daß in diesem Abschnitte, die chromatisch gefärbte, aber sonst sehr einfache Kadenz „Thau der Muttertränen“ (855 bis 857) noch zweimal, nach D-Dur versetzt, wiederkehrt (880—882 und 892—894). Endlich tritt in Takt 896 ein neues Kodathema hinzu, das Wolzogen das „zweite Herzeleidemotiv“, später auch die Tonfigur des „Liebeswehes“ nennt. Ich greife, um Verwechslungen zu vermeiden, den zweiten Namen auf. Es ist in der Schlußwendung des Herzeleidemotives (Takt 836 I. Viol. die letzten zwei Achtel und Takt 837 erste Hälfte) auf das Wort „Schmerzen“ vorgebildet<sup>1)</sup>.

<sup>1)</sup> Über Herzeleide und ihre zwei Motive gibt es einen hübschen Aufsatz von Victor Junk, „Herzeleide“. B. Bl. XXXV S. 234.

Wiegenlied	St.	3}	
Wiegenlied	St.	3}	St. 15
Herzeleide, Kad. in der <i>D</i>	Abg.	9}	
Wiegenlied	St.	3}	
Wiegenlied	St.	3}	St. 18
Herzeleide, gedehnt. Muttertränenkadenz in <i>G</i>	Abg.	12}	
Wiegenlied, getrübt Kad. in <i>Es</i>	I. Str.	7}	
Wiegenlied, getrübt Kad. in <i>C</i> ( <i>S</i> )	II. Str.	5}	Aufg. 12
Wiegender Baß als Begleitungsvorbereitung		5}	
Herzeleide in Steigerung dazutretend		5}	NSt. 13
Muttertränenkadenz, eingearbeitet in <i>D</i>		3}	
Zu wiegendem, sich glättendem Baß		9}	
Herzeleide in größter Steigerung		9}	NSt. 13
Muttertränenkadenz, offen, in <i>D</i> u. Rückk. z. <i>TV</i>		4}	
Liebeswehmotiv in <i>Es</i> (Bar: 1 + 1 + 1)	St.	3}	
Liebeswehmotiv in <i>Fis</i> (Bar: 1 + 1 + 2)	St.	4}	
Klopf. Sekunden als Auftakt bis „Tage“	St.	2}	
Dasselbe bis „Klage“	St.	2}	Koda 20
Liebesweh und breites Herzeleidemotiv			
mit veränderter Muttertränen-Kadenz in <i>D</i>	Abg.	9}	Abg. 13
(Bar: 1 + 1 + 7)			

### XIV. Periode.

A-Molldur. Taktart und Zeitmaß wechselnd.  
Kl. Part. 204,2—216,6 [916 (Wehe!) — 989].

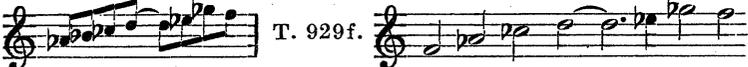
#### Der Kuß.

Die Tonart der Periode ist durch die sofortige Feststellung von a-Moll in Takt 918/19, und von A-Dur in Takt 921, ferner durch die weiten A-Dur-Strecken ab 956 und durch die Dominantschlüsse in Takt 986, 988 und 989 erkennbar. Das häufige Auftreten von F-Dur beim Motiv des Liebeswehes ist als Stellvertretung der VI. Stufe verständlich, erscheint das Motiv doch auch schon bei seinem ersten Auftreten (899) im Trugschluß der VI. Stufe (*Es* in *G*). Merkwürdig ist bloß die Kadenzierung nach Ces-Dur (= H-Dur) beim Kusse selbst, die noch dazu durch die ungewöhnliche Umdeutung eines leeren Quartsextakkordes (980) von der  $\frac{9}{8}$  (IV. Stufe von F-Dur) nach dem Leittonwechselklang der *D* (VII. Stufe von Ces-Dur mit Hochalteration des *Fes* nach *F*) erfolgt. Wird nun einerseits durch diese gänzlich fremde Tonart, deren „Zauber“ schon Klingsor am Schlusse seiner Szene „gewußt“ hat, das Erschauern der Sinnlichkeit trefflich gezeichnet, so liegt andererseits noch eine ganz andere Bedeutung in dieser harmonischen Wendung: Das Ziel dieser Kadenzierung ist nämlich eigentlich nicht der Ces-Dur-Dreiklang, sondern der mystische Akkord! — und dieser, wohlgemerkt, in der Tonhöhe des „Tristanakkordes“ (natürlich aber in der im Parsifal üblichen Verengerung), d. h. also als Nebentoneinstellung zum Dominantakkord von

A-Molldur:  Wissen wir ja wohl, daß der Akkord in der

verschiedensten Tonarten, Lagen und Umdeutungen unzähligemal vorkommt, so ist es doch auffallend, daß er gerade in dieser Tonart und Lage hier besonders oft die Periode durchklingt; und zwar gleich anfangs trotz anderer Schreibweise die Tonart bestimmend: Takt 917, 920, 929, 931, 967, 974, endlich langgehalten in 983—985 und 987. So erhält dieser mystische Klang durch die hartnäckige Betonung der gleichen aus dem Tristan bekannten Tonhöhe eine ganz besondere Bedeutsamkeit, die im Augenblicke dieses unheimlichen Kusses zu stärkster Auswirkung kommt.

Die Periode beginnt mit einer tonartbestimmenden siebentaktigen Einleitung. In dem ihr folgenden Hauptteil ist formal das Auftreten von zwei untereinander gänzlich verschiedenen Strophenpaaren überaus merkwürdig (936—946 und 957—964), die ohne motivische Beziehungen auf reiner Tonfallmelodik beruhen. In verführerischer Süße sucht darin Kundry beide Male den schmerzgebeugten Parsifal zu trösten und auf lieblichere Gedanken zu bringen<sup>1)</sup>. Dadurch ergibt sich eine Ähnlichkeit der beiden Abschnitte, die beide gleich mit dem Liebeswehmotiv in F-Dur beginnen, am Schluß aber eben nur formal durch den Aufbau dieser dem Sinn nach ähnlichen, melodisch aber ganz verschiedenen Strophenpaare einen Gleichlauf merken lassen. Auch der zwischen dem Anfang und diesem Strophenpaar liegende Teil ist nur als freisymmetrische Entsprechung zu verstehen: das erstemal wird das Vergessen des in den Zaubergarten verstrickten Parsifal durch eine Dehnung des 3. Taktes des Klingsormotives<sup>2)</sup> ausgedrückt:

Klingsor:  T. 929f.

dem eine Wiederkehr des Liebeswehmotives folgt. Das zweite Mal kündigt an dieser Stelle das Orchester, was er vergessen habe, durch das Speer- und Mitleidmotiv, welches durch die Wehelaute beendet wird. In beiden Stellen ist der wiederholte Klang des Wortes „vergessen, vergessen“ das einigende Band. So sind also die beiden Abschnitte sehr deutlich als freisymmetrische Stollen empfindbar. Das sehr langsame Zeitmaß des Speermotives hat zur Folge, daß die zeitliche Dauer der beiden Stollen trotz Verschiedenheit der Taktanzahl ganz gleich ist.

<sup>1)</sup> Vgl. hierzu die Anm. 2 o. S. 44.

<sup>2)</sup> Über die Verwandtschaft dieses Taktes mit Kundrys Rittmotiv vgl. o. S. 55.

Der Abgesang enthält drei Teile, von denen die beiden ersten mit einer Entwicklung des Zaubermotives beginnen. Der erste schließt mit der Schilderung der Liebe Gamurets im Herzeleidmotiv; am Schlusse des zweiten bietet Kundry mit dem Liebeswehmotiv „des Muttersegens letzten Gruß“; der dritte ballt während des Kusses selbst die Harmonien zum mystischen Akkord zusammen, aus dem ebenfalls das Zaubermotiv herauswächst, diesmal aber in zarten Höhen sich auflöst und dann in aufwärtsgerichteten Sekunden-seufzern weiterdrängt. Da die ersten beiden Teile des Abgesanges untereinander ähnlicher sind als der dritte, so handelt es sich wieder um einen Bar. Aufriß:

Aufschluchzende Oktave <sup>1)</sup> , myst. Akkord, dann aV	} Einltg. 7
Leidensmotiv im myst. Akkord, dann AV u. Trugschl.	
Liebeswehmotiv (Bar: 1 + 1 + 2)	} Aufg. 13
Klopf-Sek., Lin. a. Klingsorm. (Bar: 1 + 1 + 4)	
Liebeswehm. u. Terzenaufst. (Bar: 1 + 1 + 1)	} St. 24
2 melodische Strophen: { I. g—Ces II. as—F	
Liebeswehmotiv (Bar: 1 ½ — 1 ½ — 1)	} Aufg. 10
Speer- u. Mitleidmotiv (2 Str.: 2 + 2)	
Wehelaute (Ers. f. Liebeswehm.) u. Kundrymotiv	} St. 18
2 melodische Strophen: { I. aV <sup>9</sup> —hII kl. Kundrym. II. hV <sup>9</sup> —AV <sup>9</sup> kl. Kundrym.	
Zaubermot. (auftaktig beginnend)	} (Bar: 2 + 2 + 4) St. 8
Herzeleidmotiv. mit Trugschl.	
Zaubermot. (auftaktig beginnend)	} (Bar: 3 + 3 + 2) St. 8
Liebeswehmot. (Ers. f. Herzel.)	
Ces-Dur-Wendung zum langgedehnten mystischen Akkord, darin das Zaubermotiv	} (Ggb.: 4 + 2 + 2) Abg 9
Halbschl. AV als Übergg., zum Folgenden (1)	

## XV. Periode.

Endet in g-Moll.  $\frac{4}{4}$ . Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 216,6—256,1 [989—1126 (mir! Grau . . .)].

Parsifal wird wissend.

Diese Periode ist tonal nicht abgerundet. Denn es handelt sich, da Parsifal in ihr eine beispiellose Entwicklung durchmacht, um

<sup>1)</sup> Dieser Portamento-Auftakt, der sich dann sogar zu einer None erweitert, stammt aus der Heilandsklage, wie sie uns zuerst in der I. Verwandlungsmusik entgegentönte. (I. 1122, 1133.) Das Portamento wird dann

keine Zurückführung in die Anfangsstimmung, sondern um ein Hindrängen nach etwas neuem, das in der g-Moll-Kadenz der Periode „Verderberin, weiche von mir, ewig, ewig von mir!“ endlich ausbricht: Parsifal ist sich nun klar geworden über die Gefahr der feindlichen Gewalten.

Die Anlage der Periode ist aber doch höchst tonal, indem, wie in der Verwandlungsmusik des ersten Aufzugs, alles zur neuen Tonika hindrängt dadurch, daß in den schwingenden harmonischen Wellen sich die subdominanten und dominanten Strebungen gegenseitig ausgleichen.

Wir können im ganzen eine Einleitung und vier Abschnitte unterscheiden:

Einleitung: Parsifal entwindet sich der Umarmung (989—996).

1. Abschnitt: Parsifal erinnert sich der Wunde des Amfortas (997 bis 1022).
2. „ Parsifal fühlt die innere Qual des Amfortas (1022 bis 1046).
3. „ Wiedererleben der Gralsfeier (1046—1089).
4. „ Geistiges Erschauen der Verführung des Amfortas (1090—1118).

Auf all dies kommt die große Kadenz, der Entschluß (1119—1126). Die Einleitung führt von AV schnell nach f und seinem Neapolitaner, dann durch die bekannten Sequenzen der Heilandsklage (h, a, g) in den Septakkord der VII. Stufe von f, in dem der Schrei „Amfortas!“ erschallt. Daß hier der Leitton e im Baß liegt und gleichzeitig die Oberstimme einen Vorhalt dazu macht, ist sehr „kühn“, wirkt daher fürchterlich dissonierend.

Der 1. Abschnitt ist im ganzen als f-Moll aufzufassen, denn er beginnt so, läßt die Tonart (nach einer d-Moll-Modulation) in 1010 wiedererscheinen, und steuert nach einer zweiten Ausweichung nach a (1014/15) nochmals nach dem f-Moll-Dreiklang (1020), der aber Ausgangspunkt einer eigentümlichen Halbkadenz ist, die wir erst später besprechen.

Der 2. Abschnitt beginnt und schließt deutlich in a. Sein Höhepunkt in der D von As ist harmonisch sehr sonderbar eingeführt.

Ebenso deutlich ist das c-Moll des 3. Abschnittes, trotz der Ausweichungen in die terzverwandten Tonarten as und es. Zuletzt aber kadenziert der Abschnitt im Ausbruch des Schmerzes in h.

Der 4. Abschnitt befestigt das h durch  $^{\circ}S$  (1094f.) und  $D^+$  (1098), neigt aber dann deutlich (1099ff. und 1114) nach D-Dur. Er endet mit der gleichen Halbkadenz, wie der 1. Abschnitt (1116/17 = 1020/22) im verm. Sept-

laufartig ausgeschrieben oder verliert sich ganz; in den Chorstellen 1204/5 und 1213/14 entsteht es beim Singen von selbst. Im III. Aufzuge wird dieser aufschleifende Auftakt als Anschwung zum Entschuldigtmotiv wichtig.

akkord über *gis*, der als hochalterierte IV. von D (also wechseldominantisch) aufzufassen ist. Die Auflösung erfolgt mit dem *Cis* des Taktes 1118 in die D von D, worauf die T folgen müßte; statt dieser tritt aber im selben Takt die Sept c ein und der in Gedanken so entstandene Dominantseptakkord alteriert hierauf noch Quint und Sept tief, um chromatisch nach g-Moll zu leiten.

Wir sehen also, daß die beiden ersten Abschnitte in f und a als zweite  $^{\circ}S$  und zweite  $^{\circ}D$  die zu erwartende  $^{\circ}T$  (g) gleicherweise einschließen, wie der 3. und 4. Abschnitt mit seinen Tonarten c (= erste  $^{\circ}S$ ) und D (= erste  $D^+$ ).

Jetzt wird uns auch die oben als eigentümlich bezeichnete Kadenz (1020f.) klar, welche das Wesen dieses harmonischen Geschehens auf eine kurze Strecke zusammenballt: Die erste Strecke wird durch die zweite  $^{\circ}S$  (f) eingeführt und im gleichen Takt so weitergeleitet, daß man die erste  $^{\circ}S$  (c) als Auflösung erwartet, welche aber nicht kommt; die zweite Strecke beginnt mit einem der zweiten D angehörigen Akkord (nämlich mit der durch vierfache Nebentoneinstellung eingeführten II. Stufe von A-Molldur) und wird so fortgeleitet, daß man die erste  $D^+$  (D) als Auflösung erwartet, die aber ebenfalls als solche ausbleibt. Es ist bezeichnend, daß diese aus potenzierten Dominanten zusammengepreßte Halbkadenz aus dem 1. Abschnitt knapp vor der wirklichen Lösung der ganzen Periode (1116f.) wiederholt wird<sup>1)</sup>.

Formal sind die beiden ersten Abschnitte als freie Entsprechungen, also als zwei Stollen zu werten. Denn nach dem gleichen Anfang von Kundry- und Amfortasmotiv beruhen die ganztonige Steigerung der „Wehelaute“ im ersten und die Terzensteigerung des „Rittmotives“ im zweiten Abschnitt gleicherweise auf dem „mystischen Akkord“, der eben das erstemal die Abwärtslösung, das andere Mal die Auseinanderstrebung der Außentöne bevorzugt. Der Auslauf der Stollen wird durch heftige Kundrymotive und Halbkadenzen einigermaßen ähnlich. Der 3. und 4. Abschnitt zusammen bilden den allerdings sehr ausgedehnten Abgesang, wodurch im ganzen ein freisymmetrischer Reprisenbar entsteht. Denn der 3. Abschnitt hat in dieser Umgebung ganz neuen Charakter, während der vierte auf die Kundrymotive und Wehelaute des I. Stollens zurückgreift. Die „Schwächetriolen“ (1099ff.) sind ja, wie oben S. 105 ausgeführt, nur eine Umkehrung der Wehelaute; auch das herrliche Violinsolo ist im 1. Abschnitt durch die leidenschaftlichen Violinfiguren der Takte 1005—1015 vorgebildet, die in den erleichterten Klavierauszügen leider fehlen. Zwischen dem 3. und 4. Abschnitt erhebt sich noch ein ganz neues Motiv; „Kundrys sehnsüchtiges Motiv“, in einem ZS., der tonartlich (h) als *Tp* des 4. Abschnittes erscheint.

<sup>1)</sup> Kurth, R. H.<sup>2</sup> S. 142 sagt sehr richtig von solchen Kadenz: „das harmonische Gefühl hat vielmehr die Kraft, den gesteigerten, farbig

## Einleitung (8).

## Parsifals innere Erleuchtung.

Der aufstrebende Seufzer wird zur Schmerzensfigur.  
Dann folgt Speermotiv, dann Heilandsklage, absinkend.

Ruf: Amfortas!

I. St. (25)		II. St. (25).	
„Die Wunde! die Wunde!“		„Nein, nicht die Wunde ist es“	
Kundrymotiv St. 3	} 8	Kundrymotiv St. 3	} 8
Kundrymotiv St. 3		Zauberm. (Ers. f. K.) St. 3	
Amfortasmotiv Abg. 2		Amfortasmotiv Abg. 2	
„Sie brennt in meinem Herzen“		„Fließe ihr Blut in Strömen dahin“	
Wehelaute in d St. 2	} 11	Rittm. zweimal in a St. 2	} 11
Wehelaute in e, verl. St. 3		Rittmotiv steigernd St. 2	
Wehelaute teil gesteig. u. gr. Kundrym. (a) } Abg. 6		Rittmotivteil gesteig. u. gr. Kundrym. (as) } Abg. 7	
„ . . nun blutet sie in mir“		„ . . zuckt in sündigem Verlangen“	
Schmerzensfigur St. 2	} 6	Leidensmotiv Aufg. 2	} 6
Schmerzensf., f-Schl. St. 2		Myst. Akk. m. aV-Lös. NSt. 2	
Heilandsklage (Potenzierte Kad.) Abg. 2		Myst. Akk. m. aV-Lös. NSt. 2	

## Abgesang: (81)

Erweiterter Gralsaufstieg	Aufg. 3	} VRS. 7	} Df. 35
Gralsexten u. Sekundenmotiv	NSt. 2		
Gralsexten u. Sekundenmotiv	NSt. 2		
Liebesmahlspruch (c) mit Mitleidmotiv	(Ggb.: 3 ½ + 1 ½ + 1 ½)	HS. 6	} Df. 35
Wehelaute, Kundrym. Speerm. u. Heilandskl. }	(Ggb.: 3 + 2 + 2)	MS. 7	
Liebesmahlspr. (as) mit elegischem Schluß	(Bar: 2 + 2 + 6)	HS. 10	} Df. 35
Trugschluß in Fes-Dur und Moll Knabentatenmotiv und es-Moll-Kad.		SRS. 5	
Groß. Ausbruch des Mitleidsm. H—h. (Bar: 3 + 3 + 4)		10	} ZS. 18
Übg.: Aufsteigende Seufzer. Fallender Baß		4	
Kundrys sehnsüchtiges M. (2 Str. 2—2)		4	} ZS. 18
Schwächetriolen u. Kundrymot. 2mal (D)		St. 4	
Schwächetriolen u. Kundrymot. 2mal (E)		St. 4	} Rp. 20
Ekstatisches Violinsolo in Fis und verkürzte Stollenreprise		Abg. 9	
Potenz. Kad. (Heilandsklage) als Koda		3	} Rp. 20
Große (von Zauberm. eingeleitete) Ziel-Kadenz der ganzen Periode		in g. Koda: 8	

abstechenden tonalen Abstand an sich zu verarbeiten“ und nennt dies eine „Potenzierung des tonalen Empfindens“.

## XVI. Periode.

g-Moll. 4/4. Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 256,1—282,8 [1126 (mir! Grau . . .) — 1275 (. . . löst)].

## Kundrys Leiden.

Während die vorige Periode eine heftige Entwicklung zeigte, ist diese ein geschlossenes Seelenbild. Daher haben wir es wieder mit einer einheitlichen Tonart (g) zu tun, und die Form ist ein wohlgerundeter, sogar „vollkommener“ Bogen.

Man kann sieben Abschnitte unterscheiden. Ihre spiegelnde Entsprechung ist verblüffend. Abschnitt 1 (bis 1142) und 7 (ab 1252) stellen Einleitung und Schlußergebnis der Kundryerzählung dar; der eine entwickelt sich von g nach B, der andere von B nach g; beide werden vom neuen Motiv (1132/33) beherrscht, das Wolzogen „das hingebende Motiv Kundrys“ nennt. Der Name ist nicht treffend. Sein Wesen liegt in jambisch abfallenden Quartetten, die wir bisher im Glockenthema gefunden hatten, nur daß die zweite Quarte nicht wie dort bloß um eine Sekunde, sondern um eine Terz versetzt und manchmal unrein wird, bzw. ganz verschwindet. Die Verwandtschaft der beiden Motive wird erst im III. Aufzug ganz klar, wo (455—463) eines aus dem andern entwickelt wird. Es bezeichnet also den Entschuldigenswillen der Kundry, die den Klang der Gralsfeier ersehnt; verbindet es sich doch auch III. 56 ganz glockenähnlich mit dem Entschuldigensmotiv. Die Erlösung der Sünderin wird durch seine Töne vorgeahnt. Daß das Motiv gegen Schluß des II. Aufzuges zu einem sinnlichen Liebesmotiv wird („Nur eine Stunde mein“), widerspricht dieser Bedeutung nicht, glaubt doch Kundry wirklich und ganz echt, ihre Erlösung läge in der Liebe zu Parsifal. Aber im III. Aufzug, wenn Gurnemanz die Heilerweckte zur Quelle schreiten sieht, läuten in den Synkopen der Takte 162—165, die aus dem Motiv entstanden sind, die Glockenblumen der Blumenauwe ihren Erlösungstag ein<sup>1)</sup>. Ich bleibe natürlich aus den oben S. 5 angeführten Gründen bei dem von Wolzogen geprägten Namen des Motivs.

Diese beiden, thematisch und tonartlich gleichen Außensätze der Periode sind von ihren Nachbarteilen durch Zwischenspiele getrennt, deren erstes (1143—1146) in dem von einem großen Septimenseufzer beendeten Kundrymotiv im allgemeinen absinkt, während das zweite (1245—1250) mit dem tiefen Zaubermotiv beginnend in drei Sequenzen des Kundryseufzers spiegelnd aufsteigt, wobei die

<sup>1)</sup> Vgl. u. S. 148.

begleitende Violoncellstimme im Kundrymotiv abstürzt (1250). Es hat im ganzen einen stark auf den Schluß spannenden Charakter.

Abschnitt 2 (1147—1174) und Abschnitt 6 (1230—1245) entsprechen sich thematisch vollkommen: Beide beginnen und schließen mit den Wehelaute und werden sonst vom Kundrymotiv durchtoht (Kundrys Rittmotiv im ersten ist im anderen Abschnitt durch das Klingsormotiv ersetzt); sogar der eigentümliche Fagottgang in der Mittelstimme des Taktes 1232, der in das Motiv der ethischen Frage ausläuft (*e, f, ges, g, b*) hat an derselben Stelle des vorderen Abschnittes, also nach den Sequenzen der Wehelaute (1154/55) eine nur anders betonte Entsprechung in der Oberstimme: *cis, d, dis, e, g*, wobei der hereinplatzende Schlußton des Fragemotivs vom Blasorchester übernommen wird.

Auch Abschnitt 3 (1175—1191) und 5 (1209—1229) sind in ihrem Kern — Schwächetriolen, Kundrymotiv, Hohnmotiv mit ethischer Frage in der Mittelstimme und Lachsepte — sogar in der Tonhöhe<sup>1)</sup> gleich, die Umgebung aber entspricht sich nur freisymmetrisch. Der Sinn der beiden Abschnitte ist gleich: in beiden blicken sich Sünde und Heil (dort Christus, hier der Gral) tief und bedeutsam an, in beiden verfällt die Frevlerin ihrem Lachen. Aber das „Sehen“ und der „Blick“ sind verschieden ausgedrückt: das eine Mal verbindet sich mit dem Worte „sah“ der aufsteigende Liebesmahlspruch, der von wiederholten Karfreitagseufzern untermalt ist, und mit dem Worte „Blick“ die chromatisch absinkende Heilandsklage; — Kundry sieht hinauf, der Heiland blickt herab — das andere Mal ertönt beim Worte „Blick“ das aufsteigende Gralmotiv, das in ein von der ethischen Frage untermaltes Leidensmotiv ausläuft, und das „Auge“, das Kundry „schon nahe wähnt“, wird in der chromatisch fallenden Akkordreihe vorgestellt (1209—1215), die — harmonisch sonderbar — nur als eine fortwährende Aneinanderreihung von gedehnten Karfreitagseufzern verstanden werden kann. — Auch formal sind die beiden Abschnitte verschieden, indem die Reihenfolge: Sehen, Lachen, Blick im Abschnitt 3 einen freien Bogen ergibt, die Reihenfolge: Sehen, Blick, Lachen jedoch den anderen Abschnitt zu einem ebenso freien, nur im Sinn zu erfüllenden Bar gestaltet. Dennoch liegt die Entsprechung auf der Hand.

<sup>1)</sup> Der dem Hohnmotiv zugrunde liegende Akkord A<sup>7</sup> ist in der ersten Umgebung (d) Dominantseptakkord, in der zweiten Umgebung (As) jedoch als dessen enharmonische Umdeutung zum übermäßigen Quintsextakkord aufzufassen.

Den Mittelpunkt der ganzen Periode bildet Abschnitt 4, eine — nach einer spannenden Einleitung eintretende — herrliche Umbildung des Hauptmotivs der Heilandsklage (ohne Wehelaute) zu einer leidenschaftlich suchenden, herzbewegenden Melodie. Ihre Form ist ein deutlicher Bar, dessen Glieder sich jedesmal um eine große Terz steigern. Die Tonart c-Moll, welche am Anfang und im Halbschluß (VII. Stufe) des Taktes 1208 zutage tritt, stellt die <sup>o</sup>S der Haupttonika g dar. Aufriß:

1. Hingebungs-	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Sehns. Mot. Kundrys (Bar: 1 + 1 + 4)} \quad \text{HS. } 6 \\ \text{Hingebungsmotiv (Ggb.: 3 + 2 + 2)} \quad \text{MS. } 7 \\ \text{Sehns. Mot. Kundrys (Bar: 1 + 1 + 2)} \quad \text{HS. } 4 \end{array} \right.$	17	
motiv			
Zwischenspiel: Kundrymotiv mit großem Seufzer (abfallend)			4
2. Wehel. u. Kundrymt.	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Wehelaute, eth. Fr., Kundr.} \quad \text{HS. } 12 \\ \text{(Bar: 4 + 3 + 5)} \\ \text{Kundrymotiv (Bar: 2 + 2 + 1)} \quad \text{MS. } 5 \\ \text{Rittmotiv, Wehelaute} \quad \text{HS. } 11 \\ \text{(Bar: 2 + 2 + 7)} \end{array} \right.$	28	
3. Vision des Heilands	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Pk.schläge, Stille, Karfr.seufzer} \\ \text{Liebesmahlspruch, Schmerzfig.} \\ \text{Schwächetriolen, Kundrymot.} \\ \text{Hohn (mit eth. Fr.) Lachmot.} \\ \text{Heilandsklage} \\ \text{Paukenschläge, Stille} \end{array} \right.$	17	
			HS. 7
			MS. 2
			HS. 8
			HS. 8
4. Erlösungs-Sehnsucht	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Einleitung a. Zauber u. Seufzern.} \quad 6 \\ \text{Heilandsklagemel. i. c beg.} \quad \text{St. } 3 \\ \text{Dieselbe in e beginnend} \quad \text{St. } 3 \\ \text{Dieselbe mit Häufungen, as—c} \quad \text{Abg. } 5 \end{array} \right.$	17	
			6
			3
			3
5. Vision des Grales	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Absinkende synkopierte Akk.} \\ \text{aus Karfreitagseufzern} \\ \text{Gralmot. mit erweitert. Interv.} \\ \text{Leidensm. m. eth. Fr. (II. Klar.)} \\ \text{Schwächetriolen, Kundrymot.} \\ \text{Hohn (m. eth. Fr.) Lach., Amf.} \end{array} \right.$	21	
			St. 7
			St. 6
			Abg. 8
6. Wehel. u. Kundrymt.	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Wehelaute, eth. Frage} \quad \text{HS. } 4 \\ \text{(Bar: 1 + 1 + 2)} \\ \text{Kundry mit Klingsormotiv} \quad \text{MS. } 6 \\ \text{(Bar: 2 + 2 + 2)} \\ \text{Wehel. u. Urmot. d. Frage1)} \quad \text{HS. } 6 \\ \text{(Bg.: 2 + 2 + 2)} \end{array} \right.$	16	
			4
			6
	Zwischenspiel: Zaubermotiv und Kundryseufzer (aufsteig.)	5	
7. Hingebungs-	$\left\{ \begin{array}{l} \text{Speer- u. Kundrymot. (Ggb.: 4 + 2 + 2)} \quad \text{HS. } 8 \\ \text{Hingebungsmotiv (Ggb.: 4 + 2 + 2)} \quad \text{MS. } 8 \\ \text{Hingeb. fortgesponnen u. gr. Kad. i. g} \quad \text{HS. } 9 \end{array} \right.$	25	
motiv			

<sup>1)</sup> Das Urmotiv der Frage,  welches hier den

Kern der Takte 1240/41 (Althoboe) und 1244/45 (I. Klar., Fag. und Sing-

## XVII. Periode.

c-Moll (Ende in der  $^{\circ}D$ ), Takt und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 282,8—301,4 [1275 (. . . löst) — 1373 (Wunde!)].

