

Zu Wagners stilistischen Nachahmungen

Nors Sigurd Josephson

Wagners musikdramatische Werke von *Columbus* (1835) bis *Parsifal* (1882) weisen nachhaltige musikalische Einflüsse seitens der klassischen und frühromantischen Stiltraditionen auf. Hierbei sind vor allem unverkennbare Entlehnungen aus den Kompositionen von Carl Maria von Weber und Felix Mendelssohn Bartholdy hervorzuheben, die insbesondere in *Lohengrin*, *Rheingold* und *Walküre* – also Werke aus Wagners früher Meisterzeit von ca. 1846–1856 – sehr ausgedehnte, ja parodienhafte Dimensionen annehmen.

Laut Cosima Wagners Tagebüchern hat Wagner im Alter selbst einmal zugegeben, in der Jugend entlehne man von anderen. In diesem Zusammenhang ist Cosimas entsprechendes Zitat vom 17. Juni 1879 besonders aufschlussreich: „[...] Er erzählt von den Plagiaten seiner Jugend, erst neulich, wie wir ‚Meeresstille‘ von Mendelssohn gespielt hätten, sei ihm eingefallen, daß dies seine Columbus-Ouvertüre sei [...]“¹

Ein Vergleich dieser zwei Ouvertüren ergibt, dass beide eine gemeinsame Meeresthematik aufweisen, mit triumphaler Sicht des geahnten fernen Landes am Ende des Werkes. Mendelssohn (dessen Ouvertüre bereits 1828, also sieben Jahre vor Wagners entstand) und Wagner heben beide mit herabsinkenden Basslinien (so d–A–G–Fis–F–E bei Mendelssohn, es–d–c–B–A–as–g–f–e bei Wagner) an. Auch die Schlussfanfaren – die wohl in beiden Werken das endlich gesichtete Land darstellen – sind derart parallel ausgeführt, dass sie hier wiedergegeben werden sollen:

¹ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band II, (München 1976–1977), S. 872, (Eintragung vom 14. 1. 1882).

Musikbeispiel 1: Ähnliche Schlußthemen und Fanfaren in Mendelssohns *Meeresstille und glückliche Fahrt* (1828) und Wagners *Columbus-Ouvertüre* (1835)

a) Mendelssohn, T. 425–427, Violine I

Molto Allegro e vivace



Wagner, T. 383–384+409–410, Trompeten

Presto



b) Mendelssohn, T. 496–499, Trompeten

Allegro maestoso



Wagner, T. 401–408, 6 Trompeten



Unter Wagners Jugendwerken nimmt seine komische Oper *Das Liebesverbot* (vollendet 1836) eine Sonderstellung ein. Gerade in diesem Werk finden sich nämlich zahlreiche sublimierte stilistische Entlehnungen aus Werken Spontinis² und den Bel-Canto-Opern Bellinis, die Wagner zeitlebens zutiefst bewunderte.³ Auch im *Fliegenden Holländer* (1841) weist der schicksalhafte *Holländer*-Hauptgedanke zu Beginn der Ouvertüre klar auf ein berühmtes klassisches Vorbild hin, nämlich Haydns *Symphonie Nr. 104* (1795). Ähnlichen rhythmisch punktierten Gebilden begegnen wir in Mendelssohns *Reformations-Symphonie* (1832) und Schumanns *2. Symphonie* (1846), wie wir aus Musikbeispiel 2 ersehen können:

² Vgl. *ebd.*, S. 367. Ebenso kann man zwischen den Schlussfanfaren von Wagners *Das Liebesverbot* (1836) und einigen Fanfarenepisoden in Spontinis *Fernand Cortez* (Paris, 1809) stilistische Parallelen ziehen.

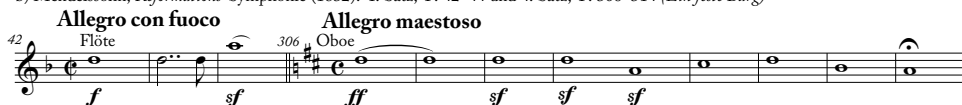
³ Vgl. Friedrich Lippmann, „Wagner und Italien“, in: *Analecta musicologica II* (Rom 1969, veröffentlicht Köln/Wien 1972), S. 200–249, und Stefan Mickischs Einführungsvortrag zu Wagners *Das Liebesverbot*, gehalten im Prinzregententheater München am 10. 2. 2002, als CD zu beziehen unter www.mickisch.de.

Musikbeispiel 2: Fanfarenartige, schicksalshafte Hauptthemen der Klassik und Frühromantik

a) Haydn, Symphonie Nr. 104 (1795): langsame Einleitung, T. 1–2, tutti



b) Mendelssohn, *Reformations-Symphonie* (1832): I. Satz, T. 42–44 und 4. Satz, T. 306–314 (*Ein feste Burg*)



c) Wagner, Overture to *Der fliegende Holländer* (1841), T. 2–6



d) Schumann, Symphonie Nr. 2 (1846): langsame Einleitung, T. 1–2, Trompeten und Hörner



Dass Wagner mit Haydns späten Symphonien und Streichquartetten eingehend vertraut war, geht im Übrigen aus Cosimas Tagebüchern hervor. Letztere erwähnen ausdrücklich das abendliche Musizieren im Hause Wahnfried, welches auch Haydns *Symphonien Nr. 100, 103 und 104* (letztere sogar zweimal) einbezog. In Cosimas Eintragungen erwähnt Wagner hier wiederholt Haydns meisterhafte Kunst, auf der die ganze Wagnersche Musik fuße.⁴

Ebenso kann die darauffolgende stürmische Schilderung des tosenden Meeres (welches wie Musikbeispiel 2c in der I. Akt-Arie des *Holländers* „Die Frist ist um“ in c-Moll wiederkehrt) auf ein traditionelles Stilmuster zurückgeführt werden, nämlich die Sturm-musik aus Webers *Oberon*, II. Akt (Nr. 11), die als dramatische Reminiszenz in Rezas großer Szene und Arie Nr. 13 (T. 25f.) wiederaufgegriffen wird. Sowohl bei Weber wie auch bei Wagner wird die Schilderung des bewegten Wellenmeeres zuerst in d-Moll (vgl. die *Holländer-Ouvertüre*) gebracht, sodann in der Arie selbst nach c-Moll hinuntertransponiert. In Webers Oper geschieht dies bereits während der vorhergehenden Sturmmusik:

⁴ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band II, (München 1976–1977), S. 45 (insbesondere über Haydns *Militär-Symphonie* Nr. 100 von 1794). Auch Haydns Streichquartette fanden bei Wagner große Zustimmung. Man vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band I, (München 1976–1977), S. 945, 1084 und Band II, S. 363, wo ein wundervolles Adagio aus einem D-Dur-Streichquartett (wahrscheinlich op. 76 Nr. 5 aus dem Jahre 1797) ausdrücklich als „Richards großer Liebling“ bezeichnet wird.

Musikbeispiel 3: Romantische Wellenmotivik der Streicher in c-Moll in Webers *Oberon* (1826) und Wagners *Fliegendem Holländer* (1841)

a) Weber, II. Akt, Nr. 13, T. 25–26



b) Wagner, I. Akt, Nr. 2, T. 40–44



Auch Wagners nächste Oper *Tannhäuser* (1842–1845) verwendet in ihren zwei Ouvertüren-Hauptthemen in E-Dur und e-Moll ein früheres Kompositionsmodell, nämlich das Schlussensemble (in H-Dur stehend) „Jurez donc“ aus Berlioz’ dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* (1839), deren Uraufführung am 24. November 1839 im Pariser Konservatorium unter Berlioz’ Leitung Wagner beiwohnte:

Tabelle 1: Berlioz’ Schlussensemble „Jurez donc“ aus *Roméo et Juliette* (1839) und Wagners Ouvertüre zu *Tannhäuser* (1845)

Gemeinsame stilistische Merkmale	Berlioz-Takte	Wagner-Takte
1. Steigende Dreiklangsmotivik mit anschließenden rhythmischen Triolen und Sekundvorhalts-Kadenz (Blech)	1–4	1–4 (+5–8)
2. Absteigende Terzmotivik (Blech)	7, 12f. (Streicher)	7f. (tonaler als Berlioz, um E–H, oder E: I–V)
3. Fallende Sekund-Seufzerfiguren (= christliches Mitleid bei Berlioz, sinnliche Venusberg-Gegenmotive bei Wagner; Streicher)	7, 12f. (Streicher)	38f. (erst bei Wagners Reprise von T. 1f.)
4. Chromatischer Schlussabschnitt (Vergebung bei Berlioz, Sünde bei Wagner)	25–32 (fatalistischer Abstieg nach cis–c–H–B–A–Gis–G usw.)	17–32 (zielstrebigem Aufstieg nach e–g–b)
5. Zweimal wiederholter Anfang (letztes, tonaleres Mal verwendet nur Berlioz’ T. 1–9 bzw. Wagners T. 1–12)	35–68 + 68–88	38–69 + 70–80

Einer noch ausgedehnteren Verwendung von musikdramatischen Stilmodellen begegnen wir sodann im *Lohengrin* (1846–1848). Viele musikwissenschaftliche Studien haben bereits auf wichtige dramatische und strukturelle Parallelen zwischen Webers *Euryanthe* (1823) und Wagners *Lohengrin* hingewiesen, darunter Michael Tusas zentraler Aufsatz „Richard Wagner and Webers Euryanthe“.⁵ So ist z. B. Wagners dämonische Ortrud-Ge-

⁵ Vgl. Michael Tusa, „Richard Wagner and Weber’s ‚Euryanthe‘“, in: *19th century Music* 9:3 (1986), S. 206–221, insbesondere S. 216–220. Im Übrigen ist bekannt, dass Wagner Webers *Euryanthe* oft während seiner Dresdner Kapellmeisterzeit in den 1840er Jahren dirigierte.

