

K-75



ZENEAKADÉMIA
ÜSZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
ÜSZT MŰZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



Richard Wagner's

B ü h n e n w e i h f e s t s p i e l

„P A R S I F A L”



nach Sagenstoff



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

musikalischer Entwicklung in den Motiven

dargestellt

von

ALBERT HEINTZ.

Mit 66 ausführlichen Notenbeispielen.

Charlottenburg (-Berlin) 1882.

Verlag der „Allgemeinen Deutschen Musikzeitung“.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



7672
3p



„Es begegnete mir und geschieht mir noch, dass
„ein Werk der Kunst beim ersten Anblick mir
„missfällt, weil ich ihm nicht gewachsen bin.
„Ahne ich aber ein Verdienst darin, so suche ich ihm
„beizukommen, und dann fehlt es nicht an den er-
„freulichsten Entdeckungen. An den Dingen werde
„ich neue Eigenschaften und an mir neue
„Fähigkeiten gewahr.“

Goethe.

Die herrschende Richtung in der Kritik unsrer Zeit hat wenig gemein mit obigen Worten unseres grossen Dichters. Ihr gilt nur, was durch die Vergangenheit sanctionirt ist, sie hat keinen Sinn für das werdende in der Kunst und stellt deshalb den trügerischen Grundsatz auf, dass jedes echte Kunstwerk im ersten Momente der Auffassung vollständig begriffen werden müsse. Wie sehr sie hierin irrt, zeigt die Geschichte der Kunst, welche die Werke eines Shakespeare, eines Joh. Seb. Bach und Anderer unter dem Staube einer mangelhaften Geschmacksentwicklung hat begraben werden sehen, aus dem ein erkenntnissvolleres Zeitalter sie später erst an's Licht zog.

Etwas Aehnliches vollzog sich mit Richard Wagner's Meisterwerken, wenn man deren ursprüngliche Wirkung mit derjenigen, welche nach jahrelangem Studium beim deutschen Kunstpublikum erfolgte, vergleicht. Vieles in diesen Werken, was einst mit Schmähungen verfolgt wurde, wird jetzt als künstlerischer Gewinn anerkannt, und das Wort bewährt sich daran auf's Neue: „Dem Fertigen ist nichts recht zu machen; der Werdende wird immer dankbar sein.“

Solchen Kunstfreunden nun, welche mit Göthe das Werdende zu schätzen wissen, möchte ich mit nachfolgendem kurzen Erläuterungsversuche über das in diesem Sommer auf dem Bayreuther Theater erscheinende Bühnenweihfestspiel zu Hülfe kommen.

Ich wende mich zuerst zur Dichtung des Parsifal*).

Die älteste uns erhaltene dichterische Bearbeitung der Sage vom Gral, der Petit St. Graal oder Joseph von Arimathia des Robert de Boron, bringt den Gral in unmittelbare Beziehung zu der Erzählung des Evangelisten vom Abendmahle des Herrn und fasst ihn auf als ein Gnadengefäß von kostbarem Gestein, an dessen Segnungen nur die Reinen theilnehmen dürfen, und welches die Sünder durch schwere Strafen aus seiner Nähe verbannt. In den altfranzösischen Gralsromanen wurde dem Gral mehr und mehr die Bedeutung eines Wunschgefäßes zuer-

*) Als Quelle für diese Mittheilungen nenne ich dankbar verschiedene Abhandlungen in den Bayreuther Blättern, sowie das Wolfram'sche Epos in der Uebersetzung von Simrock.

theilt, dem die Kraft innewohne: Speise und Trank, sowie mancherlei irdisches Heil zu verleihen; und hier verbindet sich die Gralssage mit denen von König Artus und der Tafelrunde und von Parzival, welche keltischen Ursprunges sind. Der Abenteuerroman *Conte du Graal des Chrétien de Troies* (12. Jahrhundert) ist es vorzugsweise, auf dessen Grundzüge Wolfram von Eschenbach, der Ende des 12. und Anfang des 13. Jahrhunderts in bayrischen und thüringischen Landen lebte, seinen Parzival aufgebaut hat; ja, Chrétien's frische, poetische Eigenart hat nicht bloss im Stoffe, sondern auch in der Behandlung desselben Einfluss auf Wolfram's Dichtung geübt. Dennoch hat Wolfram durch Vertiefung der christlichen Gottesidee in seinem Werke, demselben eine unendlich höhere Stellung in der poetischen Literatur erworben.

Dem Heilsgefässe des Grals wird bei Chrétien bereits der heilige Speer gesellt, (Wolfram benutzt diess nicht, aber Wagner nimmt es wieder auf) mit welchem dem gekreuzigten Heilande die Seite durchstochen wurde; und ersteres erscheint vollständig als Symbol der Herrlichkeit göttlichen Wesens in der Dreieinigkeit: indem alljährlich am Charfreitage, von Gott Vater gesendet, eine weisse Taube (als Sinnbild des heiligen Geistes) herabfliegt und eine Oblate (den Leib des Gottessohnes) auf ihm niederlegt, wodurch seine Wunderkraft neu belebt wird. Auf Monsalvat, dem Berge der Rettung, ruht der Gral. Ihm und dem Dienste seiner ritterlichen Priesterschaft am Heiligthume baute Titurel die heilige Burg, und unter dessen Nachfolgers, Amfortas' Regimente trifft schwere Bedrängniss die Gralsgemeinde. Der König verfällt in die Bande einer sündigen Liebe und erhält, nach Wolfram's Dichtung von der vergifteten Waffe eines Heiden, eine furchtbare Wunde, die sich — laut einer auf dem Grale erscheinenden Weissagungsschrift — erst schliessen soll, wenn ein vom Grale berufener Held erscheine, der durch die Frage, „was dem König fehle“, Erlösung bringt und dann die Krone des Gralsreiches erlangt.

Wagner nimmt die Lanze des Kriegsknechts Longinus wieder auf und setzt voraus, dass dieselbe



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

dem Amfortas, bei der Verführung durch die von Klingsor verzauberte Kundry, durch Diesen entrissen wurde. Die blosse Frage, was Amfortas fehle, vertieft Wagner in seiner Dichtung durch den Gedanken des christlichen Mitleids, des heiligen Triebes der Nächstenliebe und des Samariterdienstes, dem ein reines, kindliches Gemüth sich hingiebt, wenn es über die wahre Noth der Welt „wissend geworden“ ist. —

Ich lasse nun den von Wagner benutzten Inhalt des Parzival von Wolfram v. E. folgen, um daran dann die Umbildungen der Wagner'schen Dichtung, namentlich in Betreff der einzelnen Personen des Drama's, zu beleuchten.

Parzival, ein von seiner Mutter Herzeleide in voller Waldeinsamkeit, der Welt entfremdet, erzogener Knabe, zieht endlich von dunklem Drange erfüllt in die Welt hinaus. Seine Mutter ist darüber von tiefstem Schmerze erfüllt und lässt ihn ziehen, indem sie ihn in Narrenkleidung steckt und ihm einen alten Klepper zum Rosse giebt: damit er Erfahrungen mache, die ihn bald zu ihr zurücktreiben! So zieht er aus: ein unschuldiger Thor, der zum Bringer des Heils erst werden kann, wenn er Gott und Welt und sein richtiges Verhältniss zu ihnen erkannt haben wird. Er erschlägt im Kampfe einen Ritter, dessen Rüstung ihm von König Artus zugesprochen wird. Dann begegnet er einem rüstigen Alten (Gurnemanz), der ihm gute Lehren im Ritterbrauche wie für's Leben giebt, unter anderen auch diejenigen, welche der Thor später so unglücklich anwendet. „Nicht thig viel zu fragen.“

Er gelangt zum Gral, wo er mit feierlichem Gepränge aufgenommen wird. Staunend sieht er die Pracht des heiligen Tempels; er sieht in der Versammlung der Ritter und Jungfrauen eine heilige Lanze umhertragen, bei deren Anblick Alles in Weherufe ausbricht; er beobachtet die Speisung der Anwesenden durch die Wundermacht des Grals; er erblickt den greisen Titurel auf einem Ruhebette und bemerkt, nicht ohne Mitgefühl, die schmerzhaften Leiden des Königs Amfortas — allein er fragt nach nichts, und wird dessen ungeachtet am Abend mit Zuversicht zur Ruhe geleitet. Am Morgen, nach unruhigen Träumen erwachend, findet er sich in völliger Verlassenheit. Vergebens späht er nach einem Wesen aus; nur sein Ross findet er am Thore angebunden: er reitet über die Zugbrücke hinaus, da ruft ihm ein Knappe von der Zinne spottend nach: „Ihr seid eine Gans; hättet Ihr den Wirth gefragt, so wäre Euch grosser Preis zu Theil geworden.“

An Artus Hofe trifft ihn ein vernichtender Schlag. Kundry, die grausige Gralsbotin, nennt die Tafelrunde durch ihn entehrt: um seines Schweigens willen. Er verlässt den Hof, zerfallen mit Gott und Welt, und irrt in ungestillter Sehnsucht nach dem verscherzten Heiligthum umher. Endlich an einem Charfreitage gelingt es dem Einsiedler Trevrezent, ihm in der Zerrissenheit seines Gemüthes Trost zu geben: durch

Hinweis auf den heiligen Tag und seine Bedeutung für die Vergebung der Sünden.

Parzival beschliesst nun, Gott seine Führung zu überlassen; er zieht von Neuem aus und vollbringt wunderbare Thaten, bis endlich in dem Kampfe mit dem eigenen unerkannten Bruder, Feirefiss, seine Prüfungen beendet sind. Kundry, die ihn einst verfluchte, setzt ihn in alle Ehren an der Tafelrunde wieder ein und verkündet ihm, dass er zum Könige des Grals, sein Sohn Loherangrin (Parzival hatte sich inzwischen mit der Königin Kondwiramur vermählt) zu seinem Nachfolger ausersehen sei. Er betritt von Kundry geleitet mit dem rechtzeitig erkannten Bruder die Gralsburg, wirft sich in brünstigem Gebete vor Gott nieder, und der letzte Zweifel wird ihm genommen. In heiliger Erleuchtung erhebt er sich, tritt vor das Siechbett des Amfortas und fragt: „Oheim, was fehlet Euch?“ Und — „der Lazarus auferstehen machte, derselbe half, dass Amfortas sich gesund und in blühender Schöne vom Lager erhob!“ Parzival nimmt Besitz vom Königthum des Grals.

