

Die Harmonik Richard Wagner's

an den Leitmotiven des Vorspieles zu „Tristan und Isolde“

erläutert von

Carl Mayrberger,

k. Professor der Musik.



Der Stand der Harmonik der Gegenwart ist ein wesentlich verschiedener von jenem der Vergangenheit. Richard Wagner hat der musikalischen Welt die Bahn vorgezeichnet, auf der sie nunmehr zu wandeln habe. Das 16. Jahrhundert kannte nur die Diatonik. Im 18. Jahrhundert standen schon Diatonik und Chromatik gleichberechtigt nebeneinander. Das 19. Jahrhundert neigte sich in seinem Beethoven, Schubert, Weber, Spohr schon mehr und mehr der Chromatik zu. Erst mit Richard Wagner beginnt eine ganz neue Aera. Dur und Moll vermischen sich, und die Diatonik weicht der Chromatik und Enharmonik.

Sollen wir aber den Meister nicht allein bewundern, und vielleicht unbewusst bloß nachahmen, so müssen wir seine Musik studiren, um zur Kenntniss jener Ausdrucksmittel zu gelangen, womit er im Stande ist, seine grossen Gedanken in so wunderbar harmonischem Colorit vor uns hinzuzaubern. Dass der heutige Standpunkt unserer Theorie dazu nur wenig ausreiche, ist un schwer einzusehen, wenn man weiss, dass der grösste Theil unserer neueren Theoretiker der Harmonielehre geradezu jede wissenschaftliche Begründung abspricht. Selbst die Wenigen unter ihnen, welche für die Fortschritte der neueren Musik eine regere Empfindung haben, bringen durch eine irrige Auffassung von M. Hauptmann's erweitertem Mollsystem, durch die mannigfachen Widersprüche in der Erklärung der sogenannten alterirten Akkorde, welche S. Sechter viel richtiger *Zwitterakkorde* nennt, und durch die viel zu oberflächliche und ungenügende Behandlung des chromatischen Lehrstoffes überhaupt, — mehr Dunkel in das harmonische Lehrsystem, als zur Zeit Mozart's und Beethoven's darin herrschte.

Von einer Bewältigung des chromatischen Lehrstoffes kann so lange keine Rede sein, bis nicht die Diatonik in Moll und deren modulatorischer Zusammenhang mit Dur dem Schüler in's klare Bewusstsein gekommen ist.

Es ist nicht hinreichend, die verschiedenen in der bisherigen Praxis vorkommenden Auflösungen der Dissonanzen dem Schüler zum Auswendiglernen vorzulegen; man muss auch ihre Regelrichtigkeit beweisen, und so den Schüler in den Stand setzen können, die direkten, die unterbrochenen und verschwiegenen Auflösungen zu verstehen, welche Letztere in der *harmonischen Ellipsis* ihre Begründung finden.

Es muss ferner bei der Behandlung des chromatischen Lehrstoffes gezeigt werden, dass und wie auf die Verwandtschaft der Tonarten die Richtigkeit der Chromatik zurückzuführen sei, — dass es ausser der harmonischen noch

eine melodische Chromatik gebe, und dass Beide, wie uns R. Wagner beinahe auf jeder Seite seiner Partituren zeigt, auch recht gut nebeneinander bestehen können.

Es muss der Diatonik in Dur, sowie jener in Moll, gleichmässige und erschöpfende Berücksichtigung zu Theil werden, da die Chromatik nur in der Verbindung beider wurzelt, und ohne deren vollständige Kenntniss die Chromatik immer unverständlich bleiben wird.

Man muss endlich einmal mit der, in den Lehrbüchern der neuesten Zeit vorherrschenden Ansicht, als könnte zur Harmonisirung der Molltonart nur die sogenannte harmonische und nicht auch die melodische Skala verwendet werden, ferner, als gehörte die chromatische Skala keiner bestimmten Tonart an, während es doch in Wirklichkeit ebensoviele chromatische als diatonische Skalen gibt — gründlich aufgeräumt werden.

Doch genug von der theoretischen Misere der Gegenwart. Die Aufgabe der von mir unternommenen Studien sollte es nur sein, die Musik R. Wagner's nach wissenschaftlichen Grundsätzen zu analysiren, an geeigneter Stelle auf manche bisher irrige Erklärungsweise aufmerksam zu machen, und so die Musik der Gegenwart dem Verständnisse der Musiker näher zu bringen. Und so übergebe ich zunächst eine solche Studie über das Vorspiel zu „Tristan und Isolde“ denselben mit dem Bewusstsein der guten Sache damit nützen, und in der Hoffnung, die Schule unserer Zeit von so mancher Unwahrheit ihrer Behauptungen und Lehrsätze vielleicht überzeugen zu können.*)

1. Tristan's Leidensmotiv. 2. Isolde's Sehnsuchtsmotiv.

(Part. S. 3.)