stalt eindeutig Webers Eglantine nachgebildet; man vergleiche nur die höhepunktartigen Ausbrüche Eglantines am Schluss von Webers III. Akt („Triumph!“ mit den Spitzentönen $\text{fis}^2\text{-a}^2$) mit Wagners Ortrud bei ihrer Schlussapotheose „Fahr heim!“ am Ende des III. Aktes (ebenfalls um den Spitzentönen, $\text{dis}^2\text{-fis}^2\text{-a}^2$, mit ähnlichen verminderten Septimakkorden und Triolenbegleitung).⁶ Aber noch eine weitere Ortrud-Szene – diesmal aus der Mitte der 2. Szene des II. Aktes – gemahnt an die gleichen dämonischen, mit verminderten Septimen durchsetzten Harmonien Eglantines. Es handelt sich hier um Ortruds heftigen Ausbruch „Entweihte Götter [...] Wodan! [...] Freia!“. Hier verwendet Wagner eine verminderte Septimenmotivik um $\text{his}^1\text{-dis}^2\text{-fis}^2\text{-a}^2$ für Ortruds Rache- und Truggefühle im Gegensatz zu den diatonischeren Vokalgesten um $\text{fis}^2\text{-cis}^2\text{-ais}^2$ für die heidnischen Götter.⁷ Als stilistisches Vorbild hierzu diene wohl auch Euryanthes paralleles Arioso im Finale von Webers II. Akt, „Der du die Unschuld [...]“. Auch hier steht eine dämonische Höllenwelt, wiederum mit verminderten Septim- und Mollharmonien vertont, im schönsten Gegensatz zur höheren göttlichen Machtsphäre um $\text{ges}^2\text{-des}^2\text{-b}^2$ (vgl. wiederum Ortruds Spitzentöne $\text{fis}^2\text{-cis}^2\text{-ais}^2$):

Musikbeispiel 4: Webers Euryanthe (1823) und Wagners Ortrud (1848)

a) Webers *Euryanthe*: aus dem dramatischen Finale zum II. Akt, Euryanthe



b) Wagners *Lohengrin*: aus der 2. Szene des II. Aktes, Ortruds Ausbruch



c) Webers *Euryanthe*: Fortsetzung (verminderte Septimen)



d) Wagners *Lohengrin*: Fortsetzung (verminderte Septimen)



e) Webers *Euryanthe*: Schlußteil



⁶ Vgl. *ebd.*, S. 219, Musikbeispiel 4. Wagners orchestrale Trillerfigur vor Ortruds Ausbruch „Fahr heim!“ ist übrigens ebenfalls in Eglantines Orchesterbegleitung nach ihrer anschließenden Textstelle „Schnödes Werkzeug meiner Rache!“ vorzufinden.

⁷ Wagners quasi-antiphonale Orchestrierung von Ortruds „Wodan! [...] Freia!“ mit ihren *ff*-Orchesterechos gemahnt stark an die (ebenfalls in *fis*-Moll stehenden) „Saul! Saul!“-Rufe aus Nr. 14 von Mendelssohns dramatischem Oratorium *Paulus* (1836) – ein Werk, welches Wagner zutiefst bewunderte und 1843 in einer begeisterten Rezension ausführlich würdigte.

f) Wagners *Lohengrin*: Schlußteil



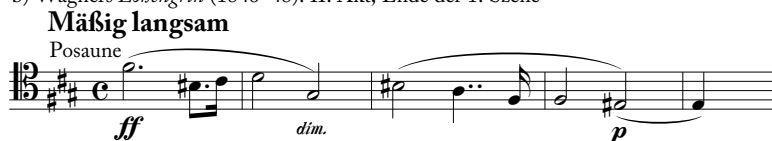
Ein zweiter möglicher Ursprung dieser dämonischen verminderten Septakkorde liegt aber auch im sogenannten Fluch-Motiv aus Mendelssohns Oratorium *Elias*, das er 1846 komponierte und im gleichen Jahr zur Uraufführung brachte, gerade als Wagner seinen *Lohengrin* skizzierte. Auch ist bekannt, dass Wagner in Begleitung Ludwig Spohrs im Juni 1846 Mendelssohn in Leipzig besuchte und in Mendelssohns Wohnung verschiedene Musikwerke hörte.⁸

Musikbeispiel 5: Ähnliche sequenzartige Tritonusgebilde bei Mendelssohn und Wagner⁹

a) Mendelssohns *Elias* (1846–47): I. Teil, Einleitung, T. 7–10



b) Wagners *Lohengrin* (1846–48): II. Akt, Ende der 1. Szene



Allerdings muss hier betont werden, dass Mendelssohn dieses Motiv wesentlich konsequenter und auch sinfonischer im ganzen *Elias* entwickelt, darunter als dynamisches Zwischenglied in den Chören Nr. 5 und 42 (= Schluss des II. Teils). Dagegen wird Wagners Thema einzig am Ende des II. Aktes im Schlussensemble und zu Beginn des III. Aktes (nach Telramunds Tod) als dramatische Reminiszenz wiederholt.

Als heilsbringenden diatonischen Gegenpol hierzu verwenden Webers *Euryanthe* und Wagners *Lohengrin* statische Dur-Tonarten (so As-, Es- und B-Dur) für das Sopran-Tenor-Liebespaar Adolar – Euryanthe bzw. Lohengrin – Elsa. Auch die beiden Könige benutzen mit Vorliebe das neutralere, feierliche C-Dur (bzw. dessen Molltrabant a-Moll) als harmonisches Bindeglied. Wie ähnlich insbesondere die Vokalpartien der Könige

⁸ Vgl. Ernest Newman, *The Life of Richard Wagner*, Band I, (London 1937), S. 426.

⁹ Das Musikbeispiel 5b (welches vier Takte vor dem Beginn des Racheduetts „Der Rache Werk“ einsetzt) ist in Wagners erster Kompositionsskizze (bruchstückweise erhalten im Richard-Wagner-Museum mit Nationalarchiv und Forschungsstätte der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Haus Wahnfried Ms. A II b2, Fol. 7v, 13.–16. Notensystem) noch diatonischer abgefasst. So steht in letzterer Quelle im 1. Takt unseres Beispiels eine Halbe auf fis¹, gefolgt von zwei cis¹-Noten (anstatt dem späteren his-cis¹) mit dem Rhythmus, punktierte Viertel-Achtel.

konzipiert sind, ersieht man aus folgendem Musikbeispiel 6. In beiden Episoden weist der jeweilige Herrscher auf Gottes endgültiges Urteil hin. Man beachte hier außerdem die zuerst auf-, sodann absteigende Dreiklang-Fanfarenmotivik über eine ähnliche Harmonienfolge, (C-)F-E (= Dominante von a-Moll):

Musikbeispiel 6: Ähnliche Vokaldeklamatorik der Könige in Webers *Euryanthe* (1823) und Wagners *Lohengrin* (1848)

a) Webers *Euryanthe*: II. Akt, Ende des Finales

Maestoso assai

Oktav-Fanfaren

KÖNIG LUDWIG: aufsteigende Dreiklangsmotivik *ff*

Nimm hin das neu-e Leh'n! Üb Treu- und- Recht!

pp

Oktav-Fanfaren

ff absteigende Dreiklangsmotivik (Gott) *ff*

Dir mö-ge Gott nach dei-nen Wer-ken tun!

b) Wagners *Lohengrin*: I. Akt, Ausschnitt aus der 2. Szene

Langsamer

KÖNIG HEINRICH:

Oktav-Fanfaren

aufsteigende Dreiklangsmotivik

Und dich nun frag' ich, El - sa von Bra - bant!

Oktav-Fanfaren

ff

absteigende Dreiklänge (Gott)

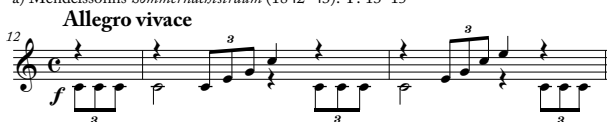
Willst du, daß hier auf Le-ben und auf Tod im Got - tes-ge - richt ein Käm - pe für dich strei - te?

p *f* *p* *p* *pp*

Die diatonischen Oktav-Fanfaren in Beispiel 6 werden im *Lohengrin* meistens im strahlenden C-Dur gebracht, und dabei oft mit einer einleitenden Triole um $c^1-e^1-g^1-c^2$ ausgestattet. Wagner zeigt hier häufig eine Vorliebe für trugschlussartige Einsätze der C-Trompetenfanfaren über den Bässen um As/A-Fis. Dies geschieht zu Beginn der 1. Szene des I. Aktes sowie vor der Textstelle des Heerrufers „Soll hier nach Recht und Macht“ am Ende der gleichen 1. Szene und am Anfang der 5. Szene des II. Aktes (Eintritt des Königs und Lohengrins aus dem Palast). Diese steigern durch ihre mehrdeutigen, etwas überraschend in C-Dur ausklingenden Schlusskadenzen die dramatische Spannung der betreffenden Szenen. Als stilistisches Vorbild hierzu mag Mendelssohns *Hochzeitsmarsch* aus seiner *Sommernachtstraum*-Musik (1842–1843) gedient haben. Auch hier verwendet der Komponist beim Wiederauftreten der C-Trompetenfanfaren in Takt 79-84 einen schwankenden Bass um g-fis-a:

Musikbeispiel 7: Trompetenfanfaren in C bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Sommernachtstraum* (1842–43): T. 13–15



b) Wagners *Lohengrin* (1846–48): I. Akt, Beginn der 1. Szene



Sehr aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist Cosima Wagners Tagebucheintragung vom 29. Februar 1872,¹⁰ welche sich eben auf diese Mendelssohnsche Stelle bezieht: „[...] wir sprachen über das Thema des Marsches des *Sommernachtstraum*, welches beginnt als eine Rückkehr in das Thema, das C-Dur sich allerdings sehr überraschend mache [...]“

An dieser Stelle soll noch hinzugefügt werden, dass Wagner ähnliche, ja fast polytonale C/Fis-Harmoniegebilde am Ende des II. Aktes der *Götterdämmerung* kurz vorher am 19. November 1871 skizziert hatte.¹¹

Dass Wagner im *Lohengrin* von derartigen C-Dreiklangs-Harmonien fasziniert war, sieht man auch in seiner häufigen Verwendung von verwandten Sechzehntel-Streicherpassagen für den dramatischen Auftritt der königlichen Mannen (in allen drei Akten). Auch diese bewegte Figur kann auf ein Mendelssohnsches Original zurückgeführt wer-

¹⁰ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band I, (München 1976–1977), S. 495.

¹¹ Vgl. *ebd.*, S. 461.

den, nämlich die Orchestereinleitung zum Chor Nr. 33 aus dem von Wagner bewunder-ten Oratorium *Paulus* („Die Götter sind den Menschen gleich geworden“).

