

FORSPILLET TIL TRISTAN UND ISOLDE:

Tonalitet på skillevejen

Jan Maegaard

Da Ernst Kurth kort efter den første verdenskrig udgav sit epokegørende værk om den romantiske harmonik,¹ tildelte han *Tristan und Isolde* en plads i den romantiske harmoniks historie, som siden er forblevet uanfægtet, som det værk, hvori den afgørende mutation finder sted. Den harmoniske tilstand i denne musik betegnes allerede i titlen som en krise. Det bør imidlertid erindres, at man i dette ord ikke bør indfortolke de betydningsmæssige overtoner af panik, som det ofte har i daglig tale. Kurth selv siger herom: »Specielt for harmonikkens vedkommende blev dog først musikken til *Tristan und Isolde* til en begivenhed, som fik betydningen af krise i ordets fulde mening, d.v.s. ikke blot af et kulminationspunkt, men også af den genialt koncentrerede sammenfatning af hele den romantiske epokes udviklinger, og samtidig den fortættede kraft, som skulle afføde nydannelser.«²

Kurths tydning af indledningens akkordfølger og hans bestemmelse af tonearten som a-moll er blevet stående. Af vidtrækkende betydning har desuden været hans forklaring af mange akkordformer som »Nebentoneinstellungen« og hans fremhævelse af, at alterationerne i første række tjener intensivering af den indre dynamik, i anden række den »Klangreiz«, der lader akkorden fremstå som et selvstændigt, udtryksbærende element i musikken.

Få år senere, i 1926, udsendte Alfred Lorenz sin dybtborende, Ernst Kurth tilegnede monografi om den musikalske opbygning af *Tristan und Isolde*,³ hvori værket som helhed søges tolket under et formdynamisk grundsynspunkt. Begge forfatters værker har i Tristan-litteraturen placeret sig som klassiske. Begge forsøger, med vidt forskelligt udgangspunkt, at finde frem til en adækvat analytisk forståelse af denne musik, som åbenlyst transcenderer principperne for klassisk formgivning i det store som i det små. Heri indgår rimeligt nok iagttagelser af den tonale disposition, uden at dette dog bliver et mål i sig selv. Tværtimod, betragtningerne herover synes hos begge forfattere at være bestemt af andre analytiske hensyn, som prioriteres højere i den givne sammenhæng.

Den herværende undersøgelse skal tage sit udgangspunkt i den tonale disposition af Tristan-forspillet og herudfra søge at belyse dens sammenhæng med harmonikken og med formen. Til sidst skal en nærmere diagnose af »krisen« søges stillet ud fra de perspektiver, som åbner sig fra dette synspunkt.

Den tonale disposition

For at kunne danne sig et overblik over dispositionen af det tonale må man have en nogenlunde detaljeret analyse af harmonikken for sig. At skaffe sig en sådan er lettere, end man skulle tro. Det viser sig nemlig, at harmonikken i det væsentlige består af et lille antal harmoniske begivenheder eller elementer, der går igen i mere eller mindre varieret skikkelse.⁴

A-elementet. Som den første harmoniske begivenhed skal vi betragte den tre-leddede begyndelse t. 1-15. Der indledes med den berømte Tristan-akkord, der opløses i en dominantseptimakkord (herefter: D7) på E (eks. 1). Proceduren gentages t. 6-7 noteret en lille terts højere, mundende ud i en D7 på G. I t. 10-11 er akkordfølgen varieret. Den første akkord er nok stadig Tristan-akkorden; men den er lagt om og udviser et andet sammenhængsmønster med det følgende. Mens man før kunne iagttage en helslutning fra en D7 med sænket kvint til en ny D7, er der her snarere tale om en halvslutning, idet der åbnes med en akkord, der kan forstås som repræsente-

Eks. 1 A:

Grundbass

rende grundtone E, efterfulgt af en D7 på H. Da ingen af akkorderne fremtræder i form af ren treklang eller på anden måde påkalder sig opmærksomhed som tonica, må tonearten søges bestemt per implikation.

De tre led munder ud i hver sin D7. Opløsning efter første led ville føre ind i A-dur eller a-moll, mens det andet leds D7 peger mod C-dur eller c-moll. I disse led fungerer den første akkord altså som vekseldominant (heretter: DD). Det tredje led gentager det første leds procedure bagfra (se grundbassen, eks. 1) og må derfor mest nærliggende også ses i relation til A-dur/a-moll. Af de fire således implicerede tonearter er a-moll og C-dur nært beslægtede i parallelrelation, mens A-dur ikke refererer direkte til tonica C og c-moll ikke til tonica A.

Man søger ikke forgæves efter en harmonisk forbindelse tværs over pausetakterne. Hvis den første akkord i andet led høres som gis-d-fis-h, fremtræder den som en varieret gentagelse af den foregående D7, nemlig

Eks. 2

A: D C: DD D a: D DD

som ufuldkommen dominantnoneakkord (D9) i A-dur. Hvis den første akkord i tredje led forstås som c-f-as-d, høres den tvangfrit som subdominant med tilføjede sekst (S6) i c-moll. Således er A-dur alligevel latent tilstede i 2. leds C-tonalitet, ligesom c-moll er tilstede i 3. leds A-tonalitet. Indledningstakterne lader således muligheden for fire forskellige tonearter stå åben.

Denne harmoniske begivenhed gentages tre gange i varieret form: t. 66-73, t. 83-90 og t. 102ff. Indsatsen t. 66 (eks. 2) finder sted i A-dur. Hele forløbet over bastonerne e og f t. 62-70 er én lang dominantakkord i denne toneart, kun med en vis mollfarvning på grund af f'erne i bassen. T. 70-72 gentager 2. led t. 6-7, men fremhæver durpræget ved den store dominantnote t. 71. T. 72-73 gentager 3. led let ornamenteret uden speciel fremhævelse af noget dur- eller mollpræg.