Parsifal als Heilsbringer.

Auch diese Periode ist wie die vorige ein vollkommener Bogen. Indessen ist er nicht so einheitlich, wie jener, weil zwei Personen an der Kundgebung beteiligt sind. Lebt man sich aber tief in den Sinn der Stelle ein, so wird man deutlich merken, daß die Antwort Kundryns auf Parsifals Rede wesentlich dazugehört und eine den Sinn erst richtig erklärende Gegensatz-Entsprechung zum Anfang von Parsifals Rede darstellt. Auch die Tonalität rundet sich nicht vollständig, da der Schluß dominantisch (g) bleibt, was aber wieder im Hinblick auf die Gesamtwirkung der Szene keine Zersplitterung, sondern eine Vereinheitlichung bedeutet; denn diese begann ja mit Kundryns Schmeichelgesang in G-Dur, schlug dann mit Enthüllung ihres Inneren nach Moll um, so daß also die Tonika G sich durch die ganze Szene zieht. Erst in der folgenden Periode, in der mit Kundryns Wut und Fluch das Klingsorreich mächtig wird, schlägt die Tonalität nach h um. So rundet also die g-Moll-Kadenz dieser Periode den ganzen Teil ab; der kleinere Gesichtspunkt eines Periodenschlusses in c muß dem größeren einer Tonalitätsbetonung des gesamten Aktteiles weichen.

Inhaltlich gibt uns diese Stelle bedeutende Aufschlüsse über den Geist der „Parsifalreligion“, die dem Dichter gefühlsmäßig vorgeschwebt hat<sup>1)</sup>. Vor allem wird durch die Worte

„die Brüder dort in grausen Nöten  
den Leib sich quälen und ertöten.  
Doch wer erkennt ihn klar und hell,  
des einz'gen Heiles wahren Quell?“

eindringlich gesagt, daß Parsifal die Askese nicht billigt<sup>2)</sup>, ja diese

stimme) bildet, ist gleichzeitig das Ende der „Mädchenklage“. Die Stelle wiederholt sich in der gleichen Tonhöhe in Takt 1479—1482. Der Text beider Stellen „aus der ich büßend kaum erwacht“ und „Irre, mir so vertraut“ atmet die gleiche ratlos dahinstarrende Trostverlassenheit.

<sup>1)</sup> H. St. Chamberlain, R. Wagner, München 1896, S. 170: „Welche Religion Wagner nun vorschwebte, das sagen nicht seine Schriften, sondern seine Kunstwerke, von den Feen bis zum Parsifal.“ Vgl. meinen Aufsatz: „Die Religion des Parsifal.“ Die Musik. Febr. 1933.

<sup>2)</sup> Chamberlain (a. a. O. S. 298) sagt klar: „In dem vollendeten ‚Parsifal‘ ist nirgends von Entsagung die Rede“ und S. 301: „Von der Impotenz

sogar als „Weltenwahn“ und „der Verdammnis Quell“ bezeichnet, womit er natürlich auch die andere Seite treffen will. Kundry hört aber vor allem die Ablehnung der pessimistischen Unnatur heraus und erkennt „in wilder Begeisterung“ die Welthellsichtigkeit Parsifals. Denn des „Heiles wahren Quell“ offenbart uns ja das Orchester mit dem Glaubenthema: „nehmt vom Lebensbrote“. Es ist der Glaube an die Regeneration des Menschengeschlechtes, den Wagner als den großen Retter vor dem Verfall gepriesen hat: Chamberlain sagt richtig<sup>1)</sup>: „Dieser felsenfeste Glaube an die Reinheit und Heiligkeit der menschlichen Natur ist die philosophische Grundlage von Wagners Regenerationslehre.“ Und daß es sich hier um wirklich philosophische Gedanken und nicht um „dichterische Ahnungslosigkeiten“ handelt, bezeugt Wagner selbst, indem er nach Glasenapp<sup>2)</sup> einmal geäußert haben soll, diese Stelle „übersteige im Didaktischen fast die Grenze des Erlaubten; er sei nie so weit gegangen“.

Daß hier der denkende Verstand ein Übergewicht über das rein musikalische Gefühl hat, sieht man auch daraus, daß der motivisch-symphonische Strom jetzt nicht so stark fließt wie sonst. Anfang und Schluß der Periode sind in bloß deklamatorischer Einstimmigkeit gehalten und auch die Hauptmelodie des I. Hauptsatzes („Auch dir bin ich zum Heil gesandt — schließt“) entbehrt, so eindringlich, edel und schön sie in ihrer Ausdruckslinie wirkt, der motivischen Untermalung, die sich bei gefühlsgetränkten Strecken von selbst einstellt. Man könnte höchstens in den Baßgängen an das Leidensmotiv und durch die II. Geige in Takt 1302/3 an das Sehnsuchtsmotiv aus Tristan erinnert werden. Es ist dies eine der wenigen Stellen, wo die reine Deklamation, also der Tonfall der Sprache, formbildend wirkt<sup>3)</sup>, denn der hier entstehende Gegenbar (1288 bis 1306) beruht einzig auf der versmäßigen Melodiebildung.

Symphonisches Leben tritt erst wieder im Mittelsatz ein, der um seinen vom Glaubenthema gebildeten Brennpunkt zwei Sätze gruppiert, die beide mit den Wehelauten in engster Zusammen-

willensschwacher Keuschlingeist wahrlich hier nichts zu spüren.“ Vgl. auch: R. Sternfeld: Die Brüder dort in grausen Nöten. B. Bl. XXXVIII S. 202.

<sup>1)</sup> H. St. Chamberlain, R. Wagner, München 1896, S. 164.

<sup>2)</sup> Glasenapp, VI. Bd. S. 137.

<sup>3)</sup> Eine ähnliche Kraft zur Heraushebung formaler Zusammenhänge durch bloße Deklamation zeigte sich in der II. und IV. Periode des I. Aufzuges und in der Melodie der Amfortasklage 1326—1339. Dann in der XIV. Periode des II. Aufzuges. Siehe S. 21, 27, 82, 126.

drängung beginnen; im zweiten Satz werden diese heftig synkopiert weitergeführt, aber auch im ersten Satz ist die Weiterführung synkopenartig: Es treten nachschlagende Schluchzer der I. Geige auf, in die traurigen Seufzer des Askese eingeworfen; wenn man diese auch mit dem Karfreitagmotiv in Verbindung bringen kann, so ist es doch hier näherliegend, sie als Restbestandteile der unmittelbar vorhergegangenen Wehelaute aufzufassen. Beide Sätze laufen ins Kundrymotiv aus, das einmal einen Halbschluß in hV, das andere mal einen solchen in EsV einleitet. Im Brennpunkt des Mittelsatzes wäre noch als sehr eigentümlich hervorzuheben, daß das schließende Kundrymotiv hier durch eine Umkehrung des Motives der „ethischen Frage“ eingeleitet wird: Takt 1325/26 I. Geige: *e, es, c*, Bässe: *cis, c, a*. Es ist außer der oben S. 64 Anm. 1 erwähnten Stelle III. 78f. das einzige Mal, daß ich dieses Motiv in genauer Umkehrung vorgefunden habe. Denn bei den zahlreichen anderen Stellen, in denen das Kundrymotiv mit diesen Intervallschritten beginnt, handelt es sich um Vorhalte im Sinne des Seufzer-Urmotives.

Die der heilverkündenden Melodie entgegengesetzte, wildbegeisterte Melodie Kundrys, die, wenn ihr Parsifal erläge, Unheil bringen würde, ist von der hier plötzlich wieder hervorbrechenden Zaubergartenmusik — Schmeichelfigur und Mädchenklage — untermalt, die von nun an bis zum Schluß des Aufzuges wieder eine große Rolle spielt. Hierdurch erhält die ganze Szene im Klingsorgarten ihre Abrundung.

In dem schließenden Hauptsatz herrscht also starke Gegensätzlichkeit. Die musikalische Entsprechung wird einzig durch die Wiederkehr des Torenspruches hergestellt.

Aufriß:

Feststellung von c durch Kundrymotive u. einstimmige Linie	8	} HS. 32
Torenspruch in c	5	
Melodie des Heils (Gegenbar: 6 + 6 + 7) asV	19	
Askese	Wehelaute, Seufzer, Kundrym.	} HS. 12
	(Bar: 2 + 2 + 8) hV	
	Glaubensthema, eth. Fr., Kundrym.	} MS. 9
	(2 + Bar: 2 + 2 + 3)	
Wehelaute, Synkop., Kundrym.	} HS. 13	
(Bar: 3 + 3 + 7) EsV		
Melodie d. Unheils. Schmeichelf. Mädchkl.		
(Bar: 4 + 6 + 9) hV	19	
Torenspruch in h und d, im Auftakt beginnend	6	} HS. 33
Kadenz in der Haupttonart g. Große einstimmige Linie. gV	8	

Übergang.

Kl. Part. 301,5—306,2 [1374—1394 (mir den)].

Die große Wendung der Gesamttonalität des Aufzuges von g nach der Anfangstonart h-Moll wird in einem eigenen Übergang herbeigeführt, der von Es über fV nach bV leitet, dann dessen VI. Stufe (Ges) ergreift; der hier eintretende übermäßige Quintsextakkord wird in den D<sup>7</sup> von ces-Moll umgedeutet. Das schließende h-Moll ist also durch enharmonische Verwechslung erreicht. Aufriß:

Parsifalmotiv mit Gralsexten und Kadenz	HS. 6
Mädchenklage (Bar: 1 + 1 + 5)	MS. 7
Parsifalmotiv mit Gralsexten und Kadenz (h)	HS. 8

XVIII. Periode.

h-Moll. Taktart und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 306,3—324,3 [1395 (Weg) — 1485 (ihm zum Ge-)].

„Irre, Irre.“

Parsifal hat in unbeugsamer Härte mit der Frage nach dem Wege zu Amfortas Kundrys verwundbarste Stelle getroffen. Kein Wunder, daß sie nun in Raserei ausbricht. In diesem großen Erguß wahnsinniger Wut fällt wieder eine Stelle tiefer Mystik auf. Wenn Parsifal fragt, wer den Amfortas verwunden durfte, so antwortet Kundry: „Er, der einst mein Lachen bestraft.“ Das Lachen Kundrys ist nun durch den Blick des Heilands bestraft worden, den Amfortas aber hat Klingsor verwundet. Welch ein Tiefsinn also, Klingsor als Vollstrecker eines heiligen Willens zu erkennen! Musikalisch schleicht sich dieses mystische Gefühl durch drei tremolierte „mystische Akkorde“, die über einem Orgelpunkt chromatisch in die Tiefe sinken<sup>1)</sup> und dann in einer unheimlich leisen fis-Moll-Halbkadenz verdämmern, in unser bangendes Herz ein.

Diese Stelle beendet den ersten Ansturm von Kundrys Wut. Der zweite, der ähnlich beginnt, aber dann in das letzte verzweifelte Flehen um Parsifals Liebe ausläuft, schließt mit einer Vollkadenz in d. Das also sind zwei ganz freie Stollen, deren gegensätzlich oder frei sich entsprechende Unterteile oft wechselvoll umgestellt sind. Als nun Parsifal die Verführerin in heftigster Härte von sich stößt, gerät sie in wildes Wutrasen. Die Taktmetrik verkürzt

<sup>1)</sup> Dies chromatische Herabsinken mehrerer mystischen Akkorde begegnete uns das erstmal I. 700—703 — jedoch ohne Orgelpunkt. Auch dort schloß die Stelle in ges-Moll.

sich zur Dreiteiligkeit, alle Motive steigern sich ins Unheimliche, bis endlich auch das von wühendem Zauber emporgetragene Klingsormotiv hinzutritt, in welchem die Verzweifelte ihren furchtbaren Fluch, der dem Helden die Wege verwünscht, herausschleudert. Die Wehelaute enden (wie schon 1243—1245) in der folgenden Mädchenklage<sup>1)</sup> und führen zur großen Kadenz dieses gewaltigen Abgesanges in h. Man beachte, daß die vier, seit der Erreichung der Schlußtonalität ins Ohr fallenden Kadenzen im h-Moll-Dreiklang absteigen! 1395: *h*, 1417: *fis*, 1439: *d*, 1486: *h*.

## Aufriß:

Kundrymotiv, viermal. (Bar: 1 + 1 + 2)	4	} St. 23
Hohnmotiv (mit Rittmotiv verwandt) Bar: 1 + 1 + 1	3	
Lachmotiv (2 Strophen: 2 + 2)	4	
Speermotiv (Bar: 1 + 1 + 2), abgestumpft	4	
Kundrymotiv	1	}
Mystische Akkorde absinkend	4	
Halbkadenz in <i>fis</i> V	3	
Kundrymotiv, einmal	1	} St. 22
Rittmotiv, das drittemal verändert (Bar: 1 + 1 + 1)	3	
Mädchenklage (Bar: 1 + 1 + 2)	4	
Mystische Akkorde aufsteigend	2	
Mädchenklage (Bog.: 1 + 1 + 1)	3	
Hingebungsmotiv (2 Str. 3 + 3)	6	
Vollkadenz in <i>d</i>	3	} Abg. 46
Kundrymotiv, fünfmal. (Gegenbar: 1 + 2 + 2)	5	
Mädchenklage in Steigerung. Bar: 2 + 2 + (2 + 2 + 4 =) 8	12	
Lachmotiv	2	
Rittmotiv (Einkl.: 1 + Bar: 2 + 2 + 2)	7	
Zaubermotiv, zuletzt m. Schwächetr. (Bar: 2 + 2 + 5)	9	
Klingsormot. Irre, Irre! Wehelaute m. Schl. i. Mdchkl. } (Bar: 2 + 2 + 4)	8	
Vollkadenz in <i>h</i> .	3	

## XIX. (letzte) Periode.

h-Moll.  $\frac{4}{4}$ . Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 324,4—336,5 [1486 (-leit! Halt) — 1539 (letzter Takt des Aufzuges)].

## Zusammensturz von Klingsors Reich.

Ein Bogen mit einer Koda. Die Hauptsätze des Bogens, die sich um eine Entwicklung des Gralmotives legen, entsprechen sich

<sup>1)</sup> Vgl. S. 133 Anm. 1.

gegensätzlich, da wohl Klingsor- und Kundrymotiv wiederkehren, statt des aufsteigenden Speermotives aber die zusammenbrechende Mädchenklage eintritt<sup>1)</sup>. Daß der II. HS. doppelt so lang ist, ist nur Schein, denn seine Takte sind mindestens doppelt so schnell zu nehmen.

Motivisch ist bemerkenswert, daß das Speermotiv (wie auch schon 202, 1406/7 und 1409) seinen letzten Ton nicht mehr steigert, sondern auf der Höhe des vorletzten Tones beläßt, wodurch es in der Hand des Klingsors gewissermaßen abgestumpft erscheint<sup>2)</sup>. Gleichzeitig erhält aber dadurch der Gralsextengang, der seine erste Sext im Takt 1504/5 viel länger als gewöhnlich anhält, wo-

<sup>1)</sup> Diese merkwürdige Stellvertretung war schon in den beiden Stollen der vorigen Periode aufgetreten.

<sup>2)</sup> Nur im Takt 1493 tritt zu dem eigentlich mit *fis* endigenden Speermotiv das *a* der überhöhenden Instrumente, wodurch melodisch das Motiv der „ethischen Frage“ entsteht. Erich Schwebsch („Klingsors Speerwurf“ B. Bl. Jg. XLII S. 224) will in den drei letzten Tönen (*f*, *fis*, *a*) das Gralmotiv erkennen, was insofern richtig wäre, als ja dessen Kopf manchmal die Melodik der ethischen Frage annimmt (s. o. S. 64); ganz falsch aber, ja sogar falsch notiert — *b* statt *a*! — ist die harmonische Deutung des aufs dritte Viertel des Taktes fallenden Akkordes als b-Moll, während dieser ein

dissonierender Durchgang  $\begin{pmatrix} cis \\ cis \\ a \\ fis \end{pmatrix}$  zwischen II. und IV. Stufe von Cis-Molldur ist; der b-Moll-Dreiklang des vorhergehenden Taktes ist von F IV in die VI. Stufe von Des (= Cis) umzudeuten. Die Behauptung eines Farbeindrucks auf diesem angeblichen b-Moll, das gar keines ist, fällt damit in sich zusammen. Überdies kann man mitten in dem Gange des Speermotivs wohl kaum einen Anfang des Gralmotivs empfinden, während das Ausklingen einer Linie in das Motiv der ethischen Frage öfter vorkommt. Über die weiteren Farbenphantastereien des Verfassers brauche ich mich hier nicht auszulassen, da sie mit unseren Fragen nichts zu tun haben.

Richtig ist es, wenn Schwebsch eine Klangähnlichkeit zwischen dem hier in Takt 1493 hereinplatzenden D-Dur und dem in der Götterdämmerung beim Erheben der Hand des toten Siegfried in D-Dur erscheinenden Schwertmotiv bemerkt. Das liegt aber nicht am D-Durklang, sondern daran, daß beide Akkorde zum vorhergehenden im Verhältnis des neapolitanischen Sextakkordes (eigentlich Eses-Dur) stehen; kann doch der *fis*-Moll-Dreiklang, aus dem das D-Dur kommt, nur  $\frac{3}{4}$  von Cis (= Des) sein, was in der Götterdämmerung die große Des-Dur-Ansprache Brünnhildes einleitet. Beiden Stellen ist es überdies gemeinsam, daß vorher h-Moll herrscht. Diese harmonischen Zusammenhänge sind es, die den ähnlichen Eindruck der Stellen zur Folge haben, nicht der einzelne D-Dur-Klang, der z. B. bei Mozart und Haydn ganz anders wirkt.

durch die anderen drei Sexten sich auftaktig zum nächsten abtrennen, eine Wahlverwandtschaft mit dem Speermotiv! Gral- und Speermotiv werden beim Zeichen des Kreuzes eins. Daß sich das Speermotiv beim Wurf des Klingsor durch Hinzutritt des hohen *a* in das Motiv der ethischen Frage verwandelt, habe ich schon oben S. 139, Anm. 2 erwähnt. Der damit gleichzeitig eintretende Pfeilschußlauf, der bei Parsifals Schwanenmord in B-Dur in den ersten Geigen erklang, hat sich aber jetzt dem lichterem D-Dur und dem silberhellen Klang der Harfen vermählt.

Die Koda bildet einen Bar, dessen Stollen das Motiv der Mädchenklage in neuer gedämpfter Form bringen, worauf nochmals die Wehelaute und ein mit der ethischen Frage sich vorbereitendes Seufzermotiv (Trp. Br. Vc.) aufschreiben.

Die diese Koda unterbauenden Baßtöne sind die eines aufsteigenden h-Moll-Dreiklangs: 1520: *H*, 1526: *D*, 1530: *Fis*, 1536: *H*. Das ist eine Spiegelung zum Grundgeschehen der XVIII. Periode!

#### Aufriß:

Kundrymotiv	Aufg. 2	} HS. 8
Klingsor und Speer	NSt. 3	
Klingsor und Speer (ethische Frage)	NSt. 3	
Gral, Kopfmotiv in D	St. 4	} MS. 14
Gral, Kopfmotiv in G	St. 4	
Gralmotiv vollkommen, in C (Schluß = Speer)	Abg. 6	
Kundrymotiv u. Klingsormotiv	Aufg. 3	} HS. 15
Mädchenklage, einmal paarweise absinkend	NSt. 4	
Mädchenklage, viermal absinkend	NSt. 4	
Aushall	4	
Koda:		
Grundton <i>H</i> . Mädchenklage akkordisch (gedämpft)	St. 4	} Abg. 10
Grundton <i>D</i> . „ „ „ pp	St. 4	
Grundton <i>Fis</i> . Wehelaute und Seufzer (in eth. Fr. auslaufend)		
Grundton <i>H</i> . Noch ein hoher (ganztoniger!) Seufzer und Schlußakkorde		

## Der II. Aufzug als Ganzes.

Im II. Aufzug vermählen sich zwei formale Gedanken. Das große Ereignis dieses Mittelstücks unseres Dramas ist eigentlich nur die Szene zwischen Parsifal und Kundry, in der zwei Welten sich

seelisch berühren. In ihr soll nach dem Wunsche Klingsors die Verführung Parsifals gelingen. Auf sie zielen daher zwei Anläufe: In der ersten Szene wird Kundry für die Verführung gewonnen, in der Blumenmädchenszene soll Parsifal zur Verführung reif gemacht werden. Man könnte also diese beiden Szenen als zwei Gegensatzstollen — These, Antithese — empfinden zu dem riesigen Abgesang — Synthese — der Kundry-Parsifal-Begegnung.

Dies der eine — rein dramatische — Gesichtspunkt.

Erblicken wir aber vom musikalischen Standpunkt die tonale Abrundung des Aufzuges mit seinem Beginn und Ende in h-Moll und das Gleichlaufen dieser rundenden Rahmenteile mit dem Erscheinen und Vergehen der Klingsorgestalt im Drama, so könnte man von vornherein vermuten, daß es sich bei der Gesamtform des Aufzuges um einen Bogen handelt. Nun ist aber der Scheitelpunkt dieses Bogens keineswegs in der Mitte. Denn als Gipfel des Aufzuges muß man entschieden den Augenblick empfinden, in dem Parsifal wissend wird, also den Abschnitt vom Kuß bis zur vollen Erkenntnis der „Verderberin“. Dieser Abschnitt teilt den Aufzug ungefähr im Verhältnis von 2 : 1. Der ansteigende Ast ist also viel länger als der abfallende: Die Entwicklung zu dem größten Ereignis in Parsifals Seele geht langsamer vor sich, als die nun folgende Abwicklung seiner Entschlüsse. Der dramaturgische Grundsatz, eine Handlung gegen Schluß hin zu „treiben“, findet also hier ausgiebige Anwendung. Wenn die ursprüngliche Absicht Wagners, am Schlusse die Blumenmädchen und die Eigenholde Klingsors auftreten zu lassen, ausgeführt worden wäre (vgl. Glasenapp VI. S. 13f.), wäre die Verkürzung nicht so bedeutend gewesen und das Bogengefühl auch szenisch hervorgetreten.

Erkennen wir nun diesen Scheitelpunkt an und damit den doppelt so schnellen Ablauf aller Ereignisse im absteigenden Ast, so ergibt sich tonartlich und motivisch — von weitem Blickpunkt her — ein „vollkommener Bogen“: Daß die beiden letzten h-Moll-Perioden des Aufzuges der ersten Klingsorszene entsprechen, ist klar; ist doch Kundry schließlich wieder vollständig dem Klingsor verfallen. In der letzten Periode erscheint er sogar selbst, in der vorletzten ist er gleichsam der heimlich hinter der Szene lauende spiritus rector<sup>1)</sup> von Kundrys Raserei, wie an der entsprechenden Stelle des auf-

<sup>1)</sup> Bei den Worten „Gegen dich selbst ruf' ich die Wehr“ . . . „Hilfe, herbei“ denkt sie an Klingsor, bei „Irre, Irre“ das Orchester.

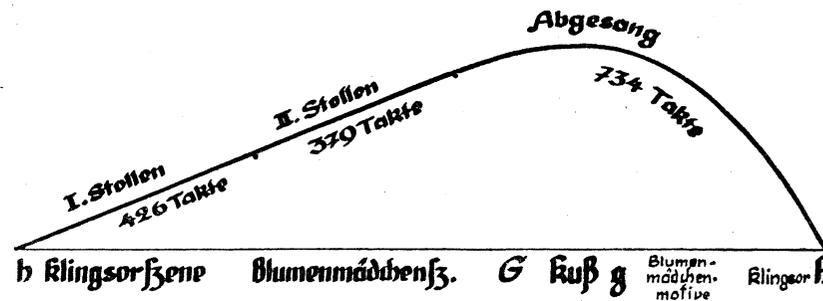
steigenden Astes der hinter der Szene kämpfende Parsifal die wimmernde Seele Kundry's beherrscht. — Der Scheitelpunkt des Wissend-werdens selbst wird umgeben von einer G-Dur- und einer g-Moll-Strecke. Die letztere unterrichtet uns von der Schuld Kundry's (Verlächung des Heilands), die erste handelt in Kundry's Erzählung von der Schuld Parsifal's (Vergessen seiner Mutter). Zwischen diese und die beginnende Klingsorszene schiebt sich nun im aufsteigenden Ast der Auftritt der Zaubermädchen. Und darin ist die Erklärung für die merkwürdige Tatsache zu suchen, daß sich auch im absteigenden Ast von dem Augenblicke an, in dem Kundry die „Welt-hellsichtigkeit“ Parsifal's erkennt („So war es mein Kuß“), lauter Motive aus der Blumenmädchenszene ihrer Seele bemächtigen und diese bis zum großen Fluche „Irre, Irre“ nicht mehr loslassen<sup>1)</sup>. Dieses Untertauchen des eigentlich ganz anders gearteten Kundry-wesens in die Sphäre der Zaubermädchen ist m. E. nur durch die formale Symmetrie erklärbar. Man vergegenwärtige sich folgende herausgegriffenen Entsprechungen:

Wehelaute, mächtig ins Vorspiel schallend	}	h
Parsifal naht (Zauberspiegel)		
Chromatisches Tremolo { bei der Beschwörung Kundry's } durch Klingsor		
Klingsor rühmt sich des Speer-Besitzes	}	h
Kundry von Parsifal (h. d. Sz.) beherrscht		
Blumenmädchenszene		
Parsifal's Schuld . . . . .		G
Höhepunkt: { Kuß } Parsifal wird wissend	}	unruhige Tonart
} „Ha! Dieser Kuß!“		
Kundry's Schuld . . . . .		g
Blumenmädchenmotive		
Kundry von Klingsor (h. d. Sz.) beherrscht	}	h
Klingsor schleudert den Speer		
Chromatisches Tremolo { beim Zusammenbruch von } Klingsors Schloß		
Parsifal enteilt dem Zaubergarten		
Wehelaute als letzte Klage im Nachspiel		

Die beiden Formgedanken widersprechen sich keineswegs. Denn da der aufsteigende Ast doppelt so lang dauert, wie der absteigende, so ist es psychologisch vollkommen einleuchtend, daß sein gewissermaßen mühevolleres Aufsteigen den zwiefach verstärkten Antrieb

<sup>1)</sup> Sie sind, wie dort öfter, einmal von Parsifalmotiven eingerahmt (1374—1388).

zweier Stollen erfordert, worauf der Abgesang schnell den Höhepunkt erreicht und dann gewaltig tief abstürzt. Bildlich würde das Geschehen des II. Aufzuges etwa durch eine „Wurflinie“ darstellbar sein:



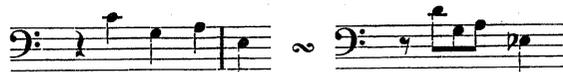
### III. Aufzug.

#### I. Periode.

b-Moll.  $\frac{4}{4}$ . Sehr langsam.  
Kl. Part. 1,1—9,5 [1—44].

Parsifals Irrfahrt.

Mit dem Zusammenbruch von Klingsors Schloß ist der Zauber-  
garten verödet. Aber nicht nur dort, sondern auch im Gralsgebiet  
ist vollständige Öde eingezogen. Das sagt uns das erste „Thema  
der Öde“, in dem kommenden Musikstück, das ebenso wichtig,  
wie das die Grundlagen des I. Aufzuges gebende erste Vorspiel, die  
Vorgeschichte des III. Aufzuges schildert. Daß sich das erste Thema  
auf den Zustand der Gralsritter bezieht, sehen wir nicht nur aus  
der 353—419 sich ausbreitenden Erzählung des Gurnemanz, sondern  
auch aus den Keimen der Musik. Diese erkennen wir am besten,  
wenn wir zuerst auf die später (282, 373—393, 500ff., 928f.) auf-  
tretende „verkürzte Form“ des Ödemotivs blicken, wo es sich als  
eine durch den Tritonus dissonierend gemachte Intervallerweiterung  
des — Glockenmotivs erweist:



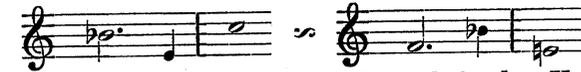
Daß dies kein Zufall ist, beweist in den Takten 392—396 die  
allmähliche Rückentwicklung des Motives in das Glockenthema,  
dessen Rhythmus danach sogar im großen Ödemotiv ( $403/4$  Vc.)  
festgehalten wird, vor allem aber das erschütternde Herauswachsen  
des wirklichen Geläutes aus dem schwer lastenden Tritonus<sup>1)</sup> des  
Themas in der niederschmetternden Verwandlungsmusik (835 bis  
840f.). Auch Takt 56, über den unten S. 147/8 gesprochen wird, be-

<sup>1)</sup> Ich verwende diesen Ausdruck der Kürze halber auch für verminderte  
Quinten, wenngleich er richtig nur für die übermäßige Quart gilt. Dieser  
Tonschritt vergrößert sich im Verlaufe des Ödethemas manchmal bis zur  
Sext und Septime, ja sogar bis zur verminderten Oktave (Takt 5 und 8).

weist den Zusammenhang dieser Motive. Haben wir uns das ein-  
geprägt, dann erkennen wir das Thema unseres Vorspiels in seinen  
absteigenden Schritten einfach als eine Dehnung des „verkürzten“  
Motives. Gleichzeitig stammen aber die chromatisch fallenden

Mittelstimmen  aus dem Torenspruch (Leidens-

motiv), dessen Hauptmotiv im 1. Takt umgekehrt wird:



Die Absicht dieser Beziehung zeigt sich auch in den Vortragsbögen  
der Takte  $4/5$  und  $7/8$ . Während jener Torenspruch Trost für die  
Gralsritter bedeutete, vereinigen sich also im neuen Thema Trost-  
losigkeit, Überwuchern des Leidensmotives, das auch die Ober-  
stimme ergreift (5—7, 8—10), und die im Tritonus mißtönend ver-  
hallenden Glocken. Die Form des Themas ist ein leicht zu er-  
kennender Gegenbar (4 + 3 + 3). Das Ödemotiv verhält am  
Schlusse des Vorspiels in Verbindung mit der „Mädchenklage“.