Musikbeispiel 8: Bewegte Streicherpassagen bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Paulus* (1836): Orchestereinleitung zum Chor Nr. 33



b) Wagners *Lohengrin* (1846–48): III. Akt, 3. Szene, Ankunft des Königs unter der Eiche



Ähnliche rhythmische Parallelen kann man zwischen Wagners Anfang der 1. Szene des I. Aktes sowie dem Beginn der 3. Szene des II. Aktes (beide mit dem Auftreten der Mannen) und den sinfonischen Einleitungen im *Paulus* zu den Chören Nr. 1 (in A, mit D-Subdominante wie in Wagners 1. Szene seines I. Aktes) und 15 (in D, mit langen D- und A-Organpunkten wie im II. Akt von *Lohengrin*) ziehen. Die Mendelssohn-Anklänge in *Lohengrin* seien noch mit dem D-Dur-Brautchor der Frauen in Wagners III. Akt abgerundet, der mit seiner Gott-bezogenen Textthematik eindeutig das Engelsterzett des *Elias* (Nr. 28, entstanden wie *Lohengrin* im Jahre 1846) zum stilistischen Vorbild nimmt:

Musikbeispiel 9: Analoge Frauenensembles gegen Ende bei Mendelssohn und Wagner¹²

a) Mendelssohns *Elias* (1846)



b) Wagners *Lohengrin* (1846–48): Brautchor der Frauen



Auch in Wagners ersten zwei Werken der *Ring*-Tetralogie (*Das Rheingold* 1853–1854 und *Die Walküre* 1854–1856) halten sich zahlreiche Mendelssohn- und Weber-Anlehnungen stilistisch die Waage. Diese Stilmodelle beeinflussen wiederum Wagners Haupt-themen und bestimmen – wie in der 1. und 4. Schlusszene des *Rheingold* – sogar den

¹² Die erste Kompositionsskizze zu Wagners Frauenensemble im Richard-Wagner-Museum Bayreuth, Ms. A II b2, Fol. 15r weist noch ausgedehnte chromatische Modulationen nach (D-)e-Fis-g-D-Cis-Gis-Cis-A auf.

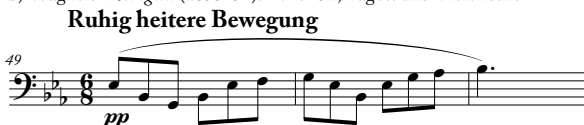
szenisch-dramaturgischen Ablauf. Bereits die Rheintöchterzene zu Beginn kann als freie Charaktervariation zu Mendelssohns Ouvertüre *Die schöne Melusine* (1833–1835) gewertet werden. Wagners wogende Es-Dur-Kantilene in T. 49–51f. ist wohl ein bewusstes Zitat von Mendelssohns Klarinetten-Hauptthema in T. 1ff.¹³

Musikbeispiel 10: Weibliche Themensymbolik bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Schöne Melusine* (1833–35): T. 1–2, Klarinette I



b) Wagners *Rheingold* (1853–54): T. 49–51, Fagott und Violoncello



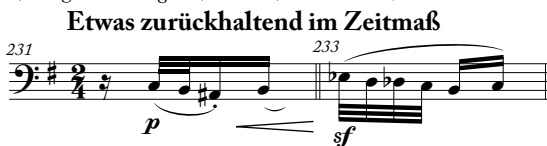
Ähnlich ist auch die dramatische Themenwahl beider Werke: eine geheimnisvolle Nixe bei Mendelssohn, dagegen die schwimmenden Rheintöchter bei Wagner. In beiden Kompositionen erfahren diese urweiblichen Wesen menschliches Leid und den schließlichen Verlust der Liebe (vgl. Wagners tragischen Satz „Nur wer der Minne Macht entsagt“), um sich letztendlich in ihre ureigene Naturwelt wieder zurückzuziehen (vgl. das Ende von Wagners *Götterdämmerung*). Dem heranstürmenden Mendelssohnschen Ritter (vgl. den f-Moll-Einsatz in T. 48f.) entspricht hier Wagners Alberich (vgl. sein g-Moll-Auftritt in T. 184f.). Bei beiden männlichen Protagonisten werden mit Vorliebe affektvolle Kleinsekunden (des–c bei Mendelssohn, es–d bei Wagner) mit anschließenden hinabstürzenden Skalen verwendet:

Musikbeispiel 11: Hinabfallende chromatische Passagen für die männlichen Figuren bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Schöne Melusine* (1833–35): T. 70–71, Violinen I+II



b) Wagners *Rheingold* (1853–54): T. 231+233, Violoncello



¹³ Vgl. Eric Werner: „Mendelssohn – Wagner: Eine alte Kontroverse in neuer Sicht“, in: *Musicae scientiae collectanea: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag*, (Köln, 1973), S. 640–658, insbesondere S. 641.

Sogar Mendelssohns Schluss des pathetischen f-Moll-Abschnitts, T. 354–361 mit seinen affektvollen Rufen auf as–f zwischen Streichern und Bläsern hallt noch in Wagners Klage der Rheintöchter „Hülfe! Hülfe! Weh!“ (T. 709–712) in den Spitzentönen f²–as² wieder.

Auch die naturnahe Schlusszene in *Rheingold* mit Donners emphatischen Worten „Heda! [...] Hedo!“ bis Wotans „So grüß ich die Burg“ kann auf zwei frühere Werke Mendelssohns (*Elias*, I. Teil, Chöre Nr. 19–20) bzw. Webers (*Oberon*, Nr. 13: Rezias Szene und Arie „Ozean! Du Ungeheuer!“) zurückgeführt werden. Ähnlich der soeben genannten Rheintöchterzene waren es hier wohl die tonmalerischen, noch sehr frühromantisch gefärbten Aspekte dieser höhepunktartigen Szene – so Mendelssohns Wasserströme und Webers strahlende Abendsonne über den Purpurwellen –, die Wagner inspirierten:

Musikbeispiel 12: Naturgewalten bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Elias*: Chor Nr. 20, T. 27–29, Sopran

Allegro moderato ma con fuoco

27 *ff*

Die Was - ser-strö - me er - he - ben sich,...

b) Wagners *Rheingold*: gegen Ende der 4. Szene, Donners Ruf

Sehr lebhaft

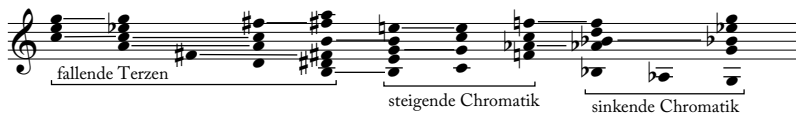
He - da! He - da! He-do!

Auch die anschließenden, durchführungsmäßigen Takte bei Mendelssohn (Chor Nr. 20, T. 53–99, auf einer rhythmischen Variante von Musikbeispiel 12a konstruiert) und Wagner (bis zur Textstelle „Schwebend Gedüft!“) modulieren auf fast identische Weise von B-Dur nach C-, D- und endlich Es-Dur (der Anfangstonika von Mendelssohns Chor Nr. 20 und Wagners gesamtem *Rheingold*).

Ebenso bezieht sich Wagners folgende „immer finsterer sich ballende Gewitterwolke“ auf die vorhergehenden schwarzen Wolken und das kräftige Windesrauschen bei Mendelssohn. Vergleichen wir diese beiden parallel gestalteten Abschnitte, so bemerken wir neben den eindringlichen Crescendo-Klangeffekten auch sehr ähnliche absteigende Streicherfigurationen:

Musikbeispiel 13: Heraufziehende Stürme bei Mendelssohn und Wagner: harmonische Gerüste

a) Mendelssohns *Elias*: gegen Ende von Nr.19 (Rezitativ und Chor)



b) Wagners *Rheingold*: gegen Ende der 4. Szene

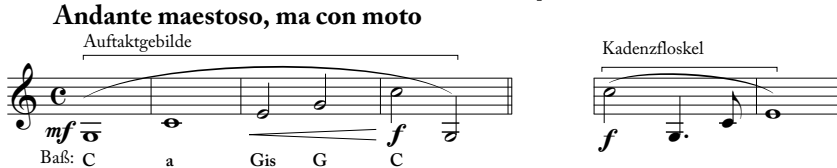


Auffallend ist in beiden Episoden die intervallische Zusammensetzung der Bassstimmen, mit Betonung von abfallenden Terz-, Septim- und sogar Kleinnonengerüsten (so c²-a¹-fis¹-d¹-h bei Mendelssohn, dagegen f¹-des¹-b-ges-e bei Wagner). Auch die Schlussabschnitte zeigen analoge chromatisch auf- und sodann absteigende Linien.

Schließlich weisen auch die zwei Abendsonnen-Schlusszenen aus *Oberon* (Rezas oben angeführtes „Ozean! Du Ungeheuer!“) und *Rheingold* (Wotans eindringlicher Ausruf „So grüß ich die Burg“) ähnliche C-Fanfaren als dramatische Höhepunkte auf:

Musikbeispiel 14: Parallele C-Fanfaren-Höhepunkte bei Weber und Wagner

a) Webers *Oberon* (1826): Rezas Szene und Arie Nr. 13, Trompeten-Solo



b) Wagners *Rheingold* (1853/54): Wotans Ausruf, Trompeten-Solo



Auch Wagners modal gefärbte Harmonien (f- und a-Moll bei den Textstellen „So grüß“ und „Graun“) finden sich bereits bei Weber: Man vergleiche T. 2 in Musikbeispiel 14a sowie die elegischen f-Moll-Schlusseffekte bei „Ach! vielleicht erblicket [...] erstehst“). Wie in Musikbeispielen 12 und 13 stehen wir hier also vor größeren Entlehnungskomplexen, die weit über bloße Reminiszenzen oder unbewusste Zitate hinausgehen. Diese anschwellende Formtendenz, die bereits in großen Zügen im *Lohengrin*

sichtbar wurde, wird sich im folgenden Ring-Werk, nämlich der *Walküre* (1854–1856) noch deutlicher ausprägen.