T. 83-90 (eks. 3) gentager indledningen for de to første leds vedkommende, mens det tredje led får en ny drejning. Det består af tre akkorder. Den første kan høres som ufuldkommen D9 på det foregående leds C-dur plan, ligesom dette leds første akkord kan forstås som ufuldkommen D9 på det

Eks. 3

A/a: DD⁵ D7 C/: DD⁵ D7 a: S6 D⁵ Td

Grundbas

første leds A-dur plan – dog med en vigtig forskel: i t. 89 er der ikke tale om nogen enharmonisk omtydning mellem de to høremåder. En durtonearts ufuldkomne D9 vil altid umiddelbart kunne fungere som S6 i den parallelle molltoneart. Endvidere er der ingen tone i den første akkord t. 89, der behøver at tydes som forslag. Tristan-akkordens struktur er uforandret; men det harmoniske funktionsindhold er et andet. Den anden akkord i takten er D7 med sænket kvint i dens rene form, d.v.s. atter uden forslag. Den føres videre til den tredje akkord på en måde, der ganske svarer til modellfølgen t. 2-3, ind i den dominantiserede tonica (Td) i a-moll. Således slutter A-elementet i denne version med det nærmeste man i denne musik kommer til en kadence i a-moll.

I t. 102 er situationen ændret; vi er i c-moll (eks. 4). Akkorden er den samme som indledningsakkorden, blot med es i stedet for dis. Ved overgan-

Eks. 4

A:

c: D DD D

gen til t. 103 bliver bastonen liggende, mens stemmerne iøvrigt bevæger sig ligesom i t. 2-3, gis omtydet til as. Akkordparret fremtræder her som forslag og opløsning inden for samme harmoniske funktion: D i c-moll. 2. led, t. 105-106, er identisk med t. 6-7, kun her utvetydigt i moll. Det 3. led er erstattet af en enstemmig melodibevægelse hen til c-molls dominantgrundtone. Det bemærkelsesværdige ved den er, at den består af nøjagtigt de samme toner som Tristan-akkorden, da den blev introduceret i t. 2.

B-elementet. Efter de 15 første takter med de mange pauser og den megen følen-sig-frem tager den lange uafbrudte musikalske strøm, som udgør hovedparten af forspillet, sin begyndelse. Den ud klingende tonefølge, eis-fis, som blev gentaget to gange uharmoniseret i t. 14 og 15, tages nu op som en energisk begyndelsesfigur, der harmoniseres som en skuffende slutning.⁵ Den første akkord knytter forbindelsen bagud, idet den er en regulær opløsning af den sidste akkord i det foregående (eks. 1), DD – D. Akkordens form med stærkt eksponeret stor none kunne tyde på A-dur; men den opløses i a-molls tonicastedfortræder, og denne kommer i fortsættelsen til at fungere som subdominant i C-dur.⁶ Tre af de fire implicerede tonearter er således fastholdt i denne korte harmoniske begivenhed, der tillige er karakteristisk ved opløsningsakkordens lange, trefoldigt dissonerende forslag.

Den genfindes med varierende tydelighed fem gange: t. 31-32, t. 42-44, t. 51-53, t. 73-74 og t. 93-94 (eks. 5), karakteristisk oprædende som bindeled mellem to harmoniske begivenheder og også ofte som bindeled mellem to harmoniske planer. Karakteren af en mere eller mindre regulært udført skuffende slutning med dens karakteristiske basgang er et gennemgående træk. Tilfældet t. 31-32, eks. 5b, har måske ikke megen ydre lighed med t. 16-17; det er ikke nogen skuffende slutning, og det lange forslag mangler;

Eks. 5

B:

a: D#9 C: S A: Td C: Sp A: DD = (D) Dp T A: Td → S a: DD D C: T S a: DD D c: T S

men basgangen er helt den samme, og vendingen leder også denne gang fra en A- til en C-tonalitet og fra en harmonisk begivenhed til en anden. Den dominantiserede tonica i A-dur følges af subdominantens mollform ($^{\circ}S$), som derpå videreføres som subdominantparallel (Sp) i C-dur. Eks. 5d er en variant heraf. Fra den samme udgangsposition føres bassen kromatisk igennem til fis, hvorved akkorden t. 53 bliver A-durs egen S. I dette tilfælde formidles altså ingen modulation; men ligheden med en regulær skuffende slutning er mere fremtrædende end i t. 31-32 på grund af gennemgangsakkorden, der har en svag lighed med D i fis-moll.

Eks. 5c er en skuffende slutning med det karakteristiske forslag og med modulerende funktion. Den foregående udvikling har ud fra C-dur sekventisk ført til en noneakkord på H. Musikken er på vej ud af C-dur; man ved endnu ikke hvorhen. I slutningen af t. 42 gentages akkorden, nu med udeladt grundtone, d.v.s. som formindsket septimakkord. Derpå omtydes c til his, og når a går til gis, er akkorden etableret som D7 med opløsning i Cis. Her følger så den skuffende slutning fra eks. 5a, ledende ind i cis-molls tonicastedfortræder, en A-dur akkord, der videreføres som tonica i A-dur – med andre ord en skuffende slutning ind i den nye toneart.

De to sidste eksempler, e og f, ligger helt tæt op ad det første. Eks. 6e leder på samme vis fra A-dur til C-dur. Her gøres forbindelsen bagud fra t. 11 (eks. 1) manifest, idet denne akkord, D7 på H, nu figurerer som første akkord i B-elementet, ledende direkte til A-durs D. Eks. 5f er harmonisk identisk hermed; blot leder forbindelsen i dette tilfælde fra a-moll til c-moll.

C-elementet. Den musik, som det harmonisk spændingsladede B-element leder ind i t. 18ff, udgør en let genkendelig akkordfølge, som er nært associeret til C-dur. Mod slutningen leder den ud af sin toneart. Den optræder første gang t. 18-22. Efter 10 takters udsving til A-dur gentages den let varieret t. 32-36, introduceret af B-elementet (eks. 6). Den første version går ind i en halvslutning til Sp's dominant, som derpå videreføres som tonica i A-dur. Den anden standser på Sp, som videreføres i et sekvenserende

Ek. 6

C:

Grundbas

C: S DD → DD D T (D) Sp (Sn) D

Ek. 6

Grundbas

Sp DD → DD D T (D) Sp

Eks. 7

C:

Grundbas

A: S SS D T (D → D) DD D7 (D) C: DD →

(C:) DD D9 Td (Sn * S6 D) DD A: S7 DD Dmaj S D T S D

parti, der leder bort fra C-dur.