Aus dem sonstigen Inhalte des Parzival ist noch anzuführen, dass Klingsor, der Besitzer des Zauberschlosses und der 400 gefangenen Jungfrauen, der Verbündete der Orgeluse ist, in deren Liebesdienste Amfortas jene verhängnissvolle Wunde erhalten hat. Beide Gestalten treten nur in der fernabliegenden Episode des weltlichen Ritters Gawan im Epos auf. —

Soweit der Inhalt des Wolfram'schen Epos in Beziehung zu dem von Wagner geschaffenen Drama. Joh. Scherr sagt von der alten Dichtung: „In der Art und Weise, womit Wolfram die Sage „vom heiligen Gral und vom Artusritter Parzival ergriff und bearbeitete, offenbarte sich zum erstenmal „die ganze Fülle des deutschen Gemüthes, die „ganze Tiefe des deutschen Geistes; dieser „Heldengesang ist die erste grosse That der „deutschen Idealistik, welche von da ab von „ihrem Fragen nach Gott und nach des Menschen- „lebens Sinn und Frommen nie mehr abgelassen „hat! Der Parzival ist ein psychologisches „Epos, dem Vilmar mit Recht den Faust von „Goethe als psychologisches Drama zur Seite „stellt.“

Nun wenden wir uns zu der dramatischen Umarbeitung des gegebenen Stoffes durch Richard Wagner. Das, was der Dichtercomponist im Wesentlichen für sein Musikdrama beibehielt, lasse ich unberührt. Als abweichend ist zuerst zu erwähnen, dass Wagner sein Drama und den Helden desselben Parsifal nennt, indem er das arabische Parseh-Fal, der reine Dumme, für die Bedeutung des kindlichen Thoren anwendet; sodann dass Klingsor, der Zauberer, eine grössere Bedeutung bei ihm erhält, indem dieser und seine verlockenden Zaubermädchen dem Reiche des Heiligen und Reinen als Repräsentanten der sündhaften Weltlust gegenübergestellt werden. Er ist es, der auch die nach dem Heile strebende wilde Gralsbotin durch den Fluch ihrer einstigen



Schuld gegen den Heiland in seinen Dienst zwingt und durch sie (in ihrer Verzauberung zum schönen Weibe) den König Amfortas verlockt, ihm jene Wunde schlägt und die heilige Lanze entreisst. Klingsor wird hier als der auf verkehrtem, sündhaften Wege nach dem äusserlichen Gewinne des Heils Trachtende dargestellt: er hat sich selbst verstümmelt, um Heiligkeit zu erlangen. Wie er so von der menschlichen Gesellschaft ausgestossen ist, erfasst ihn das Verlangen nach Rache an der ganzen Welt: und er wirft sich den Künsten des Bösen in die Arme, um das Gute von Grund aus zu vernichten.

In Kundry hat Wagner die hässliche Gralsbotin und die hoffärtige Geliebte Gawans: Orgeluse, ausserdem aber die Herodias der alten Sage von Johannes dem Täufer vereinigt. Herodias soll in Liebe zu Johannes entbrannt gewesen sein; als sie das Haupt des Täufers auf dem Teller trägt, will sie es küssen, — aber es weicht zurück und bläst sie an. Die Unselige wird in alle Winde verweht und jagt nun ruhelos (als Frau Hera in der wilden Jagd) durch die Welt. Das Vergehen am Täufer wandelt Wagner in eine Versündigung gegen den Heiland selbst um: indem Kundry denselben verlacht hat und zur Strafe: in ewigem Sehnen nach Erlösung, dem stets wieder entwindenden Heile nachjagen muss. Bei ihrer Verzauberung durch Klingsor wähnt sie in Parsifal den Heiland wiederzufinden, den sie einst verlachte. Da wird sie zum liebenden Weibe und glaubt: ihr Liebesumfange werde ihn zum Gotte machen; noch einmal stösst sie so das wahre Heil von sich — aber in der hingebenden Liebe, die diesen Wahn erzeugte, liegt der Kern zu ihrer Reue und Sühne. So tritt sie denn im letzten Aufzuge verändert: als fromme Büsserin auf und erhält die Taufe, sowie ihre endliche Erlösung durch den Tod. Der Name Gundryggia bezeichnet die wilde, walkürenhafte Reiterin.

In Gurnemanz sehen wir den alten Ritter, welcher Parsifal im Anfange seiner Heldenlaufbahn unterwies, mit Trevrezent, dem Einsiedler, identificirt. Er ist der treueste Diener des Grals und steht in hohem Ansehen, sowohl wegen seiner Weisheit und Erfahrung als wegen der Milde seines Herzens.

Amfortas repräsentirt im Drama das durch sündige Liebesschuld in die Gralsgenossenschaft eingedrungene Leiden, welches im dritten Aufzuge zur höchsten Bedrängniss des Gralthums sich steigert, um dann durch Parsifals erlösende Erscheinung in heilige Wonne verwandelt zu werden. —

Beim Vergleiche des Wagner'schen Werkes mit der alten Dichtung zeigt sich, wie der Dichter des Drama's jeden weltlichen Beigeschmack, der dem Wolfram'schen Gralreiche noch anhaftet, verbannt und die Bedeutung des Grales entschiedener an die Opferthat Jesu Christi geknüpft hat, so dass bei ihm auch das Mahl der Gralsritter ein wirkliches „letztes Liebesmahl“ bedeutet. Der Fluch, der auf dem Dasein und seiner Quelle, der sinnlichen Liebe, ruht, wird überwunden durch das Opfer des Erlösers

und seiner Nachfolger, wird von jedem Einzelnen besiegt durch Aufopferung im Dienste der Mitmenschen. —

Man hört oft im fernen Wald
Von oben her ein dumpfes Läuten,
Doch Niemand weiss, von wann es hallt
Und kaum die Sage kann es deuten.
Von der verlornen Kirche soll
Der Klang ertönen mit den Winden;
Einst war der Pfad von Wallern voll,
Nun weiss ihn Keiner mehr zu finden!

Rich. Wagner hat den verlorenen Pfad gefunden: die alten Glocken ertönen wieder! — Und jene „Fertigen“ unter den Beurtheilern, welche vom Kunstwerke verlangen, dass es sofort im Erscheinen vollendet wirke, — sollten sie nicht auch mitunter es haben läuten hören und die Sehnsucht empfinden nach den Klängen der verlorenen Kirche im Haine deutscher Dichtung und Sage? — *)

Gebe Gott, dass der Deutsche das Gute, was sein Volk auf geistigem Gebiete und namentlich auf dem der Kunst hervorgebracht hat, ebenso schätzen und lieben lerne, als andere Nationalitäten das des ihrigen: denn er glaubt nicht immer an seine eigene Kraft! —

Doch nun zur Erläuterung des **musikalischen Theils** vom Drama.

Bekanntlich bedient sich Rich. Wagner bei der Anwendung der Musik auf das Drama in ähnlicher Weise der musikalischen „Motive“, wie das die Meister der sogenannten absoluten Musik auch schon im symphonischen Satze — wenngleich naturgemäss in beschränktem Maasse — thaten. Der dramatische Styl, wie ihn Wagner mit neuer Kunst ausgebildet hat, verlangt eine reichere Anwendung und Entwicklung dieser Motive, welche in innigster Beziehung zu den Gesetzen des Drama's stehen und die wesentlichste Grundlage der Einheit zwischen der scenischen Handlung und der Musik zu bilden haben.

In ihrer lebendigen Verbindung mit dem Vorgange auf der Bühne wirkt die Musik wohl unmittelbar auf die Empfindung des Zuhörers; allein beim ersten Eindrucke des Werkes kann ein Missverstehen der Absicht des Dichters in einzelnen Scenen ebenso gut zu einer falschen Auffassung des musikalischen Stimmungsgehaltes führen, als ein irriges Deuten der musikalischen Erfindung den Beurtheiler der Dichtung irre leiten kann. Für das rascher eindringende Verständniss des Musikdrama's bedarf es deshalb stets einiger Vertrautheit mit der Anlage und Verwendung der Motive. In dem Folgenden ist der Versuch gemacht worden, die Leser mit der musikalischen Entwicklung des Bühnenweihfestspiels — soweit es in engem Rahmen möglich ist — bekannt zu machen; die gegebenen Andeutungen werden beim Studium des soeben erschienenen Klavierauszuges zum Parsifal, wie ich hoffe, nicht ohne einigen Nutzen für den Musiker und Kunstfreund bleiben.

*) Ihr Urtheil trifft vorläufig nicht einmal das Musikdrama in der Gesamtheit, sondern nur die Textdichtung, welche ohne Rücksicht auf die Schwesterkünste (Musik und scenische Darstellung) nicht betrachtet werden darf!



Erster Aufzug.

Das Vorspiel beginnt mit dem in langsamem Zeitmaasse von Saiteninstrumenten und Holzbläsern einstimmig vorgetragenen Abendmahlsthema („Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe willen“) ohne jede Begleitung: **Beispiel 1** (s. Beilage).

Unter aufsteigenden Arpeggien (nach einem Briefe Jos. Rubinstein's an mich: wahrscheinlich vom Streicherchor ausgeführt) wird dieses Thema noch einmal piano von Trompete und Hoboe in höherer Lage wiederholt, und die Arpeggien sinken dann im As-duraccorde hinab, verlangsamen sich und gehen endlich in syncopirte Achtelaccorde über, welche wieder aufsteigend, in den höchsten Octaven verklingen. Ganz derselbe Vorgang wiederholt sich nun in C-moll; **Beispiel 2**, wobei das Thema eine bemerkenswerthe Ausweichung nach E-moll macht, die im Drama vielfach zum bezeichnenden Ausdruck der Erlöserleiden verwendet wird. Nachdem der C-moll-Accord ebenso wie vorher der As-dur-Dreiklang in höchster Lage leise verklungen ist, setzt, von Trompeten und Posaunen crescendo vorgetragen, das Gralsmotiv ein: **Beispiel 3**; von Holzbläsern pp. aufgenommen, lenkt es in wunder-schöner Wendung in die Dominante über.

Nun bringen die Trompeten dreimal hintereinander, jedesmal eine kleine Terz höher, den Anfang des unten bezeichneten Chorgesanges, gleichsam das Motiv des Glaubens: **Beispiel 4**, und führen beim dritten Mal die Melodie etwas weiter aus: bis zu einem Abschlusse in Es-moll. Hier kehrt das Gralsmotiv in Ces-moll, von Saiteninstrumenten aufgenommen, wieder, und nun beginnen die Holzbläser mit der vollen Melodie des Chorgesanges: „Der Glaube lebt, die Taube schwebt, des Heiland's holder Bote“, **Beispiel 5**, welche in prachtvoller Steigerung zuerst von Flöten und Horn, dann von Saiteninstrumenten, von den Hörnern und endlich von Trompeten und Posaunen weitergeführt wird. Letztere führen die Melodie nach As-dur zurück, wo sie von den Holzbläsern noch einmal sanft wiederholt wird und mit dem fragend klingenden Abschlusse des Abendmahlsthema's (Takt 5 vom ersten Notenbeispiele) endet.