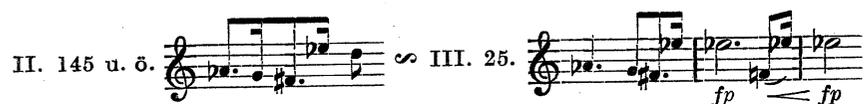
Die Grundstimmung der Öde rahmt nun das Bild eines Ringens  
ein — die Irrfahrt des Parsifal. Kundry hat ihm die Wege verflucht.  
Kämpfend, aber die heilige Waffe selbst nicht gebrauchend, zieht er  
als schweigender, schwarzer Ritter durch die Welt und sucht den Gral.

Das nach einem zweitaktigen Übergang (Zaubermotiv) be-  
ginnende, immer wieder von neuem sich aufwindende Motiv der  
„Irre“ ist eine geniale Umwandlung vom Rittmotiv (!) Kundry<sup>1)</sup>,  
das sie bei ihrem Fluche verwendet hatte. Die Gleichheit der beiden  
Themen erkennt man am besten, wenn man den 12. Takt des Vor-  
spiels mit II. 1421 vergleicht. Nach der ersten Entwicklung tritt  
Erschlaffung ein. In der zweiten wird der Gang in seinen Endnoten  
immer mehr dem Gralmotiv angeähnt, bis dieses — im Takt 22  
beinahe erreicht — mit dem Kundryfluche zusammenbricht.

Wie lange diese Irrfahrt dauert, bleibt im Drama unentschieden;  
in Wirklichkeit füllt sie die ganze Weltgeschichte aus; denn die Stunde,

<sup>1)</sup> K. Grunsky (a. a. O. S. 355) fühlt schon hier das erst ab Takt 19 sich  
einschmiegende Gralmotiv durch, was ich gekünstelt finde. Hingegen ist  
S. 356 geistreich der Takt 17 als Überbleibsel des Glaubensthemas oder der  
Heilandsklage gedeutet. Es vermehren sich damit die unten S. 186 und 188f.  
gezeigten Beziehungen zwischen dem III. und I. Vorspiel. Man vergleiche  
die Mittelstimmen von I. 98—100 mit III. 17. Außerdem ist uns dieser  
(Bruckner-) Rhythmus aus dem Knappenmarsch bekannt (I. 1174, 1182).

wann der Menschheit ewig blutende Wunde geheilt werden soll, kommt wohl erst am Ende der Welt. Aber auch vor der künstlerischen Lösung, die uns der III. Aufzug in der Einbildung gibt, können wir uns diese Kämpfe nicht schwer und lang genug denken, wollen wir uns ein richtiges Bild von Parsifals Heldengröße machen, dessen harte Unbeugsamkeit wir nur in dem nun folgenden Thema — des „schwarzen Ritters“ (24/25) — einer Umwandlung des Torenspruches — erfüllen können. Mit ihm verbindet sich Speermotiv, dann das aus Kundrys Fluch nachhallende Zauber- und ihr Hohnmotiv:



In diesem wird aber der letzte Ton bejahend auf der Höhe gehalten, so daß, besonders durch Wiederholung des aufsteigenden Schrittes ein kraftvolles Motiv entsteht, das Wolzogen einen „Kampf- ruf“ nennt. Der volle Torenspruch am Schluß des Abgesanges zeigt uns in seiner harten Kraft den Helden erfolglos, aber unbesiegt, ins Leere starrend, worauf die Öde wieder eintritt.

Aufriß:

Ödethema, Kopfmotiv (Bar: 1 + 1 + 2)	Aufg. 4	} VRS. 9
Ödethema Fortspinnung (= Leidensmotiv)	NSt. 3	
Ödethema Fortspinnung gesteigert	NSt. 3	
Zauber- und Speermotiv als Einltg. z. folg. Bar (es VII)	Übg. 2	} Hauptteil (die Irrfahrt) 29
Motiv der Irre, 2 Ansätze in D (VII. St.)	St. 2	
Motiv der Irre, 2 Ansätze, 1 Ton höher	St. 2	
Verkürzung und Umkehr des Motivs und Erschlaffung im Ödemotiv	Abg. 3	
Neuer Ansatz mit Anklang a. Gralsexten	St. 1	
Dasselbe 1 Ton höher	St. 1	
Auslauf in Gralmotive und Zusammenbruch in Kundrym., dazu Speerm.	Abg. 3	
M. d. schwar. Ritters, Kampf- u. Speermotiv	St. 4	
Dasselbe, e. kl. Terz gesteigert	St. 4	
Zauber- u. Kampf- ruf, dann großer Torenspruch, sequenziert	Abg. 7	
Mädchenklage mit Ödethema-Bruchstück	St. 2	} SRS. 6
Dasselbe, eine kleine Terz tiefer	St. 2	
Mädchenklage mit mystischem Akkord	Abg. 2	

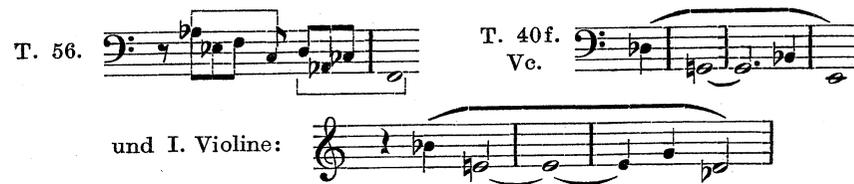
II. Periode.

Es-Dur. 4/4. Zeitmaß wechselnd.  
Kl. Part. 9,6—24,3 [45—164].  
Die Erweckung Kundrys.

Die Tonalität wird nach einer neuntaktigen dominantischen Einleitung (d =  $\mathcal{D}$  von Es) klar.

Der Mittelteil ist subdominantisch, denn daß die Orgelpunktstrecke 88—103 durch Nebentonbewegungen aus dem Dominantseptakkord von A entstände, ist nur ein Schein; in Wirklichkeit ist es der übermäßige Quintsextakkord über *fes*, welcher zu As-Molldur gehört. EsV wird im Takt 146f. wieder erreicht, worauf sich ein Ganzschluß in der *Tp* (157) entwickelt, der aber im folgenden Takt in einen langgehaltenen Trugschluß der VI. Stufe ausläuft, so daß man einen subdominantischen Abschluß der Periode zu fühlen glaubt.

Sobald nach dem wundervoll melodischen Abschluß „gewiß gar nicht am heiligsten Morgen heut“ die Grundtonart der Periode zum erstenmal deutlich hervortritt, hören wir vom II. Horn allein vorgetragen ein herrlich weihelvolles neues Motiv: „Die erste Ent-sühnungsmelodie“. Ihr ist der heraufgezogene, getragene Auftakt wesentlich, an den sich zuerst eine diatonisch klar abfallende Sekunde, beim zweitenmal aber ein viertoniges Motiv anhängt, in dem wir einerseits die Haupttöne des „Waldesrauschens“ wiederfinden, andererseits aber das „Urmotiv der Not“ erkennen<sup>1)</sup>. Merkwürdig vieldeutig aber ist der als Abgesang dieses winzigen Bares aufzufassende 3. Takt des Motivs (56), ein einsamer getragener Gang aus jambisch absteigenden Quartan, der in seiner ruhigen Schönheit viele Beziehungen aufdämmern läßt. Zunächst erstet in den ersten vier Tönen eine notengetreue Erinnerung an das „Glockenthema“. Dann offenbart die in dissonierenden Schritten vor sich gehende Fortspinnung des Ganges von neuem die schon oben erwiesene Verwandtschaft zwischen „Glocken“- und „Ödethema“, hatten wir doch die letzten Töne des Ganges schon vorher stark verbreitert als Bestandteile des Ödemotives vernommen:



<sup>1)</sup> Vgl. mein Nibelungenbuch S. 6/7 und hier S. 165.



Von diesem letzten Takte sagte Wagner: „Es durfte nichts Ausgeführtes sein, nur wie ein leichter Dämmer — — oh, was sind Synkopen schön, wie geben sie eine leichte Bewegung!“ (Glasennapp VI. 173).

### III. Periode.

f-Moll.  $\frac{4}{4}$ . Einheitliches Zeitmaß.

Kl. Part. 24,4—27,10 [165—199].

#### Die Ankunft des schwarzen Ritters.

Das Parsifalmotiv ist subdominantisch und dissonierend auf die II. Stufe von f-Moll gesetzt ( $S_{VII}$ ). Die angeschlossenen Leidensmotive stammen aus dem Ödemotiv (Takt 5/6). In 178—180 verbindet sich, wie schon einmal in der vorigen Periode, das Ödemotiv mit dem legato gebrachten Rittmotiv der Kundry.

Im Zielakkord dieses Motivs (181), der wie ein  $H^7$  erscheint, ist nicht  $g$  Vorhalt zu  $f$ is, sondern die drei unteren Töne Vorhalte von unten zu  $c e b$ , also liegt eine unaufgelöste Nebentoneinstellung zum Dominantseptakkord von  $f$  vor, der in Takt 183 geahnt wird.

#### Aufriß:

In die sich verlierenden Streichersynkopen schallen tonartbestimmend die Paukenschläge	} Einleitung 4	
Parsifalmotiv mit Leidensmotiven aus Ödethema		St. 6
Parsifalmotiv mit Ödethemaanfang u. Rittmotiv	} HS. 5	St. 6
Scheinbarer $H^7$ , Staccatogang aus Ödemotiv (zweimal)		
Parsifalmotiv mit Ödegang (legato)	} MS. 9	} Abg. 19
Begrüßung des Gurn. (Schmerzensfigur)		
Ödemotivanfang	} HS. 5	
Scheinbarer $H^7$ , Staccatogang aus Ödemotiv (zweimal)		

Es ist noch bemerkenswert, daß der ganze I. Stollen dieser Periode vollkommen unverändert und durch die Instrumentation hervorstechend, jedoch in einzelnen weit auseinanderliegenden Bruchstücken, sich wiederholt. Man stelle die Takte 186/87, 200 und 217 zusammen, so erhält man 169—173 wieder. Es sind das die drei Bewegungen, die Parsifal zwischen den Reden des Gurnemanz macht: Hinsetzen, Gruß und Verneinung. So überschneidet dieses Thema mit eingeschalteten großen Pausen, in die folgende Periode hineinragend, die Grenzscheide zwischen beiden Perioden. Den (gleichsam eingeschobenen) Überleitungstakt 200 kann man also ebensogut zu dieser, wie zur folgenden Periode zählen.

### IV. Periode.

Es-Moll-Dur.  $\frac{4}{4}$ .

Kl. Part. 28,1—44,2 [201 (Hei! Was!) — 279 (finde! . . .)].

#### Der allerheiligste Karfreitag.

Zwei Hauptsätze in Es umschließen einen Mittelsatz in as ( $^0S$ ), das Gebet Parsifals. Im ersten HS. geht das Gespräch um den Karfreitag, im zweiten, viel kürzeren, weist nur das Orchester auf die Bedeutung dieses Tages hin, durch dessen Segen Parsifal nach seinem Gebet den Greis wiedererkennt. Im Anfang ist es bemerkenswert, daß sogar die sogenannten „Rezitativschläge“ motivische Bedeutung erlangen! Ihre Oberstimmen ergeben das Kopfmotiv des Gralmotivs bzw. durch Verengung die ethische Frage.

Eine der wunderbarsten Stellen, die Wagner geschrieben hat, ist die vom gesamten Streichorchester (ohne Kontrabässe) im Einklang vorgetragene lange Melodie, die während der Entwaffnung Parsifals sein Gebet vorbereitet: Nach zwei mächtigen Aufschwüngen, die im Seufzermotiv — das zweitemal einen Halbton vertieft — gipfeln, wird das vorhaltartige, abschwellende  $cis$  sieben Takte lang (!) ausgehalten, wobei das Parsifalmotiv in der Düsternis des schwarzen Ritters leise dreinschallt. Dann erst leitet diese wunderbare Linie in das Mitleidmotiv hinein, mit dem Parsifal betend zur Speerespitze aufblickt. Es hat wohl noch kein Tonsetzer gewagt, einen Melodieton (Orgelpunkt ist etwas anderes!) so lange aushalten zu lassen. Wieder ein Beweis des beispiellos mächtigen musikalischen Atems des Meisters! Aufriß:

Akkordschläge (Oberstimme: $b, c, es = \text{Km. d. Gralm.}$ )	} St. 9	} HS. 29
Gralmotiv		
Akkordschläge (Oberstimme: $b, ces, d = \text{eth. Frage}$ )	} St. 8	} HS. 29
Gral, Karfreitag		
ingeschoben: Leidensmotiv	} Abg. 12	} MS. 42
Dekl., Karfreitag, Schmerzfig., Endmot. d. Liebesmspr.		
Kadenz in as		
Große Melodie in allen Streichern-Seufzer	St. 6	} Vorbe-
Dasselbe 1 Halbton tiefer	St. 6	
Parsifalmotiv und Ödemotiv-Staccato	Abg. 6	18
Mitleidmotiv (h) und Liebesmahlspruch (G)	St. 8	} MS. 42
Mitleidmotiv (G) und Liebesmahlspruch (es)	St. 8	
Torenspruch, Mitleidmotiv, Heilandsklage	Abg. 8	
Kadenz in as		
Gralmotiv (Km.), Karfreitag, ganzes Gralmotiv	} HS. 8	}
Voll-Kadenz (= I. 143—145) in Es		

## Übergang.

Kl. Part. 44,2—44,7 [279—284].

Der Übergang greift auf den Anfang der Vorspielmusik (in etwas verzerrter Weise) zurück und bringt in Takt 282 zum erstenmal die verkürzte Form des Ödethemas. Tonartlich leitet er durch enharmonische Umdeutung des verm. Septakkords nach e-Moll.

## V. Periode.

H-Dur.  $\frac{4}{4}$ . (Subdominantisch beginnend, dominantisch schließend.)  
Einheitliches Zeitmaß.

Kl. Part. 45,1—57,3 [285 (Der Irrnis) — 331 (heil'gen)].

Die Heimleitung des Speeres.

Hier kann man vier Abschnitte unterscheiden, die in GV, H<sup>1</sup>, Fis II (Trugschluß) kadenzieren; die Schlußphrase des 4. Abschnittes ist ebenfalls in H, macht aber schließlich in großartiger Kadenzierung (der Quartsextakkord von Fis-Dur ist nach g-Moll hochalteriert) noch eine dominantische Wendung, so daß der Schlußakkord der Periode Fis-Dur (geschrieben: Ges-Dur) wird. Der I. und III. Abschnitt behandeln das Motiv der Irre, der II. und IV. den Torenspruch, zuletzt in Form des Motivs des schwarzen Ritters. So ergeben sich also durch Zusammenfassung zwei gleichlaufende Strophen: Irre/Torenspruch — Irre/Torenspruch.

## Aufriß:

Motiv der Irre (Ggb.: 3 + 1 + 1)	HS. 5	}	I. Str. 23
Waldesrauschen (2 Str.: I. in E, II. in AV. 2 + 2)	MS. 4		
Motiv der Irre, stockend sich verlierend (Bar: 1 + 1 + 3) Halbschl.: GV	HS. 5	}	I. Str. 23
Amfortasmotiv mit Torenmotiv und Erinnerung an Klagemelodie (vgl. I. 1304)	Aufg. 3		
Torenspruch und Speermotiv	NSt. 3	}	I. Str. 23
Torenspruch und Kadenz in H	NSt. 3		
Motiv der Irre (2 Str. 2 + 2)	HS. 4	}	II. Str. 24
Zauber- und Kampfmotiv (2 Str. 1 + 1)	MS. 2		
Mot. d. Irre mit Gralmotiv (Bar: 1 + 1 + 2) Trugschl.	HS. 4	}	II. Str. 24
Torenspr. (im Auftakt Speer) mit Zauber- und Kampfmotiv	St. 4		
Torenspr. (im Auftakt Speer) mit e-Moll-Pause	St. 4	}	II. Str. 24
Torenspr., großes Gralmotiv. Mächtige Kad. Fis (Bar: 1 + 1 + 4)	Abg. 6		

## VI. Periode.

es-Moll (Beginn in der *Tp*).  $\frac{4}{4}$ . Einheitliches Zeitmaß.

Kl. Part. 57,4—63,2 [332 (Speer) — 353 (Ritterschaft)].

Ende des Fluches.

Die Heilkraft des zurückgebrachten Speeres zeigt sich darin, daß der jetzt im Jubel des Gurnemanz einsetzende Liebesmahlspruch (Posaune und Hörner) nach Erreichung der Oktave nicht mehr nach unten kehrt, wobei der schmerzliche  $\mathcal{F}$  entstand, sondern noch einen Ton aufstrebt und damit seinen sieghaften Dominantschluß findet. In dieser Gestalt heißt er „Erlösungswort“. Der harmonische Zug des neuen Motivs war im Keim bereits bei der I. Gralsenthüllung (I. 1478/9) vorgebildet, wo sich an das Kopfmotiv *pp* die Gralsexten anschlossen. Das Thema hat so eine durchaus bejahende Streben bekommen, die ihm nun — mit Ausnahme von zwei Stellen (667 und 706), wo vom Kreuzestod die Rede ist — fortan bleibt, ein Symbol für die neue Parsifal-Religion, die nichts, aber auch gar nichts mit Schopenhauerschem, buddhistischem Pessimismus zu tun hat. Wer das nicht aus den Wagnerschen Regenerationsschriften im X. Band seiner Werke weiß, der kann es aus dem herrlichen Aufschwung dieses Themas, das ja auch den Schlußpunkt des ganzen Werkes (1137—1139) bildet, erfahren: Wir sollen den Verfall überwinden und als rassisch hochgezüchtetes Volk zum Siegeschreiten, will Wagner. Im Drama wird darüber natürlich nicht gepredigt, das ist Aufgabe der Politiker; die Kunst kann uns aber „die Richtung zeigen“ und „das Unausprechbare über alle Denkbare hinaus offenbaren<sup>1)</sup>“.

Es folgt Karfreitagmotiv und im Mitleidmotiv<sup>2)</sup> eine es-Moll-Kadenz; dann zweimal das Engelmotiv, wie es in der Titulierzählung des I. Aufzuges (599—606), etwas zarter gefärbt, erklingen war, nur alles einen Ton höher. Die dort den Schlußfall bildende Triole wird, jetzt synkopiert, zum Anfang einer rührenden Melodie, die nach einem Doppelschlag an die „Entsühnungsmelodie“ anklingt. Das Gralmotiv, wieder in der anfangenden *Tp*, und eine Halbkadenz (VI—V) in es-Moll schließen die kurze, aber hervorstechende Periode.

<sup>1)</sup> R. Wagner, Ges. Schr.<sup>2</sup> X. 250, in „Religion und Kunst“. Vgl. auch A. Lorenz: Die Religion des Parsifal. Musik. Februar 1933.

<sup>2)</sup> Man beachte hier (337) noch die Einschaltung der Schmerzensfigur nach dem Speermotiv.

## Aufriß:

Erlösungswort, Karfreitag. Mitleid, Kad. in es (Trugschl.)	Aufg. 7
Engelmotiv (= Variante des Glaubenthemas) in Ges	NSt. 3
Dasselbe in G	NSt. 3
Neue Linie mit Entsühnungsmelodie in Es	St. 3
Dasselbe eine Quint tiefer in As	St. 3
Gralmotiv in Ges und Halbkadenz in es	Abg. 3

Die Perioden III—VI lassen sich zu einer auf die Tonika Es weisen

## Großperiode

zusammenfassen. Das f-Moll der III. Periode ist dann subdominante Vorbereitung, das e-Moll in der V. Periode Ausweichung in den Moll-Neapolitaner, der als  $^{\circ}S$  der  $^{\circ}Sp$  aufzufassen ist.

Formal ergeben sich zwei freisymmetrische Strophen, die besonders leicht durch die gleichlaufende Dynamik erkannt werden. Beide Male handelt es sich anfangs um den schwarzen Ritter auf seiner Irrfahrt. Eine Steigerung führt dann jedesmal gleichartig zum Jubel des Gurnemanz über den wiedergewonnenen Speer („Oh, heiligster Tag . . .“ bzw. „Oh Gnade, Höchstes Heil . . .“), worauf die Dynamik absinkt und die Strophen in einem Ganzschluß in Es bzw. einem Halbschluß in esV enden.

## VII. Periode.

b-Moll. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 63,3—73,6 [354 (Ach) — 418 (Mensch, wie)].

Das Elend der Gralsritter.

Die als „vollkommener Bogen“ angelegte siebenteilige Periode behandelt fast nur das Ödemotiv, und zwar in seiner ursprünglichen breiten und in seiner verkürzten Gestalt. So gibt also das in ihm enthaltene Urmotiv des Leidens den Ton an, in das sich auch einmal die Wehelaute als nahe Verwandte einfügen. Diesen einfarbigen Untergrund beleben nur etwas im 2. Teile das Amfortasmotiv mit einem Anklang an die Klagemelodie („dem ich verfallen“) und im 6. das „Thema der Trauerchöre“, das hier zum erstenmal erscheint. Aber auch dieses ist ja, wie das Thema der Öde, aus Glocken- und Leidensmotiv hergeleitet. Die Rp. des Ödethemas im SRS ist durch die Titrelvariante des Glaubenthemas und das Gralmotiv erweitert. Im HS. der seltene Fall von drei Stollen vor dem Abgesang!

## Aufriß:

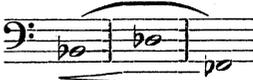
Kopfmotiv des Ödethemas		VRs. 5
Leidensgang aus Ödemotiv	St. 3	HS. 15
Dasselbe einen Ton erhöht	St. 3	
Dasselbe nochmals erhöht	St. 3	
Amfort., Wehelt., Klagemelodie, Kad. in cis (= des)	Abg. 6	
Verkürztes Ödethema cis	St. 1½	HS. 6
Dasselbe mit Modulation	St. 1½	
Absinkende Akkorde (Ödethema, 6. T.)	Abg. 3	
Chromatische Steigerung des verkürzten Ödeth. Kad. in es ( $^{\circ}S$ )		MS. 8
		MS. 21
Verk. Ödeth., absink. Akk.-folge <sup>1)</sup>	St. 2	HS. 7
Dasselbe 1 Ton tiefer	St. 2	
Mot. in Verbindung mit Kad. in b	Abg. 3	
Trauerchormotiv mit Leidensgang	St. 4	HS. 11
Trauerchormotiv mit zerbrochenem Leidensgang	St. 4	
Leidensgang aus Ödemotiv, gedehnt	Abg. 3	
Kopfmotiv des Ödethemas gedehnt	HS. 6	SRS. 13
Titrelvariante, Gralmotiv u. Pause	MS. 4	
Kopfmotiv des Ödethemas verkürzt u. Kad. b	HS. 3	

## VIII. Periode.

as-Moll.  $\frac{4}{4}$ .

Kl. Part. 74,1—80,4 [419 (alle!) — 460].

Parsifals Ohnmacht.

Die Periode hat drei Teile, von denen jeder durch das stark anwachsende Baßmotiv  in der Art eines Kehr-

reimes eröffnet wird. Das Motiv — eine Umkehrung des Torenmotivs — beginnt beim erstenmal (419) mit *B*, beim zweitenmal (433) mit *Des*, endlich nach einem Auftakt *F* (444) mit *As*, wobei die Stimme der drei Fagotte in der Partitur nachzusehen ist. Im Ausdruck der drei Teile herrscht das Gefühl eines Bares vor, denn während

<sup>1)</sup> Diese Akkordfolge, die noch einmal bei der Fußwaschung (487—489) wiederkehrt, ist eine sehr sonderbare neue Harmonisierung des in seinen Tonschritten verkleinerten Kopfmotivs des Ödethemas. In 455 f wird ihr Kundrys Hingebungsmotiv angenähert, — abermals eine Brücke zwischen Öde- und Glockenthema!

der dritte Teil etwas ganz anderes behandelt — die Hilfeleistung Kundrys — spricht sich in den beiden ersten gleichermaßen Parsifals Verzweiflung aus. Es ist im Formungsvorgang nur nicht bis zur Angleichung der Motive gekommen. Denn der 2. Teil behandelt Leidensmotiv und Torenspruch, während der 1. nach dem deklamatorischen Aushall des Kehrreims ein großartiges Seufzermotiv bringt, das die Singstimme sequenzierend aufnimmt. Auch der 3. Teil läßt kurze Seufzermotive in Kundrys Rittmotiv schnell aufsteigen, die aber in eine lange rührende Klarinettenkantilene ausmünden, an die sich noch, in Bruchstücken stockend, das Hingebungsmotiv anhängt.

Die Endakkorde der letzten beiden Bruchstücke (458 u. 460) bilden eine auskomponierte, aber vor dem Lösungsakkord unterbrochene Kadenz in as: übermäßiger Quintsextakkord — Dominantseptakkord =  $\mathbb{D}_7^{\flat}$  —  $D^7$ . (Der letzte Akkord ist der „Balsamakkord<sup>1)</sup>“. Da sich die 3 Kehrreime zu  $S_{VII}$ ,  $\mathbb{D}_7^{\flat}$ ,  $\mathbb{D}_7^{\flat}$  ergänzen lassen, breitet sich also mit diesem Schlusse eine folgerichtige Halbkadenz über die ganze Periode.

Formal handelt es sich um einen freisymmetrischen, sehr unregelmäßigen Bar. Aufriß:

Kehrreim (7) und Bar aus Seufzermotiv (2 + 2 + 3)	St. 14
Kehrreim (1 ½) und Bar a. Leid- u. Torenmotiv (1 + 1 + 7 ½)	St. 11
Kehrreim (1 ½ und Auftakt), Rittmotiv und Kantilene, Hingebungsmotiv (Ggb.: 9 ½ + 2 + 2 und Nachhall 2)	Abg. 17

In einem kurzen

### Übergang

von sechs Takten leitet ein gemessener Baßgang nach G-Dur über. Seine ersten Schritte verbessern gleichsam das Hingebungsmotiv Kundrys in das gralsmäßigeres Glockenthema.

## IX. Periode.

G-Dur.  $\frac{3}{4}$  (MS.  $\frac{4}{4}$ ). Zeitmaß einheitlich.  
Kl. Part. 80,11—89,10 [467 (Bad) — 540 (dir)].

### Die Fußwaschung.

Das die Periode eröffnende Motiv des „Segenspruches“, das mit dem ihm wesentlich zugehörigen Auftakt *d* beginnt, ist eine neue Synthese aus Elementen des Gralmotives, dessen Kopfmotiv umbetont (*d—e—g*) in den ersten drei Tönen, später noch deutlicher

<sup>1)</sup> S. o. S. 24 f.

in der Mitte des Themas (s. Takt 531, 544, 606) steckt, und aus solchen des Liebesmahlspruches: Aufstieg im Dreiklang mit der Folge von punktierten Noten.

In das Ende dieses Themas verkettet sich das zweimal gebrachte Kopfmotiv des Gralthemas (das zweitemal in Sekundenanstiegen), die große Verwandtschaft mit dem Segenspruch noch betonend.

Daran schließt sich ein himmlisch keusches Spiel mit lauter fallenden großen Sekunden („fleckenrein“). Sie sind der Kernteil der Takt 54 zum erstenmal gehörten „Entsühnungsmelodie“. Der dort einleitende Portamento-Auftakt fehlt; er wird aber sogleich als Anschwung zu einer „zweiten Entsühnungsmelodie“ (481f.) wieder gehört.

Die drei genannten Elemente zusammen bilden den Hauptsatz der IX. Periode, die sich uns formal als ein deutlicher Bogen darstellt. Denn in den Takten 519—540 kehrt das alles, freilich leicht umgestellt, wieder, wobei nur das Gralmotiv ganz im Segenspruch aufgegangen ist.

Das in diesem HS. zum erstenmal sich voll entwickelnde „Entsühnungsmotiv“ (sein erstes Erscheinen im Takt 54 war ja ganz vorübergehend) gibt Veranlassung: zu einer

### Sonderbetrachtung:

Die fallende große Sekunde kann eine Erweiterung des halbtonigen Urmotivs des Seufzers sein, wiewohl dieses, wenn es seinen Schritt vergrößert, dann lieber gleich in einer verminderten Quint oder besonders häufig in einer kleinen Septime abfällt; denn die große Sekunde nimmt dem Motiv durch ihre Klarheit etwas vom schmerzlichen Zug, der ihm doch wesentlich sein sollte. Dennoch kann in der unendlichen Reihe von Tönungen, welche dem Seufzer der menschlichen Seele — wohl sogar in freudiger Erregung — erlaubt sind, auch mitunter die große Sekunde eintreten. Im Parsifal bietet hierfür der Frühlingruf des Gurnemanz bei der Erweckung der Kundry Beispiele (III. 71, 72, 74, 75, 76). Ganz zurück tritt aber der Seufzercharakter, wenn der zweite Ton des Motives gleichlang oder sogar länger gehalten wird als der erste. In diesem Fall überwiegt die Empfindung heller Klarheit, die der diatonische Schritt als solcher vermittelt. Dies ist in allen drei Arten der „Entsühnungsmelodie“ der Fall, wo der große Sekundenabstieg bei der ersten und dritten Art nach dem 3. Ton (vgl. Takt 54/55 bzw. 753), bei der

zweiten Art nach dem 6. Ton (vgl. Teil 483) statt hat. In den Takten 476f. und 519f. wird die Sekunde sogar ohne ihren sonst für das Motiv wesentlichen Auftakt verwendet. Vorher tritt dieser Tonschritt für sich mit motivischer Kraft im ganzen Parsifal überhaupt nicht in Erscheinung außer beim Anschwung des Waldes- rauschenthemas und wirklich selbständig behandelt im — Schwan- motiv!