Endnu fire gange dukker denne harmoniske begivenhed op. I løbet af strækningen t. 53-63 høres den to gange (eks. 7). Der startes t. 53-54 med en basgang nøje svarende til t. 32-34 (eks. 6b); dog er der her endnu blot tale om en sekvenserende fortsættelse af det foregående. Først fra den anden akkord i t. 54 sætter den nu velkendte akkordfølge ind, her transponeret en stor terts op. Herfra til t. 58, anden akkord, svarer basgang og akkorder til t. 32-36. Det skulle betyde, at elementet på dette sted bringes i E-dur; da den imidlertid vokser ud af en A-dur sammenhæng, og da der ikke foregår nogen modulation til E-dur, er det rimeligt at anse forløbet for at finde sted på A-durs dominantplan. Slutakkorden t. 58 er tillige begyndelsen af en fornyet gentagelse, denne gang i hjemme-tonearten C-dur, de to første takter repræsenterende en kun let varieret gentagelse af t. 32-34. Det følgende er mere selvstændigt udformet; på grund af Es-dur treklangen (neap. S til Sp eller DD) og i kraft af, at der skrides videre, efter at akkorden på grundtone D er nået, associerer denne del snarere til eks. 6a. Der slutes med en modulatorisk drejning til A-dur, hvor der også fortsættes i en kort overlødende passage over et dominantorgelpunkt.

Den næste gentagelse (eks. 8) sætter ind på slutakkorden af B-elementet t. 73-74, eks. 5e. De tre første takter ligger tæt op ad t. 17-20 (eks. 6a); men herefter skrides der ud i b-retning. Den sidste akkord videreføres som DD i es-moll.

Det sjette og sidste tilfælde t. 95-100 (eks. 9) bliver ligeledes introduceret

Eks. 8

C:

C: S DD → DD D9 (D) Sp es: DD Td Sp * T * T6.5

+Kontrast

Eks. 9

C:

C: S
c: S6 D9 °D7♯ °D7 -♯ ♯ Ts DD D

af B-elementet utransponeret. Men harmonikken afviger en del fra de forrige. Den afgørende forskel træder frem i det første akkordpar. Ud fra en F-dur akkord, f-a-c, gås der nu ikke til fis-a-c-d, men til f-as-c-d. Den kromatiske hævnning af grundtonen erstattes af en sænkning af tertsen, hvorved den energiske opadstræben forvandles til en statisk fordunkling. Dette sætter sit præg på det følgende. Den sænkede S-terts bliver til lille D-none, og D selv glider ind i en sænkning af både kvint og terts. Der moduleres ikke bort fra C; men moll etableres utvetydigt som det herskende tonekøn.

D-elementet. Den første præsentation af C-elementet følges efter en kort overledende passage, t. 22-24, af D-elementet t. 25-30, som genfindes praktisk talt uændret t. 45-50 (eks. 10). De to harmonisk identiske præsentationer står utvetydigt i A-dur og efterfølges begge gange af B-elementet. Den-

Eks. 10

D:

A: (D) DD -9 D T DD D (S6 D) DD #0 : T246 35 Td

ne harmoniske begivenhed befinder sig udelukkende på dominantsiden af den implicerede tonica, der først træder frem til allersidst som sekstakkord som en slags forslagsopløsning af DD's toner – c(his) til cis, dis til e, fis til e – hvorefter den straks dominantiseres med g.

E-elementet. Den sidste af de tilbagevendende harmoniske begivenheder indtræder i umiddelbar tilslutning til den anden præsentation af C-elementet t. 36 (eks. 11a). Isoleret betraget kan denne modulerende sekvenskæde ikke henføres til nogen bestemt toneart. Som den her vokser ud af C-dur, er det rimeligt at betragte den som modulerende herfra til a-moll/A-dur. I t. 42 glider den over i den version af B-elementet, som for et kort øjeblik omtyder c til his (eks. 5c) og således lægger vejen til A-dur om ad cis-moll. Det tredje led t. 40-41, gentaget t. 41-42, begynder på den ifølge sekvensen forventede akkord, men videreføres ikke sekventisk til D7 på E. Som vi har set, har komponisten en mere subtil modulation til A-dur i tankerne. Strengt taget sker der ikke noget funktionsskift inden for dette led; den ufuldkomne D med sænket kvint gøres til en fuldkommen D9 med ren kvint med forventet, men ikke indtrædende, opløsning i en akkord på E. Udskift-

Eks. 11

a: 36 37 38 39 40 41 42
 E: C: D⁵ T_d (D⁵) Sp_d A: DD D⁹ D⁹) D_p → B

b: 90 91 92 93
 a: (D⁵) T_{pd} (D⁵) S_d *S DD → B

ningen af f med fis og det 'falske' kvintskridt i bassen suggererer imidlertid effektivt et harmoniskift.

Den samme procedure, uden gentagelse af de enkelte led, genfindes t. 90-93 (eks. 11b). Her vokser akkordfølgen ud af den tredje præsentation af A-elementet (eks. 3), der som nævnt slutter med en harmonifølge, som ligger tæt op ad en kadence i a-moll; det er derfor rimeligt at anskue E-elementet på dette sted ud fra denne toneart. Høremåden bekræftes af det tredje led, t. 92-93, hvor den første akkord ikke er den ifølge sekvensen forventede DD med sænket kvint, men S i a-moll, som først derefter videreføres til DD. Ud fra ethvert andet tonalt synspunkt end a-molls ville denne d-moll sekstakkord være ret uforklarlig. Nu tjener den til at fastholde a-moll, inden B-elementet t. 93-94 drejer musikken ind på C-planet.