In der Tat weist die *Walküre* noch ausgedehntere Erinnerungen an frühere Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts auf. Wiederum stehen Entlehnungen aus Mendelssohnschen Werken im Vordergrund, aber auch Bezüge zu moderneren Kreationen von Berlioz und Liszt sind vor allem im hochdramatischen II. Akt vorzufinden. Insgesamt stempeln diese markanten Stilvorbilder gerade die *Walküre* zu einer eindrucksvollen Synthese von gewissen musikalischen Hauptmomenten der Spätklassik und Frühromantik. Bereits das stürmische Vorspiel zum I. Akt besitzt – ähnlich der oben besprochenen *Holländer-Ouvertüre* – zwei klare klassische Stilvorlagen in Haydns (von Wagner wohl sehr geschätztem) *Streichquartett in D-Dur op. 76 Nr. 5* (1797) und Schuberts dramatischem Lied *Der Erlkönig* (1815, mit ähnlicher Sturm- und Flucht-Thematik wie bei Wagner):

Musikbeispiel 15: Klassische Vorbilder für die Einleitung der *Walküre*

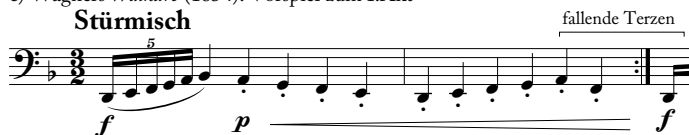
a) Haydns *Streichquartett D-Dur op. 76 Nr. 5* (1797), Trio (Violoncello)



b) Schuberts *Erlkönig* (1815): ostinatoartige Klavierbegleitung



c) Wagners *Walküre* (1854): Vorspiel zum I. Akt



Bei allen drei Gebilden handelt es sich um Ostinato-Basskompositionen, die sich bei Haydn (vgl. 1. Violine T. 45–51 + 59–60) sodann den Spitzentönen e^2 und g^2 und schließlich a^2 (der Dominante von d-Moll) hinwenden. Auch Wagners Vorspiel liebt derartige sequenzmäßige Entwicklungsmodulationen nach e-Moll (vgl. T. 17 + 65) und g-Moll (T. 30 und 73) sowie der Molldominante a (T. 80). Schubert verwendet ebenfalls eine aufsteigende Modulationsfolge um g-B-h-C-cis-d-Es (Bass in T. 140–153: C-Des-D-Es-E-F-G-As-g), wobei die hervorgehobenen Durtonarten die lyrischen Intermezzi vom *Erlkönig* wiedergeben. Letztere sangliche Episoden betonen wie in Wagners T. 62–64 + 73–74 (mit Zitat vom Donnermotiv aus dem *Rheingold*-Schluss) die modalen harmonischen Bereiche um B, Es und As (also g-Moll: III^b, VI^b und II^b). Außerdem verwenden Schubert und Wagner beide mit Vorliebe obere, übereinandergeschich-

Noch ausgeprägter gestalten sich die musikalischen Entlehnungen Wagners im II. *Walküren*-Akt. Gleich die stürmische Orchestereinleitung bringt in T. 3–4 eine heftige Metamorphose des Liebesmotivs aus dem I. Akt in einer bewegten a-Moll-Harmonisierung, die eindeutig Mendelssohns *Hochzeitsmarsch* aus der *Sommernachtstraum*-Musik (1842/1843) paraphrasiert:

a) Mendelssohns *Sommernachtstraum*-Musik (1842–43): Hochzeitsmarsch, T. 6–8, Bläser und Violine I

6

Hef

Mäßiger

305

p *p* *pp*

Eine weitere Permutation von Musikbeispiel 16a – wiederum mit Klein- und sodann Großsekundgebilden – findet sich bei Frickas leidenschaftlich-heftigem Auftritt zu Beginn des gleichen II. *Walküren*-Aktes, die außerdem Eglantiniens Agitato-Eintreten zu Beginn des II. *Euryanthe*-Aktes zum Vorbild nimmt:

Musikbeispiel 17: Leidenschaftlich erregte Frauengestalten bei Weber und Wagner

a) Webers *Euryanthe* (1823): II. Akt, 1. Szene, Eglantines Auftritt (Flöten+Oboe)



b) Wagners *Walküre* (1854): Vorspiel zum II. Akt, 1. Szene, Frickas Auftritt (Oboe)

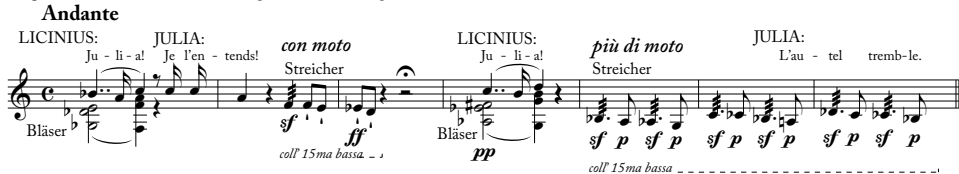


Hier verlaufen die zwei dramatischen Situationen durchaus parallel. In beiden Szenen stürmt eine leidenschaftlich bewegte Protagonistin zu Beginn des II. Aktes auf die Bühne, begleitet von sequenzhaft, terzmäßig ansteigenden Seufzersekunden in den Bläsern.

Auch die vierte Todesverkündigungsszene im II. *Walküren*-Akt beruht in ihrer anfänglichen Hauptthematik auf ältere Stilmodelle des frühen 19. Jahrhunderts. Gleich das erste sogenannte Schicksalsmotiv entstammt Spontinis großer Pariser Oper *La Vestale* (1807), es ist Julias große Szene zu Beginn des II. Aktes, in dem dramatischen Moment, als ihr Liebhaber Licinius sie zweimal sehnsüchtig mit „Julia!“ anruft.¹⁴

Musikbeispiel 18: Spontinis *La Vestale* (1807) und ihre stilistischen Nachahmungen bei Wagner

a) Spontinis *La Vestale*: II. Akt, Julias große Szene zu Beginn



b) Wagners *Walküre* (1854): II. Akt, 4. Szene, Todesverkündigung



¹⁴ Über weitere Vorläufer dieses Motivs vgl. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, (Bern/Leipzig 1920), S. 473f.

c) Wagners *Tristan und Isolde* (1857–59): I. Akt, Wutausbruch und Fluch Isoldes am Ende ihrer großen Szene

Sehr schnell
Streicher+Bläser

841 *ff*

851 *ff*

863 4 Hörner+Englisch Horn

Die spätere intervallische Erweiterung dieser Spontini-Entlehnung nach Brünnhildes „Zur Wal kor ich ihn mir!“ – mit aufwärtsstrebenden Groß- (anstatt Klein-)Terzen (eis-a, gis-c, h-es, d-fis, eis-a) wiederum erinnert stark an den Anfang (1. Violine: e¹-dis¹-g¹, fis¹-eis¹-ais¹) von Berlioz’ *Scène d’amour* aus dessen dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* (1839). Auch die Ouvertüre zu Webers *Freischütz* (1821) beginnt mit einem ähnlichen Schicksalsmotiv um c-h-d (mit Kleinterz) und g-f-a (mit anschließender Großterz!).

Wagners Faszination zu Spontinis *La Vestale* rührt zum Teil wohl auch von seiner eigenen Dresdner Aufführung dieses Werkes im Jahre 1844 her, für die er sogar eine Basstubenstimme schrieb. Ebenso werden in Isoldens großer Szene im I. Akt des *Tristan* (1857) Spontinis Streichersequenzen (Sekund- und Terzintervalle) von Musikbeispiel 18a zitiert (vgl. 18c). Aus Cosima Wagners Tagebüchern geht außerdem hervor, dass Wagner noch im Jahre 1879 gerade diese hochdramatische Szene Julias rühmte¹⁵ und seiner Gattin daraus vorsang.

Der weitere Verlauf der Todesverkündigungsszene ist ebenfalls von großem musikhistorischen Interesse. Nach dem Schicksalsmotiv am Anfang dieser (4.) Szene bringt Wagner in dem Moment, wo Brünnhilde innehält und Siegmund aus der Ferne betrachtet, eine eindeutige Reminiszenz aus der Anfangseinleitung von Mendelssohns *Schottischer Symphonie* (1829–1832, vollendet 1842) – ein Werk, das Wagner übrigens im Jahre 1855 in London dirigierte. Wie Mendelssohn, so bezieht auch Wagner das soeben erklingende Schicksalsmotiv als elegische Kadenzfloskel mit ein. Da auch Marschner in seiner Oper *Hans Heiling* (1833) eine sehr ähnliche pathetische Weise für die Bergkönigin verwendet,¹⁶ seien an dieser Stelle hier parallele Stellen angeführt:

¹⁵ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band II, (München 1976–1977), S. 289 (Eintragung vom 12. und 13. Januar 1879).

¹⁶ Vgl. John Warrack, „The Musical Background“, in: *The Wagner Companion*, (London 1979), S. 110.

Musikbeispiel 19: Mögliche elegische Ursprünge für Wagners Todesverkündigungsmotiv

a) Mendelssohns *Schottische Sinfonie* (1829–42): 1. Satz, T. 1–8, Oboe

1 **Andante con moto**

Baß: A a g f e d c d dis e

b) Marschners *Hans Heiling* (1833): II. Akt, Nr. 9

Grandioso

f BERGKÖNIGIN:

Sonst bist du ver - fal - len dem rä - chen - den Grim - me...

c) Wagners *Walküre*: II. Akt, 4. Szene, Anfang der Todesverkündigungsszene

Schr feierlich und gemessen Schicksalsmotiv

Baß: fis d cis H Gis G Fis

(vgl. Mendelssohns ähnlich hinabgleitenden Baß in 19a)

(Brünnhilde hält an und betrachtet Siegmund von fern)

Die anschließenden Modulationen dieses Hauptthemas bei Mendelssohn und Wagner verlaufen auf analoge aufsteigende Weise. Mendelssohns Einleitung schreitet so nach den höher gelegenen harmonischen Bereichen F-, G-, A- und B-Dur vor der Schlussreprise in a-Moll, T. 49f. Ähnlich verfährt Wagners dramatische Szene mit aufsteigenden Modulationen nach as-Moll, a-Moll (Siegmunds Textstelle „In Walhalls Saal“), h-Moll (Siegmunds „Fänd’ ich in Walhall Wälse“) und A-Dur (Siegmunds „Grüßt mich in Walhall“). Wie in Mendelssohns angedeuteter Sonatensatzform kehrt auch Wagner stets zur Anfangstonika fis-Moll zurück, z. B. bei der Textstelle Siegmunds „Begleitet den Bruder [...] umfängt“ (fis-Moll wiederum nach h-Moll verlaufend). Danach (bei Siegmunds „[...] zu ihnen folg’ ich dir nicht!“) folgt eine harmonisch und musikdramatisch intensivierte Episode, die Mendelssohns Durchführung in T. 30–48 ähnelt.

Die neuerliche, strettahafte Reprise Wagners bei Siegmunds „So jung und schön“ (mit anschließenden Modulationen nach fis–h–a wie vorher) wird sodann bei Brünnhildens lebhafter Schlussapothese „Siegmund lebe mit ihr!“ in Fis- bzw. A-Dur fortgesetzt. Auch hier wird man unwillkürlich an den 1. Satz von Mendelssohns *Schottischer Symphonie* erinnert, der – ähnlich wie bei Wagners Schluss-Stretta Brünnhildens – wie eine beschleunigte Diminution von der vorhergehenden Einleitung einsetzt:

Musikbeispiel 20: Rasche Schlußdiminutionen bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Schottische Sinfonie* (1842): 1. Satz (nach der Einleitung), Violine I

Allegro un poco agitato

Baß: *pp* A A A F G

b) Wagners *Walküre*: Schluß-Stretta der Todesverkündigungsszene, Streicher

Sehr lebhaft

Baß: *ff* *p* *molto cresc.* *ff*
Cis Cis H Ais H

(Brünnhilde: »Siegmond lebe mit ihr«)

Außerdem erscheint Wagners Schlussapothese in Fis-/A-Dur in Mendelssohns Finalesatz-Coda (*Allegro maestoso assai*) vorgebildet. In letzterer Passage wirken die A-Dur Hornfanfaren um e^1 - fis^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - d^2 - e^2 in T. 464-467 wie eine strahlende Dur-Metamorphose von Musikbeispiel 19a.