Ueber einem leisen Tremolo der Contrabässe und Pauke in f-as beginnen nun die Holzbläser das Abendmahlsthema in As-dur (da auch das Des im Thema in D verwandelt wird, so erscheint es hier also in dorischer Tonart); beim dritten Takte (C-moll) springt das Tremolo plötzlich hoch in die Geigen über und nun beginnt ein schmerzliches Ringen in den Beugungen dieses feierlichen Motivs, unterbrochen durch dazwischen aufleuchtende, wunderbar verklärt erscheinende Septimenaccorde. Das Ringen des Amfortas mit den Reueschmerzen seiner bestraften Weltlust — ebenso Parsifal's Mitleiden mit der Qual des kranken Gralskönig's — drückt sich hier in einem ergreifend schönen Orchestersatze aus, der seinen Höhepunkt in dem schmerzlich sehnsuchtsvollen Motive

der Heilandsklage um das entweihte Heiligthum erreicht: **Beispiel 6**. Bei „etwas gedehnt“ kommt das volle Orchester zur Anwendung; dann mässigt dasselbe rasch seine Kraft und nach und nach lenkt das Klagemotiv decrescendo, über mit misterioso bezeichnete Accorde, in die Schlusskadenz des Abendmahlsthemas ein. Ueber dem pianissimo ertönenden Septimenaccorde auf es (mit Vorhalt seiner Terz) steigt der erste Ansatz dieses Themas in den Holzbläsern zu höchster Höhe auf: **Beispiel 7**, und hier öffnet sich der Vorhang während des gehaltenen Septimenaccordes.

Die Musik lenkt beim Beginn des Drama's nicht nach As-dur ein, sondern: auf der Bühne erschallt der Morgenweckruf der Gralsposaunen mit den ersten zwei Takten des Abendmahlsthema's in Fes-dur. Bald folgt diesem, während der Gespräche zwischen Gurnemanz und den Knappen, das Gralsmotiv mit dem Glaubenschorsatze. Jenes erscheint hier zuerst mit besonderem Schlussanhange, **Beispiel 8**, welcher den schmerzlichen Blick des Erlösers zu bezeichnen scheint (Kundry im II. Akt: „Da wahn' ich seinen Blick schon auf mir ruhn“). Mit diesem Zusatze hat der Meister auch das Gralsthema zum Abschlusse des Vorspiels verwendet, als er dasselbe im vorigen Jahre vor König Ludwig vom Münchener Orchester ausführen liess.

Kundry's Erscheinen wird durch ein wildes Reitmotiv, **Beispiel 9** markirt, das später auch bei Parsifal's Erzählung von seinen Wald- und Jagdstreifeien zur Anwendung kommt.*) Wichtiger für Kundry's Characterisirung ist das darauf folgende Motiv der Verwilderung, **Beispiel 10**, welches in der Regel nur in seinem ersten Theile, dem abstürzenden Laufe, angewendet, so aber auch von Amfortas, ja sogar von Parsifal acceptirt wird; letzteres geschieht z. B. im zweiten Akte, wo Parsifal, von Kundry's Kuss berührt, des Amfortas Leiden empfindet und „das sündige Verlangen“ von sich weist. Sehr interessant ist die plötzliche Anreihung eines wonnevollen Motivs an das ebenbezeichnete wild und herb klingende: des Motivs der Balsambringerin. Es zeigt sich hier die schlagende Kraft des Ausdrucks, die dem Meister im Momente zu Gebote steht, und welche ihn befähigt, oft mit einem einzigen kleinen Tonschritt aus einer Stimmung in die entgegengesetzte überzuleiten! — Auch als Gralsbotin wird Kundry durch ein besonderes Motiv bezeichnet bei den Worten der Antwort auf Gurnemanz' Frage: „Woher brachtest du dies?“ „Von weiter her als du denken kannst!“ erwidert Kundry. **Beispiel 11**.

*) In letzterem Falle bildet es sich so:



Einer der wichtigsten thematischen Sätze in diesem Act ist das Leidensmotiv des Amfortas, welches häufig von einem Anhang (beim sechsten Takte beginnend) begleitet wird, der auf die ersehnte Linderung des Schmerzes deutet, **Beispiel 12**. Daran schliesst sich beim Auftreten des Amfortas selbst sofort das Motiv der Waldmorgenpracht, **Beispiel 13**.

Wenn Gurnemanz dann von Kundry sagt: „eine Verwünschte mag sie sein!“ so ertönt eine Accordfolge, welche einigermaßen an das Rabenmotiv in der Götterdämmerung erinnert, doch aber neu und eigenthümlich ist; **Beispiel 14**. Bald darauf folgt auch das Zaubermotiv Klingsor's, **Beispiel 15**, welches besonders im zweiten Akte Verwendung findet.

Gurnemanz' Erzählung von der Uebergabe der Heilsgüter an Titurel durch des Heilands Boten wird von einer feierlichen, fremdartig modulirenden Melodie, zuerst mit Holzbläsern und Horn, später auch mit Saiteninstrumenten begleitet, **Beispiel 16**. Derselben schliesst sich sofort das Grals- und das Abendmahlsmotiv an, ersteres in schöner Verarbeitung der aufsteigenden Schlussfigur. — Das später, während Gurnemanz' weitergeführter Erzählung vom Verluste der heiligen Lanze, herbeigezogene Klingsormotiv, sowie das Motiv der Zaubermädchen werde ich bei Besprechung des zweiten Aufzuges anführen; hier ist nur noch das Speermotiv zu erwähnen, welches dem dritten Takte des Abendmahlsthema's entnommen ist, **Beispiel 17**.

Ein Motiv von grösster Bedeutung und sinnvollem Ausdrucke tritt nun hervor: das Motiv der Weissagung vom reinen Thoren: **Beispiel 18**. Gurnemanz singt es mit dem Weissagungsspruch und die 4 Knappen wiederholen es leise in vierstimmigem Satze (zwei Soprane, Alt und Tenor). Gleich darauf wird Parsifal als Schwantödter herbeigeführt; sein Motiv entwickelt sich erst später zu reinsten Form, wie es **Beispiel 19** zeigt. Hier reiht sich auch das aus dem Lohengrin bekannte Schwanmotiv an (der kleine Dreiklang mit dem grossen der Paralleltonart wechselnd), welches aber bei dem Wehgeschrei um den getödteten Schwan umgewandelt wird durch die Modulation vom grossen Dreiklang in den verminderten Septaccord. Gurnemanz' Mahnung: die Thiere des Waldes zu schonen, führt ein neues Motiv herauf, **Beispiel 20**, welches in dem sanften Aufstiege der Melodie eine entfernte Verwandtschaft mit dem später zu notirenden Motive der Blumenauwe bezeugt.

Bei den Fragen des Gurnemanz nach Parsifals Namen und Herkunft, ertönt zum ersten Male das Motiv der Mutterliebe Herzeleides, **Beispiel 21**.


Nun naht die feierliche Scene im Saale der Gralsburg. Während die Bühne sich langsam verwandelt und Gurnemanz mit Parsifal bald zwischen Felsenwänden, bald in einer Thoröffnung, zuletzt im grossen Kuppelsaale erscheint, erklingt im Orchester (zuerst vom Streicher-, dann vom Bläserchor, endlich von gedämpften Trompeten vorgetragen) das feierliche Glockenmotiv, **Beispiel 22**, zu welchem später die

Glocken der Bühne mehrfach andauernd im Einklange ertönen. Vorläufig ohne die Glockenbegleitung, tritt dasselbe (wahrscheinlich übereinstimmend mit den jedesmaligen Szenenverwandlungen) in den verschiedensten Tonarten, wie bei **Beispiel 23**, auf. Mit ihm verbindet sich dann das Gralsmotiv in reicher Modulation und später das Motiv der Reueschmerzen, welches dem Chore der Knappen: „Den sündigen Welten mit tausend Schmerzen, wie einst sein Blut geflossen“ etc. entnommen ist, **Beispiel 24**. Wenn das Orchester, bei sich steigender Prachtentfaltung in diesem feierlichen symphonischen Satze, sich zu voller Kraft erhoben hat, so erschallt von der Bühne her, mächtig von sechs Posaunen unisono geblasen, das Abendmahlsmotiv, wie bei **Beispiel 25**. Muthmasslich wird dies zusammentreffen mit dem Eintritte der so wunderbar Schreitenden in den Saal. Gleichzeitig beginnt, erst zu- dann abnehmend, das Glockengeläute C. G. A. E., und wenn es verstummt, stimmen die Ritter des Grals zum Glockenmotive im Orchester den Gesang unisono an: „Zum letzten Liebesmahle gerüstet“ etc. **Beispiel 26**. Das Zwischenspiel der einzelnen Verse bildet folgende, der Gesangsmelodie entsprechende, Harmonie zu dem Thema der dann wieder ertönenden Glocken: **Beispiel 27**. Dieser Chor modulirt dann nach Es- Ges- A-dur und schliesst in C-dur mit dem Fortissimo-Eintritt des Gralsmotiv's, welches vom vollen Orchester unter Hinzutritt des Glockengeläutes ausgeführt wird.

Die Knappen, welche beim Erscheinen des Amfortas den verhängten Gralsschrein tragen und auf den Steintisch stellen, singen nun dreistimmig den erwähnten Reuechor, **Beispiel 24**, worauf aus der Höhe der Kuppel der vierstimmige Knabenchor: die Glaubensverkündigung, **Beispiel 8**, besänftigend herniederschallt.