Ovenstående gennemgang af de fem harmoniske begivenheder, inklusive de små overledningspartier, dækker ca. 95% af musikken, og den viser, at disse partier udelukkende bevæger sig inden for de fire tonearter, som indledningen implicerede uden at lægge sig fast på nogen af dem.⁷ Hvis vi foreløbig regner de tre første præsentationer af A-elementet for tonalt ubestemt (den fjerde står klart i c-moll), tegner fordelingen sig således:

A-dur:	29½ t.	= 26,6%
Ubestemt:	29 t.	= 26,1%
C-dur:	22 t.	= 19,8%
c-moll:	17½ t.	= 15,8%
a-moll:	7 t.	= 6,3%
	<hr/>	
	105 t.	= 94,6%

De resterende seks takter, t. 78-83, fungerer som et kontrastelement. De skiller sig ikke blot ud fra det øvrige i harmonisk henseende, men stiller det også i et perspektiv, som væsentligt må påvirke helhedsindtrykket.

Den forminskede septimakkord, som C-elementet t. 74-77 (eks. 8) slutter på, ville med lethed kunne videreføres inden for det der herskende

Eks. 12

Kontrast

78 79 80 81 82 83 A →

es: DD D S6 D S6 D S6 D a: A DD5

tonale plan, C-dur. Men ved at g i t. 77 går til ges i stedet for til fis, drejes funktionen mod opløsning i en akkord på B, som da også indtræder t. 79 som en D7 (eks. 12). I det følgende høres °S6 og D7 med reference til Es. Den implicerede toneart er utvivlsomt es-moll: DD – D – S6 – D etc. Den stadige vekslen mellem de to sidste funktioner fører ikke til en tonical opløsning, men ind i hvad man uden overdrivelse kan kalde det harmoniske *coup de surprise* i denne musik: S6 i es-moll føres ved trefold enharmonisk omtydning videre som den første akkord i det utransponerede A-element, Tristan-akkorden. Dette omslag mellem de to implicerede tonearter i tritonus' afstand er uden tvivl den harmonisk 'stærkeste' begivenhed i forspillet.⁸ Den er naturligvis ugentagelig og falder karakteristisk sammen med det dynamiske og klanglige kulminationspunkt. Også det motiviske, som ikke er vort emne, bidrager virksomt til at koncentrere opmærksomheden om dette sted ved den måde, hvorpå A-elementets motivik gennemsyrrer takterne op til t. 83, selvom de tilsyneladende 'handler om' noget helt andet.

Allerede den stærke overvægt af A-dur og C-dur i de tilbagevendende harmoniske begivenheder gør det nærliggende at tænke på a-moll som det fælles tonale område. Derfor taler endvidere, at den indledende melodifrase t. 1 mest nærliggende er forståelig i denne toneart, samt at A-elementets tredje frase mere peger mod moll end mod dur. Det er imidlertid først es-moll episoden og formuleringen af det derpå følgende A-element (eks. 12 og 3), som ophæver tvivlen om a-molls prioritet. Mens tertrelationserne a til c og c til es er harmonisk vage, lader tritonusrelationen es-a et forhold mellem to virkelige modpoler træde for dagen, hvorved a, og ikke c, peges ud som det tonicale tyngdepunkt. At det er a-moll, og ikke A-dur, der er tale om, fremgår af formuleringen af A-elementet t. 83ff (eks. 3). Den melodiske 'hale' efter første frase, e-f-gis, definerer for første gang frasen entydigt som repræsenterende a-moll. På dette sted fastslås med tilbagevirkende kraft, at a-moll er den formidlende midte mellem de to tonearter, man hører mest til, A-dur og C-dur. Denne bekræftelse drager i det følgende den konsekvens med sig, at c-moll, som hidtil kun har været svagt impliceret og slet ikke manifesteret, nu træder frem. Den melodiske hale på A-elementets anden frase t. 87-88 manifesterer denne toneart for første gang, og konsekvensen heraf indtræder t. 94ff (eks. 9).

Med denne øgede viden om det tonale centrum er det nu muligt at gå tilbage og henføre de hidtil som »ubestemt« betegnede strækninger til be-

stemte tonale planer. Hele begyndelsen t. 1-15 vil nu kunne registreres som stående i a-moll med slutninger på dominanterne til henholdsvis T, Tp og D. Hvor A-elementet kommer igen t. 66, er dette ikke muligt. Det vokser frem af en A-dur sammenhæng, og de første fire takter står utvivlsomt i denne toneart (eks. 2). Det følgende må da forstås som to takter i C-dur, t. 70-72, og en takt i a-moll, t. 72-73. Den tredje præsentation, som lige er omtalt (eks. 3), registreres nu som stående i a-moll.

Resultaterne af de hidtidige undersøgelser og overvejelser er sammenfattet i opstillingen s. 34. Herefter tegner fordelingen af de tonale planer sig således:

A-dur:	33½ t.	=	30,2%	(Ubestemt: 29 t. = 26,1%)
a-moll:	30 t.	=	27,0%	
C-dur:	24 t.	=	21,6%	
c-moll:	17½ t.	=	15,8%	
es-moll:	6 t.	=	5,4%	
	111 t.		100,0%	

I denne interpretation, hvor så meget som muligt af de tidligere »ubestemte« partier er henført til a-moll, ses denne toneart at beherske 27% af forløbet – ikke nogen stor portion for musikkens hovedtoneart, men dog en betydelig forøgelse i forhold til den forrige opstillings sølle 6,3%. Inden for de øvrige tonearter er forskellene ubetydelige. Denne diskrepans på godt 20% mellem den mulige og den mere klart tilkendegivne tonalitet for hovedtoneartens vedkommende stiller spørgsmålet om, hvordan de øvrige tonaliteter kommer til udtryk, i forgrunden.

Harmonikken

For kontrastelementets vedkommende, t. 77-83, har vi allerede set, at es-moll kommer til udtryk alene ved satellit-funktionerne, DD, D og S; tonica høres ikke. Tilsvarende forhold er herskende for de øvrige harmoniske begivenheders vedkommende.