Das Merkwürdige ist nun — was sich unten bei dem Vergleich des I. und III. Aufzugs<sup>1)</sup> herausstellen wird —, daß das Spiel mit den Sekunden des Entsühnungsmotives genau an der Stelle des III. Aufzuges anhebt, an der im I. Aufzug Parsifal den Schwan schießt, wo ebenfalls Sekunden des Schwanmotivs ihre zunächst dissonierenden Sforzati hineinwerfen<sup>2)</sup>. Das musikalische Symbol für die weiße Unschuld des Schwanes, mit dem sich die Erinnerung an Parsifals erste Freveltat verbindet, erscheint also in der musikalischen Entwicklung des III. Aufzuges genau an der Stelle wieder, wo sich der Geist des Künstlers der seelischen Befreiung des Helden von allen Freveltaten zuwendet. Das geht weit über die Wirksamkeit der sogenannten „Erinnerungsmotive“ hinaus, ist vielmehr in den Wellen des formalen Ablaufes begründet, die den Künstler innerlich beherrschen. Es ist kaum anzunehmen, daß Wagner in den Entsühnungsmelodien eine Angleichung an das Schwanmotiv absichtlich gewünscht hat. Aber der formale Gleichlauf mit den Geschehnissen des I. Aufzuges hat eben ein Wiederauftauchen des großen Sekundenmotivs verursacht.

Wir gehen nun in der Betrachtung der IX. Periode weiter: Ihren Mittelsatz bildet eine b-Moll-Stelle (493—509), die ebenfalls als ein Bogen aufzufassen ist; denn die anfänglich gebrachte Trauermusik ist vom Halbsekundenseufzer des Karfreitagsmotives beherrscht, der am Schlusse des Abschnittes in Umkehrung wiederkommt, so daß sich die Stellen entsprechen. In der Mitte hatte sich das verkürzte Ödemotiv, von einem verstümmelten Gralmotiv und dem wankenden Gang der Takte III. 401—402 eingerahmt, barförmig ausgebreitet. Zwischen die Hauptsätze und den MS. schiebt sich je ein Übergang. Im ersten wird das in einer Terz aufsteigende, dann

<sup>1)</sup> S. u. S. 187.

<sup>2)</sup> Das ist in beiden Aufzügen im Schnittpunkt von 4 : 5 der Taktanzahl, was auch ungefähr mit den Bayreuther Zeiten übereinstimmt.

aber herabgleitende Akkordmotiv wiedergebracht, welches 389f. zu den Worten erklang: „Die heil'ge Speisung bleibt uns nun versagt“, womit auf die Schuld des Amfortas, dessen Parsifal jetzt gedenkt, angespielt wird. Auch der zweite Übergang bringt — allerdings durch das Kopfmotiv des Liebesmahlspruchs und durch den Entsühnungsauftritt eingeleitet<sup>1)</sup> — eine absinkende Akkordfolge: d. i. die, zu welcher Kundry im II. Aufzuge (1208—1218) die Worte gesprochen hatte: „In höchster Not wahn' ich sein Auge schon nah“, und jetzt blickt Parsifal „mit stiller Verwunderung auf sie“. Es ist der Augenblick, da er sie wiedererkennt<sup>2)</sup>. In den beiden Übergängen wird also spiegelnd auf die beiden Gegenspieler des Helden hingewiesen. Die ganze Bogenform der Periode wird damit „vollkommen“.

#### Aufriß:

Segenspruch in G mit anschließendem Gralmotiv	Aufg. 9	} HS. 21
Keim aus 1. Entsühnungsmelodie (Bar: 2 + 2 + 2)	NSt. 6	
2. Entsühnungsmel. (freie Entsprechung, gleicher Bau)	NSt. 6	} Übg. 6
Absinkende Akkordfolge (auf Amfortas bezügl.) (Bar: 2 + 2 + 2)		
Karfreitagseufzer in der Trauermusik (1 + 1 + 3)	HS. 5	} MS. 17
Geschlossene Akkorde (Gral)	VR.S. 2½	
Verkürzt. Ödemot. (1½ + 1½ + 1½)	HS. 4½	
Nachschlagende, müde Akkorde	SRS. 2	
Karfreitagseufzer allein und Kadenz	HS. 3	} Übg. 9
Nach Ansätzen zum Lbmsp. und zur Entsühnungsm. Absinkende Akkordfolge (auf Kundry bezügl.)		
Keim aus 1. Entsühnungsmelodie (Bar: 2 + 2 + 6)	HS. 10	} HS. 22
Segenspruch in G	MS. 4	
2. Entsühnungsmelodie mit G-Dur-Kadenz (Bar: 2 + 2 + 4)	HS. 8	

<sup>1)</sup> Dies wird dem Anfang der Gnadenmelodie (III. 123/24) ähnlich.

<sup>2)</sup> Wagner soll (nach Glasenapp VI. S. 182) einmal gesagt haben: „Man wird fragen, wie kommt es wohl, daß Parsifal Kundry in ihrer veränderten Gestalt erkennt — erkennt er sie überhaupt? Alles ist unausgesprochene Ekstase, wie er da heimkehrt und den Blick auf dieses arme Weib wirft.“ Meines Erachtens war das eine Antwort um einen lästigen Frager abzutun. Die Musik, die immer unaussprechliches kündigt, sagt durch die Erinnerung an die Stelle des II. Aufzuges, daß Parsifal Kundry erkennt. Er wüßte ja sonst auch nicht, daß dieses Wesen vor ihm noch nicht getauft ist. Warum sollte Parsifal, der jetzt die Fähigkeit hat, bis in die tiefsten Gründe der Ideen zu blicken, Kundrys Augen nicht wiedererkennen?

## X. Periode.

D-Dur (subdominantisch beginnend).  $\frac{3}{4}$ . Einheitliches Zeitmaß.  
 Kl. Part. 89,10—93,8 [540 (dir!) — 569 (-nig er mich)].

## Salbung der Füße.

Den Mittelpunkt dieser Periode bildet das Karfreitagmotiv, eingeleitet durch einen großartigen Klarinettenlauf, welcher mit der Umkehrung des Kundrymotives die endgültige Erlösung seiner Trägerin symbolisiert. Das Kundrymotiv, zum letztenmal bei ihrem Erwachensschrei erklingen, kommt nun nicht wieder vor. Die Hauptsätze der Periode werden durch zwei verwandte, sich entsprechende Motive — Segenspruch und 2. Entöhnungsmelodie (diesmal ohne Auftakt) — bestritten. Aber auch in diesen geht eine Erlösung von Sündenmotiven vor sich: Im Schlußteil hören wir deutlich die Mädchenklage durch ein Übermaß holdester Zartheit vollständig in die Entöhnungsmusik aufgehen, und im Anfangsteil wird der Segenspruch von einer Figur umgeben, die zunächst rätselhaft erscheint, da sie sich, wie sie hier ist, in der ganzen Parsifalmusik nicht wieder nachweisen läßt. Man könnte an die Wasser- und Luftfigur denken, die im Rheingold die erste Verwandlungsmusik beendet und dann das Freiamotiv untermalt, was als eine äußerliche Reminiszenz infolge der Handlung des Besprengens gewertet werden müßte. Der wirkliche Sinn dieser Figur wird uns durch die Symmetrie der beiden Hauptsätze klar: Wie im zweiten ein Motiv aus der Blumenmädchenszene erlöst wird, so muß das auch im ersten Hauptsatz der Fall sein, und da erkennen wir denn den Anschwung der Figur als die Verzierung im Trio der Koseszene (II. 616, 620 u. ö.) wieder; das Wesen beider Figuren<sup>1)</sup> liegt im Hinausspringen des letzten Anlauftones über die zugrunde liegende Harmonie. Das ist aber dasselbe, was auch das — Klingsormotiv bei seinem die „Hybris“ trefflich wiedergebenden Heraufspringen im ersten Takt auszeichnet; und weil, wie bei diesem, auch jetzt eine fallende Akkordbrechung folgt, so erweist sich die Figur unserer Periode als eine Erlösung des Klingsormotives! Allerdings ist diese nicht so endgültig, wie die Kundrys, da ja das Klingsormotiv im Verzweiflungsausbruch des Amfortas noch einmal aufersteht. Immerhin verlöschen eben in dieser Periode während Kundrys Liebestat alle drei Symbole der Gralsgegnerschaft: Klingsor, Kundry und die Blumenmädchen.

<sup>1)</sup> Vgl. darüber o. S. 117/8.

Tonal ist die Periode leicht als D-Dur zu erkennen (Anfang in der S), da Takt 545 und 562 deutlich die D angeben. Am Schluß ein Übergang nach HV.

## Aufriß:

Erlöstes Klingsormotiv in G (S)	VRS. 2	} HS. 6
Segenspruch in C (zweite S)	HS. 2	
Erlöstes Klingsormotiv in A (D)	SRS. 2	
Erlöstes Kundrymotiv	VRS. 1	} MS. 12
Karfreitagmotiv (Ggb.: 2 + 3 + 3)	HS. 8	
Aushall der Karfreitagsseufzer	SRS. 3	
Erlöste Mädchenklage	St. 2	} HS. 11
Dieselbe mit anderem Lösungsakkord	St. 2	
2. Entöhnungsmelodie und Übergang nach H	Abg. 7	

## XI. Periode.

H-Dur. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 93,9—101,4 [570 (grüße! So) — 602].

## Parsifal zum König gesalbt.

Mit Recht hat Kurth<sup>1)</sup> darauf aufmerksam gemacht, daß der siebente Ton des Parsifalmotives (573), der beim ersten Auftreten der IV. Stufe angehört, jetzt mit der VI. Stufe harmonisiert ist. Er sieht in dieser Änderung die „Läuterung des ‚reinen Toren‘ zum Erlöser und Herrn des Grales symbolisiert“. Wollen wir diese Schlußfolgerung nachprüfen, so müssen wir sämtliche Stellen des Themas mit ihrer Harmonisation zusammenstellen. Da ergibt sich folgendes: Mit dem bezeichneten Ton verbindet sich:

die IV. Stufe in I. 784, 974, III. 807,  
 die IV. Stufe mit gleichzeitigem Hinzutritt eines Orgelpunktes in I. 895, 986,  
 die VI. Stufe (als Sextakkord): in I. 1646, II. 370, 429, III. 573, 594; —  
 (in Grundstellung): II. 1375, III. 1058,  
 die VI. Stufe mit gleichzeitigem Hinzutritt eines Orgelpunktes: in II. 301,  
 350, 436, 486, 524, 525, 528—532,  
 die II. Stufe (Septakkord) in I. 913, II. 73, (in gr. Zshg: IV. v. Moll)  
 die II. Stufe (Septakkord) mit Orgelpunkt in I. 943,  
 der Quartsextakkord der I. Stufe in II. 695, (wird dann umgedeutet)  
 der neapolitanische Sextakkord in II. 1387,  
 der verminderte Septakkord in I. 745, 876, III. 177,  
 der „kleine“ Septakkord in I. 1009, II. 737,  
 eine Vorhaltsbildung in II. 739, III. 171, 187, 244.

<sup>1)</sup> Ernst Kurth: Romantische Harmonik<sup>2</sup>, S. 292f.

Wenn man die vielen Fälle der VI. Stufe ins Auge faßt, denen besonders in den ersten beiden Aufzügen etwas Weihevolltes nicht anhaftet, so können wir die besagte Wirkung der bloßen Verbindung I—VI nicht zuschreiben. Wohl aber merken wir bei Heraushebung der großartigen, wahrhaft königlichen Erscheinungen des Themas (III. 573, 594, 1058), daß sich dort unmittelbar nach der VI. auch noch die IV. Stufe — in zwei Fällen sogar in der Ballung eines großen Septakkordes — gleichsam steigernd dazugesellt, und daß überdies in dem Fall von III. 807 auch die IV. Stufe allein die gewünschte Wirkung tut. Das Mitwirken der IV. Stufe als einer die Vesten aufrüttelnden Grundharmonie scheint also doch sehr wichtig.

Formal ist die Periode sehr leicht zu verstehen, denn die das Ganze einschließenden erhabenen Parsifalmotive sind natürlich deutliche Entsprechungen, wenn auch das zweite in den großartigen Aufstieg des Gralsextenganges ausläuft.

Diese beiden Hauptsätze schließen als MS. eine Steigerung des Torenmotives<sup>1)</sup>, abwechselnd von Holzbläsern und Geigen gebracht in sich ein. Der Gedanke dieser Steigerung, die beim Beginn des Mittelsatzes (584) einsetzt und bis zum Schlusse der Periode anhält, ist folgender: Die Oberstimme steigt diatonisch (nur zweimal sind chromatische Schritte eingeschoben), in den von den Instrumentalgruppen abwechselnd gebrachten Zieltönen des Torenmotives vom eingestrichenen *gis* bis zum zweigestrichenen *fis*, dann in den tremolierenden I. Geigen weiter (ganz diatonisch H-Dur) bis zum dreigestrichenen *fis*, also eine ungeheure Bejahungslinie durch beinahe zwei volle Oktaven bildend. Gleichzeitig schreitet der Baß, den Tonraum wuchtig ausfüllend, ebenfalls zuerst teilweise, dann ausschließlich diatonisch zweimal vom *großen* bis zum *Kontra-Fis* herunter und steigt endlich noch über *e* und *cis* idealiter bis zum *Subkontra-H* herab. (Das Nichtvorhandensein der letzten Töne in den Orchesterinstrumenten verlangte natürlich eine Heraufsetzung der letzten Töne.)

Daß diese großartige Steigerung in der Oberstimme zuletzt die Gralsexten ergaben, habe ich schon gesagt. Leicht hätte Wagner auch den Anfang des Gralmotives in den Gang einfügen können, wenn er im Takt 595 einfach das *gis* gehalten hätte und dann den Terzsprung nach *h* gemacht hätte. Das hätte auch die Deklamation nicht geschädigt. Daß er es nicht getan hat, beweist, daß ihm der große formale Gedanke des ununterbrochenen Aufsteigens wichtiger

<sup>1)</sup> Daß hier die Mittelstimme zweimal das Motiv der ethischen Frage ergreift ist o. S. 65 gesagt. Dies wird beim Vergleich des I. und III. Aufzuges (u. S. 187) bedeutsam.

war. Gleichzeitig aber entstand in der Oberstimme eine Linie, die wir so offenkundig noch nicht gehört haben: Es ist die Mittelstimme aus dem Engelmotiv<sup>1)</sup>! Diese dort wunderbar ruhig innerhalb des variierten Glaubensthemas aufsteigende diatonische Leiter, die gleichsam Titurels Lebenskraft bei der Gründung der Gralsburg darstellte, tritt jetzt bei der Königsweihe Parsifals an die hörbare Oberfläche, das Heldentümliche in der Parsifalreligion so deutlich wie nur möglich zu machen. Der Sinn des letzten Hauptsatzes der Periode ist also mit der Verbindung zwischen Parsifalmotiv und Gral nicht erschöpft, vielmehr wird Titurels „Urkönigtum“ (vgl. Ges. Schr.<sup>2</sup> X 304) durch Hörbarwerdung jener Bejahungslinie erst jetzt in Parsifal zur siegenden Tatsache.

#### Aufriß:

Parsifalmotiv (Gegenbar: 8 + 3 + 3)	HS. 14
Torenspruch in Steigerung (Bar: 2 + 2 + 5)	MS. 9
Parsifalmotiv verb. mit Stimme aus Engelmotiv, Gralsexten und Schlußakkorde (Ggb.: 6 + 2 + 2)	} HS. 10

Unbegreiflich, daß Nietzsche trotz dieser deutlichen Bejahungs- und Heldenmusik die Verwandtschaft Parsifals mit Siegfried nicht erkannt hat, sondern den Meister als einen „morsch gewordenen verzweifelten Décadent“ schmähete, der „plötzlich hilflos und zerbrochen vor dem christlichen Kreuze niedersank“. Prüfer (a. a. O. S. 57) nennt dies mit Recht einen „verhängnisvollen Irrtum des früh erkrankten Nietzsche“. Wagner soll einmal gesagt haben, „daß eigentlich bereits Siegfried zum Parsifal hätte werden und Wotan erlösen können, indem er auf seinen Streifzügen, den leidenden Gott — für Amfortas — getroffen hätte“ (Glaserapp VI. 71). Ich selbst bin einmal so weit gegangen, Parsifal als „Übermensch“ zu bezeichnen, allerdings nicht im Nietzeschen, sondern im Goetheschen Sinne (Die Musik, I. Jg., 1902, Heft 20). Nicht oft genug kann an den Satz Wagners (XII. 342) erinnert werden: „Der zu bemitleidende Schwache — unmöglich das Ziel: — dagegen der bemitleidende Starke!“ und an Chamberlains Worte: „Das Mitleid treibt hin zu Taten und durch die Taten wird erst der Sieg errungen“ (a. a. O. S. 298).

<sup>1)</sup> S. o. S. 54.

## XII. Periode.

Fis-Ges-Dur. Takt und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 101,5—103,6 [603—628].

## Die Taufe der Kundry.

Die heimliche Seele dieser Periode ist das in Takt 607 leise einsetzende Gralmotiv in Ges (= Fis), womit die Periode als Dominante der sie umgebenden XI. und XIII. Periode erscheint.

Zu dieser Tonart hin wird durch die Parallele der Molltonika fis (= A-Dur) geleitet; von ihr weg steigt das Glaubenthema oberdominantisch durch Des nach Es, welches mit der Heilandsklage nach Moll umschlägt (erkennbar am Schluß des Taktes 625). Im Trugschluß dieser Tonart (VI. Stufe Ces = H) haucht die Periode aus.

Hierbei entsteht in der I. Geige das Motiv der ethischen Frage und darein eingehakt (mit *es* beginnend) der dritte Takt des Segenspruches, der die Periode eröffnet hatte.

Die Grundtonart Ges ist also durch  ${}^0T^p$  eingeführt und durch  $T^+ p$  beendet.

## Aufriß:

Segenspruch in A		VRS. 4
Kopfmotiv des Gralthemas in der T	Aufg. 2	} HS. 16
Glaubenthema in GesIV—DesV	NSt. 6	
Glaubenthema in AsII—EsV	NSt. 8	
Heilandsklage mit Trugschluß		} SRS. 6
Ethische Frage und Takt aus Segenspruch		

## XIII. Periode.

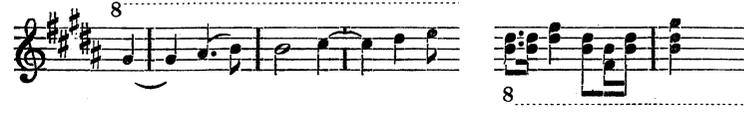
H-Dur. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 103,7—110,1 [629—663 (mir. Das)].

## Parsifals Naturliebe.

Das Motiv der „Blumenaue“ (629—944) ist sicher ein „Einfall“ im Pfitznerschen Sinn. Wenn wir aber nach dem inneren geistigen Untergrund, auf dem dieser Einfall geboren wurde, forschen, so können wir — wenigstens für seinen Anfang — wieder nur das Bejahungsempfinden ausfindig machen, das die große diatonische Linie der XI. Periode verursacht hatte. Und wirklich ist der Hauptgedanke des neuen Themas nichts weiter als eine andere Rhythmisierung dieses, wie wir sahen, aus dem Engelmotiv entnommenen Ganges, den wir kurz vor der Taufe im größten *ff* gehört hatten.

Ja vielleicht stammt auch seine Fortsetzung aus dem mit diesem Gang verbundenen gleichsam leise nachhallenden Motiv?

T. 594. 

T. 628. 

Man könnte aber bei letzterem auch der Naturstimmung gemäß an den 3. Takt des Schwanmotivs denken. Bei Weiterspinnung der zunächst von der Oboe gebrachten Melodie setzt die Klarinette mit dem gleichen Thema kanonisch ein, so daß zwei Achttakter entstehen, die als Stollen einen Abgesang aus der bereits bekannten 1. Entsühnungsmelodie zum Gefolge haben. Diese Melodie hatte schon bei ihrem ersten Erscheinen III. 54/55 zwei Gestalten gezeigt: einmal den schlichten großen Sekundenfall (der mit dem ersten Takt des Schwanmotivs übereinstimmt), das andere Mal eine Fortsetzung durch die Frageterz, wodurch das in meinem Nibelungenbuch (S. 6/7) besprochene allgemeine „Notmotiv“ entsteht<sup>1)</sup>; innere Not ist es ja, die „Halme, Blüten und Blumen“ erstehen läßt. Beiden Gestalten des Motivs ist der heraufgeschliffene Auftakt wesentlich, der sich bei der dritten Wiederholung bis zur Oktave erweitert. Das Ganze ist von den wogenden Triolen untermalt, die an das Waldweben im Siegfried erinnern, aber, nicht so realistisch wie dort, immer mehr im Gewebe der Hauptmelodien untertauchen. Die ganze Periode gibt uns einen tiefen Einblick in Parsifals Seele, die hier ebenso klares Verständnis für das mild-zarte, göttliche Naturleben offenbart, wie sie in der gleichen Tonart der XI. Periode ihre gottgewollte Bestimmung zum willensstarken Königtum erkannt hatte.

<sup>1)</sup> Im II. Aufzuge war diese melodische Linie einige Male entstanden, wenn der 4. Takt der Kosemelodie (570) wiederholt aneinandergereiht wurde (II. 578, 598, 684, 685, 690). Jedoch ist dort das Wesentliche des Motivs nicht bestimmend, weil der gleitende Charakter der drei Töne dieses Taktes wichtiger ist, als die verbindende auftaktige Frageterz. Trotz den von Wagner gezogenen Bindebögen dürfte man ja eine gedankliche taktweise Phrasierung durchfühlen. Indessen würde auch die Zusammenfassung der vier Töne zum Notmotiv dem Sinne der Stellen durchaus nicht widersprechen.

## Aufriß:

Motiv der Blumenau (Oboe) . . . . .	St.	8	
Motiv der Blumenau (Klarinette) . . . . .	St.	8	
1. Entsühnungsmelodie, schlichte Gestalt (Bar: 2 + 2 + 4)	Aufg. 8		} Abg. 19
1. Entsühnungsm. mit Notm.-Fortsetzg. (Bar: 2 + 2 + 2)	NSt. 6		
Dasselbe wh. mit verwehendem Schluß (Bar: 2 + 2 + 1)	NSt. 5		

## XIV. Periode.

e-Moll. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 110,2—113,1 [664 (ist) — 674 (weinen?)].

Der höchste Schmerzenstag.

Eine ganz kurze Periode, deren Hauptsatz, das düstere Karfreitagmotiv, man auf e-Moll beziehen muß:

Der erste Akkord (667), zunächst esII, wird nach  $D^7$  von e mit tiefalterierter Quint und Sept umgedeutet, zuletzt Modulation nach dis zurück (672).

Das Ganze ist eingerahmt durch zwei Akkordfolgen, deren eine von Fis nach dis (= es), die andere von es (= dis) nach FisV leitet; beide ragen in den HS. hinein. Aufriß:

Akkordfolge FisI (= esIII) nach esII, also: $Tp - \mathcal{D}^9 - S_{VII}$	VRS. 3	
Karfreitagmotiv (Gegenbar: 2 + 1 + 1)	Aufg. 4	} HS. 6
Schmerzfigur	NSt. 1	
Schmerzfigur, 1 gr. Terz vertieft	NSt. 1	
Akkordfolge esI (= FisVI) nach FisV, also: $Tp - ^0S - D^7$	SRS. 2	

## XV. Periode.

D-Dur.  $\frac{3}{4}$ . Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 113,2—132,8 [675—788 (Aue)].

Der Karfreitagszauber.

Die lange Betrachtung des Gurnemanz über die Entsündigung der Natur enthält keine neuen musikalischen Motive; einzig eine neue — dritte — Variante der Entsühnungsmelodie schmückt den Schluß der Rede (752/53): Der Portamento-Auftakt schwingt sich da eine Sekunde über den Schwerpunkt des Motives hinaus.

Formal haben wir eine etwas freigebaute Bogenform vor uns, begreiflicherweise gleichlaufend mit der Dichtung, die am Anfang und Ende vom Gedeihen der Aue und der Freude der Kreatur spricht („Du siehst — weihen“ und „das merkt — erwirbt“) und in der Mitte an den erlösten Menschen denkt („Ihn selbst — rein und heil“). Musikalisch werden die beiden Hauptsätze durch das Blumenauemotiv verherrlicht, welches aber nicht ganz gleichlaufend angeordnet

ist. Im I. HS. steht es am Anfang und Ende, im II. in der Mitte. Der I. HS. — ein Reprisenbar — bringt vor der Rp. des Hauptthemas durchführungsartig andere Motive, worunter das Gralmotiv in einer neuen Verarbeitung hervortritt. Im II. (bogenförmigen) HS. wird das Hauptthema von den Entsühnungsmelodien umschlossen, zu denen sich im Schlußteil ebenfalls das Gralmotiv gesellt. Aber in der Singstimme enden beide Hauptsätze ganz ähnlich mit einer starken Dehnung des Zielwortes auf  $d'$  („Gebet“, „Unschuldstag“<sup>1)</sup>). Diese Führung der Singstimme, verbunden mit der eindringlich hellen Betonung des D-Durklanges läßt die beiden Abschlüsse trotz der verschiedenen Orchestermotive als deutliche Entsprechungen erscheinen.

Etwas verwickelter ist der MS. Er hat einen düsteren und einen aufhellenden Teil, beide etwas unregelmäßige Gegenbare bildend. Der erste Teil beginnt nach dumpfen Paukenschlägen (im Tritonus) den in den mystischen Akkord eingebetteten Liebesmahlspruch, als sollte das Karfreitagmotiv kommen. Der Aufstieg geht jedoch sogleich in den elegischen Schluß über, der in der Variante des Mitleidmotives wiederholt wird. Das dritte Speermotiv führt in den Aufgesang des zweiten Gegenbars. Dies ist der wichtigste Teil des ganzen Mittelsatzes. Denn in den Takten 713/14 hören wir die rührende Akkordfolge der Takte 513—516, zusammengedrängt, aber in der gleichen Tonhöhe wieder, die uns schon dort an Kundrys im II. Aufzuge (1208f.) geschilderte Gral-Sehnsucht erinnert hatte. Diese geht jetzt wirklich in die süße Zartheit der Entsühnungsmelodie (in ihrer Notmotivvariante) über, die namentlich in ihrer ausgesponnenen Wiederholung wie ein Morgensonnenstrahl in die Düsternis fällt.

Mit dem beschriebenen großen Bogen ist die Periode noch nicht zu Ende. In den Takten 761/62 wird durch die Oberstimme, namentlich aber durch den tropfenden Staccatolauf von Horn und III. Klarinette der D-Dur-Schlußakkord vorbereitet, der in den Takt 763 fallen müßte. Statt dessen brechen aber die besagten Stimmen ab und es setzt mit einer zarten Dissonanz die große Koda ein, die die überirdisch schönen, herzergreifenden Schlußworte Parsifals enthält und mit dem Kuß auf Kundrys Stirne endet. Die Koda ist wieder ein Bogen. In den Hauptsätzen entsprechen sich die gleichgestimmten Melodien der Entsühnung und der Blumenau. Der MS. ist ein Bar aus Mädchenklage, Karfreitagseufzern und Heilandsklage. Aufriß:

<sup>1)</sup> Diese Ähnlichkeit in der Behandlung beider Verse bemerkte schon Kirsten (a. a. O. S. 12), ohne natürlich irgendwie an Formentsprechungen zu denken.

Blumenaue (Klar.) — eigentlich 6 Takte —	St. 4	} HS. 30	
Blumenaue (Viol.) setzt 2 T. vor Schl. d. I. St. ein	St. 6		
Karfreitagseufzer (Bar: 1 + 1 + 4)	} Df. 14	} Abg. 20	
Gralmotiv-Kopf (Bar: 1 + 1 + 2)			
Gralmotiv-Sexten (Bar: 1 + 1 + 2)			
Blumenaue (voll. Orch.) abbrechend. D-Dur!	Rp. 6	} MS. 16	
Mystischer Akkord, Paukenschläge,	} Aufg. 3		
Kopfm. des Liebesmahlspruchs			
Schlußfigur des Liebesmahlspruchs	NSt. 2		} Str. 7
Mitleidmotiv (Var. dieser Fig.)	NSt. 2		
Speermotiv u. absinkende Akkordfolge aus II. 1208f.	} Aufg. 4		
Entsöhnung, 2. Gestalt (Notmotiv)		NSt. 2	} Str. 9
Dasselbe mit Halbkadenz in D	NSt. 3		
Schlichtes Entsöhnungsmotiv T m. Echo	St. 4	} HS. 17	
Schlichtes Entsöhnungsmotiv D m. Echo	St. 4		
Chromat. Fortsp. (Bar: 2 + 2 + 5 m. Nachahm.)	Abg. 9	} MS. 10	
Blumenaue Kopfmotiv	Aufg. 2		
Blumenaue Fortsp. (VI. Ob.) Nachahm. Hrn.	NSt. 4		} HS. 42
Blumenaue Fortsp. (Klar. Ob.) Nachahm. Hrn.	NSt. 4		
Gralmotiv mit Blumenaue verbunden Kad.	Aufg. 5	} HS. 15	
3. Entsöhnungsm. (Bar: 1 + 1 + 2) D-Dur!	NSt. 4		
Dasselbe, jedesmal durch Echo erweit. (2+2+2)	NSt. 6		
Koda:			
Entsöhnungsmelodie-Notmotiv (Gegenbar: 3 + 2 + 2)	HS. 7	} Koda 26	
Mädchenklage	St. 2		
Mädchenklage	St. 2		
Karfreitagseufzer u. Heilandskl. (Bar: 1 + 1 + 5)	Abg. 7		
Blumenaue zart, mit Kadenz in D	HS. 8		

Im folgenden

Übergang [788—800]

hallen die 3. Entsöhnungsmelodie und die Karfreitagseufzer aus, worauf in die Leidens- und Ödemotivanklänge bereits die Glocken von der Gralsburg her hereinschallen. Tonartlich sinkt die Musik subdominantisch nach g-Moll abwärts, welches im letzten Augenblick nach e-Moll, der Tonart der folgenden Periode umspringt.