Amfortas, von Titurel aufgefordert: des heiligen Amtes zu warten, weigert sich mit den Worten: „Wehe mir der Qual“ etc. Das Motiv der Verwilderung, **Beispiel 10**, und das Reuemotiv, **Beispiel 24**, treten hier in den Vordergrund; bei Erwähnung des zu erwartenden Gralserglühens umschlingen sich Grals- und Abendmahlsmotiv mit dem Leidensmotive des kranken Königs. Beim Paroxismus des Schmerzes („Ach Erbarmen! Nimm mir mein Erbe“) wiederholen sich die aus dem Vorspiel bekannten schmerzlichen Beugungen des Abendmahlsmotives. Aber tröstlich ertönt nun, von Knabenstimmen in der Kuppel ganz leise gesungen, der Spruch der Weissagung: **Beispiel 18**. Darauf wird der Gral enthüllt, Amfortas erhebt sich mühevoll, und die Musik malt seinen schweren Entschluss durch trübe und abgebrochene Wiedergabe des Abendmahlsthema's in den Violoncellen. Da ertönt aber dasselbe Motiv klar und rein von Jünglings- und Knabenstimmen aus der Kuppel (Alt und Tenor unisono, nur vom Tremolo der Bässe begleitet) zu den Worten „Nehmet hin meinen Leib, nehmet hin mein Blut, um unserer Liebe willen!“ **Beispiel 1**. Genau wie im Vorspiele folgen hier die As-dur-Arpeggien mit Wiederholung des Themas im Orchester, während



Amfortas im Gebete vor dem Kelche sich neigt und Dämmerung sich im Saale verbreitet. Dann singt der Knabenchor den 2. Theil des Themas in C-moll (Beispiel 2) mit den veränderten Schlussworten: „auf dass ihr mein' gedenkt.“ Es folgen die Arpeggien und die Themawiederholung in C-moll — und nun dringt ein Lichtstrahl von oben auf die Krystallschale herab; diese erglüht purpurn, Alles sanft bestrahlend. Im Orchester ertönen die herzbewegenden Klänge des Motives der Heilandsklage, Beispiel 6, und des Reuechores, Beispiel 24; während dessen schwenkt Amfortas den Gral und segnet Wein und Brod. Alles ist auf den Knieen. Dann setzt Amfortas den Gral nieder; derselbe erblasst unter den Klängen einer eigenthümlich feierlichen Verbindung der Schwanmotivaccorde mit dem Gralsmotive: eine sehr geistvolle Bezeichnung des Schwanengesanges der kurzen Gralswonne! — Während eines Pianissimo-Tremolo's der Geigen im As-dur-Dreiklänge und dem Glockenmotiv As. Es. F. C. in den Bässen, vertheilen 4 Knappen Wein und Brod: die Ritter lassen sich zum Mahle nieder, und wieder singen dann die Knaben aus der Höhe, unter sanfter Triolenbegleitung der Holzbläser, den schönen, aus dem Abendmahls motive entnommenen Chor der Wein- und Brodverwandlung, welchen **Beispiel 28** darstellt. Jünglinge (Tenor und Alt) nehmen dieselbe Melodie eine Quarte tiefer auf für die Worte: „Blut und Leib der heiligen Gabe“ etc., und nach ihnen singen dann die Ritter (erste Hälfte) den Chor: „Nehmet vom Brod, wandelt es kühn in Leibes Kraft und Stärke“, —  welchen im Orchester die Bässe rhythmisch das Glockenthema nachahmen und Trompeten und Posaunen, meist mit Tonica und Dominante, secundiren: **Beispiel 29**. Die zweite Hälfte der Ritter wiederholt dieselbe Melodie („Nehmet vom Wein“ etc.) unter lebhafter sich bewegnender Bassfigur, dann vereinigen sich beide Chöre und stimmen das Gralsthema an („selig in Liebe, selig im Glauben“), welches die Jünglinge und Knaben in der Kuppel eine Octave höher wiederholen und leise verhallen lassen. Das Orchester setzt hier mit dem piano beginnenden, aber, wie im Vorspiele mit mächtiger Steigerung wachsenden Glaubensthema, Beispiel 5, ein und Alles rüstet sich zum Aufbruche. Amfortas deutet durch Neigung des Hauptes und Berührung der Wunde deren erneutes Bluten an (daher erscheint im Orchester wieder das Reuethema mit dem Glockenmotive verbunden), und Parsifal hat hier die einzige Kundgebung seiner Theilnahme an dem, was er sah, durch heftigen Griff nach dem Herzen anzudeuten! Bedeutungsvoll schliesst sich den genannten Themen beim Abgange des Amfortaszuges das Motiv des Weissagungsspruches (von gedämpften Trompeten vorgetragen) an: gleichsam der Klage Ausdruck gebend, dass Parsifal nicht der erwartete heilbringende Thor gewesen sei. Dieses Motiv leitet nach C-dur über, und das Gralsmotiv führt nun noch einmal den vollen Glockenklang, aber piano, herauf. Immer sanfter verhallen die Glocken, bis bei ihrem Ver-

stummen die Bässe auf dem tiefen E liegen bleiben, um mit dem Weissagungsmotive in A-moll die tadelnden Worte des Gurnemanz an Parsifal einzuleiten, dessen nochmaliger stummer Griff zum Herzen mit dem schmerzvollen Motive der Heilandsklage, Beispiel 6, im Orchester begleitet wird. Parsifalmotiv und Schwanmotiv accompagniren Gurnemanz Worte: „Dort hinaus, deinem Wege zu! Lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh“ — und im Augenblicke, wo Parsifal zur Thür hinausgestossen wird, setzen die Contrabässe das (aus der Götterdämmerung bekannte) tief unheimliche Fis ein, zu dem die Bratschen in raschem Sextolenlauf, dann chromatisch stockend, in den Tritonus herabschwenken, den die Violoncelle aufnehmen und nach H lenken. Ueber dieser schwellenden Quarte springt nochmals, düster spottend, das verkürzte Weissagungsthema auf; aber während Gurnemanz sich wendet, um den letzten abgehenden Rittern zu folgen, ~~tönt~~ von einer Altstimme (in fis einsetzend) gesungen, das unentstellte Weissagungsthema, selig verklärt mit den Worten: „durch Mitleid wissend, der reine Thor!“ aus der Höhe herab — als erneute Weissagung, dass Parsifal der Verkündete gewesen sei! Mit dem letzten Worte einfallend, lässt der Knabenchor leise verhallend das „Selig im Glauben“ in der Melodie des Gralsmotives folgen, und die Glocken ertönen noch einmal dazu, mit ihrem feierlichen Klänge die heilige Handlung auf's Würdigste beschliesse d. —

Man hat geäussert, Wagner sei mit der Musik zum Parsifal auf den Standpunkt seines Lohengrin zurückgekehrt! Wie lächerlich diese Behauptung ist, können Diejenigen nicht empfinden, welche die Kraft seines Genie's nach alltäglichem Maasse messen. Wer die letzten grossen Werke des Meisters — Lohengrin mit eingeschlossen — genau kennt, dem kann es nicht entgehen, dass Wagner in jedem derselben einen besonderen, dem Stoffe, der zu behandeln war, entsprechenden Styl anwendet. Dass nun der heilige Stoff des Parsifal dem Style des Lohengrin sich nähern musste, der nur eine Episode aus der Wirksamkeit des Grals vorführt, ist zweifellos. Aber die Kraft des in seinem dramatischen Schaffen durch die dazwischen liegenden grossen Werke zu vollkommenerer Höhe entwickelten Meisters ist eine gewaltigere geworden! Und das ist um so beglückender für die deutsche Kunst, als der Parsifal Gelegenheit gab, das deutsch religiöse Gefühl auf's Tiefste durch künstlerische Gestaltung zu verherrlichen. Das ist hier in wunderbarer Weise gelungen, und Religion und Kunst berühren sich in diesem echten Bühnenweihfestspiel in bisher auf der Bühne noch niemals kundgewordener, edelster Auffassung und Darstellung.

Zweiter Aufzug.

Der zweite Aufzug des Dramas spielt in Klingsor's Zauberschloss und -Garten. Das Vorspiel beginnt im düstern H-moll und stürzt sich sogleich mit stürmischem Laufe in das wilde Klingsormotiv, **Beispiel 30**,



mit welchem sich dann das Zaubermotiv, Beispiel 15, das Motiv der Reue, Beispiel 24, und das der Verwilderung, Beispiel 10, verbinden. Das Reuemotiv mit seinen schmerzlich bewegten Vorhalten der grossen Terzen, bezeichnet den Höhepunkt wilder Erregung in diesem äusserst charakteristischen Orchestersatz, welcher kurz vor Oeffnung der Scene, rasch nachlassend, sich auf dem Verwilderungsmotive in die Tiefe hinabsenkt und dann mit dem, unheimlich von Bassklarinette etc. in abgebrochenen Sätzen vorgebrachten, Zaubermotive die Scene eröffnet. Unter Verwendung derselben Themata beschwört Klingsor die Kundry aus der Tiefe des düstern Thurmgemaches herauf. Diese steigt mit einem Schrei, den das Orchester mit heftiger Dissonanz und Anfügung des wilden Lachmotivs der Kundry begleitet: **Beispiel 31**, empor und weigert sich, dem Zauberer und seinem Werke zu dienen. Bedeutungsvoll tritt bei ihrem Wehruf: „O, mein Fluch — Sehnen — Sehnen!“ das Reuemotiv hervor, und wenn sie erklärt: „ich will nicht“, ertönt das Motiv der Heilandsklage, Beispiel 6, um den auf das Heil gerichteten Sinn ihrer besseren Natur zu zeigen. Klingsor, von Kundry's verächtlichen Andeutungen gereizt, erwidert mit wuthschraubenden Worten, indem er sie Teufelsbraut schilt. Dabei kommen im Orchester vorzugsweise: Lach- und Zaubermotiv zur Geltung; bei Erwähnung des besieigten Amfortas tritt dessen Leidensmotiv (erster Theil) hinzu, Beispiel 12. Kundry bricht bei der Erinnerung an Amfortas Schwäche in Jammer aus, und es ertönt das Motiv der Versuchung, **Beispiel 32**; ihm folgt das Reuemotiv auf dem Fusse.

Das Parsifalmotiv, in den Celli von einer siegesfreudigen Bassmelodie umflochten, deutet nun die Ankunft Parsifals vor dem Zauberschlosse an. Klingsor erkennt ihn von dem Mauerrande des oben offenen Thurmes aus und stösst in ein Horn, um die gefangenen Ritter zur Vertheidigung der Burg aufzurufen. Den nun von Klingsor beobachteten Kampf, in welchem Parsifal die Ritter des Zauberschlosses in Flucht schlägt, malt das Orchester durch das in heftiger Aufeinanderfolge mehrfach in As-dur wiederholte, dann sich steigend nach A-dur und C-dur scharf überspringende Reitmotiv, Beisp. 9 u. Anmerk. p. 4. Während Klingsor seine Freude an Parsifals Schlaffertigkeit kundgiebt, ist Kundry der Macht des Zaubers erlegen. Sie geräth in krampfhaftes Lachen, das zuletzt in einen Wehschrei (Verwilderungsmotiv) übergeht, mit welchem sie verschwindet. Parsifals Motiv tritt nun, den weiteren Kampf schildernd, im glänzenden Es-dur auf, gefolgt von dem im Dreivierteltakte äusserst kampflustig ertönenden Motive des reinen Thoren, Beispiel 18, welches durch die hinzutretenden Octavensprünge der Geigen, wie **Beispiel 33** zeigt, noch besonders drastisch beleuchtet wird. (Man erinnere sich der ähnlichen Octavensprünge im Siegfried und der Götterdämmerung: sobald das die Treue bewahrende Schwert zur Sprache kommt). Hier im Parsifal bezeichnen die Sprünge jene wuchtigen Hiebe,