At tonica ikke høres i B-elementet (eks. 5), kan ikke undre, da der her principielt er tale om et forbindende element, oftest udført som en skuffende helslutning. Heller ikke de to versioner, der ikke er udført som skuffende slutninger (eks. 5b og d), lader tonica klinge i opløsningsakkorden. I t. 44 (eks. 5c) høres ganske vist en ren tonicatreklang i A-dur; men den indføres som stedfortræder for en cis-moll treklang.

<i>Takt</i>	<i>Element</i>		<i>Toneart</i>		
1	A	15 t.	a-moll:	17 t.	(ubestemt: 15 t.)
16	B	2 t.			
18	C	4½t.	C-dur:	4½t.	
22	overl.	2½t.	A-dur:	10 t.	
25	D	6 t.			
31	B	1½t.			
32	C	4 t.	C-dur:	10 t.	
36	E	6 t.			
42	B	2½t.	A-dur:	16 t.	
45	D	6 t.			
51	B	2½t.			
53	overl.	1 t.			
54	C	4 t.			
58	C	4½t.	C-dur:	4½t.	
63	overl.	3½t.	A-dur:	7½t.	
66	A	4 t.			
70	-	2 t.	C-dur:	2 t.	(ubestemt: 7 t.)
72	-	1 t.	a-moll:	2 t.	
73	B	1 t.			
74	C	3 t.	C-dur	3 t.	
77	kontr.	6 t.	es-moll:	6 t.	
83	A	7 t.	a-moll:	11 t.	(ubestemt: 7 t.)
90	E	3 t.			
93	B	1 t.			
94	C	6½t.	c-moll:	17½t.	
101	A	11 t.			

E-elementet har noget af den samme ustabile karakter som B. Den treledede sekvens hører ikke nødvendigvis noget sted henne i tonal henseende; den anskues derfor mest rimeligt ud fra det tonale plan, som den vokser ud af.

Når elementerne C og D, der udfylder henholdsvis 24% og 11% af forløbet, lader sig tonalt bestemme med rimelig sikkerhed, skyldes det ikke, at tonica spiller nogen prominent rolle. C-elementet, der karakteristisk begynder på det foregående leds sidste akkord, har som model den akkordfølge, hvis prototype er S – DD – D, eller anderledes udtrykt: grundbasprogressionen lille tert ned – ren kvart op. Den ses i sin rene og funktionalt utvetydige form straks ved den første præsentation t. 17-19 (eks. 6a). DD-akkorden bliver lagt om, og som gennemgangsakkord findes indskudt en C-dur kvartsekstakkord. Den repræsenterer i denne sammenhæng ikke tonica, fordi

den er et gennemgangsfænomen mellem to DD-akkorder. Modellen rykkes derefter en kvint ned, hvorved den forrige models D opløses i T, her som sekstakkord, t. 20. Dette er den eneste gang man hører tonica som en ren treklang i C-elementets forskellige versioner. Det tilsvarende sted t. 35 (eks. 6b) og t. 61 (eks. 7) viser akkorden i dominantiseret form med septim; det samme er tilfældet t. 57 (eks. 7) på A-durs dominantplan. T. 76 (eks. 8) fremtræder den som formindsket septimakkord med b og cis (der også kan høres som des, dominantnone). At modbevægelsen mellem bas og alt t. 76-77 går til c og es i stedet for til cis og e, er signifikant for den drejning ind i be-området, som her finder sted; den leder ind i tonicas mollform som grundakkord. I den sidste, stærkt varierede version (eks. 9) træder akkorden frem som molltonica i subdominantiseret form med tilføjet sekst (eller underterts) i bassen, t. 99.

Overlappningen mellem de to transpositioner af C-elementet i t. 58 (eks. 7) påkalder speciel opmærksomhed. De to akkorder i denne takt hører til begge versioner som henholdsvis de to sidste og de to første. I den første egenskab høres de som den relevante transposition af de tilsvarende akkorder i t. 20-21 og t. 35-36 (eks. 6a og b), blot med skuffende opløsning i Tp's stedfortræder. I den anden egenskab ses den anden akkord at være den utransponerede gentagelse af den tilsvarende akkord t. 18, mens den første akkord tilsyneladende ikke har meget tilfælles med udgangsakkorden t. 17.

Eks. 13

A: (D) Ipd C: °S6 DD

Grundbas

Ved enharmonisk omtydning lader den sig dog vel høre som °S med spaltet kvint i C-dur (eks. 13). Således er harmoniforbindelserne lille terts ned og ren kvart op enharmonisk forenet i dette akkordpar. For sig betragtet kunne dette bindeled forstås som en yderligere manifestation af B-elementet: en skuffende slutning, der beforder musikken fra et tonalt plan til et andet.

D-elementet bevæger sig som nævnt udelukkende på dominantsiden af tonearten. I t. 26, resp. t. 46, (eks. 10) føjes den store sekst (eller lille underterts) cis til dominantakkorden, som derved subdominantiseres og bliver S til DD. Det er denne DD, som til sidst glider ind i en kort, ubetonet tonicasekstakkord, som straks dominantiseres.

Et gennemgående træk ved samtlige harmoniske begivenheder er altså *tonicas tilbageræden*. Det gælder ikke blot det tonalt ubestemte A-element og de ustabile B- og E-elementer, men også – og det er just sagen – de tonalt stabile elementer C og D. Det betyder, at de tonearter, som der her er tale

om, C-dur, c-moll og A-dur, fremtræder som *implicerede* snarere end som manifesterede. Det samme gælder, som vi har set, det kontrasterende parti i es-moll. At implicere tonica på det korte forløbs plan vil sige at lade musikken folde sig ud i harmoniske funktioner, der tydeligt peger på den pågældende, i det væsentlige fortiede tonica. Et blik på de harmoniske analyser af disse partier, eks. 6-10 og 12, er tilstrækkeligt til at konstatere, at det i virkeligheden er det, som der her er tale om.