Unser letztes Zitat anderer Meister im II. *Walküren*-Akt betrifft den Anfang von Liszts zeitgenössischer *Faust-Symphonie* (1854), 1. Satz, bei Sieglindes Textstelle „Kehrte der Vater nun heim“. ¹⁷ In gewisser Weise kann auch diese Episode als Fortführung des ansteigenden Dreiklangs cis^1 - fis^1 - a^1 - cis^2 in Musikbeispiel 19c betrachtet werden, denn Wagner hat hier Liszts prägnantes Zwölftonthema in eine schwankende Ges-/f-Moll-Permutation verwandelt, welche noch mit den fis-Moll-Harmonien des Musikbeispiels 19c (also wiederum eine Subdominante von Wotans Des-Dur-Walhall-Harmonien) urverwandt erscheint.

Ebenso finden sich zwei Mendelssohnsche Entlehnungen im III. *Walküren*-Schlussakt. So bietet z. B. der anfängliche Walkürenritt eine profilierte Dreiklangsmotivik und eine Harmonienfolge um h - D - Fis - e - h (also h -Moll: i -III-V-plagales iv - i), die entfernt an T. 1-26 in Mendelssohns *Hebriden-Ouvertüre* (1829-1832) erinnert – ein Werk, welches Wagner (wie auch Brahms) zeitlebens zutiefst bewunderte. Auch hier wird in beiden Werken eine Art Sonatensatzform verwendet, wobei die zwei Reprisen (Mendelssohns T. 178-180f. verglichen mit Wagners T. 99-103f.) beide mit Holzbläser- und Streichertrillern auf fis/g anheben. Aber auch Wagners späteres Walkürenensemble „Soll die Maid verblüh’n und verbleichen dem Mann?“ kann in seiner reich verzweigten Vokalpolyphonie auf Mendelssohnsche Vorbilder zurückgeführt werden, so vor allem der Feuerchor aus dem I. Teil, Nr. 16 des *Elias* (1846):

¹⁷ Vgl. Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, (New York, 1966), S. 65.

Musikbeispiel 21: Ähnliche, reich verzweigte Vokalphonie bei Mendelssohn und Wagner (mit analogen Quintenzirkeln)
a) Mendelssohns *Elias*: I. Teil, Nr. 16, Feuerchor, T. 21–23 (Reduktion)

Allegro con fuoco

(vgl. Quintenzirkel, Fis–H; Text: »... die Flamme«)

b) Wagners *Walküre*: III. Akt, Ende der 2. Szene (Walkürenensemble: Reduktion)

Schnell

(vgl. Quintenzirkel, Cis–Fis; Text: »... wende von ihr die schreiende Schmach!«)

Sehr aufschlussreich bleibt die Tatsache, dass Wagners erste Kompositionsskizze (Bayreuther Wagner-Museum, Ms. A III a3) für dieses erregte Walkürenensemble von F- nach B- und D-Dur führt, also noch ohne den endgültigen Quintenzirkel um Cis-Fis (–G–C–G) der Letztfassung.

Im folgenden Musikdrama *Siegfried* (1856 begonnen, 1871 vollendet) beschränken sich Wagners stilistische Entlehnungen – ähnlich wie im *Holländer* und *Tannhäuser* – auf das Vorspiel zum I. Aufzug. So beginnt das Hauptthema in T. 22–39 mit einer intervallischen Metamorphose aus dem Baalschor des soeben erwähnten Oratoriums *Elias* (I. Teil, Nr. 11). Im zweiten Abschnitt dieses Mendelssohnschen Chores („Höre uns, mächtiger Gott!“) werden gewisse Terzgerüste um f–g–a, a–h–c und schließlich c–d–e entwickelt. Im weiteren Verlauf treten hier sequenzartige Modulationen nach c-Moll (mit oberem es) und g-Moll (mit oberem b) auf. Dadurch ergeben sich zwangsläufig melodische Tritonusgebilde mit zwei Kleinterzen um a–h–c + c–d–es, wie z. B. in T. 92–99. Ähnliche Permutationen begegnen uns im *Siegfried*-Vorspiel zum I. Akt. Hier zeigt das Nibelungenhort-Motiv sequenzartige Steigerungen von B–C–Des nach Des–Es–E:

Musikbeispiel 22: Kleinterzen und Tritonusformationen bei Mendelssohn und Wagner

a) Mendelssohns *Elias*: I. Teil, Nr. 11, Baalschor, T. 92–109

Allegro non troppo

Hör - re uns, mäch - ti - ger Gott! Hör - re uns, mäch - ti - ger Gott! Hör - re uns... Hör - re uns...

b) Wagners *Siegfried* (1856 begonnen): I. Akt, T. 22–39

Mäßig bewegt

Tuba

pp p pp

Waren bis jetzt Webersche und zunehmend auch Mendelssohnsche stilistische Vorbilder in Wagners Schaffen vorherrschend, so erscheinen in *Siegfried* (1856 angefangen) und *Tristan und Isolde* (1857–1859) mehrfach französische Prototypen seitens Spontini (vgl. Beispiel 18a aus *La Vestale*) und Berlioz. Bereits in der soeben erwähnten Orchestereinleitung zum I. Akt des *Siegfried* verwendet Wagner z. B. Terz-, Septim- und Nonensequenzen von Mimes Sinnensmotiv (vgl. auch das verwandte Musikbeispiel 22b), die Berlioz auf frappierend ähnliche Weise schon 1830 im langsamen Satz *Scène aux champs* seiner *Symphonie fantastique*, T. 155–159 entwickelt hatte:

Musikbeispiel 23: Terzschichten und resultierende Kleinnonen bei Berlioz und Wagner

a) Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830): 3. Satz *Scène aux champs*, T. 155–159

Adagio

155

Flöten+Violinen

Klarinetten+Violinen

Fagotte+tiefe Streicher

f *p* *f* *p* *sf* *p* *sf* *poco f*

b) Wagners *Siegfried* (1856 begonnen): Orchestervorspiel zum I. Akt, T. 1–20

Mäßig bewegt

1

Fagotte

Pauken

ppp *p* *p*

10

Allerdings ist die Gesamtwirkung dieser analogen Intervallsequenzen eine völlig verschiedenartige. Bei Berlioz dominieren die linear aufstrebenden, oft modal gefärbten Klangbildungen, so sein charakteristisches Ausweichen nach Des- und As-Dur (oder: F-Dur: VI^b und III^b). Wagner hingegen betont die sich allmählich herauskristallisierende b-Moll-Tonika, wobei die Vorhalte Ges, A und E sich schließlich nach F (b: V), b und wiederum F auflösen.

Eine hieraus entwickelte Terz- bzw. Septimvariante findet sich übrigens noch im späteren II. Akt des *Siegfried* bei Siegfrieds Abheben von Brünnhildes Rüstung. Diese Stelle wiederum erinnert sehr stark an das berühmte Hornsolo in Schumanns erster Symphonie:

Musikbeispiel 24: Verwandte Hornsoli bei Schumann und Wagner

a) Schumanns *Frühlingssymphonie* (1841): 4. Satz, T. 170–173



b) Wagners *Siegfried*: III. Akt, T. 913–918



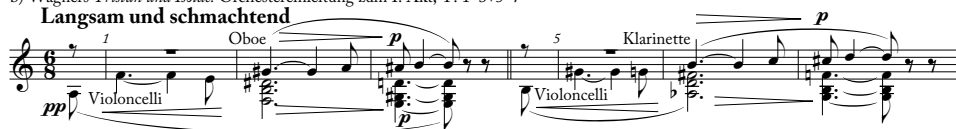
Auch in *Tristan* sind die anfänglichen Hauptgedanken des I. und komplementären III. Aktes¹⁸ auf Berliozsche Vorbilder zurückzuführen. Gleich die Liebesmotivik der Einleitung zum I. *Tristan*-Akt entstammt Roméos sehnsvoller Liebeskantilene zu Beginn des II. Teiles von Berlioz' dramatischer Symphonie *Roméo et Juliette* (1839):

Musikbeispiel 25: Liebesmotivik bei Berlioz und Wagner

a) Berlioz' *Roméo et Juliette*: II. Teil, 1. Satz (Roméo seul), T. 1–2+5–7



b) Wagners *Tristan und Isolde*: Orchestereinleitung zum I. Akt, T. 1–3+5–7



Hier ist besonders bemerkenswert, wie Wagners beide Subjekte – die absinkende Violoncellostimme und deren freie kontrapunktische Umkehrung in den Bläsern von T. 2–3 und 6–7 – in Berlioz' ekstatischen Streichermelodien vorgezeichnet sind.¹⁹

In der späteren Todesszene von Berlioz' dramatischer Symphonie kehren Motivfragmente von Musikbeispiel 24a wieder, so vor allem in den langsamen Abschnitten T. 74–84 und 215–225:

¹⁸ Über die symmetrische Gesamtarchitektur mit sich eng entsprechenden Hauptthemen in den I. und III. Außenakten von *Tristan und Isolde*, vgl. Nors S. Josephson, „Musikdramatische Reprisen in Wagners Schlussakten“, in: *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, (Tutzing, 1997), S. 596–598.

¹⁹ Außerdem kommt der eigentliche Tristan-Akkord mit aufsteigenden chromatischen Linien bereits in Spohrs Oper *Der Alchimist* (1830) vor (vgl. Deryck Cooke, „Wagner's Musical Language“, in: *The Wagner Companion*, (London: Faber, 1979), S. 236f).

Musikbeispiel 26: Zyklische Motivfragmente von Roméo's Liebeslyrik in der späteren Todeszene, T. 74–84+215–225

Largo (un poco riten.)