welche der Held nach allen Seiten hin austheilt. Jedenfalls thut die Instrumentation dieser Scene das Ihrige, um die Darstellung des Kampfes für das Auge des Zuhörers überflüssig zu machen. Klingsor bemerkt mit Befriedigung, dass Kundry bereits der Verzauberung erlegen ist, und ruft aus: „den Zauber wusst' ich wohl, der immer dich wieder zum Dienste mir gesellt“; dass dieser Zauber in dem Herzenszuge des wilden Weibes zu Herzeleide und ihrem Sprossen liegt, sagt deutlich das hier verwendete Motiv der Letzteren, Beispiel 21. Bei dem herbsten Forte-Erklingen des Klingsormotiv's versinkt der Zauberer mit dem ganzen Thurme und — der Zaubergarten steigt auf. Parsifal steht auf der Burgmauer und blickt staunend in die üppige Blumenpracht des Gartens hinab; sein Motiv erklingt dazu im Orchester, von Hörnern sanft in Ces-dur geblasen. Da stürzen von allen Seiten die ihre Ritter suchenden Blumenmädchen herein. Das Ensemble dieser Mädchen besteht aus zwei Gruppen von je drei ersten Sängerinnen, sowie zweien Halbchören von 1. 2. 3. Sopranistinnen, von denen jeder wiederum in zwei Hälften getheilt wird. Im Orchester baut sich, schroff über dem vom Paukenwirbel begleiteten Ces der Bässe, anfangs leise dann immer kräftiger, der Terzquartsextaccord auf; nach Wiederholung des plötzlich einfallenden Parsifalthemas in Es-dur erwächst dann in gleicher Weise über B der noch herbere Secundquartsextseptaccord (sich nach b des es g auflösend), zu welchem die Mädchen in einzelnen Stimmgruppen kunstvoll vertheilt, oder die Chöre in nacheinander einfallenden Vollrufen, die Worte singen: „Hier war das Tosen — wo ist der Frevler? — auf zur Rache!“ Mit letzterem, vom Ganzchor erschallenden Ausrufe, tritt das Motiv des Blühens, speciell des verführerischen Blühens, ein: **Beispiel 34**. Dasselbe begleitet, chromatisch stets höher steigend, die Rufe der Blumenmädchen nach ihren Geliebten. Wenn dieselben dann den Feind in Parsifal erkennen (auch später, wo sie ihn zu verlocken suchen: „wir spielen nicht um Gold, wir spielen um Minnesold!“), tritt das Minnemotiv hinzu: **Beispiel 35**. Die Mädchen der ersten Gruppe entweichen jetzt heimlich hinter die Blumenhänge und kehren, ganz in Blumengewänder gehüllt, wieder. Während sie sich an Parsifal herandrängen, verlässt auch die zweite Gruppe die Scene, um in gleicher Weise geschmückt wiederzukehren, und nun beginnt der eigentliche Verlockungsgesang, **Beispiel 36**, bald in getheilten Gruppen und bald im Ensemble sich entwickelnd. Es ist für den durchgebildeten Musiker höchst interessant, die Feinheit der Gruppierung dieser verschiedenen Solo- und Chorstimmen in ihrer Verwendung für die dramatische Wirksamkeit derselben zu verfolgen; wer die Augen nicht absichtlich schliessen will für die Beobachtung dessen, was Richard Wagner auf diesem Gebiete von den vorangegangenen Meistern (Seb. Bach miteingeschlossen) gelernt hat, aber nun mit neuer Kraft für die Verwirklichung seiner Ideale hervorzaubert, der muss



hier staunen über das reiche formbildende Genie des Meisters.

Von entzückender Wirkung ist namentlich die Antwort auf Parsifals Frage: „Wie duftet ihr so hold! seid ihr denn Blumen?“ Die Frage selbst bringt ein wichtiges Motiv, das der Entzückung: **Beispiel 37**. Und darauf antworten nun mit dem Motive der Blumengeister: **Beispiel 38**, erst einzelne, dann mehrere Solistinnen, dann ganze Gruppen unter Zutritt des Chores in reizend melodischem Gesange. Ich konnte, im Beispiel 38, diese Melodie nur verkürzt und mit zusammengeschobenen Textworten wiedergeben; das Wesentlichste für unsere Zwecke ist aber angedeutet. — Nun drängen sich die Mädchen einzeln verlockend an Parsifal heran, und da Dieser sich ihrer erwehren will, beginnen sie mit einem neuen Streit- und Neckmotive, **Beispiel 39**, theils ihn zu verlocken, theils ihn als Thoren, der vor Frauen feige sei, zu verspotten.

Da erschallt plötzlich aus einem Blumenhage Kundry's Stimme unter düsterem Klange des harmonisch veränderten Weissagungsmotiv's. Sie weist die Mädchen zu ihren wunden Rittern zurück, und Jene rufen dem Helden noch einmal spottend im Abgehen nach: „Leb' wohl du Holder, du Stolz, du — Thor!“ den letzteren Ausruf mit dem drastischen Sprunge vom zweigestrichenen *a* ins eingestrichene *as* würend!

Bei dem nun folgenden Gespräche zwischen Parsifal und der in bezaubernder Schönheit vor ihm erscheinenden Kundry kehren die bekannten Motive Herzeleide's, der Heilandsklage, der Blumengeister und das Zaubermotiv wieder; neu ist das Trotzmotiv des Amfortas, dessen Bedeutung erst im dritten Act zu erkennen ist, wo ich es anführen werde. An dieser Stelle, wo Kundry fragt, „was zog dich her?“ giebt nur die Musik mit diesem Motive die rechte Antwort, nämlich: „der Vorsatz, den sündhaften Trotz des Gralskönigs zu brechen!“ Es folgt nun ein längeres Arioso der Kundry, in welchem sie in äusserst zartem und innigem Gesange von Herzeleide's Mutterlust erzählt; den ersten Theil desselben giebt **Beispiel 40** wieder. Man erkennt leicht, wie das eigentliche Herzeleidmotiv, Beispiel 21, diesem Gesange Leben und Stimmung gegeben hat, oder — vielleicht auch umgekehrt, wie jenes diesem entsprungen ist. Doch auch von dem Schmerz Herzeleide's erzählt Kundry, als die Mutter vergeblich auf die Heimkehr des Sohnes harrete: es erklingt das Motiv des Mutterschmerzes, **Beispiel 41** (wohl einer der schmerzlichst ertönenden Vorhalte, von denen je Gebrauch gemacht wurde). Parsifal bezeugt seine Reue über das Vergessen der Mutter, und nun will Kundry ihn verleiten, „des Trostes Süsse“ in der Liebe zu suchen: Motiv der Trostverlockung **Beispiel 42**. Auch das Zaubermotiv dient der Verführerin bei diesen Versuchen: namentlich da, wo sie den verlockenden Kuss als letzten Gruss der Mutterliebe dem in Trübsinn Hingesunkenen auf die Lippen drückt. Da fährt Parsifal mit der Geberde höchsten Schreckens auf; er fühlt

die Wunde des Amfortas in seinem mitleidvollen Herzen brennen: Speer-, Verwilderungs-, Leidens- und Reuemotiv vereinigen sich zur Schilderung seiner schmerzlichen Empfindung. Als aber auch er nicht ganz dem Reize der Weltlust sich entziehen kann — bei den Worten: „das furchtbare Sehnen! Qual der Liebe“ — da wird (nach Hinzuziehung von Zauber- und Leidensmotiv) dieser Seelenkampf zwischen göttlichem und weltlichem Sinne in der Musik wunderbar tief und schön, durch eine merkwürdige Beugung des Gralsmotivs, **Beispiel 43**, dem die früher erwähnten, gleichsam ins Heilige verklärten Schwanenaccorde sich anreihen — dargestellt. Bei den Worten Parsifals: „das heil'ge Blut erglüht“ — ertönt das Abendmahlsthemata in C-moll, Beispiel 2, und das Motiv der Heilandsklage, Beispiel 6, mit dem Reuemotive, Beispiel 24, sinnvoll verbunden. Auch bei dem Rufe: „Erlöse, rette mich!“ — erklingen die leidensvollen Beugungen des Abendmahlsthemas aus dem Vorspiele des ersten Aufzuges.

Kundry, über die Unwirksamkeit ihrer Liebeskünste auf Parsifal erstaunt, schmeichelt ihm mit einer Vorspiegelung der verbundenen Grals- und Weissagungsmotive; sofort aber verräth sie sich in dem darauf folgenden Versuchungsmotive, Beispiel 32, so dass Parsifal die Verführerin des Amfortas in ihr erkennt und unter den Klängen des Verwilderungs- und des Reuemotives die Verderberin von sich weist! Nun bricht bei der vom Zauber Klingsor's umnachteten Kundry die eigne Liebesleidenschaft für Parsifal hervor, und das bezeichnet die Musik mit einem neuen, dem Liebes-Motive Kundry's: **Beispiel 44**. Dasselbe scheint aus einer Verbindung des Glocken-, Beispiel 22, und Entzückungsthema's, Beispiel 37, hervorgegangen zu sein und deutet damit auf die zwei sich widersprechenden Naturen in der wunderbaren Gralsbotin. Kundry's Geständniss: „Ich sah Ihn (den Erlöser) einst und lachte“ — beginnt mit dem Abendmahlsthemata in Verbindung mit dem Charfreitagsmotive: **Beispiel 45**, und dem Motive des Speers: Beispiel 17; Lach-, Verwilderungs- und Reuemotiv folgen nach. Bei den Worten: „Da traf mich sein Blick. Nun such' ich ihn von Welt zu Welt“ — tritt das Motiv der Heilandsklage, unter dem besänftigenden Accompagnement theilweise syncopirter Triolen, sehr schön den Schmerz Kundry's darstellend, hinzu und endigt in dem, mit dem Versuchungsmotive Beispiel 32, gleiche Abstammung zeigenden Motive der Sündennoth, **Beispiel 46**. Diesem reiht sich bei den ferneren Worten: „wähne den Blick schon auf mir ruhn“ — das Gralsmotiv mit dem Anhang, Beispiel 8, an. Es folgen nun in wechselvoller, aber dem Sinne der Dichtung sich eng anschliessender Weise, die uns bekannten Motive des Werks, welche einzeln anzuführen ermüden würde. Ich erwähne nur, dass bei Kundry's letztem Verlockungs-Versuche gegen Parsifal wieder das Entzückungsmotiv, Beispiel 37, und das der Blumengeister, Beispiel 38, hervortreten. Die Energie, mit welcher Kundry die Worte hervor-