Fundamente	A.	D.	H.
oder			
Stufen in a-moll	1.	4.	2.
„ „ e-moll			5.
„ „ dur			

*) Die Bezeichnungen der Leitmotive in diesem Vorspiele sind dem Werke von Hans von Wolzogen (Richard Wagner's „Tristan und Isolde“, ein Leitfaden durch Sage, Dichtung und Musik, Leipzig. L. Senf.) entnommen. — Die Harmonisirung derselben wurde aus der von der Verlagshandlung Breitkopf und Härtel bereitwilligst zur Verfügung gestellten Partitur vom Verfasser für Klavier ausgezogen.

ad Takt c. Der Anfangsakkord ist ein *Zwitterakkord*, dessen Ton f aus a-moll und dessen Ton dis aus e-moll stammt.*)

Das gis, womit das 2. Motiv beginnt, ist die untere Wechselnote von a und diatonisch aus a-moll entnommen.



Fundamente	E.	H.	E.	A.
oder				
Stufen in a-moll	5.	2.	5.	1.
„ „ e-moll	1.		in d-moll	5.
„ „ dur				

ad Takt d. Das ais ist die untere Wechselnote von h, und gehört der melodischen Chromatik an, zum Unterschiede von der harmonischen.



Fundamente	D.	G.
oder		
Stufen in a-moll	4.	
„ „ c-moll	2.	5.
„ „ dur		
„ „ g-moll	5.	1.
„ „ dur		

ad Takt g. Das h der Oberstimme ist die freie untere Wechselnote von c, die ganze Gestaltung ein *Zwitterakkord*, und zwar: das fis von g-moll, das as von e-moll chromatisch entlehnt.

ad Takt h. Das cis ist die untere Wechselnote von d und ebenfalls melodische Chromatik.

Die Takte e, f, g, h können als unmittelbare Folge von Dominantseptimenharmonieen aufgefasst werden, z. B.

*) Unter *Zwitterakkord* versteht der Verfasser dasselbe, was man früher unter *alterierten Akkorden* und jetzt unter Akkorden des erweiterten Mollsystems versteht. Dass die erstere Benennung die zutreffendere sei, geht daraus hervor, dass ein solcher Akkord rein weder der einen noch der anderen Tonart angehört, daher wirklich etwas *Zwitterhaftes* an sich hat.



Fundamente	A.	(Fis) H.
oder		
Stufen in a-moll	1.	
„ „ e-moll	4.	(2.) 5.
ad l.		

d ist der freie Vorhalt der Undezime, der, um hinaufgehen zu können, den melodisch chromatischen Durchgang nach dis macht.

gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, der auf dem im Geiste gedachten Fundamente fis zur None wird und sich später in die Dominant-Septime des Fundamentes H auflöst.

f ist der Vorhalt der Tredezime, der sich regelrecht auflöst.

ad m. eis der Oberstimme ist die melodisch chromatische untere Wechselnote von fis.

ad l und m. Diese zwei letzten, für den Laien etwas komplizirten Takte, können auf folgende einfache harmonische Gestaltung zurückgeführt werden:



Fund.: A. (Fis) H.

Wenn auch ein neuerer Theorielehrer Cyrill Kistler, dem neben vielen Vorzügen das unbestrittene Verdienst nicht abgesprochen werden soll, die Beispiele für seine *Harmonielehre* (Chemnitz 1880 bei E. Schmeitzner) grösstentheils aus des Meisters für die Musik der Neuzeit so hochbedeutungsvollen Tonwerken entnommen zu haben, — die Akkordbildungen des 2. und 6. Taktes (c und g) als verminderte Septimenharmonien mit weichen Dreiklängen auf

der VII. Stufe von a-moll beziehungsweise von c-moll erklärt, so ersieht man doch aus obiger, gewiss natürlicher Fundamentalfolge und aus dem gar nicht zu übersehenden melodischen Charakter der Wechselnoten gis und h in der Oberstimme dieser beiden Takte, die alleinige Richtigkeit unserer Analyse. — Dass es in unserer Musik keine verminderten Septakkorde mit weichem Dreiklange giebt noch geben könne, soll in einem separaten Aufsatze bewiesen werden; es beruht die Annahme solcher Akkordbildungen nur auf einer falschen Auffassung des erweiterten Mollsystems. Dass es aber ferner auch nicht nöthig ist, an die Existenz solcher Akkorde nur zu glauben, beweiset des Verfassers obige gewiss allgemeinverständliche Erklärungsweise.