74 Klarinette Violoncelli Klarinette

pppp dolciss. *pp*

78 *sf*

Allegro vivace ed appassionato assai (un poco animato)

215 Oboe

pppp *perdendo*

Auf ähnliche Weise führt auch Wagner eine Motivzersplitterung von Musikbeispiel 25b beim vermeintlichen Todestrank der Liebenden am Ende des I. *Tristan*-Aktes (T. 1751–1760) und wiederum bei Tristans tatsächlichem Tod im III. Akt (T. 1301–1324) ein. Außerdem bringt Berlioz beim ersten Niedersinken Roméo's in T. 70–73 seiner Todeszene eine eindrucksvolle, sehr chromatische Violoncello-Gegenstimme, die auch Wagner im I. Akt, T. 1761–1764 und ebenso im Violoncello direkt zitiert:

Musikbeispiel 27: Chromatische Violoncellostimmen für Todesthematik bei Berlioz und Wagner

a) Berlioz' *Roméo et Juliette*: Todeszene T. 70–73, Violoncelli

Largo 71 Fagotte

p

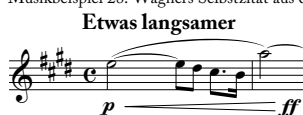
b) Wagners *Tristan und Isolde*: I. Akt, vermeintliche Todesszene am Ende, T. 1761–1764

Langsam 1761 *pp*

Aber noch ein weiteres Hauptthema des *Tristan* – nämlich die sogenannte Alte Weise des Englischhorns am Anfang des III. Aktes, T. 52–93, kann auf ein Berlioz'sches Originalthema zurückgeführt werden, nämlich das Englischhorn-Solo zu Beginn der *Scène aux champs* aus der *Symphonie fantastique*: III (1830). Beide Kantilenen heben mit einem neutralen Quintbeginn (f^1-c^2) an und werden sodann mit modalen Melodiegerüsten um des^2-as^1 (vgl. Berlioz' T. 14–18 mit Wagners T. 53–55 + 62 + 65) weitergeführt. Auch die Schlussepisoden verlaufen durchaus parallel, nämlich mit fallenden Terzfigurationen ($g^1-f^1-e^1$ bei Berlioz, T. 15 + 17; $c^1-b^1-as^1$, $as^1-g^1-fis^1$, $g^1-ges^1-f^1$ usw. bei Wagner, T. 73–74) und einer abschließenden Dreiklangskadenz auf $c-a$ (as bei Wagner) $-f$ (vgl. Berlioz' T. 18–20 mit Wagners T. 91–93). Beiden Gebilden gemeinsam ist im Übrigen auch eine anschwellende chromatische Linienführung; man vergleiche z. B. Berlioz' T. 14–17 mit dem profilierten Tritonus auf des^2-g^1 mit Wagners Tritonussequenzen in T. 63–70 + 81–88.

Entspringen so im *Tristan* die Hauptgedanken oft der französischen dramatischen Tradition von Spontini und Berlioz, so bemerkt man außerdem einen zunehmenden Hang Wagners zum krönenden Selbstzitat. Im II. Akt ist das quintbezogene Tagesmotiv (T. 1–3f.) eindeutig eine Variante von Frickas Unmutsmotiv aus *Walküre*, II. Akt (vgl. die Orchestereinleitung ein Takt vor Wotans „Der alte Sturm“). Und Tristans schwermütige Todes-Kantilene in T. 1927–1929 desselben II. Aktes (Textstelle „Dem Land, das Tristan meint [...]“) kann als Metamorphose der Todesverkündigungsszene (vgl. Musikbeispiel 19c) interpretiert werden. Als Ausgleich zwischen diesen Gegensätzen von Tages- und Todesthematik verwendet Wagner beim Höhepunkt von Isoldens Liebestod im III. Akt eine dramatische Reminiszenz von Wotans Abschied aus dem III. Akt der *Walküre*:

Musikbeispiel 28: Wagners Selbstzitat aus dem III. Akt der *Walküre*, T. 1556–1558, in III. Akt des *Tristan*, T. 1686–1687



Auch dieses Selbstzitat erscheint dramatisch gerechtfertigt, denn es unterstreicht die Verschmelzung von männlichem und weiblichem Gedankengut in beiden Werken. Durch das Einfügen dieser E-Dur-Episode aus dem *Walküren*-Schluss am Ende des *Tristan* erhält das Ende des Liebestodes T. 1681–1699 eine schön ausgeprägte plagale Kadenz, also E–H–E/e-Moll–H-Tristan-Akkord auf H/f nochmaliges e-Moll–H.²⁰ Auch diese harmonische Folge entstammt wohl Berlioz’ *Roméo et Juliette* mit seinem modalen Gesamtgerüst um h–F–A–F–e-Moll–a-Moll–H–Dur (oder H–Dur: i–V^b–VII^b–V^b–iv–vii^b–I).

An dieser Stelle sei noch erwähnt, dass Wagner während der *Tristan*-Komposition auch bereits musikalische Gedanken für den III. Akt des *Siegfried* skizzierte. Es handelt sich hier um mindestens zwei von Westernhagen²¹ besprochene Einzelentwürfe für T. 1278–1286 (vor Brünnhildes Textstelle „Dort seh’ ich Grane“) und 1753–1754 (Siegfrieds „Sie ist mir ewig, ist mir [...]“), wobei Wagner zuerst erwog, beide Stellen im *Tristan* einzusetzen.

Werden in *Tristan und Isolde* entschiedene Spontinische und vor allem Berliozsche Stilmerkmale gezeigt, so kehrt Wagner in *Die Meistersinger* (1862–1867) eindeutig zu einer tonaleren deutschen Tradition zurück. Entlehnungen von anderen deutschen Komponisten begegnen uns bereits im Orchestervorspiel zum I. Akt, T. 40–44 mit dem sogenannten Kunstmotiv: ein Renaissancethema aus dem 16. Jahrhundert (nämlich Heinrich Müglings „langer Ton“) mit einem profilierten Sextgerüst c–e–g–a. Aus diesem soliden intervallischen Fundament schöpft Wagner alle wesentlichen Hauptthemen

²⁰ Bereits der hier zitierte III. *Walküre*-Akt endete mit einer analogen modalen Schlusskadenz um E–d–E. Da dieser Akt auf h-Moll anhub, kann man also von einer durchwegs modalen Gesamtarchitektur um h–E–d–E (oder E-Dur: Molldominante v–I–vii^b–I) sprechen.

²¹ Vgl. Curt von Westernhagen, *Die Entstehung des ‚Ring‘*, (Zürich, 1973), S. 193.

des Werkes. Zu letzteren Gebilden zählen das eigentliche *Meistersinger*-Hauptsubjekt in T. 1–3 des gleichen I. Akt-Vorspiels mit seinem einprägsamen Beginn um c^2-g^1 (ein Zitat aus dem Beginn von Webers *Jubel-Ouvertüre* [1818]) und e^1-a^1 und das daraus geschöpfte lyrische Quartenmotiv (um $g^3-d^3 + f^3-c^3$ usw.) im folgenden T. 27f. Aber auch Walthers Motivgut (vgl. I. Akt, T. 1427f. + 1483–1485 sowie sein Preislied im III. Akt, T. 651f. + 2610f.) sind mit diesen Grundgedanken engstens verwandt. Dass Wagner diese drei Hauptthemen des Vorspiels bereits während der allerersten Entwürfe als zutiefst verbunden empfand, ersieht man im Übrigen im Bayreuther Ms B II a 6. Dort sind diese drei Gedanken fast nebeneinander und alle in der endgültigen Tonika C-Dur auf S. 10 (*Meistersinger*-Thema), 11 (Kunstmotiv) und 15 (lyrisches Quartenmotiv) eingetragen.²² Es ist bekannt, dass Wagner den ersten C-Dur-Abschnitt des Vorspiels (T. 1–88) ziemlich rasch während einer Eisenbahnfahrt zwischen Venedig und Wien um den 13. November 1861 konzipierte.²³

Zwei weitere Melodienverwertungen im III. und II. Akt werden ebenso mit diesen sequenzartigen Quartengerüsten integriert. So erscheint Sachs' Vokalpassage „Mein Freund, in holder Jugendzeit“ (III. Akt, T. 544–549) als freie Erweiterung einer bekannten beschwingten Tanzmelodie aus Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849):

Musikbeispiel 29: Ähnliche Quartensequenzen bei Nicolai und Wagner
a) Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* (1849): Ouvertüre



b) Wagners *Meistersinger* (1862–67): III. Akt, T. 544–549

Mäßig
SACHS: *zart* 544

Mein Freund, in holder Jugendzeit, wenn uns von mächt'gen Trieben zum sel'gen er-sten Lie-ben die Brust...

An dieser Stelle soll noch das bekannte Brahms-Zitat aus dessen *Klaviersonate in f-Moll Op. 5* (1853) angeführt werden:

²² Vgl. Ray Komows, *The Genesis and Tone of „Die Meistersinger von Nürnberg“*, Waltham, Dissertation, Brandeis University, 1991, S. 21.

²³ Vgl. Richard Wagner, *Mein Leben*, II. Band, (Leipzig, 1986), S. 252.

Musikbeispiel 30: Brahms-Zitat in Wagners *Meistersingern*
a) Brahms' *Klaversonate f-Moll op. 5* (1853): 2. Satz, T. 144–150

Andante molto

ppp espr.

+As-Baß-Achtel-Ostinato-Begleitung

b) Wagners *Meistersinger*: II. Akt, Sachsens Fliedermonolog, T. 363–367

Mäßig

SACHS:
sehr zart

364

Dem Vo - gel, der heut' sang, dem war der Schna-bel hold ge - wach-sen;...

+C-Baß-Achteltriolen-Ostinato-Begleitung

Auch hier verwendet Wagner die Brahms'schen Quartensequenzen (so ges^2 - des^2 , as^2 - es^2 und b^2 - as^2 - f^2) als Grundlage für Sachsens Quartenpassagen um b - f und d^1 - a .

Eine ähnliche musikalische Umgestaltung erfährt Wagners eigenes *Tristan*-Selbstzitat bei Sachs' III. Akt-Dialog mit Eva in T. 1597–1610:

Musikbeispiel 31: Wagners *Tristan*-Selbstzitat in den *Meistersingern* und dessen Verbindung mit dem Wahn-Motiv

a) Wahn-Motiv im III. Akt, T. 305–307

Mäßiger

305 Posaune *p*

Hauptteil

Schlusßkadenz mit Sekunde

SACHS: Wahn! Wahn! Ü - ber-all Wahn!

Baß: Fis Gis A H E

b) *Tristan*-Zitat im III. Akt der *Meistersinger*, T. 1604–1606

Etwas mäßiger *poco riten.* *a tempo*

1604

umgekehrter Hauptteil

Schlusßkadenz mit Sekunde

SACHS: ...woll - te nichts von Herrn Mar - kes Glück...

Baß: H C As Des

Hier kann man die König-Marke-Thematik in T. 1604–1606 (mit den Tonhöhen [Quarte:] g - f - d - es - b - as - B) als freie melodische Metamorphose bzw. Umkehrung von Sachsens oben besprochenem, von Mendelssohn beeinflussten Wahngesang aus (ebenso III. Akt: T. 301–307) betrachten. Auf diese Art und Weise gelingt es Wagner, Selbstzitate mit traditionsgebundenen Elementen zu verknüpfen: eine Kompositionstechnik, die besonders im frühen 20. Jahrhundert, man denke an Strawinski, Bartók und Ives, sehr häufig anzutreffen ist.