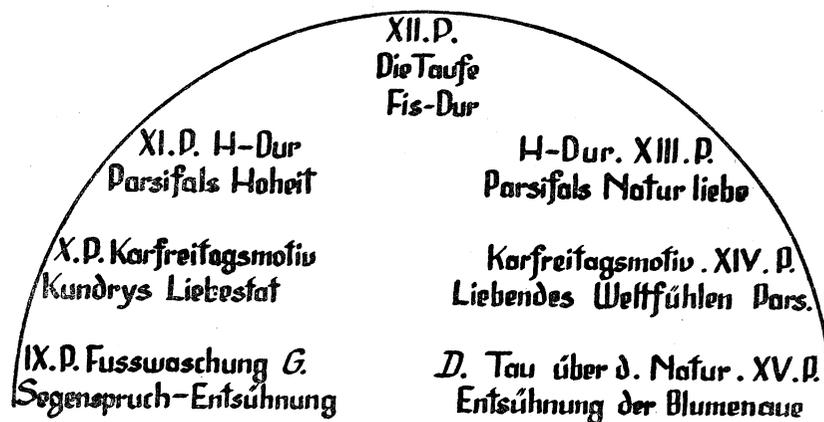
Die Großperiode

der IX.—XV. Periode.

Szene an der Quelle.

Die sieben letzten Perioden zusammen bilden eine Großperiode, welche als Ganzes in G beginnend sich nach seiner Dominante D

aufschwingt; in der Mitte steht H-Dur, welche Tonart mit ihrem dominantischen Höhepunkt, Fis-Dur, gleichzeitig den dramatischen Mittelpunkt der ganzen Szene, die Taufe Kundrrys, verbindet. Die einzelnen Teile der Szene, die also einen „vollkommenen Bogen“ ergibt, sind spiegelförmig angeordnet. Dies zu erkennen, muß man freilich mit der auch sonst in der hohen Kunst üblichen „freien Symmetrie<sup>1)</sup>“ vertraut sein, in welcher sich auch Dinge (in unserem Falle musikalische Themen) ästhetisch entsprechen können, welche nur im inneren geistigen Kern ähnlich, äußerlich aber ganz verschieden sind. Der Bogen als Ganzes sieht so aus:



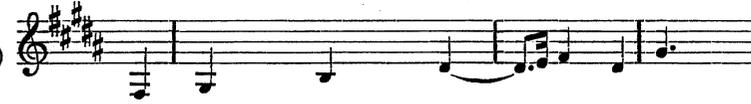
Daß sich Periode XI. und XIII entsprechen, ist durch die Tonart klar. Trotz des Gegensatzes: Hoheit-Demut, handelt es sich doch in beiden Perioden gleichermaßen um tiefinnerliche Vorgänge in Parsifals Seele, in der das Königwerden kein äußerer Prunk, sondern die Tat eines „Mitleidvoll-Duldenden“ ist, der auch „heiligtatvoll“ um das „lieblich traute“ Blühen der Natur „weiß“; dazu kommt die oben aufgedeckte Verwandtschaft zwischen dem Blumenauemotiv mit der bei der Königsweihe sieghaft erklingenden Diatonik aus dem Engelmotiv. Auf thematischer Gleichheit beruht die Entsprechung von Periode X und XIV. Daß aber auch die äußerlich so unähnlichen Perioden der Fußwaschung und des Karfreitagseufzers im tiefsten Grunde von Wagners gesamt-künstlerischem Empfinden gleichlaufen, hat schon Wolzogen durchgeföhlt, wenn er

<sup>1)</sup> S. o. S. 3 und im I. Bd. S. 122ff. II. Bd. S. 5. III. Bd. S. 3.

von der ersten sagt<sup>1)</sup>: „Hier scheint schon hell die Morgensonne auf thauige Blumen und in entsühnte Menschenseelen nieder“, wie es dann im Karfreitagszauber wahr wird. Noch deutlicher wird das aber in der folgenden Nebeneinanderstellung, in der das obige übersichtliche Bild genauer ausgeführt wird.

Ich gehe hier auf die von Wolzogen (a. a. O. S. 70) gemachte und von Glasenapp (VI. S. 181) wörtlich übernommene Betrachtung zurück, in welcher der Segenspruch als eine Art Refrain der Fußwaschungsszene angesehen wird. Er erscheint „viermal in nicht zu ferner Aufeinanderfolge immer zur Einleitung der bedeutsamen Handlungen der Fußwaschung, der Segnung, der Salbung Parsifals und der Taufe Kundrys. Zur Periodeneinteilung war diese Betrachtung nicht tauglich, weil sie durchaus nicht mit den tonalen Abschnitten zusammenfällt, aber auch in der großen Einteilung der ganzen Szene an der Quelle kann sie nur wirksam werden, wenn man erkennt, daß auch in ihrem zweiten Teil ein solcher Refrain eintritt und zwar in Gestalt des „Blumenauemotivs“, das in ganz ähnlichen Abständen den absteigenden Ast des vollkommenen Bogens in gleicher Weise gliedert, wie der Segenspruch den aufsteigenden. — Man wird also merken, daß in der Gesamtform das Blumenauemotiv überall dem Segenspruch entspricht, dessen seelischen Gehalt Wolzogen ausgezeichnet wiedergibt<sup>1)</sup>: „In ebenso milder, wie feierlicher Weise vereinigt er in sich etwas von dem heiligen Charakter des Grales und von dem zarten Wesen der holden Frühlingsnatur, welche als lebendige Symbolik der Entsöhnung und Wiederkehr diese frommen Handlungen in immer mehr sich entschleiender Bedeutsamkeit umgibt.“ Damit ist die Brücke von der Fußwaschungsszene zur Entsöhnung der Natur im Karfreitagszauber geschlagen. Wolzogen hat die beiden Motive als Entsprechungen erkannt.

Wirklich sind sie ja auch musikalisch verwandt:

T. 467f. (transp.) 

T. 628. 

<sup>1)</sup> Hans von Wolzogen, Thematischer Leitfaden durch die Musik des Parsifal. Leipzig, s. a. S. 70 und 71.

Man vergleiche nun die beiden Szenenhälften, wie ich sie dem Sinn und musikalischen Inhalt nach nebeneinanderstelle:

Aufsteigender Ast: (von unten nach oben lesen!)      Absteigender Ast: (von oben nach unten lesen!)

Taufe.  
(Glaubensthema u. Heilandsklage.)  
21 Takte.

<p>Rf. 4 58 langer ZS.</p>	<p>Segenspruch. Parsifals Hoheit und } H-Dur menschliche Macht } Harmonische Entwicklung } zum HV hin. } Karfreitagmotiv m. Mdehkl. } (Salbung der Füße).</p>	<p>Blumenaue zweimal. Parsifals Demut und } H-Dur Naturliebe. } Harmonische Entwicklung } vom HV weg. } Karfreitagmotiv m. Schmerzfl. } („Wehe d. h. Schmerzenstags!“)</p>	<p>Rf. 16 langer ZS. 30 Rf. 10 k. ZS. 13 Rf. 7</p>
<p>Rf. 4 k. ZS. 9</p>	<p>Segenspruch. „So weiche j. Schuld von dir.“ G. besprengt Parsifals Haupt. Entsöhnungsmotiv.</p>	<p>Blumenaue „Sünders Reuetränen sind es“ „beträufet Flur und Au“ „Nun freut sich alle Kreatur“</p>	<p>Rf. 7</p>
<p>Rf. 4 langer ZS. 53</p>	<p>Segenspruch („Gesegnet sei, du Reiner durch das Reine“). Parsifal blickt auf Kundry: Liebesmahlspr.-Kopfmotiv mit dumpfem Baßton. Akkordfolge aus II. 1210 („wähn' ich sein Aug' schon nah“). Entsöhnungsmelodie. Totenfeier „also büßen will“ Ausbreitung d. Entsöhnungsmel. „langer Irrfahrt Staub“.</p>	<p>Blumenaue („Gebet ihm weih'n“). Aufblick zum erlösten M: Liebesmahlspr.-Kopfmotiv nach dumpfen Pauken. Akkordfolge aus II. 1210 („wähn' ich sein Aug' schon nah“). Entsöhnungsmelodie. „Gottes Liebesopfer.“ Ausbrtg. d. Entsöhnungsmel. „d. Menschen Fuß s. n. z.“</p>	<p>langer ZS. 33</p>
<p>Rf. 9 Binltg. 24</p>	<p>Segenspruch mit Gralmotiv „e. hohes Werk hat heut' er noch zu wirken“. Pars. ohnmächtig, Kundry will ihn laben. Motiv der hingebend. Kundry ins Glockenmotiv führend.</p>	<p>Blumenaue mit Gralmotiv „da d. ents. Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt“. Kundry weinend, Parsifal erquickt sie durch seinen Kuß. Mädchenkl. usw. Blumenaue, bis zum Glockengeläute.</p>	<p>Rf. 19 Koda 40</p>
<p>165</p>	<p>165</p>	<p>165</p>	<p>165</p>

Setzen wir diesen vollkommenen Bogen nach beiden Seiten fort, so bemerken wir, daß die sich spiegelnden Äste noch weitergehen:

Nach dem Karfreitagszauber entwickelt sich das künstlerische Geschehen folgendermaßen weiter:

1. Parsifals Macht, wenn er den Speer ergreifend mit Gurnemanz zur Gralsburg schreitet. (Großes Parsifalmotiv.)
2. Es folgt eine mächtige Entwicklung des Ödethemas.

Vor der Fußwaschung aber geht die Entwicklung folgendermaßen zurück:

1. Parsifals Ohnmacht, wenn er kraftlos in Gurnemanz' Arme fällt. (Torenspruch.)
2. Es geht vorher die lange Erzählung im Ödethema.

Damit ist also über den ganzen II. Abschnitt des Aufzuges ein großer Bogen gespannt.

Freilich zieht sich durch das Bogengefühl, welches wir namentlich in der Großperiode (Fußwaschung bis Karfreitagszauber) als tonal begründet nachweisen konnten, überdies vom Dynamischen aus empfunden ein ganz anderer formaler Grundsatz, nämlich der einer zweifachen Steigerung. Dadurch teilt sich der Bogen in zwei dynamisch gleichlaufende Hälften, von denen jede sich bis zu einem von der mächtigen Stimme des Gurnemanz getragenen Höhepunkt aufschwingt (Königsweihe bzw. „Unschuldstag erwirbt“), worauf in den zarten Äußerungen Parsifals zu Kundry (Taufe bzw. „Ich sah sie welken — es lacht die Aue“) ein mildes Abebben eintritt. Auch sinnvoll schließen sich diese beiden Hälften (Läuterung Parsifals — Entsühnung der Natur) zu strophischen Einheiten gut zusammen. So zeigt sich hier wieder die Möglichkeit einer „Polyphonie der Formen“, die ich in meinem Meistersingerbuche S. 36 zuerst feststellen konnte.

Im Gesamtaufbau des Aufzuges behält, wie wir unten S. 182f. sehen werden, der dynamische Formgrundsatz die Oberhand.

### XVI. Periode.

e-Moll. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 134,2—148,5 [800—856].

Verwandlungsmusik.

Nach einzelnen in den vorigen Übergang fallenden Glockenschlägen beginnt mit der Erreichung des tiefen *E* der Glocken die Verwandlungsmusik in e-Moll. Dasselbe Viertotonmotiv, welches im ersten Akt C-Dur bedeutete, zeigt jetzt in der Düsternis der Grals-trauer die terzverwandte Molltonart an. Dazu beginnen die Bässe

eine schwerwuchtende Figur zu musizieren, die die ganze Verwandlungsmusik mit lastender Mühe unterwühlt. Die Figur stammt aus dem Glaubensthema, dem der erste Ton (im Takt 800 also *F*) fehlt. Alles schickt sich an, aus diesen Stücken einen mächtigen HS. in e-Moll erstehen zu lassen, der besonders durch das archaisierende Fehlen des Leittons (*d* statt *dis*) das Moll sogar überbetont. Da wendet sich aber bei dem königlichen Schreiten Parsifals, der mit großartiger Geberde den Speer erfaßt hat, die Musik nach E-Dur und beendet den HS. mit dem mächtigen Parsifalthema, dessen erste Takte in der Umkehrung des Motives eingesetzt hatten. Hier ginge in Parsifal, hat Wagner geäußert<sup>1)</sup>, eine „furchtbare Veränderung vor sich — alles sei damit abgeschlossen“.

Am Schluß des Themas wird esV erreicht, und nun beginnt der düstere MS. Zweimal schlagen die Dissonanzen des Liebeswehmotives herein, das dem Ödethema angenähert wird; zweimal folgt eine neue Variante des Ödethemas selbst, das hier also als gute Stellvertretung für das erste Strophenpaar erscheint. Dann Zerstückelung dieser Themen und Häufung des hohlen Ödeintervalls als Abgesang des Mittelsatzes, in dessen Ende auch wieder die tiefen Glocken klingen.

Jetzt beginnt, den zweiten HS. bildend, das Geläute mächtig anzuschwellen. Aus dem 3. Takt des Ödethemas bildet sich eine Gegenstimme, die sich mit maßlos traurigen, schmerzgebrochen herabstürzenden Leidensmotiven verbindet. Immer fürchterlicher werden die Dissonanzen zum hartnäckigen Geläute, bis schließlich alles in die Anfangstakte der Periode mit der merkwürdigen Schlußbildung (III—I) ohne Leitton zurückversinkt.

Aufriß:

Baßgang mit Glocken, archaisierender Anfang e, Kad. gis.	4	} HS. 13
Parsifalmotiv (in Umkehrung beginnend) in E	8	
Trugwendung nach esV	1	
Strophenpaar aus Liebeswehmot. d u. b (4 + 4)	St. 8	} MS. 27
Strophenpaar aus Ödemotiv in Des u. E (4 + 4)	St. 8	
Zerstückelung der letzten Motive, Halbkad. esV	6	
Verdüsterung in Öde-Intervallen $b\frac{1}{4}IV$ ( $\mathbb{Q}^9 >$ )	5	
(Bar: 1 + 1 + 3)		Abg. 11
Glockengeläute mit neuer Variante des Ödemotivs, 3. Takt	3	} HS. 17
Dazutreten des Leidensmotives (Bar: 2 + 2 + 4)	8	
Baßgang mit Glocken und archaisierende Kadenz e	6	

<sup>1)</sup> Glasenapp VI. 183. Diese Äußerung zusammengehalten mit der über die letzten Worte Parsifals zu Kundry „hier sei er noch einmal ganz

## XVII. Periode.

b-Moll (Schluß in der falschen  $^{\circ}D = \text{fes-Moll}$ ). Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 149,1—166,2 [857 ( $\text{b}^{\flat}\text{b}^{\flat}\text{b}^{\flat}$ ) — 920].

## Die Trauerchöre.

Beim Öffnen der Felsenwände und Erscheinen der verödeten Halle erschallt das Ödethema in b in seiner ganzen Mächtigkeit, als Ankündigung der Gesamtstimmung. Dann beginnt der Einzug der Ritter in einer eigentümlich verstümmelten Barform: Die Stollen sind zweithemig: Das erste Thema bildet sich aus Baßgang (864f.), Seufzermotiv und Gralsexten. Das zweite Thema (872f.) benutzt das Glockenthema und seinen punktierten Auftakt und geht dann in ein starkdissonierendes Leidensmotiv aus dem Ödethema über. Das erste Thema hatten wir bereits III. 493, bei der Ankündigung der Trauerfeier, das zweite in der großen Erzählung III. 395f. vernommen. Hier bilden sie zusammen den I. Großstollen der Periode. Dabei wird das erste Thema vom ersten Chor in zwei variierten Strophen zweimal gebracht. Der zweite Chor antwortet im zweiten Thema, das er auch durch Wiederholung des Leidensganges zu einem etwas unregelmäßigen Bar ausgestaltet. Als sich nun im II. Großstollen ein gleiches Frage- und Antwortspiel der beiden Ritterchöre ergibt, werden aber beide Teile des Großstollens auf die Hälfte verkürzt, indem jedes Thema nur einmal erscheint, wobei der zweite Chor auch seinem Thema einen dissonant gemachten Gralsextengang anhängt. Hier macht sich also der Grundsatz der dramatischen Verkürzung sehr bemerkbar<sup>1)</sup>. Im Großabgesang verbindet sich das Leidensmotiv aus dem zweiten Thema (merkwürdigerweise vom Entöhnungsauftakt eingeleitet) mit dem hartnäckigen Baßgang aus dem ersten. Dadurch bildet sich ein viertaktiger Kleinstollen, der

Mensch, bevor er König wird“ beweist, daß Wagner ein kraftvolles, hartes Königtum im Auge hatte, was ja auch musikalisch aus diesem und dem letzten Parsifalmotiv (1057f.) hervorgeht, in welchen der lyrische Zug des 5. Taktes ausgeschaltet wird (s. S. 57f. und 178).

<sup>1)</sup> Hier zeigt sich also eine ganz ähnliche Verkürzung, wie bei II. 536, f (Vgl. S. 116f.):

Dort:  $m(2) + m(2) - n(3) + n(3)$ , dann abgekürzt:  $m(2) - n(3)$ ,  
hier:  $m(4) + m(4) - n(6) + n(6)$ , dann abgekürzt:  $m(4) - n(5)$ .

in halbtoniger Steigerung wiederholt wird. Durch den Auftakt wirken diese Stollen wie verzerrte Heilandsklagen. Der Kleinabgesang steigert sich zur Fortissimo-Wiederkehr des großen Ödethemas in b-Moll, womit ein Schluß erfolgen sollte. Statt dessen wird in Takt 910 die Wechseldominante festgehalten und auf ihr mit dem Glockengeläute eingesetzt, das mit einem ziemlich problematischen harmonischen Saltomortale (913) nach e-Moll führt und darin einen hartnäckigen Abschluß macht. Wenn dieser Übergang auch so gemacht ist, daß die enharmonischen Umdeutungen richtig nach e-Moll führen, so habe ich beim Hören dieses Schlusses doch immer die Empfindung, als sei er einen halben Ton zu tief, sicher weil die drei Takte lang festgehaltene Wechseldominante (910—912) eine Auflösung nach f-Moll, der  $^{\circ}D$  der Periodentonika, erfordert. Jedenfalls soll auch hier, wie in der Verwandlungsmusik, durch das Tritonusverhältnis (b—e) unmittelbar hörbar gemacht werden, wie unharmonisch zu den alten Gralsglocken die jetzt verelendete, fast auf-rührerische Ritterschaft steht.

## Aufriß:

Großes Ödethema als Ankündigung b		Einl.	5
Begleitungsvorbereitung, Baßgang in b		2	I. Groß- Stollen
1. Thema, Baßgang u. Gralsexten. 2 Str. (4 + 4) =	8	1	
Begleitungsvorbereitung: Glockenmotiv in b	1	23	
2. Thema, Leidensmotiv (Bar: 3 + 3 + 6) =	12		
Begleitungsvorbereitung, Baßgang in b		1	II. Groß- Stollen
1. Thema, Baßgang u. Gralsexten 1 Str.	4		
Begleitungsvorbereitung: Glockenmotiv in f	1	11	
2. Thema: Leidensmotiv mit Gralsexten, verkürzt	5		
Synthese: Leidensmotiv u. Baßgang		St. 4	Groß- Abgesang
Dasselbe 1 Halbton höher		St. 4	
Steigerung und großes Ödethema in b		Abg. 17	
Hartnäckige Wh. seines letzten Taktes mit Glockengeläute. Schluß in e			25

## Übergang

von e nach d.

Kl. Part. 166,3—168,3 [921—932].

Er ist eingerahmt durch Seufzerschritte, die in den anfangenden drei Takten als Wehelaute abwärts, in den schließenden zwei Takten

aber aufwärts gerichtet sind. In der Mitte steht ein Gegenbar aus Ödethema und dem verkürzten Motiv. Man merkt in dem Ganzen etwas Krankhaftes, denn das in seinen Melodietönen b-Moll anzeigende Ödethema wird während eines ziemlich problematischen harmonischen Übergangs nach h in dessen Akkorde dissonierend eingezwängt und schließlich mit nach h umgebogen. Ebenso problematisch wird in dem nun folgenden verkürzten Ödemotiv auf den Vorhaltston seines Schlusses (eigentlich *eis*) im Takt 929 die Wiederholung des Motives in d aufgebaut! Das 931 dazutretende Hornmotiv, das das Öffnen des Sarges begleitet, ahnt das Hauptmotiv der folgenden Periode vor.

## Aufriß:

Wehelaute (Seufzer)		VRS.	3
Ödethema dissonierend beginnend bis hV	Aufg. 4	} HS.	7
Verk. Ödemotiv, beginnend in h	NSt. 1½		
Verk. Ödemotiv, beginnend in d	NSt. 1½		
Seufzer. Dazu ein Hornmotiv in d		SRS.	2

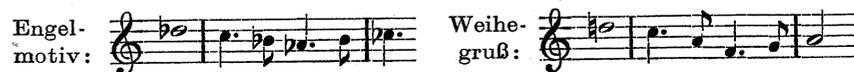
## XVIII. Periode.

d-Moll. Takt und Zeitmaß wechselnd.

Kl. Part. 169,1—190,1 [933 (b) — 1028 (leuchtet euch wohl)].

## Amfortas' Verzweiflung.

Ein scheinbar neues Motiv, der „Weihegruß an Titurel“, wird (933—935) von der I. Trompete feierlich vorgetragen und später (956—958), in der gleichen Tonart beginnend, wiederholt. Er leitet also je zwei Abschnitte ein, die zunächst recht unähnlich scheinen, denn der eine wird von einer Verarbeitung dieses Themas selbst bestritten, während der zweite in der Hauptsache das Engelmotiv wiederbringt (gefolgt von Erlösungswort und Gralmotiv mit Karfreitagseufzer). Wer nun aber einsieht, was schon Wolzogen geahnt hat, ohne es für nachweisbar zu halten, daß das neue Motiv nichts weiter ist als eine Erweiterung der Tonschritte im Engelmotiv,



der erkennt sofort damit die enge Verwandtschaft der beiden Abschnitte, die also dann zu zwei freisymmetrischen Großstollen werden.

Überdies geht das Motiv im Takt 967 in die Schmerzensfigur zurück, wodurch es auch mit dem „Waldesrauschen“ verwandt wird (s. o. S. 26). Der Rest des Verzweiflungsausbruches wird damit zu einem zeitlich — zuletzt tritt ja sehr schnelles Zeitmaß ein — gut ausgewogenem Großabgesang, dessen Unterteilung wieder barförmig ist. Seine Stollen werden durch ein scheinbar wieder neues Motiv gebildet (978f.), das Wolzogen vom 2. Herzeleidmotiv (Liebeswehmotiv) ableitet. Dem widerspricht aber, daß vom 3. zum 4. Ton eine große und keine kleine Sekunde vorliegt. Es ist also m. E. eine deutliche Umkehr der „Entsühnungsmelodie“, was auch einen sehr guten Sinn gibt. Der übrige Teil des Abgesanges bedarf keiner Erklärung. Der Schluß der Periode mit seinem durch Triller verhöhten Gralmotiv, das den Tonfall der „ethischen Frage“ annimmt, irrt in die *Sp* und *Tp* ab. Aufriß:

Weihegruß (Tromp.) in d, dazu abstürz. Amf.-m.	Ankünd.	5	} I. Großstollen
Motiv des Weihegrußes (Pos.)	St.	4	
Motiv des Weihegrußes (tiefe Streicher)	St.	4	
Dasselbe in Verarbeitung (Violinen) (2 + 2 + 6)	Abg.	10	5 + 18
Weihegruß (Tromp.) in d. übergehend nach DesV	Ankünd.	3	} II. Großstollen
Engelthema in As (~ Weihegruß)	St.	3	
Engelthema in A (~ Weihegruß)	St.	3	
Schmerzfigur mit Seufzereinleitung (1 + 1 + 2)	} Abg.	10	3 + 16
Erlösungswort, Gral, Karfreitag. Hbschl. dV			
Stockende Akkorde, und	4	} St.	8
Umkehrung d. Entsühnungsmel. in Des (Bar: 1 + 1 + 2)	4		
Stockende Akkorde und	4	} St.	10
Umkehrung d. Entsühnungsmel. in D (Bar: 1 + 1 + 4)	6		
Glockenm. im Aufstand der Ritter, verdüst.	RS.	8	} Großabgesang 54
Amfortasmmot. in heft. Absturz (2 + 2 + 3)	HS.	7	
Akkordschläge	MS.	3	
Amfortasmot. m. heft. Wendungen (2 + 2 + 3)	HS.	7	
Klingsor-, Zauber-, Gralm. (eth. Frage), Raserei	RS.	11	
	Abg.	36	

## XIX. Periode.

A-Dur (Schluß in der *S*). 4/4.

Kl. Part. 190,2—196,2 [1029 (Grall) — 1061 (Den heil'gen)].

## Die Heilung des Amfortas.

Der Kernteil dieser Periode ist ein Bar aus dem Amfortasmotiv (1035—1049), dem sich am Schluß der Stollen je ein umrhythmi-

siertes zartes Speermotiv gesellt. (Althob. bzw. Klar.) Er wird von zwei Rahmensätzen umschlossen. Der erste zeigt die Macht des Grales durch ein in die ethische Frage getauchtes breites Gralmotiv und durch ein mit verlängertem, gebundenem Anstieg versehenes, neuartig harmonisiertes Mitleidmotiv<sup>1)</sup> an, der andere aber weist durch Sequenzierung der Toren motive und ein prächtiges Parsifalthema neben den Worten „Kraft“ und „Macht“ auf Parsifals Größe. Das Parsifalthema hat seinen sonstigen Anhang von elegisch absteigenden Vierteln des 5. Taktes verloren<sup>2)</sup> und steigt in strahlenden Punktationen fast eine Oktave aufwärts, wodurch das nun folgende „Erlösungswort“ mit dem gleichen bejahenden Zug<sup>3)</sup> vorbereitet wird. Die beiden Rahmensätze stehen also in freier Symmetrie.

## Aufriß:

Gralmotiv	2	} VRS. 6
Mitleidm. mit Legato- und Doppelschlaganstieg (an Stelle des Speermotivs)	4	
Amfortasmotiv in A (Orchester) m. Speermotiv	St. 4	} HS. 15
Amfortasmotiv in F (Gesang) m. Speermotiv	St. 4	
Dasselbe verkleinert (Bar: 2 + 2 + 3)	Abg. 7	
Toren motive (Bar: 2 + 2 + 3)	7	} SRS. 12
Parsifalthema in D-Dur, aufsteigender Schluß	5	

## XX. Periode.

Des-Dur. Takt und Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 196,3—204,5 [1062 (Speer, ich) — 1089].

## Das Erglügen der Speerspitze.

Die Tonartvorbezeichnung ist hier d-Moll, was sich einzig auf die in der Mitte befindliche Heilandsklage (1076f.) beziehen kann, die sich jedoch plötzlich nach As wendet! Anfang (Engelmotiv 1064/66) und Ende der Periode (Torenspruch 1081—1084, der wie

<sup>1)</sup> Die absichtlichen Quintenparallelen zwischen Tuba und 3. Pos. sind bedeutsam. Über derartige Quintenparallelen hat sich Wagner gelegentlich seiner Beschäftigung mit Bach geäußert (Glasenapp VI. 165).

<sup>2)</sup> Dieselbe Änderung hatten wir schon bei dem machtvollen Parsifalthema am Anfang der Verwandlungsmusik erlebt. Dort wuchteten aber die Sequenzen des Schlußmotives stufenweise abwärts, während sie hier sieghaft steigen.

<sup>3)</sup> S. o. S. 153.

immer im „Neapolitaner Sextakkord“ ausläuft, also nicht D, sondern Eses!) stehen in Des-Dur. Das bedeutet eine subdominantische Vorbereitung auf den ganzen Dramenschluß, dessen kreisschließende Tonart As-Dur durch die schon an das Ende dieser Periode gesetzte authentische Kadenz (aus der zweiten D hervorgeholt) voll erreicht wird. Wird das diese Periode also beherrschende Des-Dur deutlich genug empfunden, so ergibt sich in den beiden letzten Perioden des Aufzuges für das Gefühl ein ganz breiter Plagalschluß: S—T, in der Weise, wie wir ihn klein in den letzten Takten des Werkes beim letzten „Erlösungswort“, das ja auch diese Periode eröffnet hat, empfinden. Das ist bedeutsam, weil ja ein Plagalschluß im Gegensatz zu dem vollkommen beruhigenden, quint fallenden authentischen Schluß mit seiner harmonischen Quintsteigerung im Baß ebenfalls ein Bejahungsmoment in sich birgt — in der Kirchenmusik oft als „Aufblick“ gedeutet. Der Kernteil dieser Periode wird durch einen Bar des Speer- und Mitleidmotives gebildet, der in der Heilandsklage gipfelt, somit in F beginnt (1070) und in As (1080) endet. Die sich frei entsprechenden Rahmensätze bestehen aus Erlösungswort mit Engelmotiv einerseits und aus Torenspruch mit Liebesmahlspruchkopf andererseits. Der letztere hält hier den bejahenden Zug des Erlösungswortes durch Erweiterung der Tonschritte fest und der Torenspruch gewinnt durch seinen Beginn mit der großen None (sonst setzte er mit der kleinen Mollnone ein) Dur-charakter, den er auch in der Schlußperiode (1106 f) beibehält. Auch er ist damit vom Schmerz erlöst. Aufriß:

Erlösungswort	Aufg. 2	} VRS. 8
Engelthema in Des	NSt. 3	
Engelthema in D	NSt. 3	
Speer- und Mitleidmotiv (in 1069 auftaktig beg.)	St. 3	} HS. 11
Speer- und Mitleidmotiv	St. 3	
Speermotiv (als Auftakt) und Heilandsklage	Abg. 5	
Torenspruch in Des mit Km. des Liebesmahlspruchs	St. 2	} SRS. 9
Torenspruch, Fortsetzung zum S (= D)	St. 2	
Aufstieg des Liebesmahlspruch-Kopfm. Kad. in As	Abg. 5	

## XXI. Periode.

As-Dur. Taktart wechselnd. Zeitmaß einheitlich.