Motiv Nr. 3. Tristanmotiv.

(Part. S. 3.)

Fundamente E.	E.	(C.)*	F.	F.	D.
in a-moll 5.	5.	(3.)*	6.	6.	4.
			in G-dur		5.

ad a. (NB. 1 und 2.) Das fis ist die untere diatonische Wechselnote des Leittones gis, während (NB. 3 und 4) eis und g den melodisch chromatischen Durchgang zu fis und gis bilden.

ad b und c. Diese beiden Takte bedürfen in harmonischer Beziehung keiner Erklärung.

Das h in der Oberstimme des 2. Taktes ist der freie Vorhalt des Fundamentes f.

Wenn man die ersten beiden Takte in einfach harmonischer Gestaltung hinstellt, so erklärt sich noch deutlicher die Richtigkeit der obigen Analyse:

(Die Fundamente oder Stufen wie oben.)

*) Wenn ein Fundament in der Klammer sich befindet, so bedeutet die Klammer so viel, dass man sich das eingeklammerte Fundament im Geiste denken muss, um eine gute Beziehung zweier stufenweise aufeinander folgender Fundamente herzustellen.

Nr. 5. Fortbildung des Sehnsuchts- (Haupt-) Motivs.
(Part. S. 3.)

Der letzte Theil des Motivs No. 4.

Fundam. od. D.	D.	D.	D.	G.	C.	A.
Stufen in G-dur.	5.	5.	5.	1.	1.	5.
			in C-dur	5.	7.	5.
				in d-moll		

Die drei aufeinanderfolgenden Fundamente zeigen die Akkordverbindung im Durchgange.

ad b und c. Diese beiden Takte erklären sich von selbst durch die untergesetzten Fundamente und Tonarten. Letztere insbesondere zeigen das Ineinandergreifen der Verwandtschaft.

Stufen	D.	G.	(E.)	A.	Fis.	Zwitterakkord	H.
in G-dur						aus e- u. h-moll.	
in d-moll	1.	4.	(2.)	5.	2.		5.
			in e-moll	4.	5.		1.
			" h-moll				
			dur				

ad d. Das g der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes D, das es Vorhalt der Tredezime des Fundamentes G, chromatisch aus g-moll genommen.

ad e. Das d der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime des Fundamentes A, das dis des Tenor ist melodische Chromatik, und als untere Wechsellöte von e aus e-moll entnommen, woher auch harmonisch-chromatisch das letzte c des Alt stammt. Das dis des Tenor ist melodisch-chromatische Umspielung des e.

ad f. das e der Oberstimme ist Vorhalt der Undezime auf dem Fundamente H.

Die harmonische einfache Gestaltung der letzten 2 Takte (e und f) beweist die Richtigkeit obiger Erklärung und zwar:



(Die Fundamente wie oben.)

Aus der Harmonisirung des vorletzten Taktes (e), und unzähligen anderen ähnlichen Gebilden R. Wagner's, ersieht man, welche Kraft und charakteristische Bedeutung der Meister durch die Verbindung der *melodischen* Chromatik mit der harmonischen für seine polyphone Stimmführung gewinnt, wenn es sich darum handelt, ein Leitmotiv oder Theilé desselben bestimmt hervortreten zu lassen, was dem Schüler sogleich klar wird, wenn er das Original mit der einfachen harmonischen Gestaltung vergleicht.

Nr. 6. Weitere Fortbildung des Sehnsuchtsmotivs.

(Part. S. 6.)



Fundamente	A.	Dis.	H.	E.	A.	A.
in a-moll	1.					
„ e-moll	4.	7.	5.			
in a-moll			2.	5.	1.	
					in a-dur.	1.

ad c. gis ist Vorhalt der hinaufgehenden Septime, dis der hinaufgehenden Undezime; das eis im Tenor ist *melodisch-chromatischer* Durchgang aus dem mit a-dur verwandten fis-moll.



Fundamente	A.	D.
in D-dur	5.	
	in d-moll	1.

Der 2. Theil des Taktes *b* und der 1. Theil des Taktes *c* ist eine genaue Wiederholung des Vorhergegangenen, mit der gleichen Erklärung.

ad c. Die Gestaltung über dem Basse es ist ein Zwitterakkord, in welchem das cis auf d- $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$, es hingegen auf g- $\frac{\text{moll}}{\text{dur}}$ hinweist.

ad d. Das gis des Sopran ist die melodisch-chromatische untere Wechselnote von a. Hierauf folgt eine Wiederholung des Letztvorhergegangenen mit der gleichen Erklärung.