Det viser sig, at dominantsiden, d.v.s. D, DD og bifunktioner til DD, optager henved $\frac{2}{3}$ af pladsen, mens subdominansen, S, Sp og bifunktioner til Sp, optager knap $\frac{1}{4}$. Den resterende tiendedel er akkorder, som er analyseret med tegnet T under en eller anden form. TP med dens bidominant t. 58 (eks. 7) forholder sig subdominantisk til det dominantplan i A-dur, som har været herskende i de forudgående takter. I tre tilfælde er T dominantiseret, t. 35 (eks. 6b), t. 61 (eks. 7) og t. 76 (eks. 8), og således relateret til subdominantsiden. T er repræsenteret ved sin stedfortræder i t. 54 (eks. 7). I t. 77 (eks. 8) introduceres T's mollform i en dursammenhæng, efterfulgt af den subdominantiserede molltonica med sænket kvint, som også findes i t. 99, her med ren kvint (eks. 9). Den umodificerede tonica-treklang findes ialt tre gange, i alle tilfælde som sekstakkord og som et forbipasserende fænomen i en kontinuerlig akkordfølge: t. 20 (eks. 6a) og t. 30 og 50 (eks. 10).

Musikken rummer kun ét tilfælde af en stærkt kadencerende vending fra D til T som grundakkord; det findes i t. 24 i det overledende parti, der forbinder de første præsentationer af elementerne C og D (eks. 10). Det er her en kadence i A-dur – som introduktion til det eneste af elementerne, som er entydigt bundet til én toneart. Inden for de tilbagevendende harmoniske begivenheder forekommer en sådan tonical manifestation ikke.

Mens således både kontrastepisoden og elementerne C og D og til en vis grad også B og E trods tonicas tilbagetræden er tonalt veldefinerede per implikation ved den tonalt entydige brug af satellitfunktionerne, så gælder dette åbenbart ikke A-elementet. Det fremtræder ikke som tonalt veldefineret i samme forstand. Når t. 1-15 og t. 83-90 (eks. 1 og 3) – efter en vis tøven – relateredes til a-moll, så skete det ikke på basis af de samme klare implikationer, men på basis af mere vage antydninger og navnlig af en vis efterrationalisering. Man må da spørge, om den rolle, som a-moll spiller i forhold til de øvrige mere klart implicerede tonearter på det lange forløbs plan, kan sammenlignes med den rolle, som tonica på det korte forløbs plan spiller i forhold til satellitakkorderne i de tonalt veldefinerede partier. Det er jo almindeligt anerkendt, at hovedtoneartens rolle i det lange forløb til en vis grad er analog til tonicas rolle i det korte forløb. Spørgsmålet er, hvor vidt analogien kan drages.

Det er velkendt, at der i den tonale musiks former er tale om forskellige dispositioner af tonale planer, som varierer fra formtype til formtype og fra den ene historiske epoke til den anden. Også inden for det korte forløbs logik er det let at konstatere forskellige normer for akkordprogressioner. Et af de få gennemgående træk synes at være, at akkordfølgerens logik i det korte forløb aldrig er den samme som den, der behersker følgen af tonale planer i det lange forløb. Alligevel er de utvivlsomt styret af den samme overordnede lovmæssighed.

Konstanter, stilistiske og genremæssige, i harmonisk adfærd og tonal disposition og i forholdet mellem dem hører for visse aspekters vedkommende til de musikhistoriske trivialiteter, navnlig hvad angår det 18. århundredes musik. I beskrivelser af det 19. århundredes musik har overvejelser af disse forhold hidtil spillet en påfaldende ringe rolle. Hvad nu end årsagen hertil kan være, er der ingen umiddelbar grund til at antage, at den lydørhed for forholdet mellem harmonik og tonal disposition, som synes hævet over tvivl i den klassiske musik, skulle være gået ganske tabt for det 19. århundredes komponister. Det må forekomme som et nærliggende emne for musikforskningen at søge skabt klarhed over disse forhold.

Skal forskellen mellem de to former for harmonisk logik, der hersker på de to planer, groft karakteriseres, kan man betegne den som en forskel i harmonisk retning. Hvis tonal funktionalitet anerkendes som overordnet kategorial instans – og det er vort udgangspunkt – fremtræder akkordfølgerens logik som bestemt af den funktionale kraft, hvormed den enkelte akkord tenderer *ind imod tonica*. For de tonale planers vedkommende i det lange forløbs sammenhæng synes logikken snarere bestemt af det enkelte tonale plans funktionale bestemmelse *ud fra hovedtonearten*. Her er der ikke tale om en stræben imod tonica, men om etableringen af midlertidige tonale centre, der ved graden af deres beslægtethed med hovedtonearten definerer et vist mål af tonal spænding eller ekspansion.

Skal denne model nu anvendes på vort konkrete eksempel, som karakteristisk opviser både tilbagetræden af tonica i harmonikken og fortieelse af hovedtonearten på det tonale plan, bliver det klart, at disse tilsyneladende analoge fænomener må effektueres på forskellig vis. At implicere tonica uden at manifestere den inden for det korte forløbs logik effektueres, som vi har set, ved en funktionalt tydelig brug af satellitfunktionerne på subdominant- og dominantsiden. Implikation af en hovedtoneart, der kun svagt kommer direkte til udtryk, må snarere tænkes effektueret ved, at musikken folder sig ud på sådanne tonale planer, som ved overlappning er nært beslægtede med den fortiede hovedtoneart, og som kun har denne som muligt fællesområde. Under sådanne omstændigheder vil det være muligt at tale om en fortiet hovedtoneart, som virkelig fortjener navn af hovedtoneart.

Et blik på den tonale disposition (s. 34) gør det evident, at det netop er den situation, som aftegner sig her. De tonearter, som udfylder så langt den største del af forløbet, A-dur og C-dur, er repræsenteret ved treklange, som begge har to toner fælles med a-molls treklang, og der findes ikke nogen anden treklang, som de forholder sig til på denne måde. Hvis de hver især bidrager til at udfylde, hvad man med rimelighed må anse for at være det tonicale rum, og ingen af dem taget for sig kan tilskrives funktion af hovedtoneart, følger med stor sandsynlighed, at denne må være repræsenteret af den harmoniske midte imellem dem. Det skal på denne basis påstås, at Tristan-forspillet ikke blot opviser en for sin tid til det yderste avanceret harmonik, men at også den tonale disposition tilfulde modsvarer det avancerede harmoniske stade.