Kl. Part. 206,1—233,4 [1090—1141 (Letzter Takt des Werkes)].

## „Erlösung dem Erlöser!“

Indem Parsifal nun selbstherrlich die Macht ergreift, erlöst er den Gral, d. i. das Symbol für Christi Erlösungskraft, also gleichsam den

Heiland-Erlöser selbst „aus schuldbeleckten Händen<sup>1)</sup>“. Die bisher gefälschte Religion wird zur wahren Lehre befreit. Dies der Sinn der Schlußworte der Dichtung, die vielfach als dunkel bezeichnet und mißverstanden worden sind<sup>2)</sup>. Musikalisch ist die Schlußperiode des Werkes von hervorragender Klarheit und Einfachheit. Bemerkenswert ist auch, daß harmonisch die dem notenlesenden Musiker in den Takten 1107 und 1115 erscheinenden enharmonischen Verwechslungen für das Ohr keine sind. Denn der Akkord in 1107 wird als Fes-Dur gehört; folglich gründet sich die geniale Kette der durch alle Stimmen im Quintenzirkel aufsteigenden Erlösungsworte, die in Takt 1109 in den Bässen einsetzt, dort nicht auf D-, sondern auf Eses-Dur, so daß wir also ganz ohne Enharmonik in herrlichster Reinheit in die Grundtonika zurückgelangen durch die reinen Quintenschritte: Eses, Heses, Fes, Ces, Ges, Des, welches lang festgehalten erst im Takt 1127 nach As weitergeht. Hier beachte man noch, daß das Glaubenthema in seinem jetzigen Absinken durch vier Oktaven dem vorigen Aufstieg des Erlösungswortes beruhigendes Gleichgewicht bietet und daß es von den Hälften des Gralthemas umschlossen wird, die aber jetzt spiegelförmig zu seinem ersten Erscheinen angeordnet sind: der Sextengang vorher, das Kopfmotiv nachher! Das strahlende Erlösungswort in stärkster Klangfarbe beschließt dann, im Nachspiel nochmals einen Plagalschluß bildend, das hehre Werk. **Aufriß:**

Gralmotiv As	T	2	} St.	8
Erlösungswort As—Es		2		
Glaubenthema Es	D	4		
Gralmotiv Es—Des (ethische Frage)	D—S	2	} St.	8
Erlösungswort Des—As		2		
Glaubenthema As	T	4		
Torenspruch in Dur (Choreinsatz) $As_7^2$		3	} Abg.	21
Erlösungswort im Quintenzirkel 5mal (6.—2. S)		10		
{ Glaubenthema Des		4		
{ Lichtstrahl, Gralsexten Des—As	T	4		
Nachspiel:				
{ Glaubenthema As. 4mal absinkend	T	8	} Koda	15
{ Gralmotiv (Kopfmotiv)		2		
Erlösungswort Des—As (großer Plagalschl.)		3		
Schlußakkord-Aushall. As	T	2		

<sup>1)</sup> Die gleiche Erklärung geben Hans von Wolzogen (Erlösung dem Erlöser. B. Bl. XIII. Jg. S. 341), Vianna da Motta (a. a. O. S. 22), Prüfer (a. a. O. S. 53), Golther (a. a. O. S. 367) und Chamberlain (Das Drama R. Wagners, Leipzig 1892, S. 126).

<sup>2)</sup> So auch von Pfarrer Karl Arper im Aufsatz „Der Erlösungsgedanke

Über das erst in dieser letzten Periode voll zur Entfaltung kommende Motiv, das „Erlösungswort“ und seinen sieghaften Zug habe ich bei seinem ersten Erscheinen (o. S. 153) gesprochen. Hier möchte ich noch betonen, daß Erlösung im Sinne Parsifals nicht etwa, wie in der christlichen Religion, eine Lossprechung des Menschen von Sünden bedeutet, sondern sein Ein- und Aufgehen in den Zustand des naturverbundenen „Gerechten“ (recte dispositus) im Sinne der deutschen Mystik. Freilich fühlt sich auch ein so erlöster Mensch, wie es im Karfreitagszauber heißt, „frei von Sündenangst<sup>1)</sup> und Grauen“, weil der Sündenbegriff von ihm abfällt. Aber deutlicher als alles andere sagt uns der Aufstieg des Motives und sein harmonisches Wachsen im Quintenzirkel, daß es sich bei dieser Erlösung nicht um bloß beruhigendes Freiwerden von Sünden handelt, sondern daß wir nun „eine neue Realität, ein mit tiefem religiösem Bewußtsein von dem Grunde seines Verfalles aus diesem sich aufrichtendes und neu sich artendes Geschlecht“ vor uns haben<sup>2)</sup>. Diese Musik zeigt das Tatwerden der Regeneration.

### Eine Großperiode

ergibt die Zusammenfassung der letzten drei Perioden seit dem Auftritt Parsifals. Denn die XIX. und XX. Periode zeigen insofern einen geistigen Gleichlauf, als beide in ihrem vorderen Rahmensatz uns ein Wunder erleben lassen, die Heilung des Amfortas bzw. das Erglühen der Speerspitze. Die freisymmetrische Entsprechung der beiden Kernteile: — das erlöste Amfortasmotiv und das segnende Mitleidmotiv zu den Worten „Der deine Wunde durfte schließen“ —

bei R. Wagner“ (Protestantische Monatshefte, XII. Jg., H. 9/10, S. 407), der aber sonst richtig beweist, daß der Erlösungsgedanke sich durch alle Werke Wagners ziehe und daß Regenerations- und Erlösungslehre gleichzustellen seien. Die Kunst habe die Aufgabe, „das Menschengeschlecht zu erlösen. Nicht von Schuld und Sünde, wie es die christliche Erlösung will, sondern von verderbten Zuständen des gesamten staatlichen, gesellschaftlichen und religiösen Lebens“ (S. 346).

<sup>1)</sup> In den Noten heißt es „Sündenlast“, was Wolzogen in seiner sehr verdienstvollen Zusammenstellung der „Parsifal-Varianten“ (Frankensteins Richard Wagner-Jahrbuch IV. Bd., Berlin 1912, S. 182) für eine beabsichtigte Verbesserung hält. In der Inspiration der ersten, untereinander verwandteren Ausdrücke fühlt man aber stärker die „Befreiung“.

<sup>2)</sup> Vgl. Religion und Kunst. Ges. Schr.<sup>2</sup> X. 248.

liegt auf der Hand. Sie wird noch dadurch größer, daß das in der XX. Periode offenkundige Speermotiv in der XIX. Periode zart angedeutet war. Die schließenden Rahmensätze behandeln beide das Torenmotiv, in Verbindung einmal mit dem Parsifalthema, das andere Mal mit dem Liebesmahlspruch, wobei Parsifal einmal durch den Raum, das andere Mal empor zum Gralstisch schreitet. Die beiden Perioden sind also musikalisch zwei Stollen zu der Schlußperiode: der Gralsenthüllung.

Betrachten wir nun die schwerlastende, hauptsächlich b-Moll betonende Verwandlungsmusik mit den düsteren Chören der einziehenden Ritter als einen gegenüber dem Schluß in vollständiger Gegensatzsymmetrie stehenden Anfangssatz, so erscheint die ganze Gralszene als ein Bogen von 121:108:113 Takten, in dessen Mittelpunkt, wie im I. Aufzuge die Amfortasklage (d) steht; tonartlich: *Sp*—(*D*)[*D*]—*T*.

Damit können wir auf die Gesamtgestaltung des III. Aufzuges zu sprechen kommen.

### Der III. Aufzug als Ganzes.

Überblicken wir diesen Aufzug von ganz hoher Warte, so erkennen wir auch hier, wie beim I. Aufzug, einen Bar von ungeheuren Ausmaßen. Denn vor der Gralszene als Abgesang des Ganzen stehen zwei freisymmetrische Stollen, die freilich in den Ausmaßen nicht so gut stimmen, wie im I. Aufzug, deren sinnvoller Gleichlauf aber durch die Nebeneinanderstellung auf S. 183 augenscheinlich wird.

Die Ähnlichkeit der beiden ersten Teile ist offenbar. Beim Anheben der Gurnemanz-Erzählung nach den Worten „Dein' harret seine Ritterschaft“, hört man ja förmlich den III. Aufzug nochmals beginnen. Aber die Fortspinnungen werden immer unähnlicher. Die beiden zweiten Teile entsprechen sich im Sinne der Gegensatzsymmetrie in der Weise, daß im II. Stollen alles Leid des I. Stollens in Erlösung getaucht ist. Dabei geht die dynamische Entwicklung in je zwei Steigerungen ganz gleich vor sich. Beachtenswert ist nur, daß der Gedanke an den Karfreitag, im I. Stollen die erste Steigerung, im II. aber die zweite Steigerung beherrscht. Die in tonaler Beziehung bemerkte (o. S. 169f.) „vollkommene Bogenform“ des letzten Teiles hat im I. Stollen keine Entsprechung. Sie tritt daher auch da in den Hintergrund, und das Gefühl für die zwei dynamischen Steigerungen, die dem II. Teil eine strophische Gliederung verleihen, überwiegt.

#### I. Stollen (1—353).

##### I. Teil (110 Takte).

Verlorene Gralsmacht.  
Vorgeschichte zum 3. Aufz. im Orch.  
(Öde — Irrfahrt — Öde)  
Gurnemanz allein — Klingsormotiv  
Seufzer Kundrys  
Die ohnmächtige Kundry wird von  
Gurn. zum Bewußtsein erweckt.

##### II. Teil (243 Takte).

Kundry hilfreich: „Dienen, dienen!“  
holt Wasser  
„Das wird dich wenig müh'n.“  
(Blumenaue- u. Hingebungsmot.)  
Irrfahrten d. schwarz. Ritters:  
Der schw. Ritter auf d. Wanderung  
Parsifal setzt sich zur Rast  
(Düster-punkt. Pars.- u. Ödemot.)  
Karfreitag!  
Er legt Schild, Schwert u. Helm ab.  
Gebet. — Kundry erkennt Parsifal.  
(Dazu: Mitleidm.- u. Liebesmspr.)

Speer-Anbetung. — Gurn. begeistert  
(Torenspruch, Mitl., Hldsklage):  
1. dynamischer Höhepunkt!  
Abebben zum Gzschl. i. Es (Gralm.)

Pars. fühlt s. Irrfahrt beendet u.  
sich vom Gral aufgenommen.  
Er ist vom Schweigen erlöst.  
Erzählung von der „Irrnis . . .  
Pfade“  
Waldesrauschen.  
„Zu ihm, deß' tiefe Klagen . . .“

Erzählung vom Suchen des Grales.  
Steigerung des schw. Rittermotivs  
bis zur Speergewinnung.  
Jubel d. Gurn. im Karfreitagsmotiv,  
Erlösungswort u. Engelthema:  
2. dynamischer Höhepunkt.  
Abschwellen zu:  
„der Fluch, . . . er ist gewichen“

Abgesang: Die Gralszene. (789—1141) 353 Takte.

#### II. Stollen (354—788), 435 Takte.

##### I. Teil (91 Takte).

Das Elend der Gralsritter.  
Vorgeschichte in der Erzählung  
(Ödethema in Ausbreitung)  
„In dieser Waldeck“ Titurelvar.  
Gewaltiges Seufzermotiv  
Ohnmacht Parsifals. Er wird in  
Gurnemanz' Armen aufgefangen.

##### II. Teil (344 Takte).

Kundry hilfreich.  
holt Wasser  
Gurn. abweisend: „Nicht doch“  
(Dazu: Hingebungsmotiv)  
Erlösung vom Irren Parsifals.  
„Langer Irrfahrt Staub . . . gewasch.“  
Pars. wird zum Quellsitz gewendet.  
(Düster-punkt. Totenf.- u. Ödem.)

Von Panzer u. Beinschienen befreit.  
Fußwasch. — Parsif. erkennt  
Kundry.  
(Dazu: Entsöhnung u. Segenspr.)  
Karfreitagsmotiv währ. d. Salbung  
Königsweihe. — Gurn. begeistert  
(Torenspruch zw. Parsifalmot.):  
1. dynamischer Höhepunkt!  
Gralmotiv, Ganzschluß in H. dim.

Kundrys Irrwege beendet,  
Taufe! Aufnahme i. d. Christenh.  
Sie weint, vom Lachen erlöst.  
Erinnerung an „süchtige Wunder-  
blumen“  
„Halme, Blüten und Blumen“  
„O weh, des höchst. Schmerzenstags“  
Karfreitagszauber.  
Gralm. „auf des Erlösers Spur“  
Speermotiv gesteigert,  
dann Entsöhnungsmelodien  
Größt. Glanz d. Karfreitagszaubers  
im Blumenaue- und Gralmotiv:  
2. dynamischer Höhepunkt.  
Abschwellendes Nachspiel  
Kundry erlöst, „es lacht die Aue“.

## Das Drama als Ganzes.

Das Wachsen meiner Formtypen von winzigen Keimen zu faßlichen Formen, dann zu Perioden, Großperioden, endlich zu Aufzügen, wird schließlich bis zu einer einheitlichen Formung des ganzen Dramas übersteigert, und darin liegt vor allem der geniale Endschritt, den Wagner in der Entwicklung der Oper überhaupt gemacht hat. Denn mögen seine Vorgänger auch die Formung einzelner Opernteile, z. B. durch Zusammenfassung von „Arienbündeln<sup>1)</sup>“ in der Barockoper erstrebt, oder durch Schöpfung großer Finales, wie dies besonders Mozart gelang<sup>2)</sup>, erreicht haben, das Zerfallen der Oper in „Nummern“ konnte eben doch nicht gebannt werden. Erst Wagner hatte die nie dagewesene geistige Kraft der Zusammenfassung, welche das ganze Drama in wahrhaft seherischer Innenschau in eine Form schweißen konnte. So sahen wir, wie sich das ganze Werk der „Meistersinger“ zu einem ungeheuren Bar, das des „Tristan“ zu einem Bogen gestaltete, wobei die Aufzüge als die Abschnitte der dreiteiligen Großform erscheinen.

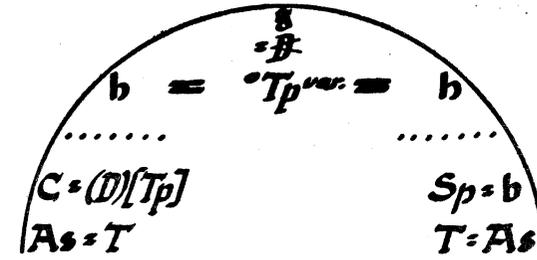
Auch der „Parsifal“ zeigt sich als Ganzes von höchstem Blickpunkt aus als ein Bogen<sup>3)</sup>, der im großen sogar sehr leicht zu erkennen

<sup>1)</sup> Ausdruck von Rud. Steglich. Vgl. auch: A. Lorenz, „Al. Scarlatti's Jugendoper“. 2 Bände. Augsburg 1927.

<sup>2)</sup> Vgl. Alfred Lorenz, Das Finale in Mozarts Meisteroper. Die Musik, Jg. XIX. Heft 9. — Juni 1927.

<sup>3)</sup> Auch Gustav Roethe (Zum dramatischen Aufbau der Meistersinger. Sitzungsber. d. preuß. Ak. d. W. 1919, S. 676) erkennt die Ähnlichkeit d. Aufbaues der beiden Dramen, wenn er sagt: „Parsifal steht mit seinen drei Akten (Knabe, Jüngling, Mann; Unreife, Versuchung, Reife) dem Tristan im Aufbau nahe; aber hier ist die dramatische und psychologische Handlung nicht zu der dichterischen Geschlossenheit des Tristan gelangt. Schon die Zweiteiligkeit aller drei Akte verrät das. Freilich war die Aufgabe, die Wolframs Tiefsinn und Reichtum stellte, erheblich schwerer.“ Wenn man weiter unten meine Aufstellung des fabelhaften Gleichlaufes der geistigen Zusammenhänge gelesen hat, dann wird man wohl dieses Urteil des Gelehrten, der das Verdienst hat, Wagner in die Germanistik voll aufgenommen zu haben, für nicht ganz gerecht halten.

ist, da die Entsprechung der äußeren Aufzüge schon durch das Bühnenbild (beidemale eine lauschige Gegend, dann Wandeldekoration<sup>1)</sup>, dann Gralszene) und durch die handelnden Hauptfiguren (beidemale: Gurnemanz, Kundry und Parsifal, dann die Gralsritter mit dem klagenden Amfortas) in die Augen springt. Als gänzlich gegensätzlicher MS. erscheint der Klingsorakt. Auch tonartlich ist der Bogen klar:



Der I. Aufzug entwickelt sich also dominantisch, der III. kehrt von der subdominantischen Seite zurück. Der MS. geht in der Variante der Parallele der Tonika-Variante<sup>2)</sup>. Der Mittelpunkt des ganzen Dramas ist dominantisch ( $g = \text{Leittonwechselklg. von Es!}$ ).

Aber im einzelnen ist der Gleichlauf der beiden Hauptsätze schwerer als im Tristan und nur durch Verstehen freier und oft gegensätzlicher Symmetrien in folgender Aufstellung zu erkennen.

<sup>1)</sup> Wenn „moderne“ Regisseure diese weglassen, zeigen sie ihr Unverständnis für den formalen Aufbau des Werkes. Daß diese Weglassung auch sinnstörend wirkt, habe ich o. S. 73 Anm. ausgeführt.

<sup>2)</sup> Die tonartliche Gesamtentwicklung ist also dieselbe, wie die im I. Satz von Beethovens Waldsteinsonate, wobei wir den I. Teil mit dem I., die Durchführung mit dem II. und die Reprise mit dem III. Aufzug vergleichen wollen. Dort steigert sich Teil I wie der I. Parsifalaufzug von  $T$  nach  $(D)[Tp] = C-E$ . Die Durchführung ist von der Variante der Parallele der Molltonika zwar nicht wie der II. Parsifalaufzug umschlossen, findet aber darin (es) ihren Höhepunkt, und verbindet damit sofort die  $B$  ( $h$ ), um aus diesem für klassische Ohren allzu fernem Gebiet schnell wieder dominantisch zurückzukommen. Im Repräsentteil finden wir — von dem klassisch notwendigen Tonika-Anfang abgesehen — ebenfalls, wie im III. Parsifalaufzug die Rückentwicklung aus dem Gebiet der  $Sp$  zur  $T$ , denn wenn das Seitenthema in A-Dur erscheint, so ist ja das als  $(D)Sp$  zu verstehen.

$$\underbrace{C-E \mid \text{es mit } h \mid d(\text{Dom.})-C}_{\text{Waldsteinsonate}} = \underbrace{As-C \mid h \text{ mit } g \mid b-As}_{\text{Parsifal}}$$

## I. Aufzug.

Vorspiel: **As**  
Bild des Grales.  
Als MS. des Abg.: „*Hoffnung*“.

Früher Morgen. **As**  
Gurnemanz hört v. d. Leiden d. Amf.  
Nach Amfortas- u. Leidensmotiven:  
Trost im Torenspruch

Ankunft der Kundry:  
Heftige Schleifer.  
Rittmotiv  
Wh. d. Rittm. mit ansteig. Seufz.  
Absturz des Kundrymotivs  
Mot. der hilfreichen Kundry  
„Da nimm‘, Balsam“ **G**  
Stimmung vor dem Kommen d. Amf.  
Amfortas, Schmerzfigur, Stöhnen.

Der Gralsenthüller des I. Aktes  
wird krank herbeigetragen, **F**  
verlangt „ein wenig Rast“.

Waldesmorgenpracht, „Die  
Schmerzensnacht wird helle“.

Untaugliche Heilmittel f. Amfortas  
werden besprochen,  
in der Mitte d. Torenspruch  
„Mich dünkt, ihn zu erkennen“  
Mit Amf.-mot. u. Waldesrauschen  
wird Amf. abgetragen, erquickt,  
da er Kundrys Hilfe annimmt.

Es folgt die Erzählung von  
Kundrys Irrwegen  
Einleitung: Waldesrauschen  
1. als Gralsbotin (Var. d. Rittmot.) **e**  
Refrain aus Waldesrauschen  
2. als Verwünschte (Torenspruch)  
„Ritterschaft zum Heil geraten“  
3. als Verlorene (Zauberwort)  
„Wo schweiftest d. du umher?“  
„Ich helfe nie!“

Erzählung v. Verlust des Speers  
Speermotive  
„Mit ihm bewehrt . . . Zauberer zu  
beheeren“  
Zauberwort  
„e. Wunde brannt‘ ihm a. d. Seite“

## III. Aufzug.

Vorspiel: **b**  
Bild d. Elends der Gralsritter.  
Als MS.: Irrfahrt d. schw. Ritters.

Früher Karfreitagmorgen. **Es**  
Gurnemanz hört d. Seufzer Kundrys  
Nach Zauber- und Klingsormotiv:  
Trost i. d. Entsühnungsmel.

Erweckung der Kundry:  
Heft. Motiv mit Schleifern  
Variation des Rittmotivs  
Erw. Seufzer bei der Belegung  
Absturz des Kundrymotivs  
Motiv der hilfreichen Kundry  
„Dienen, dienen!“ **d**

Stimmung vor d. Kommen d. Pars.  
Karfreit., Schmerzfig., Blumenau.

Der Gralsenthüller des III. Aktes  
kommt müden Schrittes herbei, **f**  
setzt sich zur Rast a. e. Hügel.  
Ödemotive, „Weißt du denn nicht,  
welch heil‘ger Tag heut‘ ist?“

Das wahre Heilmittel f. Amf. (Speer)  
wird angebetet  
gipfelnd im Torenspruch  
„Der Speer, ich kenne ihn“  
Mit Heilandsklage u. Karfreitagsmot.  
erhebt sich Parsifal gesegnet.  
Er erkennt Gurnemanz, s. Freund.

Es folgt die Erzählung von  
Parsifals Irrfahrt.  
Einleitung: Ödemotive  
1. Mot. der Irre (= Rittmotiv) **e**  
Waldesrauschen.  
2. Verarbeitung des Torenspruchs  
„dem nun ich Heil zu bringen“  
3. Nichterreichen d. Grals. Zauberw.  
„in pfadlos. Irren t. Fluch umher“  
„Da m. m. Verzweiflung fassen“

Erz. vom Wiedergewinn d. Speers  
Speermotive  
„Das Heiltum heil mir zu bergen“  
„um das zu wahren“  
Zauberwort in Achteln  
„Wunden jeder Wehr gewann“

„gab kämpfend ich Geleite“  
schließend im Endmotiv des  
Liebesmahlspruchs.

Erzählung von Titurel  
(Engelthema u. Karfreitagsmot.),  
von der Macht des Grales, **Ges**  
von Klingsor,  
und v. Titurels Herrschaftsverzicht.  
Dem zerknirscht betenden Amfortas  
(ethische Frage im Gralmot.)  
erscheint der Rettungstrost.  
(Torenspruch als Lichtstrahl)  
Abbrechend im *S* von d.

Parsifals Schuld: **B**  
Anfängl. Hauptmot.: Schwan  
(= gr. Sek.)  
„gutes Zeichen . . . über‘m See . . .“  
— ohne Entsprechung —  
„Strafe dem Frevler!“

{  
Naturschilderung:  
Haines Tiere, Vöglein Sang  
\* Was tat dir d. treue Schwan?  
Sein Weibchen zu suchen . . .  
See, den so er h. weihte z. Bad

Gurn. erweckt d. Mitleid Parsifals  
„gebrochen d. Aug‘, siehst du d.  
Blick?“  
„Erkennst du deine große Schuld?“  
Herzeleidemotive

{  
Parsifal als junger Held **H**  
„Schächer u. Riesen traf s. Kraft“  
„Wer ist gut?“ (Ethische Frage)  
{  
Tod d. Mutter, Pars. würgt Kundry  
Parsifals tiefste Schuld  
Pars.-Mot. in abstürzenden Sequen-  
zen, Leidensm. abgeriss. Akkorde.

Kundry besprengt Parsifal

— Entsprechung verstellt —  
(Vgl. o. Anfang der Szene)  
beim Zeichen \*

„So recht, n. d. Grales Gnade . . .“  
Kundry verfällt d. Bösen, in geheim.  
Sehnsucht nach Parsifals Kuß **d**

„den nun ich heimgeleite“  
gipfelnd im Kopfmotiv des Liebes-  
mahlspruchs (Erlösungswort.)

Karfreitagsmot. u. Engelthema  
Erzählung vom Elend des Grales **b**  
— Entsprechung fehlt —  
und von Titurels Tod.

Der fast ohnmächtige Parsifal  
(ethische Frage im Seufzermot.)  
fühlt alle Rettung verloren.  
(Zusammenbruch d. Torenspruchs)  
Gipfelnd im *S* von as.

Parsifals Entsühnung: **G**  
Hauptmotiv: Entsühnungsm.  
(= gr. Sk.)

„soll nun v. ihm gewaschen sein“  
Totenfeier-Motiv  
„Sohnes Schuld . . . büßen will“

— Entsprechung verstellt! —  
(S. u. Schluß der Szene)  
beim Zeichen \*

Gute Tat Kundrys, Fußwaschung  
Parsifal blickt auf Kundry

„So weiche jede Schuld von dir“  
Kundrys Liebestat — Salbg. d. Füße

{  
Parsifal zum König gesalbt. **H**  
großes Parsifalmotiv  
Eth. Fr. i. d. Mittelst. d. Torenspr.  
„letzte Last entnimm‘ n. s. Haupt“  
Parsifals Hoheit vollendet.  
Pars.-Mot. in großartig aufsteig.  
Gang, Gralm., gehaltene Femat.

Parsifal tauft Kundry

{  
Naturschilderung:  
Halme, Blüten und Blumen  
\* Oh wehe, des h. Schmerzenstags  
Nun freut sich alle Kreatur  
entsündigte Natur, Unschuldstg.)

„Des Sünders Reuetränen sind es“  
Kundry ist entsühnt und weint.  
Parsifal küßt sie a. d. Stirn. **D**

Gurn. u. Pars. schreiten z. Gralsburg „Hoch steht die Sonne“ „laß' zum fr. Mahle dich geleiten“	Gurn. u. Pars. schreiten z. Gralsburg „Mittag, die Stund' ist da“, „daß dein Knecht dich geleite“.
---	--

Wandelbild von links nach rechts	Wandelbild von rechts nach links
Einzug der Ritter } Einzug des Grals } Klage des Amfortas Trost durch Torenspruch Gralsenthüllung durch Amfortas Aushall der Gralsfeier.	Einzug der Ritter } Einzug des Grals } Klage des Amfortas Heilung durch Parsifal Gralsenthüllung durch Parsifal — Schluß hier auf dem Höhepunkt. —
nacheinander <b>C</b>	gleichzeitig <b>b</b>
<b>As</b>	<b>As</b>
<b>C</b>	

Der Gleichlauf des I. und III. Aufzuges dürfte durch das Vorstehende bewiesen sein. Nun haben wir aber in jedem der Aufzüge bereits je zwei ähnliche Stollen aufgezeigt, so daß also eigentlich vier sich entsprechende Strophen vorliegen. Darin zeigt der Dichter eine beispiellose Schärfe sinnvollen Denkens. Alle dichterischen Gedanken und philosophischen Zusammenhänge ordnen sich in den großen musikalischen Formplan ein: Wir hatten festgestellt, daß jeder dieser Stollen in zwei Teile zerfiel. Den ersten Teil des I. Stollens (das Vorspiel) hat uns Wagner selbst als eine Behandlung der „Theologaltugenden“ Liebe, Gabe und Hoffnung gedeutet. Diese Deutung bleibt nun für alle vier ersten Teile bestehen. Denn der zweite zeigt ja in dem Bericht vom Bau der Gralsburg einfach die Nutzenanwendung der drei Tugenden. Und in den entsprechenden Stellen des III. Aufzuges wird in der Schilderung des Elends ihre Verneinung, ihre Abwesenheit beklagt, wobei besonders in den schließenden Ohnmachten die Hoffnungslosigkeit in Gegensatz zu den hoffnungsreichen Gebeten der Knappen gestellt wird. — Aber auch alle zweiten Teile haben etwas Gemeinsames: Ihr inhaltlicher Vorwurf ist jedesmal eine Abwandlung des Torenspruches! Ja! — man staune — in diesen Teilen tritt jedesmal, ganz wie es in der Anordnung des Torenspruches vorgezeichnet ist, anfangs der verheißene törichte Retter in Erscheinung, bald eine Tat des Mitleids zeigend, dann wird von der Verzögerung des Rettungsweges gehandelt (wodurch das Leid des „Harrens“ besungen wird) und zuletzt folgt ein Ausblick auf Rettung durch den Erkorenen (der nur beim erstenmal versagt).

Ich gebe nun den Sinn der vier Stollen:

### I. Aufzug.

Erster Stollen (1—558):

- I. Liebe, Glaube (rein musikalisch im Vorspiel),  
Hoffnung (Gebet von Gurnemanz und den Knappen).
- II. Der mitleidvolle Tor (fälschlich in Kundry gesehen)  
(Sie bringt als Heilmittel für Amfortas Balsam)  
harre sein,  
(Geduld bei ihren Irrfahrten!)  
den ich erkor.  
(Fehlschlag bei der Bekriegung des Klingsor.)