Obwohl die Erklärung obiger Takte zum Verständnisse der reichen Chromatik derselben schon hinreicht, so folgt hier dennoch die einfache harmonische Gestaltung, weil dem Laien die komplizierte Chromatik nur durch die Zurückführung auf die einfache Diatonik leicht verständlich gemacht wird, und zwar:

rein C-dur. rein d-moll geschlossen in D-dur.

(Die Fundamente wie oben.)

Nr. 8. Motiv des Todestrotzes

(siehe Part. S. 7)

jedoch ohne die 32^{ten} Läufe, welche dieses Motiv zwar energisch einführen, aber als Durchgänge mit der Harmonik in dieser Analyse nichts zu schaffen haben.

Läufe. Läufe.

Fundamente
in a-dur

E.
5.

E.
5.

ad a. Das a am Anfange des Taktes ist freier Vorhalt der Un-dezime.

Das a und fis, freier Vorhalt der Undezime und None.

Das fis und d, freier Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h, Dominantseptime und Quinte.

Das 16^{tel} dis im Basssystem ist melodisch-chromatischer Durchgang aus e-dur entlehnt.

ad b. fisis und ais der beiden Oberstimmen sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von gis und h.

Das letzte cis ist gleichsam Antizipation des im nächsten Takte folgenden Tredezimen-Vorhalts.

Fundamente
in a-dur

E. 5. E. 5. E.

in a-moll 5.

ad c. his und gis sind die melodisch-chromatischen unteren Wechselnoten von cis und a.

cis und a ist Vorhalt der Tredezime und Undezime.

a und fis ist Vorhalt der Undezime und None.

fis und d ist Vorhalt der None mit der Dominantseptime.

Das fis und a im Basssystem müssen als obere und untere Wechselnoten des späteren gis angesehen werden.

ad d. Das cis des Alts ist Vorhalt der Tredezime. Das f des Basses im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.

Fundamente

E. E. E. E.

ad e. Das ais des Tenor ist der melodisch-chromatische Durchgang zwischen dem diatonischen Durchgang a und der Quinte h.

Das d und h in der Oberstimme ist die Dominantseptime und Quinte.

Das h und gis ist die Quinte und Leitton, das fis und d, Vorhalt der None und Septime.

ad f. Das cis des Alt ist Vorhalt der Tredezime.

Das f im zweiten Theile des Taktes ist die aus a-moll stammende harmonisch-chromatische Umspielung des Basses e, während a durchgangsweise später zum h, der Quinte des Basses führt.

Fundamente E.	E.	E.	C. (As.) D.	G.
	in a-moll	5.		
		in c-moll	1. (b.) 2.	5.
		in g-moll	5.	1.
		dur		

ad g. Das ais des Tenor ist der melodisch-chromatische Durchgang zwischen dem diatonischen Durchgang a und der Quinte h.

Das fis und d in der obersten Stimme ist der Vorhalt der None und Dominantseptime.

Das d und h ist die Dominantseptime und Quinte.

Das h und d, Quinte und die Dominantseptime.

ad h. Das a der Oberstimme und das f des Tenor sind Vorhalte der Undezime und None, welche sich regelrecht in die Terz und Octave auflösen.

g und es derselben Stimmen sind harmonisch-chromatische Durchgänge aus dem mit a-moll verwandten c-moll.

Der Akkord as-d-fis ist Zwitterakkord, u. z. das as aus c-moll, das fis aus g-moll.

Das h der Mittelstimme ist melodisch-chromatische Umspielung der Septime c des Fundamentes D.

Das oberste d, in der Partitur der Flöte zugetheilt, ist als liegende Stimme anzusehen.

ad i. Das cis der oberen Mittelstimme ist melodisch-chromatische untere Wechselnote von d aus d-moll entlehnt.

Obige ganze a-dur-Stelle erscheint als ein mächtiger, theils durch die in die Höhe stürmenden 32^{tel} Läufe, theils durch die in die Tiefe stürzende harmonische Figurirung der freien Vorhalte und harmonischen Nebennoten, noch mehr gesteigerter Orgelpunkt. Zum besseren Verständnisse des Laien folge hier wieder die einfache harmonische Gestalt, bei der die Sprünge durch die dazwischen liegenden Durchgangsnoten ausgefüllt sind; und zwar:

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system contains measures a, b, and c. The second system contains measures d, e, f, and g. The third system contains measures h and i. The bass staff in the third system has an '8' with a wavy line indicating an octave shift.

(Die Fundamente wie oben.)