Aber noch in zwei weiteren Werken dieser Schaffensperiode Wagners werden melodische und harmonische Elemente des *Tristan* als strukturelle Grundpfeiler verwendet. So erscheinen mehrere Varianten des Tristan-Akkords als koloristische Refrains im Bacchanale der Pariser Fassung des *Tannhäuser* (1860–1861), T. 362–373 + 380–397 + 467–471:

Musikbeispiel 32: Varianten des Tristan-Akkords im Bacchanale der Pariser Fassung des *Tannhäuser* (1860–61)
I. Akt, T. 362–363, T. 380–381, T. 467–468



Außerdem basiert der Prolog und gesamte I. Akt der *Götterdämmerung* (1869–1870 entworfen) auf der Schlussakkordfolge aus dem III. Akt des *Tristan*, wobei auch das Tarnhelmmotiv aus *Rheingold* als Trugsymbol miteinbezogen wird. Man kann also auch hier von einem grandiosen Selbstzitat sprechen, das strukturelle Bedeutung für das gesamte Werk erlangt:

Musikbeispiel 33: Harmonische Zitate aus *Rheingold* und *Tristan* als Grundlage für die musikalische Gesamtstruktur der *Götterdämmerung*, (1869/70), I. Akt

a) Harmoniezyklus der *Götterdämmerung*: Prolog und I. Akt

b) Harmoniezyklus (vgl. Tarnhelmmotiv aus *Rheingold*) und Schluß des III. Aktes im *Tristan*, T. 1496–1699

Measure	Notes
1	354
2	635
3	811–
4	863
5	1135
6	1205–
7	1219+
8	1525–
9	1719
10	(B–Dur)
11	1769
12	2056
13	491
14	975
15	1238
16	2038
17	893
18	1238
19	1979
20	40
21	192
22	194
23	265–
24	276
25	867–
26	880
27	1762
28	1828–
29	1833
30	1909–
31	1911
32	2496–
33	2503
34	2652–
35	2660
36	2720
37	2733
38	45–46
39	195
40	197
41	881
42	1766
43	1767
44	1912
45	2720
46	2734
47	2721
48	2736

Zu bewundern ist, wie Wagner viele strahlende Liebesmotive aus dem Schlussduett des *Siegfried* (1869–1871) von C- bzw. G-Dur in das dunklere, dämonischere H-Dur bzw. h-Moll der *Götterdämmerung* transponiert. Beispiele finden sich in T. 2, 491 (*Götterdämmerung*, Umarmung Brünnhildens mit Siegfried), T. 1238 (Ankunft Siegfrieds zu Beginn der 2. Szene des I. Aktes) und T. 2038 (selige Erinnerungen Brünnhildens). Da Siegfrieds zentrales Hornmotiv aber – wie bereits im *Siegfried* – fast stets in F-Dur erscheint (so in T. 670–786, 1146–1153 und 2478–2495) entstehen hierdurch *Tristan*-artige Tritonusbeziehungen um F–Ces bzw. –H, die schließlich im II. Harmoniezyklus (vgl. Musikbeispiel 32) mit den Tarnhelmklingen verbunden werden. Außerdem hat Wagner in der Schlussperiode des I. *Götterdämmerung*-Aktes auch noch eine kleine Reminiszenz aus Webers *Euryanthe* eingefügt, und zwar das Ende der 1. Szene im II. Akt (Racheduett zwischen Eglantine und Lysiart), das Wagner bereits in *Lohengrin* (Racheduett zwischen Ortrud und Telramund) und in der *Walküre* (Auftritt Frickas) verwertet hatte. Hier sind

es vor allem die emphatischen trochäischen Musikrhythmen (vgl. Webers wiederholter Ausruf „Rache, Rache“ in T. 472–473 sowie das verwandte Orchesternachspiel in T. 494–500) und die gemeinsame modal-plagale Schlusskadenz auf e-Moll–H-Dur, die auf eine sublimierte Erinnerung Wagners an *Euryanthe* hindeuten. Eine weitere Reminiszenz an *Euryanthe* findet sich sodann in T. 1889–1895 desselben I. *Götterdämmerung*-Aktes, die die *Ring*-Motivik und -Symbolik der *Euryanthe* wohl bewusst zitieren:²⁴

Musikbeispiel 34: Ring-Motivik bei Weber und Wagner

a) Webers *Euryanthe* (1823): I. Akt, T. 1075–1078

Largo
Violinen >
1075 *pp*
EURYANTHE:
...gift - er - füll - tem Ring sog ich den Tod! Weh'...

b) Wagners *Götterdämmerung* (1869/70 begonnen): I. Akt, T. 1889–1895

Klarinetten
1889 *p* 1894 *p*
p

In Wagners letztem Bühnenweihfestspiel *Parsifal* (1877–1882) halten sich fremde Entlehnungen und ausgedehnte Selbstzitate stilistisch die Waage. Gleich die anhebenden Sextmotive des Abendmahlmotivs (as–c¹–es¹–f¹ usw.) entstammen der *Excelsior!*-Komposition seines Freundes Franz Liszt aus dem Jahre 1874. Dieses Werk war ursprünglich als Orchestervorspiel zu Longfellows Kantate *Die Glocken des Straßburger Münsters* gedacht gewesen.

Musikbeispiel 35: Liszts Einfluß auf Wagners *Parsifal*

a) Liszts *Excelsior!* (1874)

Maestoso, moderato
mp

b) Wagners Orchestervorspiel zu *Parsifal* (1877–82): Abendmahlmotiv, T. 1–2+20–21 mit ähnlichen Terzsequenzen

Sehr langsam
Streicher
1 20
p *sehr ausdrucksvoll* *p* *ausdrucksvoll*

²⁴ Über Wagners Vorliebe für gewisse *Euryanthe*-Abschnitte vgl. auch Cosima Wagner Tagebücher II, S. 55 (9. März 1878), 171 (7. September 1878) und 647 (25. Dezember 1880).

Im *Parsifal* selbst bestimmen die intervallischen Sexten des Abendmahlsmotivs auch weitere musikalische Hauptgedanken, wie das Parsifal-Motiv und das Glocken-Motiv (C-G-A-E, mit Quartensequenzen wie in den Meistersingern).

Ein weiteres *Parsifal*-Hauptmotiv, nämlich das aus dem *Dresdner Amen* hervorgegangene Gralsmotiv, ist offenbar durch seine Verwendung in Mendelssohns *Reformations-Symphonie* (1832) beeinflusst worden:

Musikbeispiel 36: Mendelssohns Einfluß auf Wagners *Parsifal*

a) Mendelssohns *Reformations-Symphonie* (1832): 1. Satz, T. 1–2+33–35, Dresdener Amen

b) Wagners *Parsifal* (1877–82): Orchestervorspiel zum I. Akt, T. 39–41, Gralsmotiv

In beiden Werken Mendelssohns und Wagners wird gerade dieser zentrale Gedanke oft als Schlusskadenz eingesetzt, so in Mendelssohns I. Satz am Ende der Einleitung und vor der Reprise oder in Wagners *Parsifal* am Ende des I. Aktes. Daneben finden wir gerade im *Parsifal* mindestens fünf ausgeprägte Selbstzitate aus früheren Wagner-Werken, die in Tabelle 2 zusammengefasst erscheinen.

Tabelle 2: Selbstzitate aus früheren Wagnerschen Werken im *Parsifal*

Beispiel Nr.	Akt / Takte	Ursprung	Bemerkungen
1	I, 383–384	chromatisch-modulierendes Tarnhelmmotiv aus <i>Rheingold</i> und <i>Götterdämmerung</i> , hier als Einleitung zum Gralsmotiv	Harmoniefolge as–Fes–Ces; enharmonisches H/h ist mit dämonischer Welt Kundrys und Klingsors verbunden (vgl. die Walküren und Alberich im Ring)
2	I, 767–773 + 827–839 III, 691–696	modale Schwanmusik aus <i>Lohengrin</i>	Opfertod des Schwanes führt zur gereinigten, entsühnten Natur im III. Akt
3	II, 967+ 974–975 + 983–989 III, 667–668 + 705–707	Tristan-Akkord	Kundrys Ausruf „Die Liebe lerne kennen“ im II. Akt wird zum seelischen Leid der gesamten Menschheit am Karfreitag im III. Akt
4	III, 540–546	Wellenmotiv aus <i>Rheingold</i> mit Sextintervall von Liszts <i>Excelsior!</i>	<i>Rheingold</i> -Reminiszenz erscheint durch Gurnemanz’ feierliche Wassersprengung dramatisch gerechtfertigt
5	III, 728–737	Sündeabschnitt aus <i>Tannhäuser</i> s Pilgerchor	aufsteigende, chromatisch gefärbte Terzsequenzen auf a, h, d ¹ , f ¹ und g ¹ gemahnen ebenso an <i>Tannhäuser</i> (vgl. Tabelle 1; auch hier eine vorherrschende Textthematik um Gottes himmlische Geduld und Erbarmen)

Von diesen fünf Selbstzitaten verdienen die chromatischen Nr. 1, 3 und 5 besondere Beachtung. Wie im I. *Götterdämmerungs*-Akt werden in Nr. 1 + 3 die Intervalle des Tarnhelmmotivs und des Tristan-Akkordes miteinander verwoben (vgl. die Harmonienfolge, as–[ces–es]–Fes–Ces von Nr. 1 und f–gis–h–dis¹–E/e von Nr. 3). Im *Parsifal* und auch in der *Götterdämmerung* betonen beide Gedanken die Charaktermetamorphosen der dramatischen Hauptprotagonisten und deren ethische Bereiche (z. B. der philosophische Konflikt und die endgültige Synthese zwischen dem Guten und Bösen). Hier steht Kundry als Auslöserin von Parsifals Liebesschmerzen und menschlichen Mitleidsgefühlen im II. Akt wie eine wirksame Vermittlerin zwischen den Klingsor- und Gralssphären. Diese überbrückende Rolle Kundrys führt schließlich im III. Akt zur Karfreitagssymbolik als Zeichen des göttlichen Mitleids für die sündhafte und schmerz erfüllte Menschheit. Wagner verwendet daher in den zentralen Komplexen Nr. 3 + 5 eine ähnliche *Tristan*-sowie *Tannhäuser*-artige Chromatik im II. und III. Akt. Von zusätzlichem Interesse ist hier die Schwanenmusik aus dem *Lohengrin* in den Außenakten I und III des *Parsifal*, die eine pastoralartige, quasi-modale Ausdruckswelt ins Leben ruft, die besonders im Schlussakt den erlösenden Ausklang zutiefst mitprägt.