Zweiter Stollen (559—1105):

- I. Glaube, Liebe (bei der Erbauung der Gralsburg).  
Hoffnung (Gebet der Knappen).
- II. Der mitleidvolle Tor (Parsifal herbeistürmend)  
(Er fühlt Mitleid mit dem Tod des Schwans)  
harre sein,  
(Die jugendlichen Abenteuer halten auf)  
den ich erkor.  
(Gurnemanz führt Parsifal zur Gralsburg.)

### III. Aufzug.

Erster Stollen (1—353):

- I. Der Segen von Glaube und Liebe verschwunden (Vorspiel).  
Hoffnungslosigkeit. Kundry wie tot.
- II. Der mitleidvolle Tor  
(bringt das Heil für Amfortas — die Lanze)  
harre sein,  
(nach endlosen Irrfahrten)  
den ich erkor.  
(aber mit der segenbringenden Waffe)

Zweiter Stollen (354—788):

- I. Elend der Ritterschaft ohne Liebe und Glaube.  
Parsifal bricht hoffnungslos zusammen.
- II. Der mitleidvolle Tor (entsühnt)  
(tauft Kundry)  
harre sein,  
(die Kreatur den sanften Schritt des Erlösten ersahnend)  
den ich erkor  
(schreitet zur Gralsburg als Sieger).

So erkennen wir also einen tiefen Sinn in dem Gleichlauf dieser vier Stollen. Viel offenkundiger liegt die Entsprechung der großen Abgesänge, der beiden Gralsszenen<sup>1)</sup>, wobei aber wieder folgendes zu beachten ist: So groß ihre Ähnlichkeit ist, so wenig soll man die bedeutenden Unterschiede übersehen.

Diese zeigen sich musikalisch darin, daß die Klangfarbe der Schlußperiode ganz und gar in das silberhelle Rauschen der Harfen getaucht ist, die im I. Aufzug gänzlich geschwiegen hatten, und daß motivisch eine fortwährende innige Verbindung der drei Hauptthemen — Gralmotiv, Glaubensthema, Liebesmahlspruch, letzterer in der sieghaften Umgestaltung des „Erlösungswortes“ — erreicht ist, während die im I. Aufzug immer hereinspielenden zwei anderen Themen — das steif-zeremonielle Glockenmotiv und die leidgetränkte Heilandsklage — gänzlich fehlen. Damit ist der „mystische Akkord“ aus dem Schluß vollkommen ausgeschaltet und jede verneinende Leidenslinie vermieden; die durchaus diatonischen Senkungen im Glaubensthema haben ja nur den Charakter eines wellenförmigen Schwebens, höchstens eines ruhevollen Ausbreitens nach Höhe und Tiefe, und sind durch feste Orgelpunkte gestützt. Alles atmet bejahende Reinheit. Sehr schön sagt Robert Boßhart (Drei Worte des Heiles im Parsifal, B. Bl. 53. Jg., S. 157) von dieser Musik: „Ihr ist die Erfahrung des höchsten Heldentumes eigen, das sieghaft ist ohne anzugreifen. Sie hat das wundervolle Ja des sehenden Glaubens.“

Hand in Hand damit geht die verschiedene Bildwirkung der beiden Gralsenthüllungen: Im Schlußbild gibt es ja keine Speisetafeln mehr, jede Steifheit ist aus dem Bilde gewichen. Alle, auch Knappen und Kinder, nehmen hier an der Feier teil und beten in freier, ungezwungen künstlerischer Gruppierung den Lichtspender Gral an. Sogar das Weib hat Zutritt zum Tempel. Parsifals Gestalt hebt sich durch ihre weiße Gewandung hell und leuchtend aus dem ganzen Bilde heraus in einem Glanze, der uns ahnen läßt, daß dies ein anderes Königtum ist, als das des Amfortas, welcher in der Gralsritterkleidung bloß als Sachwalter der Ritterschaft erschien. Aber auch die Ritter selbst zeigen sich nicht mehr in der priesterlich wirkenden Kopfbedeckung, sondern im stahlgänzenden Helme. Das

<sup>1)</sup> Auf den Parallelismus bzw. den dramatischen Unterschied der beiden Gralszenen hat schon 1878 Wolzogen in seinem Aufsatz „Suche dir Gänser die Gans“ (B. Bl. I. 326) hingewiesen, allerdings in ganz anderem Sinne

ganze Bild ist ein starker dramatischer Eindruck, weil hier in male-  
rische Wirkung dichterischer Sinn gebannt ist. Die musik-  
formale Entsprechung der beiden Bilder fordert unser Gefühl zum  
unbewußten Vergleich heraus, und so nehmen wir ganz unwillkürlich  
den Unterschied zwischen den kirchenähnlichen, starren, von Titrel  
geschaffenen Einrichtungen und der freien, seherischen Regene-  
rationslehre Parsifals mit dem Auge wahr. Wohl ist nach Amfortas'  
Leidensjahren in Parsifal die Kraft des Urkönigs neu erstanden,  
aber jetzt erscheint uns nicht das Bild einer reaktio-  
nären Wiederherstellung des Alten, sondern das einer reaktio-  
nären zukunftssicheren, helmbewehrten Volksgemeinschaft mit  
einem religiös verankerten gnadenspendenden Königtum  
an der leuchtenden Spitze.

## Schlußwort.

In den vier Bänden des vorliegenden Werkes ist der musikalische Aufbau der Wortdramen Richard Wagners zum ersten Male klargelegt worden. Die Irrtümer, die in bezug auf die Gestaltung des neuen Musikstiles seitens der Feinde und Freunde seines Schöpfers lange Jahre hindurch herrschten, und diesen Meister sogar zu einem kunstschädigenden Geist und Formzerstörer umfälschten, scheinen mir damit endgültig berichtigt zu sein. Vor allem hoffe ich die auf Hanslicks<sup>1)</sup> äußerlicher Musikästhetik fußenden Feinde Richard Wagners, aber auch viele seiner Freunde und „objektiven“ Beurteiler, die oft in bester Absicht den Aufbau des Wortdramas als eine einzig aus der Dichtung stammende Leitmotivtechnik oder gar nur als eine modifizierte „Oper“ mit überwucherndem Akkompagnatorizitativ ansehen wollten, überzeugt zu haben, daß es sich um etwas grundsätzlich anderes handelt: nämlich um die aus dem genialen Augenblick der Intuition geborene einheitliche Äußerung der „Gesamtkunst“, die eben in musikalischer Form Erscheinung geworden ist. Bei diesem Schöpfungsakt sind Dichtung und Musik derartig eins, daß es unmöglich ist, ein Vorher oder Nachher der einzelnen Kunstarten festzustellen: beide Künste gießen sich bei ihrem Ausdruckwerden<sup>2)</sup> in die musikalische Form, deren Ergründung daher das Innere von Dichtung und Musik zugleich enthüllt. Das ganze Werk unterliegt also durchaus musikalischen Gesetzen.

Dieser Nachweis konnte nur dadurch geführt werden, daß mir zweierlei gelang. Erstens konnte ich die Harmonik R. Wagners auf Grund der Riemannschen Funktionstheorie stärker, als man es sonst gewohnt war, zusammenfassen. Das Auseinanderfallen der Modulationen mußte durch große Blickpunkte gebannt werden, durch

<sup>1)</sup> Die Oberflächlichkeit und Unzuverlässigkeit Hanslicks, sowie seinen mehr als zweifelhaften Charakter hat Max Morold in seiner ausgezeichneten Schrift: „Wagners Kampf und Sieg.“ Wien 1932 II. 212—232 glänzend bewiesen.

<sup>2)</sup> Ausdrucksästhetik — in Friedrich von Hauseggers Schrift „Musik als Ausdruck“ Wien 1887 gut behandelt — und Formalästhetik, wenn man diese auf einen höheren Standpunkt stellt, verschmelzen in eins.

Blickpunkte, die so hoch waren, daß sie im mächtigen Walten des Tonalitätsgesetzes die Beziehungen entferntester Tonarten zu einem Zentrum entdecken und harmonische Wellen stärkster Amplituden erkennen ließen. Zweitens aber galt es vor allem die musikalische Formenlehre mit durchaus neuen Anschauungen zu beleben und mit freieren Begriffen zu durchsetzen. Daß diese Anschauungen auch für die Betrachtung jeder anderen Musik hellerleuchtend wirken, wird aus den Arbeiten klar, die seitdem im Sinne dieser neuen Formenlehre gemacht worden sind.

Ich nenne meine Aufsätze: Worauf beruht die bekannte Wirkung der Durchführung im I. Eroicasatze? (Neues Beethoven-Jahrbuch I. Jg. 1924) —. Der formale Schwung in Richard Strauß' Till Eulenspiegel. Musik, Juni 1925. — Das Finale in Mozarts Meisteroper. Musik, Juni 1927. — Homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie. Musik, Januar 1930. — Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen. Adler-Festschrift, Wien 1930. Ferner Otto Baensch: Aufbau und Sinn des Chorinales in Beethovens IX. Symphonie (Berlin u. Leipzig 1930); Otto Baensch: Der Aufbau des 2. Satzes in Beethovens IX. Symphonie. Bayreuther Festspielführer, 1925, S. 238f. Willy Schuh: Formprobleme bei Heinrich Schütz. Leipzig 1928. Paul Egert: Beiträge zur Geschichte der Klaviersonate nach Beethoven (Münchener Dissertation 1928). Hans Kuhlmann: Stil und Form in der Musik von Humperdincks Hänsel und Gretel. Marburger Dissert. 1930. Joachim Bergfeld: Die formale Struktur der symphonischen Dichtungen Franz Liszts. Berliner Dissert. 1931. Wilhelm Luetge: Bachs Motette, Jesu meine Freude. Musik und Kirche IV. Jg. 1932. Heft 3. Hans Alfred Grunsky: Formenwelt und Sinngänge der Bruckner-Symphonien. Carl Heinzen: Bachs Inventionen und Symphonien. Willy Salomon, Carmen. Heinz Röttger, Das Formproblem bei Richard Strauß. Die vier letztgenannten Werke sind noch nicht erschienen.

In Vorträgen der Arbeitsgemeinschaft des Hamburger Tonkünstlervereins hat Harry Hahn eine graphische Darstellung meiner Formaufstellungen versucht.

Meine Methode ist außerdem, wenn auch nicht angewendet, so doch ausdrücklich anerkannt in wissenschaftlichen Büchern von H. J. Moser (Geschichte der deutschen Musik III. Bd.), Ernst Kurth (Bruckner, Musikpsychologie), Romain Rolland (Beethovens Meisterjahre), Arthur Prüfer (Werk von Bayreuth. 3. Auflage), Victor Junk (Aufsätze), Hugo Leichtentritt (Musikalische Formenlehre, 3. Aufl.), Karl Blessinger (Grundzüge der musikalischen Formenlehre).

Daß meine Untersuchungen nichts Äußerliches sind, wird man aus diesen Schriften erkennen können. Vor allem glaube ich im vorliegenden Band bewiesen zu haben, daß die Formbetrachtung tiefe Einblicke auch in den Sinn eines Werkes gewährt. Wie hier kann man auch in den drei anderen Bänden in dieser Weise tief schürfen;

man braucht bloß aus den Tabellen die zugrunde liegenden Gedanken einfach abzulesen.

Sehr fesselnd wäre es auch, die Entwicklung des musikdramatischen Formgedankens im jungen Wagner, der anfangs gänzlich im Banne der „Oper“ stand, nachzuspüren; sieht man doch auf den ersten Blick wie jedes Werk bis zum „Lohengrin“ mehr und mehr seine Teile synthetisch zu vereinigen sucht. In diesem Streben nach Einheit der künstlerischen Kundgebung kann man ja die Wurzel der großen Tat erblicken. So ist es schon im „Tannhäuser“ bemerkenswert, wie Wagner die Schlußsteigerung des zweiten Finales, in schwungvollster Barform aufbaut:

Melodie der Minnesänger „Mit ihnen sollst du wallen“: I. St.  
 Dieselbe Melodie, von Elisabeth gesungen II. St.  
 Große Stretta mit einem „Stillstand auf der Pänultima“:  
 Chor d. jüng. Pilger h. d. Sz. Abg.

Dieses Finale, in den meisten Theatern jammervoll zusammengestrichen, habe ich in meiner Coburg-Gothaer Operntätigkeit fast stets in ganzer Ausdehnung mit größtem Erfolg ausführen lassen, damit beweisend, daß nur durch Strichlosigkeit die richtigen Wirkungen erzielt werden können. — Noch merkwürdiger ist der Fortschritt, den Wagner über die damals in der Opernwelt üblichen „Potpourri-Ouvertüren“ hinaus in der Tannhäuserouvertüre gemacht hat, indem er hier dem Brauche gemäß wohl noch Stellen aus der Oper verwendet, das Ganze aber in fabelhafter Einheitlichkeit in einen „vollkommenen Bogen“ bannt:

{ Pilgerchor, akkordisch, p  
 Chromatische Melodie, Vc. — Viol.  
 Pilgerchormelodie, einstimmig, Posaunen.  
 Chromatische Melodie, Viol. — Vc.  
 Pilgerchor, akkordisch p.  
 Venusbergmusik, p.  
 Sehnsuchtsmotiv mit  
 Tannhäuserlied in der *D*  
 Durchführung von Venusmotiven und  
 Gesang der Venus: „Geliebter komm!“  
 Sehnsuchtsmotiv mit  
 Tannhäuserlied in der *T*  
 Venusbergmusik, Hm. wie anfangs, aber ff.  
 { Pilgerchor, akkordisch, p.  
 Chromatische Melodie.  
 Pilgerchormelodie einstimmig, Posaunen.  
 Schlußakkorde.

Noch einheitlicher wird die Form des Lohengrinvorspiels, und in jedem der drei Aufzüge dieser Oper hat Ilmari Krohn in einem Aufsatz „Lohengrins formbyggnad“ (Svensk. tidskr. för musikforsk. 1922) den Ablauf von je einer Symphonie zu erkennen geglaubt. Trotzdem halte ich den Sprung der Entwicklung von Lohengrin zum Rheingold für ungeheuer.

Denn mit diesem Werk steht das Worttdrama mit einemmal fertig da und, wie wir sahen, ändert sich nun grundsätzlich nichts mehr an der Art des Aufbaues der Meisterwerke. Die Art der Periodenbildung, das Übereinandertürmen der Formen, ihre Anwendung, alles bleibt in der Kunst Richard Wagners, nachdem er in der theoretischen Periode seines Lebens in Zürich über sich selbst volle Klarheit erlangt hatte, grundsätzlich gleich. Einzig die Harmonik steigert sich im Lauf der Arbeiten noch mehr, und als unwesentlich wäre zu buchen, daß der Typus des Gegenbares im „Ring“ noch nicht beobachtet werden konnte, während er später in kleinerem Ausmaß mit dem zunehmenden Alter immer häufiger auftritt, als größeres Gebilde besonders in den Meistersingern auffällt.

Bei der Folge der Perioden oder Periodenabschnitte zeigten sich ebenfalls Grundsätze, die in allen Worttdramen gleichblieben: 1. die Verkettung, d. i. das Abschließen eines Teiles in der Singstimme bzw. im Hauptmelos, während gleichzeitig mit einer scheinbar trugschließenden Harmonie ein neuer Teil einsetzt, 2. die Trennung der Teile durch Ganzschluß des einen Teiles und neues Anheben des anderen, 3. die Verschmelzung der Teile durch unmerklichen Übergang. Die letzten zwei Anreihungsarten haben im „Parsifal“ eine Steigerung erfahren, so daß hier sowohl die Undeutlichkeit der Gliederung (Klingsorszene), wie die Klarheit des Aufbaues (Vorspiel) gewachsen ist. Das Gleichgewicht der Grundsätze aber ist, wie man sieht, wiederhergestellt.

Endlich ist die Kühnheit Wagners, in häufiger Anwendung der Stellvertretung der Motive oft auch melodisch sehr Entferntes sich entsprechen zu lassen, mit zunehmendem Alter immer größer geworden, wiewohl schon im „Ring“ genügend Ansätze auch dafür vorhanden waren. Dies ist ja nichts anderes als die Entwicklung, die auch in den Variationenwerken von Bachs Chaconne über Beethovens Diabellvariationen bis zu Reger und Strauß gegangen wurde. Auch hier gibt es Variationen, also Entsprechungen, die kaum mehr etwas mit dem Thema gemein haben.

Die kleinen Änderungen der Formbehandlung in den Worttondramen Wagners und den großen Weg zu ihnen hin, welchen ich ursprünglich in einem fünften Bande meines Werkes betrachten wollte, habe ich nun der Not der Zeit Rechnung tragend, die eine derartige Ausdehnung eines Werkes nicht verträgt, ausgeschieden. Sie sind nur von historischem Interesse. Die Kenntnis der Form selbst aber, wie ich sie in den vorliegenden vier Bänden zu geben versuchte, sind für den Genuß der Werke selbst wichtig. Denn der seelische Gehalt eines musikalischen Kunstwerkes, der freilich die Hauptsache ist und bleibt, wird uns eben nur durch Wellen vermittelt — seien diese nun Schallwellen, die den Ton selbst in unser Ohr tragen, oder rhythmische Wellen, die wir im Heben und Senken des Taktes ebenso sehr wie in den großen Atemzügen der Form an unser Herz pochen hören. In der Form werden die Höhe- und Tiefpunkte des sich ausdrückenden geistigen Gehalts Erscheinung. Nur in dieser Erscheinung aber dringt das unvorstellbare Innere des Kunstwerkes in uns ein. Das Wesen dieses Inneren hat sich geformt und nur in dieser Form kann der unbefangene Zuhörer das Innere des Kunstwerkes erahnen, nur in ihr der aufgeklärte Genießer es wirklich erkennen.

„Und einzig veredelt die Form den Gehalt,  
verleiht ihm, verleiht sich die höchste Gewalt.“

## Anhang I.

Vor dem Lesen meines Buches ist es nötig, eine Vorarbeit zu leisten, durch die alle da und dort beklagten Schwierigkeiten, meine Bücher zu lesen, behoben werden. Man muß nämlich zunächst die Takte seines Klavierauszuges oder seiner Partitur durchnummern, damit man nicht erst während des Lesens durch das langweilige Abzählen der Takte gestört wird. Um Irrtümer hierbei zu vermeiden, gebe ich zahlreiche Richtungspunkte an, die durch die Textworte in dem betreffenden Takte kenntlich gemacht sind. (Nicht mehr zum Takt gehörige Worte sind durch Klammern abgetrennt.) Durch diese Tafel wird es sogar möglich, nur diejenigen Teile des Werkes, die den Leser zunächst besonders anziehen, durchzuzählen und zu bezeichnen. Wer sich aber dieser Vorarbeit in möglichst großem Umfange unterzogen hat, wird infolge meiner fortwährenden Verweisungen keinerlei Schwierigkeiten haben, meinen Ausführungen zu folgen.

### I. Aufzug.

Takt	117	Waldhüter ihr, Schlafhüter mit-
„	201	Kundry dort. Die
„	300	Möge das er (sühnen
„	400	kaum ihr nur wißt, wohin.
„	501	Das ist ein And'res!
„	600	Zeugengüter
„	704	Vor allem nun:
„	800	Du konntest) morden, (hier
„	902	Name denn?
„	1001	Zu End der) Gram: seine Mutter ist (tot.
„	1100	Ich) schreite kaum, doch (wähn'
„	1205	sündigen Welten
„	1302	Wehvolles
„	1405	Durch) Mitleid (wissend
„	1498	wandelt') einst der Herr des (Grales

- „ 1552 Froh im Ver(ein)  
 „ 1666 Letzter Takt des I. Aufzuges.

## II. Aufzug.

- Takt 69 Die Zeit ist  
 „ 111 Urteufelin.  
 „ 206 Den Gefährlichsten gilt's nun heut zu be(stehn  
 „ 304 Jetzt schon) erklimmt er die (Burg  
 „ 405 Du da, —  
 „ 500 Zu uns wolltest (du?  
 „ 607 Wie) duftet (ihr hold  
 „ 703 Was zankest du?  
 „ 801 ihn dir zu künden  
 „ 903 Sie harrte Nächt' und (Tage  
 „ 1003 Sie brennt in meinem (Herzen.  
 „ 1100 Ja! Diese Stimme!  
 „ 1200 Nun such ich) ihn von (Welt zu Welt  
 „ 1301 Das Heil wird) nimmer dir ge(spendet  
 „ 1400 laß' ihn verder-(ben  
 „ 1495 Mit diesem Zeichen  
 „ 1539 Letzter Takt des Aufzuges.

## III. Aufzug.

- Takt 49 dorther kam das Stöhnen:  
 „ 121 Du tolles Weib! Hast  
 „ 197 Entbietest du mir keinen (Gruß?  
 „ 297 So) sag', zu wem den Weg du (suchest?  
 „ 398 Ruf zu heil'gen Kämpfen aus der  
 „ 499 Den Gral noch) einmal uns da zu ent(hüllen  
 „ 561 Du) salbtest mir die (Füße  
 „ 604 Mein erstes (Amt  
 „ 707 Kreuze  
 „ 801 Mittag: die Stund' ist  
 „ 864 Ge)leiten wir im  
 „ 930 Sünde mildeste  
 „ 1006 noch) einmal soll ich in's Leben zu(rück?  
 „ 1086 Enthüllet den) Gral, (öffnet den Schrein!  
 „ 1141 Letzter Takt des Aufzuges.

## Anhang II.

### Formtypen<sup>1)</sup>.

#### A. Einfache Formen.

##### 1. Strophenbau: m—m.

Veränderung der Strophen (m—m<sup>1</sup>—m<sup>2</sup>—m<sup>3</sup>) ergibt die sog. „Variationenform“.

##### 2. Schlichte Bogenform: m—n—m.

Hierin fällt die Form, die in den früheren Formenlehren „dreiteilige Liedform“ genannt wird: Hauptsatz—Mittelsatz—Reprise (HS.—MS.—Rp.). Sind die äußeren Sätze weniger bedeutend als der MS., so erkennt man nichts destoweniger einen durch die Teile m gebildeten „Bogen“. Ich nenne aber dann diese Teile nicht mehr „Hauptsätze“, sondern „Rahmensätze“ (VRS. = Vorderer Rahmensatz, SRS. = Schließender Rahmensatz). Grundsätzlich ist alles dasselbe: „Bogenform“.

Werden die Hauptsätze der Bogenform mehrthemig (was in der dreiteiligen Liedform ebenfalls schon öfter vorkam), so entsteht die

##### 3. Erweiterte Bogenform: m, n—MS.—m, n

oder auch: m, n, o—MS.—m, n, o

Die Themen sind in solchen Außensätzen gleichlaufend angeordnet.

Wagner liebt es jedoch, manchmal die Motive des Hauptsatzes im Wiederaufnahmesatz (Rp.) spiegelnd anzuordnen. Dann entsteht die

##### 4. Vollkommene Bogenform: m, n, o—MS.—o, n, m.

Wiederholt sich ein HS. öfter mit verschiedenen Zwischensätzen (ZS.), so haben wir die

##### 5. Rondoform: m—x—m—y—m—z—m.

Oft sind hier x und z gleich oder wenigstens einander ähnlicher als y. Dann liegt die klassische Rondoform vor.

<sup>1)</sup> Die in der Formenlehre übliche Bezeichnungsweise: a, b, c . . . ersetze ich durch m, n, o . . . da die ersten Buchstaben des Alphabets für die Tonarten vorbehalten sind (a = a-Moll, A = A-Dur).

Wird der Teil m dieser Form so kurz, daß sein Gewicht gegenüber den Zwischensätzen zurücktritt, dann nenne ich die Form

6. Refrainform: m—x—m—y—m—z—m.

Im Grund ist sie genau dasselbe wie die Rondoform.

7. Die Barform: m—m—n oder: Stollen, Stollen, Abgesang (St., St., Abg.) —

ist die Form des deutschen Minnesängerliedes, die aber auch bei den Romanen (*due piedi, una volta*) und bei den alten Griechen (*Στροφή, Αντιστροφή, Ἐπωδός*) bekannt war. Die Form hat schon in der klassischen und vorklassischen Musik eine Weiterentwicklung erfahren, die von den Musiktheoretikern des 19. Jahrh. nicht erkannt worden ist, während uns Wagner im künstlerischen Bilde seiner „Meistersinger“ über sie belehrt hat. Danach müssen nach der Phantasie des Junkers von Stolzing die Stollen nicht genau gleich sein. Es genügt, wie ja auch bei allen anderen oben genannten Wiederkehrrsätzen eine bloße Ähnlichkeit<sup>1)</sup>. Meist wird der II. Stollen sogleich auf eine höhere Stufe gestellt. Bei ganzen kurzen Baren haben wir dann manchmal die Meinung einer „Sequenz“.

Eine schöne Vervollkommnung des Bares ist es, wenn in den Abgesang nach verschiedenen neuen oder durchführungsartig verarbeiteten Tongebilden die Musik der Stollen ganz oder teilweise als „Reprise“ aufgenommen wird (wie dies bei den historischen Meistersingern Regel wurde). Es entsteht dann eine Form, die ich

8. Reprisenbar nenne: m—m— $\overbrace{n—m—(o)}$ .

	Stollen	
	Stollen	
Durchführung	}	Abgesang.
Reprise		
(Koda)		

Diese Form ist, wenn die Stollen mehrthemig werden, wie man sieht, gleichbedeutend mit der klassischen „Sonatenform“. Denn die Wiederholung des I. Teiles in der Sonate, die wegzulassen, eine Verunstaltung bedeutet, erscheint dem Ohre als ein Wiederkommen der gleichen Großstrophe, ist also ein II. Stollen. (Moderne Sonaten ohne Wiederholung des I. Teiles [also: Themenaufstellung, Durchführung, Reprise] fallen unter „Bogenform“.)

<sup>1)</sup> S. o. S. 2f.

Ein weiterer Formtypus ist der

9. Gegenbar<sup>1)</sup>: m—n—n oder: Aufgesang, Nach-Stollen, Nach-Stollen (Aufg., NSt., NSt.).

Die Form war in der Arie des 17. Jahrh. sehr häufig, weshalb ich sie in meinem Werke über Al. Scarlattis Jugendoper (Augsburg 1927) „Seicentoform“ genannt habe, wurde aber um 1700 durch die „Da-capo-arie“ [= Bogenform] gänzlich verdrängt. Ende des 19. Jahrh. kommt sie wieder auf.

Alle diese Formen, seien sie nun ganz klein oder größer, sind als „einfach“ zu bezeichnen, wenn sie ohne weitere Untereinteilung einen Abschnitt ausfüllen. Nun zeigt sich aber, daß, besonders wenn die Form sehr groß wird, ihre einzelnen Teile wieder deutliche Formungen aufweisen. Kleine Formen schließen sich aus ihrem Wesen heraus zu einem höheren Ganzen zusammen, das wieder dem großrhythmischen Verlauf einer der oben beschriebenen neun Typen folgt. Der übergeordnete Formtypus ist manchmal der gleiche, wie der der untergeordneten Formen, manchmal anders geartet. In ersterem Falle spreche ich von

B. potenzierten Formen. Denn wie man aus dem folgenden Schema sehen kann, handelt es sich gleichsam um eine Potenzierung des ganzen musikalischen Geschehens. Ein potenziertes Bogen z. B. sieht in seiner vom systematischen Standpunkt höchsten Vollkommenheit so aus:

	HS.	}	HS.
	MS.		
	HS.		
ein anderer	HS.	}	MS.
	MS.		
	HS.		
wieder der erste	HS.	}	Rp.
	MS.		
	HS.		

Ein potenziertes Bar hat folgende Gestalt:

Erster Bar:	{ St. } { St. } { Abg. }	= St.
Derselbe Bar:	{ St. } { St. } { Abg. }	= St.
Ein anders gearteter Bar:	{ St. } { St. } { Abg. }	= Abg.

<sup>1)</sup> Ausdruck von Hans Alfred Grunsky.

Ebenso können Gegenbare, Rondo- und Refrainformen potenziert werden. Auch Übereinandertürmungen in 3. und 4. Potenz kommen vor (natürlich nicht mit pedantischer Genauigkeit).

Haben die untergeordneten Formen einen anderen Typus als die übergeordneten, dann bilden sich

- C. ineinandergefügte Formen. Eine große Mannigfaltigkeit herrscht hierbei: z. B. kann der HS. eines großen Bogens barförmig, der MS. strophenförmig sein; ein großer Bar kann bogenförmige Stollen und einen wieder anders gegliederten Abgesang aufweisen usw.
- D. Seltener ist die bloße Nacheinanderstellung kleinerer Formen innerhalb einer Periode ohne Zusammenfassung durch eine große übergeordnete Form.

Alle diese Formtypen, die ich zunächst im „Ring“ und „Tristan“ festgestellt hatte, lassen sich auch, in der gesamten klassischen, vor- und nachklassischen Musik, ja selbst in der primitiven und exotischen Musik aufweisen. Sie bilden daher die Grundlage für meine im Entstehen begriffene neue musikalische Formenlehre.

Es ist wichtig, am Schlusse noch zu betonen, daß alle diese Formen bei Wagner und den andern genialen Tondichtern nicht etwa als Drahtgestelle aufzufassen sind, in die der Tonsetzer seine Gedanken einbaut, sondern daß sie eben aus den Gedanken selbst als deren sichtbar (richtiger „hörbar“) gewordene Erscheinung herauswachsen. Dieses in die Ausdrucksweise Ernst Kurths gebracht, heißt: Formen sind dynamische Verläufe und keineswegs statisch. Da nun aber die „Energien“, wie in der menschlichen Psyche, so auch in der Musik sehr häufig untereinander ähnliche Verläufe zeigen, so ergeben sich eben dabei Typen des Verlaufes, die hier zusammengestellt wurden.