stösst: „Schuf dich zum Gott die Stunde“ etc. kann musikalisch, wie dramatisch kaum grossartiger dargestellt werden, als es hier geschehen ist; man sehe **Beispiel 47**. Sobald Parsifal nun Kundry auffordert, ihm den Weg zu Amfortas zu zeigen, steigert sich ihre Wildheit zum Trotz gegen ihn unter Hinzutritt des wilden Reitmotivs, Beispiel 9. Zuletzt ruft sie unter dem Klange des syncopirt verzerrten Verführungsmotivs, Motiv des Blühens, Beispiel 34, Klingsor zu Hülfe. Dieser erscheint, nach heftigem Aufschritt seines Motives, und wirft die heilige Lanze nach Parsifal. Beim Klange des Gralsmotives erfasst dieser den über ihm schwebenbleibenden Speer und schwingt ihn im Zeichen des Kreuzes. Das Zauberschloss versinkt wie durch ein Erdbeben, unter dem Klange des furchtbar herben Nonenaccordes auf Fis, der mit dem Verwilderungsmotive in das von chromatisch absteigenden Bässen begleitete Klingsormotiv überleitet und so in das von Basstuba, Contrafagott und Pauke gehaltene tiefe D führt. Ueber diesem erscheint nun das Motiv des verführerischen Blühens, vergl. Beispiel 34, in veränderter Gestalt (von Holzbläsern, Posaunen und wahrscheinlich Geigentremolo ausgeführt), gleichsam seines Duftes und Glanzes entkleidet: jetzt ein Motiv des Verwelkens, **Beispiel 48**; denn der Garten ist verdorrt, und die Mädchen liegen als verwelkte Blumen umhergestreut am Boden. Im Enteilen hält Parsifal noch einmal an und ruft der am Boden zusammengesunkenen Kundry, welche ihm nachblickt, mahnend zu: „Du weisst, wo du mich wiederfinden kannst!“ Dabei ertönt das eben beschriebene Motiv wieder harmonisch veredelt, in feierlichen Hornklängen, und bei Parsifals Abgange stürzt das Orchester in raschem Geigenlaufe, molto crescendo, in das Reuethema, zu dem sich das Entzückungsmotiv, von der Trompete vorgetragen, gesellt: **Beispiel 49**. In wehmüthig süssem Zusammenklange schliessen diese beiden Motive die Musik des zweiten Aufzuges ab; über dem leisen Paukenwirbel auf H setzt zweimal noch der H-mollaccord sanft, das dritte Mal mit scharfem Forte der Posaunen und Trompeten ein, und der Vorhang verhüllt die Scene.

Verglichen mit dem ersten, mehr ein feierlich religiöses Gepräge tragenden Aufzuge des Drama's, entwickelt dieser zweite das farbenprächtige Bild eines mährchenhaften Vorganges in tropischer Landschaft; die Partitur wird dementsprechend sicherlich auch in der Instrumentation die üppigsten Klangeffecte aufzuweisen haben. Im stärksten Gegensatze dazu aber, sehr düster und rauh, zeigt sich der Beginn des dritten Actes.

Dritter Aufzug.

Der dritte Aufzug beginnt wieder mit einem längeren Vorspiele. Dasselbe schildert zuerst die Bedrängniss der Gralsritter durch ihres Königs Weigerung: fernerhin die Segnungen des Grales durch erneute Abendmahlsertheilung ins Leben zu rufen.

Das Bedrängnissmotiv, ganz leise vom Streicherchor vorgetragen, **Beispiel 50a** (eine Imitation in Gegenbewegung, meist auf Quintenschritten oder noch weiteren Intervallen beruhend) — eröffnet diesen fast grämlich in B-moll beginnenden Satz. Nur zweimal steigert sich dasselbe zu einem Sforzato, bei dem ein Stückchen Klingsormotiv (vergl. Beispiel 30) in Achtelbewegung zum Vorschein kommt, mit welchem die Nöthe und Kämpfe bezeichnet werden, denen Parsifal auf seiner Irrfahrt durch die Welt verfiel: **Beispiel 50b**. Die Bässe erfassen nun diese Achtelfigur in absteigender Bewegung, während die Oberstimme sie wieder in moto contrario nachahmt, aber durch syncopische Rückungen und Pauseneinschiebsel dem Satze das Gepräge des unsicheren Umhertappens aufdrückt: das ist das Motiv der Irrfahrt Parsifals, **Beispiel 50c**. Dieses Motiv wiederholt sich theils auf chromatisch höhersteigenden Tonstufen, theils in verkleinerter Bewegung; es wächst dabei dynamisch gesteigert zum Forte heran, wo seine absteigenden Bässe sich mit dem Gralsmotive vereinigen und bei weiterer Steigerung eine Verbindung vom Motive der Heilandsklage mit dem Verwilderungsmotiv, Beispiel 6 und 10, herbeiführen.

Wie schön spricht hier die Musik den Gedanken aus: dass die Kraft der Heilsgüter des Grales den irrenden Sinn heiligen, das Erlöserleiden die Verwilderung der Menschen besiegen werde! Und wenn nun das Motiv der Weissagung vom reinen Thoren, **Beispiel 51**, kräftig in den Blasinstrumenten ertönt, so deutet damit die Musik weiter an, das dem durch Mitleid wissend gewordenen Thoren die Aufgabe zu fallen solle, jene Güter wieder in Wirksamkeit zu bringen. Es tritt dieses Motiv hier mit einem Anhang auf, der in dasjenige der Nöthe überleitet und jetzt auch häufiger einzeln verwendet wird: **Beispiel 51**. Der Anhang deutet auf die Quelle aller dieser Nöthe hin, nämlich auf die Versündigung des Amfortas. Das Weissagungsmotiv steigert sich nun unter bewegter Begleitung der aufsteigenden Verwilderungsfigur — vielleicht: um den letzten verzweifelte Widerstand des Amfortas gegen seine Amtspflicht zu bezeichnen — und sinkt endlich ermattend in das Motiv des Welkens und der Bedrängniss hinab, Beispiel 48 und 50a. Hier öffnet sich der Vorhang, und Gurnemanz, zum Greise gealtert, tritt aus seiner Einsiedlerhütte heraus.

Zauber- und Klingsormotiv, Beispiel 15 und 30, ertönen leise von Clarinette und gedämpften Geigen, um das Stöhnen der erstarrten Kundry anzudeuten. Sehr charakteristisch malt ferner die Instrumentalbegleitung: wie Gurnemanz das Gestrüpp der Dornenhecke gewaltsam auseinanderreisst und beim Erkennen der Gralsbotin erstaunt ausruft: „Ha, — sie wieder da?“ Er zieht die Erstarrte aus dem Gebüsche hervor und ruft ihr zu: „Auf, Kundry, der Lenz ist da!“ — wobei ein fröhliches Lenzmotiv in den Hörnern ertönt: **Beispiel 52**. Seine rastlosen Bemühungen, durch Reiben der Hände und Schläfe die Erstarrte



in's Leben zurückzurufen, begleitet das Orchester mit einer unruhigen Triolenfigur in den Celli, welche jenes Motiv sündentflossener Nöthe, Beispiel 51, umschlingt. Dann folgen die schönen Accorde des Blumenwelkens (Beispiel 49 Anfang), bei welchen am Schlusse des zweiten Aktes Parsifal sich mit den Worten: „du wirst mich wiedersehen“ zu Kundry wendete; sie künden der Letzteren also an, dass dieses Wiedersehen ihr jetzt bevorstehe. Nun öffnet Kundry die Augen mit einem Schrei unter dem Klange des Verwilderungsmotivs und starrt Gurnemanz lange an, wobei auch der zweite Theil des Motives wieder zur Anwendung kommt. Sie ordnet rasch Kleidung und Haar und lässt sich sofort, wie eine Magd, zur Bedienung an: das bezeichnet das Orchester wieder mit dem Motive der Gralsbotin, Beispiel 11. Wenn Kundry später mit einem Krüge zur Hütte heraustritt, und Gurnemanz die wohlthuende Aenderung in ihrem Wesen bemerkt, erklingt eine zarte freundliche Melodie: es ist die hier noch schüchtern, zum Theil in Syncopen auftretende Melodie der Blumenau, Beispiel 60, über welche später zu berichten sein wird. Daran schliesst sich sofort das Parsifalmotiv, Beispiel 19 Anfang, aber in düsterer Fassung, von Blechinstrumenten piano in B-moll geblasen, während Pauke und Pizzicatobässe eine Nachahmung des Bedrängnissmotives, Beispiel 50a, abgebrochen hinzufügen: es bildet sich das Motiv des umherirrenden Parsifal, **Beispiel 53**, und mit ihm erscheint der Held langsam und träumerisch, in schwärzlicher Stimmung auf der Scene. Das Gespräch zwischen ihm und Gurnemanz begleiten, ausser dem eben genannten, die bekannten Motive des Speers, des Grals, das Charfreitagsmotiv (Beispiel 45) und das der Heilandsklage. Schön ist das Gralsmotiv gebeugt bei Gurnemanz' Worten: „Hier bist du an geweihtem Ort“. Wo es sonst im zweiten Takte aus dem Durdreiklange in die parallele Molltonart übergeht, weicht es hier in grosser Feierlichkeit in den kleinen Dreiklang der grossen Unterterz aus: **Beispiel 54**. Wenn Parsifal vor dem in den Boden gesteckten Speer zum Gebete niederkniet, bringen die Geigen über ausgehaltenen Accorden der Bläser, piano und mit innigem Ausdrucke, das Motiv der Andacht, **Beispiel 55**, welches aus einer Umbildung des Entzückungsmotives, Beispiel 37, entstanden ist. Es folgen dann die bekannten Hauptmotive, dem Texte und der Handlung entsprechend; ich erwähne nur, dass auch das Blickmotiv, Beispiel 8, wieder einmal auftaucht, nämlich da, wo Parsifal in Gurnemanz den dereinstigen Führer in der Gralsburg erkennt.