Formkonceptionen

Den tonale disposition indtager kategorialt en mellemposition imellem harmonik og formkonception. Som det i det foregående har været forsøgt at lade harmonik og tonal disposition gensidigt belyse hinanden, således skal nu formkonceptionen søges inddraget i den sammenhæng, som den måtte have med den tonale disposition.

Det første, som det i denne forbindelse bliver nødvendigt at tage stilling til, er spørgsmålet om, hvor musikken slutter. Ifølge Alfred Lorenz er forspillet som sluttet form betragtet til ende med B-elementet t. 93-94. Det følgende anser han som en overledning til den første scene. Det stemmer med den iagttagelse, at musikken på dette sted ledes ind på et nyt tonalt plan, c-moll, hvorfra den ikke vender tilbage. Som yderligere argument anfører Lorenz, at Wagner selv i sin version til koncertmæssig opførelse brød af på dette sted og tilføjede en stor kadence i A-dur.⁹ Det skal ikke bestrides, at disse takter har overledende karakter, ej heller at de sandsynligvis ville være ilde anbragt i en isoleret koncertversion af forspillet.¹⁰ Det, som fra vort synspunkt må fange opmærksomheden ved de sidste 17½ takter af forspillet, er imidlertid for det første, at de er formuleret som let genkendelige varianter af to af de tilbagevendende harmoniske begivenheder, C og A, for det andet at den toneart, som her introduceres, er den eneste endnu manglende blandt dem, som impliceredes i de allerførste takter. Set i lyset heraf må disse sluttakter derfor betragtes som virkeliggørelsen af muligheder, der har eksisteret siden stykkets begyndelse. De 111 takter skal derfor inddrages i deres helhed i de følgende formale betragtninger.

Opstillingen s. 39 skal tjene som udgangspunkt for et formalt overblik ud fra den tonale dispositions synspunkt.

Det første øjet bemærker er, at der er indsat tre krydser som faste fortegn i

Element	a-moll	C-dur	A-dur	C-dur	A-dur	C-dur	A-dur	C-
A	1-15							(63-66) 66-70 70-
B	16-17		31-32		42-44	51-53		
C		18-22		32-36		54-58	58-62	
D			(22-24) 25-30			45-50		
E				36-42				
Kontrast								

	-dur	a-moll	C-dur es-moll	a-moll	c-moll
A	-72	72-73		83-90	101-111
B		73-74		93-94	
C			74-77		94-100
D					
E				90-93	
Kontrast			77-83		

t. 43 og påny opløsningstegn fra t. 71, således antydende en tredelt form med forholdet 3:2:3 mellem delene. Så lidt grund der er til at betvivle, at komponisten har sat sine fortegn med velberåd hu, skal det dog ikke derfor tages for givet, at dette rent ydre kendetegn naivt afbilder musikkens formale struktur. A-durs fortegn t. 43 indvarsler ingenlunde indførelsen af denne toneart, som allerede har været tydeligt impliceret t. 22-32; men de markerer rigtignok begyndelsen af et afsnit, der hovedsagelig står i A-dur. Mere signifikant fra den tonale dispositions synsvinkel er det dog, at denne skillelinje t. 43 falder umiddelbart efter den første præsentation af den femte og sidste af de tilbagevendende harmoniske begivenheder, E-elementet. På dette sted er altså præsentationen af det harmoniske materiale tilendebragt. Stedet falder tre ottendedele inde i forløbet.

Krydsernes opløsning t. 71 kan ikke have en tilsvarende betydning. Stedet falder midt i genoptagelsen af A-elementet t. 66-73, som ud fra ethvert synspunkt må betragtes som en sammenhængende enhed. Udskiftningen af fortegn netop her afspejler den omstændighed, at A-elementet, som det her vokser ud af en veldefineret A-dur sammenhæng, må opfattes som modulerende fra denne toneart gennem C-dur til a-moll. Da A-dur tilmed ikke høres mere efter t. 70, er det rimeligt at annullere fortegnene på dette sted.

Der er derimod god grund til at hæfte sig ved genoptagelsen af A-elementet t. 66, efter at det ikke har været hørt siden begyndelsen. Hvad der her repeteres, er ikke blot A, men også de to følgende elementer, B og C, på de samme tonale planer som forhen, således at t. 66-77 gentager t. 1-22. På dette sted, hvor før A-dur blev introduceret, følger nu det uventede skred ud i kontrasttonearten es-moll, der på kulminationsstedet ved enharmonisk omtydning leder ind i en fornyet genoptagelse af A. De to genoptagelser t. 66 og t. 83 finder sted med stor nøjagtighed tre femtedele og tre fjerdedele henne i forløbet. Den fornyede genoptagelse t. 83-90 er som nævnt varieret i retning af en nærmere tilknytning til a-moll end hidtil for dette elements vedkommende. Hvad derefter følger, er enkelt beskriveligt som de utransponerede gentagelser af E, t. 90-93, og B, t. 93-94.

Hvis det er en reprise, der sætter ind t. 66, er der tale om en radikalt ny interpretation af reprisebegrebet i forhold til klassiske normer. I den klassiske reprise udlignes ekspositionsdelens tonale spændinger, således at musikken forbliver i hovedtonearten, hvor den før modulerede til dominant- eller paralleltonearten. Den toneart, som her iøjnefaldende undgås, er A-dur, mens C-dur foreløbig lades uantastet (C-elementet t. 74-77). Overgangen til es-moll t. 78 betyder i modulatorisk henseende, at der nu går en lille terts op i stedet for en lille terts ned fra c. Denne bevægelse fører for første og eneste gang musikken ud over a's og c's tonale planer til en tritonusspænding, der må forekomme uopløselig her midt i det, som må antages at være replisen.

Opløst bliver den heller ikke; men ved det omtalte enharmoniske kup slår den om i identitet med hovedtonearten a-moll, som herved for første gang mere end blot antydes.