Mit der Form erkennen wir die Beschaffenheit der im Innern des Kunstwerkes webenden Gedanken.

## Verzeichnis der häufigsten Abkürzungen.

A, As, B, C, Cis usw. bezeichnet die Durtonart.

a, as, b, c, cis usw. bezeichnet die Molltonart.

A, As ..., a, as ..., a', as' ... usw. bezeichnet den einzelnen Ton.

Die kursiv gestellten Riemannbuchstaben seien hier kurz erklärt:

*T* = Tonika, *D* = Oberdominante, *S* = Unterdominante.

+ nach dem Buchstaben = Dur.

° vor dem Buchstaben = Moll.

*Tp*, *Dp*, *Sp* = Parallele eines Durklanges (also z. B. a-Moll von C-Dur).

°*Tp*, °*Dp*, °*Sp* = Parallele eines Mollklanges (also z. B. C-Dur von a-Moll).

*F*, *F*, *S* = Leittonwechselklang eines Mollklanges (z. B. C-Dur von e-Moll).

*F*, *F*, *S* = Leittonwechselklang eines Durklanges (z. B. e-Moll von C-Dur).

*D* = Wechseldominante. (*D*) vor einem andern Buchstaben = Zwischen-  
dominante.

Durchstreichung der Buchstaben bedeutet das Wegbleiben des Grundtones einer Akkordbildung.

< = halbtönige Erhöhung eines Tones.

> = halbtönige Vertiefung eines Tones.

⌋ unter einer Taktziffer bezeichnet, daß der letzte Takt mit dem folgenden verkettet ist, also nicht gezählt werden darf.

Römische Ziffern allein, oder hinter einem Tonartbuchstaben bezeichnen die harmonischen Stufen,

Römische Ziffern bei Büchern: Bandzahl, bei Taktbezeichnungen: den Aufzug.

Arabische Ziffern, alleinstehend oder hinter römischer Ziffer: Taktzahl.

Arabische Ziffern, als Index: die bekannte Generalbaßbezeichnung (bei Büchern: Auflage).

A. = Anmerkung.

a. = an, auf, aus.

A. a. O. = am angeführten Ort (statt  
Titelwiederholung).

Abg. = Abgesang.

Akk. = Akkord, Akkorde.

Ank. = Ankündigung.

Aufg. = Aufgesang.

B. Bl. = Bayreuther Blätter.

Bel. = Baßklarinetten.

Bd. = Band.

beg. = beginnend.

Bg. oder Bog. = Bogenform.

Br. = Bratsche.

D = D-Dur (*D* = Oberdominante).

d. = der, die, das, den, dem (d = d-Moll).

Dass. = Dasselbe.

Df. = Durchführung.

Diss. = Dissonanz.

Einl., Einltg. = Einleitung.

Ers. = Ersatz.

f. = folgende, auch für.

- . . f. = . . . figur.  
 Fag. = Fagott.  
 Fr. = Frage.  
 Fsp. = Fortspinnung.  
 G. = Gurnemanz.  
 Ges. Schr.<sup>2</sup> = Gesammelte Schriften  
 und Dichtungen von R. Wagner.  
 2. Auflage.  
 Ggb. = Gegenbar.  
 Gr. = Gral.  
 gr. = groß.  
 Gschl., Gzsch. = Ganzschluß.  
 h. d. Sz. = hinter der Szene.  
 Hbs., Hbsch. = Halbschluß.  
 Hldskl. = Heilandsklage.  
 Hm. = Hauptmotiv.  
 Hrn. = Horn.  
 HS. = Hauptsatz.  
 i. = in, im.  
 Jg. = Jahrgang.  
 K. = Kundry.  
 Kad. = Kadenz.  
 kl. = klein.  
 Kl. Part. = Kleine Partitur des „Parsifal“. Ausgabe von Schott's Söhne  
 in Mainz in 3 Bänden.  
 Klar. = Klarinette.  
 Kl.-A. = Klavierauszug.  
 Km. = Kopfmotiv (ausnahmsweise:  
 Kundrymotiv).  
 Lbmspr. = Liebesmahlspruch.  
 m. = mit.  
 M. = Motiv.  
 . . . m. = . . . motiv, oder . . . melodie.  
 MS. = Mittelsatz.  
 n. = nach.  
 NS. = Nachsatz.
- NSt. = Nachstollen (im Gegenbar).  
 o. = oben.  
 ö. = öfter.  
 OP. = Orgelpunkt.  
 P. = Periode (in Tabellen = Parsifal).  
 Pk. = Pauken.  
 Rf. = Refrain.  
 Rp. = Reprise, Repräsentteil.  
 RS. = Rahmensatz.  
 S. = Seite, siehe (S = Subdomi-  
 nante).  
 s. = siehe, sein.  
 SRS. = Schließender Rahmensatz  
 St. = Stollen.  
 Str. = Strophe.  
 T. vor einer Ziffer = Takt (T = To-  
 nika).  
 Trp. = Trompete.  
 u. = unten, und.  
 Übg. = Übergang.  
 Umk. = Umkehrung.  
 v. = von, vor.  
 Var. = Variante.  
 Vc. = Violoncell.  
 verb. = verbunden.  
 verl. = verlängert.  
 verm. = vermindert.  
 Vl., Viol. = Violine.  
 VRS. = Vorderer Rahmensatz.  
 VS. = Vordersatz.  
 Wehel. = Wehelaute.  
 wh. = wiederholt.  
 Z. f. M. = Zeitschrift für Musik.  
 ZS. = Zwischensatz.  
 Zshg. = Zusammenhang.  
 Zwsp. = Zwischenspiel.  
 ∞ oder ~ = Zeichen für Ähnlichkeit.

## Verzeichnis der Namen und Sachen.

(Die fett gedruckten Ziffern sind am besten zuerst nachzuschlagen.  
 A. nach der Ziffer bedeutet Anmerkung.)

- Akkompagnato-Rezitativ 4, 192.  
 Amerika-Festmarsch 114 A.  
 Arper, Karl, 180 A.  
 Askese 134, 136.  
 Atonalität 9.  
 Augeneindruck (Bildwirkung) 16, 76,  
 94 f., 190 f.  
 Ausdruck 3, 18, 30, 114 A, 192,  
 192 A.  
**Bach, Joh. Seb.** 70 A, 178 A, 195.  
 Baensch, Otto 193.  
 Balsamakkord 23, 24 f., 110, 111,  
 112, 116, 123, 156.  
 Barform (nur einige Beispiele) 16, 55,  
 66, 73 f., 76, 87, 91, 95, 100,  
 106 f., 125, 177, 180, 182, 200  
 (s. a. Reprisenbar).  
 Bauart des Worttondramas 4, 7,  
 184, 192, 195.  
 Beethoven, Ludwig van 11, 19, 32 A,  
 56 A, 57 A, 72, 97, 185 A, 195.  
 Bejahung 11, 12 A, 13, 54, 58, 115,  
 146, 153, 162, 163, 164, 178, 179,  
 190.  
 Bergfeld, Joachim 193.  
 Blessinger, Karl 193.  
 Bogenform (nur einige Beispiele) 16, 91,  
 99, 108, 112, 116 f., 119, 157 f.,  
 163, 166 f., 184, 199 (s. a. Voll-  
 kommener Bogen).  
 Boßhart, Robert 190,  
 Brahmanismus 45 A, 88 A.  
 Brahms, Johannes 72.  
 Bruckner, Anton 15, 113 A, 145 A.  
 Buddhismus 88 A, 153.  
 Bühnenbild 16, 75, 94 f., 185, 191.  
 Büttner, Herrmann 45 A.  
 Chamberlain, Houston Stewart, 12 A,  
 63, 63 A, 134 A, 135, 135 A, 163,  
 180 A.  
 Christentum, christlich 11, 18, 44,  
 63, 88, 88 A, 163, 181, 181 A.  
 Chromatik, Chromatisierung 8, 14,  
 25, 62 A, 68, 70, 121.  
 Deklamation, deklamatorisch (Ton-  
 fallmelodik) 9, 9 A, 21, 27, 60,  
 79 A, 81, 82, 102 A, 114 A, 116,  
 126, 135, 135 A, 136, 156, 162.  
 Diatonik 8, 77, 147, 157, 162, 164,  
 169, 190.  
 Dinger, Hugo 63 A.  
 Ebenmaß s. Symmetrie.  
 Eckart (Eckehart), Meister 45, 62,  
 62 A, 63, 115.  
 Egert, Paul 193.  
 Ehrenfels, Christian von 5 A.  
 Einfall, musikalischer 12, 57, 114 A,  
 164.  
 Energetik, musikalische (Strebun-  
 gen, Spannung) 24 A, 30, 32,  
 43, 202.  
 Enharmonik, enharmonische Um-  
 deutungen 8, 9, 19, 24 A, 31 ff.,  
 42, 43, 46, 54, 68, 89, 132 A,  
 137, 152, 175, 180.  
 Entsprechung 2, 14, 196.  
 Erinnerungsmotiv 103, 158.

Erlösung 23 A, 160, 179, 180 A, 181, 182.  
 Exposition 10, 16.  
 Farb-, Licht-Wirkungen 16. 32, 43, 46, 47, 90, 129 A, 139 A, 140, 167, 190.  
 Fischer, Wilhelm 67 A, 70 A.  
 Form, Formtypen, Formenlehre 2, 3, 4, 184, 192, 193, 199ff.  
 Funktion, dichterisch-musikalische der Motive 5.  
 —, harmonische 31, 192.  
 Gegenbar (nur einige Beispiele) 61, 85, 135, 145, 195, 201.  
 Gegensatz-Symmetrie 3, 50, 78f., 80, 106, 139, 182, 185.  
 Gehör, absolutes s. Tongedächtnis.  
 Geistige Erkenntnisse aus der Form 10, 17f., 26, 29, 52, 52 A, 64, 72, 88f., 160, 184 A, 188, 193, 196, 202.  
 Gesamtkunst, -werk 3, 4, 73 A, 192.  
 Glasenapp, Carl Friedrich 1 A, 3 A, 11 A, 17 A, 21 A, 32 A, 43 A, 52 A, 54, 56, 60, 63 A, 71 A, 109 A, 113, 114 A, 116, 135, 135 A, 141, 150, 159 A, 163, 170, 173 A, 178 A.  
 Gleichgewicht, harmonisches (harmonische Welle) 4, 49, 50, 72, 73, 74, 91, 116, 128f., 129, 180, 193.  
 Goethe, Joh. Wolfgang 1, 30, 44, 163.  
 Götterdämmerung 34, 139 A.  
 Golther, Wolfgang 10 A, 12 A, 180 A.  
 Graf, Max 72, 72 A.  
 Gral als Symbol 12 A, 73 A, 82, 109, 179.  
 Griechentum (Humanismus) 44, 44 A, 52 A, 200.  
 Großrhythmik 2, 95.  
 Grunsky, Hans Alfred 62 A, 193, 201 A.  
 Grunsky, Karl 2 A, 9, 18f., 54 A, 61 A, 62 A, 145 A.

Hagedorn 11 A.  
 Hahn, Harry 193.  
 Hanslick, Eduard 192, 192 A.  
 Harmonik 7f., 9, 24f., 30ff., 43, 54, 67, 74, 89f., 91, 128f., 139 A, 153, 175, 192, 195.  
 Hausegger, Friedrich von 192 A.  
 Haydn, Josef 97 A, 139 A.  
 Hébert, M. 12 A.  
 Heinzen, Karl 193.  
 heroisch, Heldentum 45 A, 57 A, 146, 163, 190.  
 Herrmann, Emil 44 A.  
 Heuß, Alfred 11 A, 61 A.  
 Inspiration, Intuition 114 A, 181 A, 192.  
 Instrumentation 25, 47, 71 A, 116, 116 A, 150.  
 Isodynamie 3.  
 Jenseits von Gut und Böse 62, 70, 90, 115.  
 Junk, Viktor 124 A, 193.  
 Kadenz, einfache 8, 22, 26, 28, 48, 53, 87, 107, 111, 112, 124, 125, 128, 137, 138, 152, 153, 156.  
 Kadenz, potenzierte 49, 72, 73, 128f., 129, 129 A.  
 kanonisch 28, 165.  
 Kehrreim 112, 122, 123, 155, 156, 170f.  
 Kirsten, Rudolf 9, 9 A, 79 A, 102 A, 167 A.  
 Klarheit 15, 71 A, 157, 195.  
 Klassik 8, 19, 71 A, 185 A.  
 Koegel, Fritz 57 A.  
 Kraft 15, 18, 178.  
 Krohn, Ilmari 195.  
 Kuhlmann, Hans 193.  
 Kunstgenuß 6, 196.  
 Kurth, Ernst 24 A, 30, 32 A, 34, 43, 43 A, 46, 72 A, 89 A, 129 A, 161, 161 A, 193, 202.  
 „Längen“ 7, 95.  
 Leichtentritt, Hugo 193.  
 Leitfaden s. Musikführer.

Leitmotiv 4, 5, 20, 43, 192.  
 — (Namen) 5.  
 Lohengrin 58, 194, 195.  
 Lorenz, Alfred, Hinweis auf eigene Schriften.  
 Abendländische Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen 115 A.  
 Der Begriff der Tonalität 8 A.  
 Das Finale in Mozarts Meisteroperen 184 A, 193.  
 Der formale Schwung in Strauß' Till Eulenspiegel 193.  
 Das Geheimnis der Form bei R. Wagner:  
 1. Ring 1, 2 A, 3, 4 A, 19 A, 72, 147 A, 165, 169 A, 202.  
 2. Tristan 1, 3 A, 7 A, 20 A, 66 A, 72, 74 A, 93, 114 A, 169 A, 202.  
 3. Meistersinger 1, 7 A, 95 A, 169 A.  
 Homophone Großrhythmik in Bachs Polyphonie 193.  
 Kunstform — Kunstgeist 3 A.  
 Parsifal als Übermensch 163.  
 Das Relativitätsprinzip in den musikalischen Formen 193.  
 Die Religion des Parsifal 134 A, 153 A.  
 Theatermusik oder dramatische Symphonie? 16.  
 Tonalitätsspannung 8 A.  
 Al. Scarlattis Jugendoper 184 A, 201.  
 Worauf beruht die Wirkung der Eroica-Durchführung? 56 A, 193.  
 Luetge, Wilhelm 193.  
 Malerei 3, 3 A.  
 Meinck, E 44 A.  
 Meistersinger von Nürnberg 62 A, 65, 77, 95, 96, 113, 184, 195, 200.  
 Metrik 87—89, 137.  
 Mey, Kurt 11, 11 A, 13 A, 20 A, 102 A.

Modulation 1, 1 A, 2, 8, 43, 60, 113, 128, 166, 192.  
 Morold, Max 192 A.  
 Moser, Hans Joachim 193.  
 da Motta, José Vianna 88 A, 180 A.  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 8 A, 19, 139 A, 184.  
 Musikführer 4, 5, 20.  
 Mystik (mystische Beziehungen) 24, 32, 43, 47, 61, 62f., 70, 90, 108, 114, 115, 137.  
 Mystik, deutsche 44, 45, 62ff., 63 A, 115, 181.  
 Mystischer Akkord 22 A, 29—45, 47, 70, 70 A, 81, 104, 124, 125, 127, 129, 137, 137 A, 167, 190.  
 Nietzsche, Friedrich 4, 15, 62, 163.  
 Numerierung 6, 6 A, 197.  
 Oper 4, 81, 98, 184, 192, 194.  
 Orgelpunkt 25 A, 31 A, 34, 36, 137, 147, 151, 161, 190.  
 Parsifal  
 — I. Vorspielmusik 10ff., 16, 19, 44, 52f., 55 A, 93, 95, 96, 188, 195.  
 — III. Vorspielmusik 144f.  
 — Titelerzählung 44, 52, 53f., 94f., 96.  
 — Parsifalszene des I. Aufzugs 44, 73, 75.  
 — I. Verwandlungsmusik 17 A, 44, 71ff., 75.  
 — I. Gralszene 92, 185, 190, 190 A.  
 — Klingsorszene 25, 108f., 195.  
 — Blumenmädchenszene (25), 44, 112, 116, 122f., 142, 160.  
 — Kuß 47, 125f.  
 — Klingsorgarten ganz 136, 140.  
 — Szene an der Quelle 44, 168ff.  
 — II. Verwandlungsmusik 144, 172f., 178 A, 182.  
 — II. Gralszene 44, 90, 116 A, 182, 185, 190, 190 A.

Parsifal-Motive. (Hier wurden nur die Stellen im Text, nicht die in den Tabellen berücksichtigt.)

Amfortasmotiv 20, 26f., 28, 53, 60, 83, 104, 129, 154, 177, 181.

Blumenaumotiv 148, 164, 166, 169, 170.

Diatonischer Aufstieg im Engelmotiv 54, 163, 164, 169.

Engelthema 53f., 56, 96, 153, 163, 164, 169, 176, 178, 179.

Entsühnungsmelodien (drei) 72, 127 A, 131, 147, 148, 153, 157, 158, 160, 165, 166, 167, 168, 177.

Erlösungswort 14, 153, 176, 178, 179, 180, 181, 190.

ethische Frage 22 A, 55 A, 57 A, 62ff., 74, 82, 90, 100, 111, 116, 132, 136, 139 A, 140, 148, 151, 164, 177, 178.

Frühlingsruf 148, 157.

Glaubenthema 14f., 16, 18, 25, 29, 53, 58, 76, 90, 96, 132, 135, 145 A, 163, 164, 173, 180, 190.

Glaubenthema, ritterliche Variante 19, 52, 53.

— Titulervariante 26, 50, 154.

Glockenmotiv 71ff., 74, 76, 97, 131, 144, 147, 154, 155 A, 156, 168, 173, 174, 175, 190.

Gnadenmelodie 67, 148, 159 A.

Gralmotiv 11f., 14, 16, 18, 25, 27, 28, 53, 55, 56, 58, 64, 67 A, 72, 73, 74, 76, 80, 82, 85, 89, 90, 96, 104, 114 A, 132, 138, 139, 139 A, 140, 145, 148, 151, 153, 154, 156f., 158, 161, 164, 167, 174, 176, 177, 178, 180, 190.

Heilandsklage 17 A, 20 A, 34, 35, 37, 43, 65, 67ff., 74, 76, 77, 82, 83 A, 100, 127 A, 128, 132, 133, 145, 145 A, 164, 175, 178, 179, 190.

Herzeleidmotiv 21, 60, 108, 120, 124, 127.

2. Herzeleidmotiv s. Liebeswehmotiv.

M. der hilfreichen Kundry 23, 148.

Hingebungsmotiv Kundrys 120, 131, 148, 155 A, 156.

Höhnische Frage 100, 103.

Hohnmotiv 65, 100, 103, 132, 132 A, 146.

M. der Irre (Irrfahrt) 50 A, 66, 145, 152.

Kampfruf 146.

Karfreitagmotiv 37, 38, 55 A, 132, 136, 153, 158, 160, 166, 167, 168, 176.

Klagemelodie 79, 81, 82, 154.

Klingsormotiv 54f., 66, 82, 90, 99, 102, 104, 105, 106 A, 108, 117, 126, 132, 138, 139, 160.

Knabentatenmotiv 61, 107, 112, 120.

Knappenmarsch 76, 145 A.

Kosemelodie 55, 114, 114 A, 117, 119, 165 A.

Kundrymotiv 22, 23, 27, 28, 29, 37, 48, 50, 81, 82, 100, 103, 104, 106 A, 107, 108, 129, 131, 132, 136, 139, 145, 160.

Lachmotiv Kundrys 22, 103, 104, 105, 132.

Liebesmahlspruch 13f., 15, 16, 18, 25, 35, 53, 56, 66, 74, 79, 81, 82, 83, 85, 87, 88, 89, 96, 132, 153, 157, 167, 182, 190.

—, Kopfmotiv 13, 29, 47, 49, 56, 148, 153, 159, 179.

—, Endmotiv (elegische Figur) 14, 15, 16, 50, 70, 71, 79, 167.

Liebeswehmotiv 40, 66, 124, 125, 126, 127, 173, 177.

Mädchenklage 65, 111, 112, 113, 117, 119, 121, 133 A, 136, 138, 139, 140, 145, 160, 167.

Zweites Mädchenmotiv 111, 121.

Mitleidmotiv 14, 17 A, 23, 57, 58, 66, 71, 81, 126, 151, 153, 167, 178, 179, 181.

Ödethema 66, 144, 145, 147, 148, 150, 154, 155 A, 168, 172, 173, 174, 175, 176.

Ödemotiv, verkürztes 144, 145, 147, 152, 154, 158.

Parsifalmotiv 33, 54, 57f., 60, 61, 107, 112, 116, 120, 121, 122, 142 A, 150, 151, 161ff., 172, 173, 178, 178 A, 182.

Pfeilschußlauf 58, 59, 140.

Portamento-Auftakt 127 A, 147, 148, 157, 159, 165, 166, 174.

Rittmotiv Kundrys 22, 23, 28, 38, 45, 47, 49, 55, 61, 66, 106 A, 126 A, 132, 145, 148, 150, 156.

M. des schwarzen Ritters 146, 152.

Schmerzfigur 13, 26, 31, 38, 50, 51 A, 58, 77, 79, 79 A, 80, 83, 87, 153 A, 177.

Schmeichelfigur 117, 124, 136.

Schwächtriolen 35, 105, 107, 129, 132.

Schwanmotiv 58, 60, 72, 97, 114, 116 A, 158, 165.

Segenspruch 156f., 160, 164, 170.

Sehnsüchtiges Motiv Kundrys 129.

Seufzermotiv Kundrys 22, 23, 55, 131, 140, 148, 156.

Speermotiv 13, 14, 26, 50, 51, 64, 81, 87, 102, 120, 126, 139f., 139 A, 140, 146, 153 A, 167, 178, 179, 182.

Spielfigur 111, 113, 116, 117, 119.

Torenmotiv 155, 162, 178, 182.

Torenspruch 20f., 27, 29, 56, 65, 71, 79, 79 A, 80, 83 A, 91, 96, 101, 107, 108, 109, 120, 121, 122, 136, 145, 146, 152, 156, 172, 178, 179, 188.

Trauerchöre, Trauerfeier 154, 158, 174.

Ungestimfigur 19, 50.

Waldesrauschen (-morgenpracht) 26f., 28, 51 A, 58, 77, 80, 116 A, 147, 158, 177.

Wehelaute 70f., 79, 80, 100, 104, 105, 106, 126, 129, 132, 135, 136, 138, 140, 154, 175.

Weihgegruß 176.

Zankmotiv 33, 118, 119, 121.

Zaubermotiv 22, 22 A, 23, 38, 41, 43, 45f., 47, 48, 49, 50, 56, 66, 70, 81, 83, 100, 104, 105, 123—124, 127, 131, 145, 146.

Urmotive:

Bejahungsmotive 11, 54, 162f. (s. a. Bejahung).

Verneinung (Leiden) 11, 20f., 51, 71, 79, 80, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 124, 132, 135, 145, 150, 154, 156, 168, 173, 174, 190.

Webmotive 11.

Erkenntnismotive 11, 13, 14.

Frage 66, 102, 104, 106, 133 A.

Not 147, 165, 165 A, 167.

Seufzer 50, 58, 66, 127, 136, 140, 145, 151, 156, 157, 174, 175.

tragisches Motiv 13, 20, 21, 77, 79 A.

Periode, dichterisch-musikalische 1f., 170.

— metrische 87f.

Pessimismus, pessimistisch 11, 57, 135, 153.

Pfeiffer, Rudolf 44.

Pfützner, Hans 5.

philosophischer Gehalt 10, 188, 189.

Plagalschluß, einfach 179, 180.

—, potenziertes 74, 77, 91.

Polyphonie, geistige 102.

— der Formen 121, 140f., 142, 172.

Prüfer, Arthur 88 A, 163, 180 A, 193.

Quarte 15, 15 A, 71, 98, 131, 147.

Quintfall 67f., 68, 70 A, 179.

Quintsteigerung 179, 180, 181.

Rechtschreibung, Orthographie, Schreibweise 24 A, 32, 32 A, 39, 40, 126.

Refrain s. Kehrreim.

Regenerationslehre 63, 88f., 88 A, 135, 153, 180 A, 181, 191.

Reger, Max 195.

Religion des Parsifal 63, 134, 153, 163, 180, 181.  
 Reprisenbar (Auswahl) 27, 48, 72f., 93ff., 129f., 167, 200.  
 Rezitativ 81, 98, 151.  
 Rheingold 160, 195.  
 Rhythmik, Rhythmus 2, 9, 54, 54 A, 82, 87, 95, 104, 145, 164.  
 Riemann, Hugo 9, 30, 36, 39, 40, 87, 88, 192.  
 Ring des Nibelungen 23, 195.  
 Roethe, Gustav 184 A.  
 Röttger, Heinz 193.  
 Rolland, Romain 193.  
 Rondoform (Auswahl) 58f., 83, 199.  
 Sakolowsky, Paul 12 A.  
 Salomon, Willy 193.  
 Sandberger, Adolf 56 A, 97 A.  
 Scheinbildungen, Scheinkonsonanzen 46, 47, 54, 89f., 104.  
 Schleifer 22, 22 A, 23, 28, 58, 59, 100, 101 A, 103, 106 A, 148.  
 Schmiedel, O. 45 A.  
 Schopenhauer, Arthur 2, 11, 153.  
 Schubert, Franz 32 A.  
 Schuh, Willy 193.  
 Schwebsch, Erich 139 A.  
 Seidl, Artur 88 A.  
 Sekunde, große 71f., 72, 97, 114, 147, 157f., 165, 177.  
 Sextakkordgänge 28, 48, 49, 117, 118 A., 119 (s. a. Gralmotiv).  
 Siegfried 163, 165.  
 Sophokles 44.  
 Stellvertretung der Motive 3, 7, 51 A, 120, 124, 139 A, 195.  
 Steglich, Rudolf 184 A.  
 Sternfeld, Richard 135 A.  
 Strauß, Richard 40, 195.  
 Strobel, Otto 5 A, 17 A, 19 A, 71 A, 114 A.  
 Strophenform (Auswahl) 60, 87, 106, 121, 199.  
 Sünde, sündig 44, 70, 83, 115, 132, 181, 181 A.  
 Symmetrie 3, 7, 26, 92, 123.  
 — freie 3, 21, 28, 49, 56, 66, 78f.,

93, 109, 121, 126, 129, 132, 156, 169, 178, 181, 182, 185.  
 — gegensätzliche, s. Gegensatzsymmetrie.  
 Symphonie, symphonische Form (Sonate) 4, 9, 10, 135, 195, 200.  
 Synkopen, synkopiert 13, 28, 48, 49, 50, 59, 71, 81, 82, 83, 101, 118 A, 131, 136, 148, 150, 153.  
 Tappert, Wilhelm 11 A.  
 Tannhäuser 11, 62 A, 194.  
 Theologal-Tugenden, 18, 188.  
 Tonalität 7ff., 22, 25, 41, 46, 49, 53, 56, 68, 72, 107, 110, 112, 116, 119, 127f., 128, 131, 134, 137, 147, 185, 185 A, 193.  
 Tonart 1, 23, 24, 46, 48, 52f., 54, 95 A, 98, 109, 114, 114 A, 115, 116, 125, 168, 169, 172, 185.  
 Tonartvorzeichnung 2, 178.  
 Tongedächtnis 8, 19.  
 Triolen 11, 73, 81, 82, 103, 105, 111, 117, 153, 165.  
 Tristan und Isolde 12, 20, 22, 30, 41, 74, 93, 96, 126, 184, 184 A.  
 Tristanakkord 30, 40, 41, 43, 125.  
 lustige Hirtenweise 114 A.  
 Sehnsuchtsmotiv 20, 46f., 102, 135.  
 Todesmotiv 66, 74.  
 Verhängnismotiv 22, 66.  
 Tritonus 8, 80, 144, 144 A, 145, 167, 175.  
 Troubadour-Rondeau 117.  
 Trugschluß 48, 53, 68, 73, 74, 101, 114 A, 120, 125, 147, 152, 164.  
 Übergang (Kunst des) 7, 60, 113, 120, 195.  
 Überschneidung 76, 82, 83, 150.  
 Umkehrung 31, 64 A, 114, 158, 160.  
 Urgesetze der Melodik 11.  
 Variation, Variierung 2, 3, 96, 195.  
 Verkettung, Verknüpfung 6 A, 7, 13, 74, 76, 80, 113, 195.

Verkürzung 108, 141, 151, 174, 174 A.  
 Vollkommener Bogen (Auswahl) 13, 50f., 51, 78ff., 83f., 92, 122f., 131ff., 154, 169f., 194, 199f.  
 Vorangehen der Musik vor der Dichtung 5 A, 114 A, 192.  
 Vorhalte 31, 36ff., 45, 46, 50.  
 Wagner, Richard, Hinweise auf seine Schriften 1, 11, 11 A, 12 A, 14, 17f., 18, 45, 65 A, 73 A, 88 A, 103 A, 116, 153 A, 163, 181 A.  
 Walküre 113.  
 Wandeldekoration 73 A, 185, 185 A.  
 Weinel, H. 62 A, 64 A, 88 A.

Weinhandl, Ferdinand 62 A, 115 A.  
 Wesendonk, Mathilde 7, 12 A, 114 A.  
 Wibelungen 12 A.  
 Widerschläge 28, 45, synkopierte 81.  
 Wille (im Schopenhauerschen Sinn) 2, 4, 16, 43, 88, 103.  
 Wolzogen, Hans von 5, 12 A, 14, 19, 30, 30 A, 62 A, 70, 71, 114, 115, 115 A, 122, 124, 131, 146, 169, 170, 170 A, 176, 177, 180 A, 181 A, 190 A.  
 Zeitlicher Verlauf der Musik 2, 3, 73 A, 109, 123, 126, 177.