Seine Irrfahrten erzählt Parsifal natürlich unter Begleitung des Irrfahrtmotives, Beispiel 50c; merkwürdig sind die Accorde bei den Worten: „Oder irr' ich wieder? Verändert find' ich Alles“: Motiv der Irrniss, **Beispiel 56**. Wenn endlich Parsifal seine Erzählung mit Erwähnung des Speeres schliesst, „den ich unentweiht heimgeleite“ — so ertönt das Gralsmotiv mit einer prächtig absteigenden Figur in den

Bässen. Gurnemanz bricht nun in Heilrufe aus, und das Orchester secundirt ihm mit dem Abendmahls-thema, dem Charfreitagsmotive und dem Motive der Gralswunder, Beispiel 16. Die traurige Zeit der Gralsritter schildert Gurnemanz unter den Klängen des Bedrängniss-, des Nöthe-, des Reue- und Verwilderungs-Motives. Dazu tritt dann das Trotzmotiv des Amfortas, **Beispiel 57a**, dem, bei Erwähnung des Versiegens der „heiligen Speisung.“ die unter b angefügten schmerzlichen Accorde folgen. Bei den Worten: „Nie kommt uns Botschaft mehr“ — klingt bereits eine Stelle des Trauerchores bei Titurels Leiche an; wenn Gurnemanz des Hinsterbens Titurels erwähnt, tritt zum zweitenmale (das erstemal geschah es Klav.-Auszug pag. 15, wo der alte Ritter in der ersten Scene den Amfortas „des siegreichsten Geschlechtes Herrn“ nennt) das Motiv des Gralskönigs auf, welches aus der Umkehrung des zweiten Taktes vom Gralsmotive gebildet ist, **Beispiel 58**. Wenn Parsifal im Reueschmerze ohnmächtig zu werden droht, und Kundry hülfreich Wasser schöpft, um ihn zu besprengen, ertönt zuerst der letzte Theil des unter Beispiel 9 angeführten hastigen Reitmotives um Kundry's Eifer, dann aber das Liebesmotiv, Beispiel 44, um ihren mitleidigen Sinn auszudrücken. Gleich darauf nehmen die Bässe dieses Motiv bei den Worten: „die heilige Quelle selbst erquicke unsres Pilgers Bad“ — auf, so dass seine Verwandtschaft mit dem Glockenthema zu Tage kommt; und da nun Parsifal von Gurnemanz durch die Taufe gesegnet wird, erklingt in feierlich tiefer Lage das Motiv der Taufe: **Beispiel 59**. Dasselbe verwendet bei a ersichtlich das Motiv der Kampfesnöthe, Beispiel 51 Anhang, bei b das der Entzückung, Beispiel 37, oder der Andacht, Beispiel 55. Während der Salbung der Füsse Parsifals durch Kundry tauchen noch einmal die schönen Accorde des Wiedersehens, Beispiel 49 Anfang, auf, und dann ertönt feierlich, mit Trompeten und Posaunen in H-dur, das erste siegathmende Parsifalmotiv, Beispiel 19, während Gurnemanz den Helden zum Könige salbt. Das volle Orchester erhebt sich dann allmählig mit dem prachtvoll aufstrebenden Gralsthema und hält abwechselnd die Accorde von Tonica und Dominante (h und fis) in langen Fermaten diminuendo aus. Hieran schliesst sich das Taufmotiv, Beispiel 59, indem Parsifal als erste Amtshandlung die Taufe Kundry's vollzieht. Bei den Worten: „die Taufe nimm!“ — ertönt, zart von den Holzbläsern vorgetragen, die Melodie des Glaubenschores, Beispiel 5; Kundry senkt das Haupt und weint heftig. Dann entwickelt sich, nach einer kurzen Vereinigung von Reuemotiv und Heilandsklage, über einer in den gedämpften Geigen wogenden Triolenbegleitung das wunderbar zartsinnige Thema der Blumenau, **Beispiel 60**, welches zuerst von Hoboe, dann von Clarinette, im 2. Theile dann umgekehrt, zuerst von Clarinette u. s. w., vorgetragen wird. Bei a in diesem Beispiele kommen wieder die Klänge der Kampfesnöthe, Beispiel 51 Anhang, zum Vorschein, wäh-



rend die chromatisch schreitenden Bässe an das Verlockende der Blumenerscheinung, Beispiel 34, erinnern.

Der Meister stellt hier der düstern Feierlichkeit von Titurel's Begräbniss die liebliche Scene der Blumenau wirksam voran: ähnlich wie dem grausen Morde in der Götterdämmerung das wonnige Rheintöchtergespräch mit Siegfried vorausgeschickt wurde. Von der hier ertönenden Musik wird voraussichtlich auch dasjenige Publikum entzückt sein, welches von den übrigen, oft dramatisch noch höher stehenden Schönheiten der Parsifalmusik nur Weniges zu fassen vermag.

Ich übergehe die gehäufte Wiedergabe der hieran sich schliessenden Hauptmotive, bis wir beim Klange der Glocken anlangen, unter welchem die drei Gralsgenossen, in ähnlicher Weise wie Gurnemanz und Parsifal im ersten Aufzuge, in den Saal der Gralsburg schreiten.

Beim Beginne der Scenenverwandlung erklingen anfangs nur Bruchstücke des Glocken-, Parsifal- und des Trauermotives; bei der Tempobezeichnung „noch mehr zurückhaltend“ entwickelt sich erst deutlicher der Kern des letzteren, welches hier vereinigt mit dem Schmerzensmotive der Herzeleide, Beispiel 41, auftritt, wie **Beispiel 61** zeigt. Nun ertönt das Glockenmotiv in ganz anderem Charakter als bei der ersten Gralsfeier. Es tritt schaurig und düster in E-moll auf, **Beispiel 62**. Die Trauermusik schliesst sich diesem Glockenthema wieder an, und die Gralshalle öffnet sich in düsterer Beleuchtung. Von einer Seite zieht der erste Chor der Ritter mit Titurel's Leiche, von der andern der zweite mit dem kranken Gralskönige und dem im Schreine verhüllten Gral in die Halle. Der erste Chor beginnt den Trauergesang, wie **Beispiel 63** ihn anführt. In ähnlicher Weise wird derselbe von beiden Chören im Wechselgesange weitergeführt, bis die Ritter sich wehklagend an Amfortas wenden: „Zum letzten Male sei deines Amtes gemahnt!“ Dazu erklingen wieder die Glocken in drohend ernstem Schritte, **Beispiel 64**.

Amfortas ruft nun selbst Wehe über sich aus. Seinen Gesang begleiten zuerst die Trauerklänge des Chores, dann sein Trotsmotiv, Beispiel 57, andere bekannte Motive schliessen sich an. Bei den Worten: „Sterben! ein'ge Gnade“ erklingt ein innig flehendes Motiv der Sterbenssehnsucht, **Beispiel 65**; aber die Ritter singen wieder: „Walte des Amtes“ unter Glockenbegleitung im schaurigen E-moll. Amfortas weist sie jetzt mit grösster Leidenschaftlichkeit zurück und bietet ihrem Schwerte sein Leben; dabei spielen Verwilderungs-, Leidens- und Reuemotiv wieder eine bedeutende Rolle, Beispiel 10, 12 u. 24. Beim Klange des Gralsmotivs erscheint nun Parsifal und berührt des Amfortas Wunde mit dem heiligen Speer. Die Wunde heilt sofort, wie Amfortas' leuchtende Miene beweist; dabei ertönt das Motiv der Heilandsklage, Beispiel 6. Diesem schliessen sich die Motive des Leidens, der Weissagung, Parsifals an und leiten all-

mählich in das unter Harfenbegleitung feierlich ertörende Motiv der Gralsheiligthümer, Beispiel 16, über, dem sich nun noch einmal in ausdrucksvollster Darstellung: Weissagungs-, Heilands- und Abendmahlsmotiv anschliessen. Damit beginnt die feierliche Enthüllung des Grals durch Parsifal. In reichstem Orchesterglanze, vorzugsweise mit Harfenbegleitung, ertönt das Gralsmotiv, das Motiv des Glaubenschores und das Abendmahlsthema, bis der Gesamtchor der Ritter und der Jünglinge und Knaben in der Höhe der Kuppel mit dem Weissagungsmotive anstimmt: „Höchsten Heiles Wunder“ — und mit dem Abendmahls motive fortfährt: „Erlösung dem Erlöser“. Bei beiden Themen fangen die Stimmen in der Tiefe jedesmal an und wachsen in schönem Aufbau zur Höhe auf; der zweite Theil des Gesanges (Erlösung dem Erlöser, Abendmahlsmotiv) setzt nach Art eines Zirkelcanons jedesmal eine Quinte höher bei der Wiederholung in verschiedenen Stimmen, zuletzt auch im Orchester, ein und endet in einem Orchestersatze, der das Motiv des Glaubenschores, Beispiel 5, unter zarter Triolenbegleitung über dem Orgelpunkte (Des) der Bässe, ebenfalls mit reicher Imitation in den verschiedenen Instrumentalstimmen, zu wundervoller Verarbeitung bringt. Hierauf ertönt das Gralsmotiv mit der Modulation von Des-dur, A-moll, Des-dur in seinen Anfangsaccorden (beim A-mollaccorde sinkt Kundry entseelt zu Boden), führt nach As-dur über, und der Vorhang schliesst sich langsam bei der Wiederholung jener schönen Vorführung des Glaubensmotives in Des-dur: **Beispiel 66**. Ihm folgt das Gralsmotiv in ursprünglicher Fassung mit reicher Harfenbegleitung, und auf dessen Des-duraccorde tritt noch einmal das Abendmahlsmotiv in triumphirenden Klängen (jedenfalls der Posaunen) hinzu. Mit dem immer leiser ausklingenden As-duraccorde schliesst das ganze Werk. —

Nach dieser immerhin dürftigen Darstellung des dichterischen Inhalts und der musikalischen Entwicklung des herrlichen deutschen Kunstwerkes wird es dem Leser einleuchten: wie sorgfältig die scenische Darstellung des unsere heiligsten Empfindungen berührenden Sujets — welches „den geistlichen Grundgedanken der Welterlösung durch Leiden und Liebe in seiner ganzen tragischen Tiefe“ ausspricht — überwacht werden muss. Dank sei desshalb dem Meister, dass er für jetzt nur auf dem künstlerisch reinen Boden, im Theater zu Bayreuth, die Aufführungen des Bühnenweihfestspiels gestattet! Wenn dadurch auch viele wahre Freunde der Kunst noch vom Genusse des Werkes ausgeschlossen sind, so wird sich in Bayreuth doch eine geheiligte Tradition entwickeln, welche den später etwa auch anderwärts geplanten Aufführungen in Wagner's Sinne zu Gute kommt. —

Wohlauf denn, Ihr Freunde deutscher Kunst: „nach Bayreuth“ sei die Losung! —



Handwritten text at the top of the page, possibly a title or address, written in a cursive script.

Handwritten text in the middle left section of the page.

Handwritten text in the middle right section of the page.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Handwritten text in the lower middle left section of the page.

Handwritten text in the lower middle right section of the page.

Handwritten text in the lower left section of the page.

Handwritten text in the lower right section of the page.

Handwritten text in the bottom left corner, possibly a signature or a note.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Erster Aufzug.

Das Abendmahls-thema (Hilft mir meinen Leib, nehmt mir mein Blut, um unsern Leib zu erhalten.)

1. Sehr langsam.

(Saiteninstr. u. Holzbläser)

2. Sehr langsam.

3. Sehr langsam.

(Tromp. u. Pos.)

Das Gualm-motiv (Fl. u. Clarin.)

Das Motiv des Glaubens. (d. v. vorher)

4. (Tromp.)

5. Langsam.

(Flöte)

„Der Glorien lebt, die Tränen kühlt, der Grolmots feldes Loh.“

Das Motiv der Heilandsklage (Horn) Etwas gedehnt. um das entweichte Heiligtum.

6. Langsam.

7. Langsam.

(Clar.)

(Hob.)

Schlussanhang des Gualm-motivs:

Der weisse of
piuren Gluck
pfou auf uns
wüß (Kund)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Druck von H.S. Hermann, Berlin.

Das Reithmotiv (im Kundry's Epiphymum.)

Das Motiv der Verwilderung.

9. Lebhaft.

10. Schnell.



Das Motiv der Balsambringerin.