Aus obigen Ausführungen wird ersichtlich, dass Wagners Werkanfänge fast immer auf entlehntem fremdem Themengut beruhen. Klassische Vorbilder – so viele von Wagner sehr geschätzten Spätwerken von Joseph Haydn – prägen z. B. den Beginn des *Fliegenden Holländer* (1841) und auch der *Walküre* (1854 begonnen) auf nachhaltige Weise. Daneben empfand Wagner die musikdramatische Kunst von Carl Maria von Weber als leuchtendes Vorbild: „[...] das ist mein Erzeuger gewesen, der hat mir die Schwärmerei für Musik eingegeben. Er hat mir offenbart, was so Blasinstrumente sind.“²⁵

Wie bereits festgestellt wurde, finden sich besonders starke Anklänge an Webers reifen Opernstil (vgl. *Euryanthe*, 1823 und *Oberon*, 1826) in Wagners *Lohengrin* (1846–1848) und *Rheingold* (1853–1854), also zwei wichtige Werke aus Wagners früher Meisterschaft, in denen er sich wahrscheinlich Weber ebenbürtig und auch urverwandt vorkam.

Je mehr Wagners eigener Reifestil sich herausbildete, hat ihn aber auch die herausragende Persönlichkeit von Felix Mendelssohn-Bartholdy stark beeinflusst. Die beiden Komponisten verkehrten in den 1840er Jahren oft freundschaftlich miteinander, wozu ihnen Mendelssohns Tätigkeit in Leipzig und Berlin sowie Wagners eigene Kapellmeisterstelle in Dresden reichlich Gelegenheit bot. Wie Werner²⁶ erwähnt, hat Mendelssohn Wagners *Fliegenden Holländer* (1841) und *Tannhäuser* (1845) sehr geschätzt. Wagner wiederum bewunderte besonders Mendelssohns Oratorium *Paulus* (1836) und dirigierte 1855 in London mehrere Werke des inzwischen verstorbenen Mendelssohn, darunter die *Hebriden-Ouvertüre* (1832) und die *Schottische Symphonie* (1842). In späteren Jahren hat Wagner laut Wolzogen offen zugegeben, er hätte in jüngeren Jahren Mendelssohn nachgeahmt:

„Aber wie stümperhaft kam ich mir vor als junger Mann, nur vier Jahre jünger als Mendelssohn, der ich erst mühsam anfang Musik zu treiben, während jener schon ein ganz fertiger Musiker war und auch als gesellschaftlicher Mensch die Anderen völlig in die Tasche steckte. Ich wußte damals nichts Besseres zu tun, als ihm [sic!] nachzuahnen [...]“²⁷

Ähnliche Minderwertigkeitsgefühle begegnen uns noch in Cosima Wagners Tagebucheintragung vom 23. Juni 1871: „Ich entwerfe jetzt eine große Arie für Hagen, aber nur für Orchester. Was ich für ein Stümper bin, glaubt kein Mensch [...] Mendelssohn

²⁵ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band II, (München, 1976–1977), S. 255 (11. Dezember 1878). Ähnliche Gedanken Wagners begegnen uns in Cosimas Notiz vom 28. Juli 1881 (S. 770), wo er bekennt, dass Weber sein Meister gewesen sei, und nochmals über die poetischen Bläserinsätze in Agathens „Wie nahte mir der Schlummer“ schwärmt.

²⁶ Eric Werner: „Mendelssohn – Wagner: Eine alte Kontroverse in neuer Sicht“, in: *Musicae scientiae collectanea: Festschrift Karl Gustav Fellerer zum siebzigsten Geburtstag*, (Köln, 1973), S. 653.

²⁷ Vgl. Hans von Wolzogen, *Erinnerungen an Richard Wagner*, (Wien, 1883), S. 37.

würde die Hände über dem Kopf zusammenschlagen, wenn er mich komponieren sähe.“²⁸

Wenden wir uns den Mendelssohnschen Werken zu, die Wagners Reifezeit besonders geprägt haben, so muss man drei hervorheben: die *Hebriden-Ouvertüre* (1832), die *Schottische Symphonie* (1829–1842) und vor allem den *Hochzeitsmarsch* aus der Bühnenmusik zum *Sommernachtstraum* (ebenfalls 1842–1843 entstanden). Dieses Stück hat neben den *Lohengrin*-Fanfaren auch wesentliche Abschnitte des frühen *Rings* (so die Flucht- und Liebesmotivik des *Rheingolds* und der *Walküre*), sowie das Wahnthema der *Meistersinger* mitgestaltet. Aber auch Mendelssohns zwei bedeutende Oratorien *Paulus* (1836) und *Elias* (1846) haben in entscheidender Weise auf Wagners *Lohengrin* (1846–1848) und *Walküre* (1854–1856) eingewirkt. Diese Einflüsse betreffen zunehmend intervallische Tritonusgebilde (vgl. *Elias*, Fluchmotiv mit den Racheschwüren Ortruds und Alberichs) und orchestral-antiphonale Klangeffekte (vgl. *Paulus*: „Saul! Saul!“-Rufe mit Ortruds Ausbruch „Wodan! [...] Freia!“ im *Lohengrin*, beide in fis-Moll vorgestellt). Wie bei seinen Weber-Entlehnungen verarbeitet Wagner auch bei seinen Mendelssohn-Vorbildern ganze Melodienkomplexe, ja sogar größere Formstrukturen, so die Sonatensatz-Gebilde aus der *Schottischen Symphonie* in der Todesverkündigungsszene der *Walküre*, II. Akt. Dass Wagner seine Weber- und Mendelssohn-Prototypen als letztlich urverwandt betrachtete, zeigt übrigens die Verschmelzung von Zitaten beider Komponisten in etlichen Wagner-Szenen der 1840er und 1850er Jahre, wie die Ortrud-Szene im II. Akt des *Lohengrin* und die Donner-Sturmszene am Ende des *Rheingold*.

Neben Weber und Mendelssohn hat auch die bahnbrechende Kunst des Franzosen Hector Berlioz Wagners spätere Werke der 1850er Jahre (z. B. die Anfänge von *Siegfried* [1856 begonnen] und *Tristan und Isolde* [I. und III. Akt, 1857–1859]) zutiefst geprägt. Von Berlioz' *Symphonie fantastique* (1830) und seiner dramatischen Symphonie *Roméo et Juliette* (1839, deren Uraufführung in Paris Wagner selbst miterlebte) übernahm Wagner gewisse modal angehauchte Septim- und Tritonusgerüste, die selbst seine zukünftigen Werke (z. B. *Götterdämmerung*, 1869–1870 begonnen, oder *Parsifal*, 1877–1882) nachhaltig beeinflussten. Auch die Stilentlehnungen in den *Meistersingern* (1862–1867) – darunter deutschromantische Komponisten wie Weber, Brahms und Nicolai – und *Parsifal* (1877–1882) betonen gewisse konsequent ausgeführte intervallische Strukturen, diesmal Großsexten und davon abgeleitete Quartsequenzen.

²⁸ Vgl. Cosima Wagner, *Die Tagebücher*, Band II, (München, 1976–1977), S. 404–405. Man vergleicht in dieser Hinsicht auch Wagners Aussage vom 22. September 1878 (Cosima Wagner Tagebücher II, S. 180), worin er bekennt, er sänge sich oft Mendelssohnssche (aber nie Schumannsche oder Brahmsche) Themen vor. In der Tat findet sich nur ein Schumann-Zitat – nämlich das vorliegende Musikbeispiel 24 aus dem Finale der *Frühlings-Symphonie* in Wagners *Siegfried*, III. Akt, neben zwei weiteren Anklängen an denselben Schumann-Finalsatz in Wagners *Tristan*, II. Akt, T. 336–339 (vgl. Schumanns Finale, T. 27–29) und 532–534 (vgl. Schumanns T. 25–27).

Wagners intervallisch-modal bezogene Entlehnungen bzw. Zitate sind durchaus als modernes Stilmittel zu bezeichnen, da sie bei zeitgenössischen Komponisten wie Debussy, Strawinski und Bartók wiederkehren. Zunehmend hat man beim Bayreuther Meister das Gefühl, die reine Inspiration sei fast nebensächlich, da sie der gegebenen intervallischen Materie untergeordnet erscheint. Ebenso kann man Wagners zunehmenden Hang zum Selbstzitat, besonders ab Werken wie *Meistersinger* oder *Parsifal*, als Wegbereiter vieler moderner Komponisten wie Gustav Mahler oder Alban Berg betrachten, für die ihr gesamtes Werk eine künstlerische Einheit bildete. Aus dieser historischen Sicht erscheint Wagners Gesamtwerk – trotz seines eindeutigen Ursprungs in der deutsch-französischen Frühromantik – als eminent fortschrittlicher, progressiver Vorbote für den modernen Stil des anbrechenden 20. Jahrhunderts.

K Wagnerovým stylistickým imitacím

Shrnutí

Wagnerovy intervalově modálně pojaté převzaté motivy, resp. citáty, můžeme chápat jako zcela moderní stylistický prostředek, protože se opakovaně objevují u současných skladatelů, k nimž patří například Debussy, Stravinskij a Bartók. U mistra z Bayreuthu míváme často pocit, že čistá inspirace je takřka podružná, protože se zdá být podřízena dané intervalové látce. Stejně tak lze chápat Wagnerovu rostoucí náchylnost k citování sebe sama, zejména pak počínaje díly, jako jsou *Mistři pěvci* nebo *Parsifal*, jako průkopnický čin ve vztahu k mnohým moderním skladatelům, k nimž patřili např. Gustav Mahler nebo Alban Berg, pro které bylo jejich komplexní dílo uměleckou jednotou. Z tohoto historického pohledu se Wagnerova tvorba – přes její jednoznačný původ v německo-francouzském raném romantismu – jeví být eminentně pokročilejším, progresivnějším předchůdcem moderního stylu počínajícího 20. století.

On Wagner's Stylistic Imitations

Summary

Wagner's adopted motifs, conceived in an interval-modal way, or quotations, may be seen as a fully modern stylistic feature because it is repeatedly found in the work of contemporary composers, such as Debussy, Stravinskij and Bartók. With the Bayreuth master we often feel as if pure inspiration was almost secondary because it seems to be subordinated to particular intervallic material. Similarly, Wagner's increasing propensity for quoting himself, especially in works such as *Die Meistersinger* and *Parsifal*, can be

understood as a pioneering act in relation to many modern composers, e. g. Gustav Mahler and Alban Berg, whose complex work formed an artistic unity. From this historical aspect Wagner's whole work – in spite of its clear origin in German-French early Romanticism – appears to be an obviously more advanced, progressive predecessor of the modern style at the beginning of the 20th century.

Klíčová slova

Richard Wagner (1813–1883); Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847); Carl Maria von Weber (1786–1826); intervalové proměny; hudební citáty.

Keywords

Richard Wagner (1813–1883); Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847); Carl Maria von Weber (1786–1826); interval metamorphoses; musical quotations.