11. Mässig rasch.

12. Schwer aber nicht gedehnt.



13. Sehr ruhig.

Das Motiv der Waldmorgenpracht.



Gurnemanz: „... mein Kammrath ...“

14. Zurückhaltend.

15. Mässig langsam.

Das Zaubermotiv (Bratsche mit Dämpfer.)

Ullingor's.



(*) Aufsteigendes Rachenmotiv in der Götterdämmerung.

16. Feierlich.



Das Speermotiv.

17. Langsam.



Heilsgüter am Titurel sind der Götterdämmerung.

ZENEAKADEMIA LISZT MÜZEUM

Das Motiv der Weissagung vom neuen Thore.

Einführung 3

18. Langsam.

„Durch Mit - leid wissend, der rei - ne Thor, harre sein, den ich er - kor!“



19. Lebhaft.



Parsifal's erstes Thema.



Ein Jünnemanns' Maszning: Ein Thron das Hölzer zu Thronen...

20. Mässig.



Das Motiv der Mutterliebe Herzleide.

21. Ruhig.



22. Feierlich.



23. Langsam und feierlich.



Das Motiv der Reueschmerzen: „Von frühgen Wunden sind Wunden und Schmerzen...

24. Langsam.



...im tiefen
im Leide
geflohen...



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

25. Langsam.

6 Posaunen

26. Feierlich.

27. Feierlich.

28. Mässig.

Wein und Brod des letzten Mah - les

wan - delt' einst der Herr des Gra - bes, durch des

Mit - leid's Lie - bes - macht, in das Blut, das er ver - goss, in den Leib, den dar er bracht'.

29. Mässig bewegt.

Die Ritter (Tenor u. Bass, der Gesang also eine Octavetiefe)

Neh - met vom Brod, wan - delt es kühn in Lei - bes Kraft und Stär - ke,

treu bis zum Tod, fest je - dem Müh'n, zu wir - ken des Hei - lands Wer - ke.



Zweiter Aufzug.

Das Klingsormotiv.

30. Heftig doch nicht übereilt.

31. Lebhaft.
(Schrei)

Das Lachmotiv der Kundry.



(Lachmotiv) der Kundry.

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Motiv der Versuchung.

32. Mässig lebhaft.



33. Sehr kräftig.

Parsifal's Motive



etc.

34. Lebhaft.

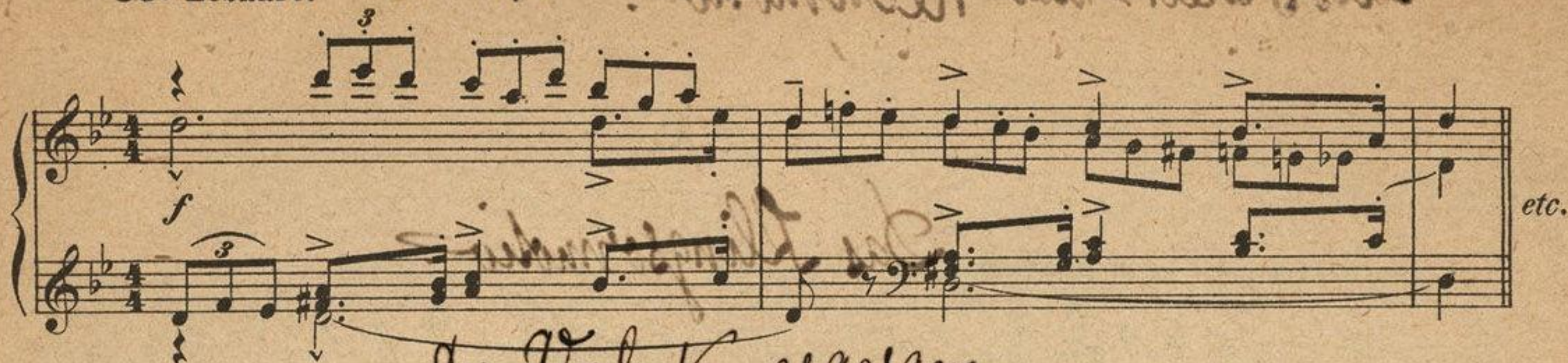
Motiv des Blühens (des verführerischen Blühens) auf.



etc.

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Nimmemotiv



36. Leicht bewegt.

Der Verlockungsgesang



Knahe



Das Motiv der Entzückung

37. Leicht bewegt.

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Motiv der Blumengeister

38. Leicht bewegt.

ZENÉAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Breit- und Neckmotiv

7

39. Leicht bewegt.

40. Sehr mässig und ruhig.
Kundry: Ich



sah das Kind an sei-ner Mut-ter Brust, sein erstes Lallen lacht mir noch im Ohr: das Leid — im



Herzen, wie lachte da auch Herze - lei - de, als ihren Schmer - zen zujauchzte ihrer Au - gen Wei - de!



Das Motiv des Mutterschmerzes

ZENEAKADÉMIA

etwas belebend

41. Zurückhaltend.



Das Motiv der

42. Sehr langsam.



Trostverlockung



Sehr zurückhaltend. (Tromp. u. Pos.)
Langsam.



Sanftes Klavier

43. Mässig lebhaft.

espress.
(Fl.)



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Das Liebes-Motiv Kundry 6.

8

44. Bewegt.



Das Charfreitags-Motiv

45. Langsam und feierlich.



46. Ziemlich bewegt.

Das Motiv der Stürmenoth



47. Breit.



48. Lebhaft.

Das Motiv des Verwelkens



49. Sehr lebhaft.

Das Entzückungs Motiv



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

Dritter Aufzug.

Das Bedrängniß-Motiv.

50. Sehr langsam.

a)

pp (ausdrucksvoll) cresc. dim.

b) Legierung der Motive n. c)

Das Motiv der Irrfahrt Parsifal's.

dim. p cresc. sp. cresc. p

51. Sehr langsam.

(Anhang)

f

52. Lebhaft.

Das Leuzmotiv

— Rief!
Kundry, der
Leuz ist da!

mf (Hörner) sp

f p f

53. Ruhig.

Das Motiv des

pp

umherirrenden Parsifal

immer pp

54. Etwas breit.

(Saiteninstr.)

p

55. Sehr langsam.

Das Motiv der Andacht.

p motto cresc. dim. p

Red. trem.



Das Motiv der Trennung.

56. Ruhig.



Das Trotzmotiv des

57. Etwas bewegt.



Die Pfannzucker-Recon
in der Er-
öffnung der
Symphonie
u. folgendes
Gut

Das Motiv des

58. Etwas bewegt.



Das Motiv des
Grosskönigs

59. Mässig langsam.



Das Motiv der Taube.

espress.

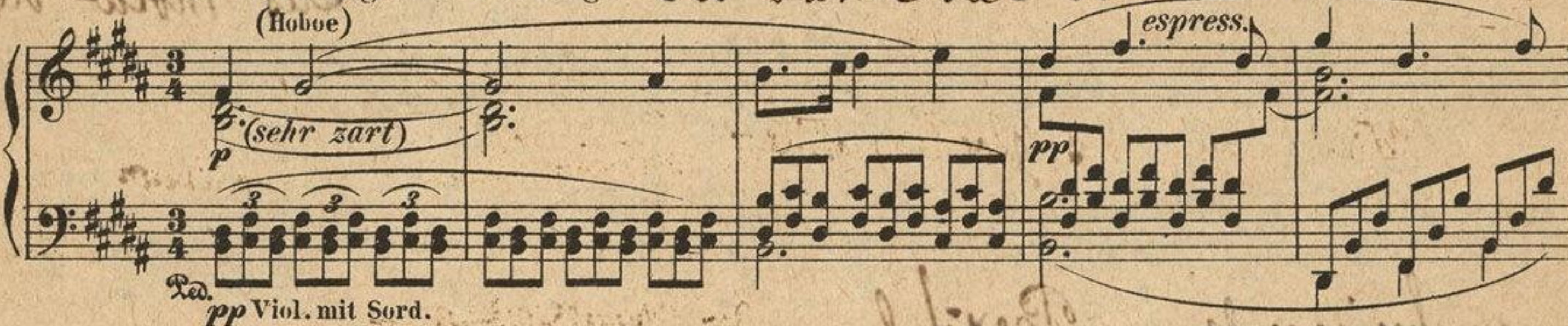
Das Motiv der
Kampfesnöthe



60. Sehr ruhig ohne Dehnung.

(Flöte)

Das Thema der Blumenau.



pp Viol. mit Sord.



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

a)
(Clar.)

Musical score for Clarinet (a) in E major, 4/4 time. The melody is written on a single staff with a treble clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

p poco cresc. - dim. - p

Musical score for Piano in E major, 4/4 time. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs). It includes dynamic markings: p (piano), poco cresc. (poco crescendo), dim. (diminuendo), and p (piano).

Das Trauermotiv verbindet mit dem Schmerzensmotive der Herzleide.

61. Sehr feierlich und langsam.

(Pos. u. Tromp.) (Holzbl.)

Musical score for Pos. u. Tromp. (Pos. u. Tromp.) and Holzbl. (Holzbl.) in E major, 4/4 time. The score is written on a grand staff. It includes dynamic markings: ff (fortissimo), f (forte), dim. (diminuendo), and p (piano).

62. Voriges Zeitmaass.

ff Wiederholung des Glockenmotivs (in Hornig = düsteren Schrein)

Musical score for Glocken (Glocken) in E major, 4/4 time. The score is written on a grand staff. It includes dynamic markings: ff (fortissimo) and mf (mezzo-forte). The text "Wiederholung des Glockenmotivs (in Hornig = düsteren Schrein)" is written across the score.

Der Trauergesang.

63. Voriges Zeitmaass.

Ritter: Ge-lei-ten wir im ber-gen-den Schrein

(Tromp.) (Viol.)

Musical score for Tromp. (Tromp.) and Viol. (Viol.) in E major, 4/4 time. The score is written on a grand staff. It includes dynamic markings: dim. (diminuendo) and mf (mezzo-forte).

den Gral zum hei-li-gen Amte, wen berget ihr im düst'ren Schrein und führt ihr trauernd daher?

(Tromp.)

Musical score for Tromp. (Tromp.) in E major, 4/4 time. The score is written on a grand staff. It includes dynamic markings: p (piano).

Ordnungsführung des Glockenmotivs,
bis die Rhythmus sich am Anfang des
nächsten: a Zum letzten Male sei deines Amtes gemahnt! "

64. Voriges Zeitmaass.

(Glocken) in der ersten und zweiten Violine

65. Sehr langsam
(zart)

Das Motiv der Sterbenssehnsucht

rallent. -

66. Sehr ruhig.

immer p

*p cresc. -
(mit Harfenarpeggien)*



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



R 672
1/2

1982



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM



ZENEAKADÉMIA
LISZT MÚZEUM