Dette spændingsmoment med denne udgang kunne ikke godt være henlagt til noget andet sted end her henimod slutningen. Efter A-durs undertrykkelse til fordel for es-moll og det enharmoniske omslag træder nu den harmoniske midte mellem a-moll og es-moll frem som den logiske udgang: tonearten c-moll. Den udfylder den dobbelte funktion dels at mediere tritonusspændingens antitese, dels at lede over i den dramatiske handling. Denne toneart bemægtiger sig først C-elementet, der hidtil har været associeret til C-dur, og som herved nu fordunkles, og derpå sluttelig A-elementet. At derved det i dette element essentielle, Tristan-akkorden, føjer sig utransponeret ind i den nye toneart, fremhæver den medierende funktion. At den til sidst, ligeledes utransponeret, folder sig ud som melodi, kendetegner den overledende funktion: akkord bliver til melodi – forspil bliver til handling.

Der er således nok fra t. 66 tale om en slags reprise, som glider over i et sidste afsnit med både afrundende og overledende funktion. Det, der repeteres, er i princippet t. 1-42, dog med undertrykkelse af D-elementet, som repræsenterede A-dur. Hvor musikken i første del efter A-dur episoden vendte tilbage til C-elementet, introduceret af B og efterfulgt af E, ligeledes i C-dur, leder es-moll episoden her ind i den fornyede genoptagelse af A-elementet, som nu fremtræder i et nyt lys. Herefter følger så elementerne E, B og C, ledende over i den stærkt varierede version af A.

En vis sonatefornemmelse ligger vel til grund for denne formdisposition, men ganske uskematisk og helt på en ny harmoniks og en ny tonal dispositions betingelser. Når tonica spiller en så tilbagetrukken rolle i harmonikken og hovedtonearten ikke kommer klart til udtryk i den tonale disposition, kan formdispositionen jo heller ikke være bygget op omkring de for sonateformen karakteristiske tonale spændinger. I første del op til t. 43 spiller C-dur og A-dur næsten jævnbyrdige roller implicerende den fortiede hovedtoneart. I anden del op til reprisen t. 66 er A-dur dominerende, ikke blot ved gentagelsen af D-elementet utransponeret, men også i kraft af, at C-elementet, der hidtil har været knyttet til C-dur, nu præsenteres inden for rammerne af A-dur. Dette forbindes imidlertid kunstfuldt med en fornyet genoptagelse af dette element, t. 58-62, nu i dets egen toneart, C-dur, hvorefter musikken atter vender tilbage til A-dur i det overledningsparti, der lægger op til reprisens begyndelse i denne toneart.¹¹ Man kan derfor næppe tale om nogen egentlig modulationsdel i harmonisk henseende (ligesålidt som om en gennemførigsdel i motivisk henseende), men snarere om en intensiveret viderespinden på det allerede præsenterede materiale. Den vægtforskydning til fordel for A-dur, som her kan konstateres, bliver afbalanceret i

reprise, hvor tonearten glider ud til fordel for es-moll, mens C-dur til at begynde med fastholder sin rolle uændret for siden at glide over i c-moll.

Mens første del optager tre ottendedele af forløbet i god overensstemmelse med klassiske normer for sonateform, er reprisen indsat tre femtedele henne »for tidlig« ifølge disse normer. I den klassiske sonateform, hvis kulmination gerne falder umiddelbart før reprise, vil denne snarere begynde tre fjerdedele henne i forløbet. Dette er netop det sted, hvor kulminationen i denne sats falder, og her finder endvidere den fornyede genoptagelse af A-elementet sted. Selvom normerne for sonateform i dette tilfælde må siges at være drastisk omformuleret i så at sige enhver henseende, er det dog påfaldende, at både ekspositionsdelens længde og – navnlig – stedet for kulminationens indtræden proportionalt svarer nøjagtigt til de klassiske normer for dette formprincip. Det, man hører, er en dynamisk udviklingsform henover de traditionelle tektoniske skel frem til kulminationen. Det, man kan analysere sig frem til, er en skjult sonateform.

Akkorden

Den omstændighed, at det tonicale træder frem i svækket form, mere implikeret end manifesteret, fra hvilket synspunkt man end anskuer det, er symptom på, at den rene treklang ikke længere er det dominerende klangsymbol i denne musik. Dog leder man ikke forgæves efter et harmonisk gravitationspunkt. A-elementet ved begyndelsen breder ikke blot den tonale og harmoniske ambiguitets claire-obscur ud for tilhøreren; her præsenteres også, som det allerførste, den klang, som skal vise sig at blive lytterens ledetråd igennem alt det dunkle og fortiede i den musik, der følger: Tristan-akkorden.

Akkorden som sådan er ikke noget novum. En mollsubdominant med tilføjet sekst har man hørt før, selv med seksten i bassen, ligeledes en DD7 med sænket kvint og en ufuldkommen D9-akkord. Hvad man i 1857 ikke havde hørt før, var disse harmoniske fænomener bragt på en fællesnævner. En så vidtgående funktional fleksibilitet var ikke tidligere systematisk blevet sammentrængt i et og samme akkordfænomen.

Naturligvis er akkorden primært knyttet til A-elementet (eks. 14a-f). Dens utransponerede anvendelse er begrænset til dette element. Som den klinger i den første frase, dukker den ikke op igen før det store sted t. 83. Ved elementets første genoptagelse t. 66 er den iøjnefaldende undgået; her folder den repeterede første frase sig ud over en fluktuerende D-akkord i A-

Eks. 14

a. 2, 83 b. 102 c. 107-109 d. 86, 105 e. 89 f. 70, 72 g. 80, 81, 82, 83

A/a: DD⁵ a: D#⁹ C/c: DD⁵ a: S₆ C/c: S₆ a: D⁹ a: S₆

dur (eks. 2). Dens utransponerede form smugles ind i kontrastepisoden som S i es-moll (eks. 14g) for i t. 83 at træde frem i sin originale funktion som DD i a-moll. Sidenhen materialiserer den sig som D i c-moll (eks. 14b og c). DD i A-dur/a-moll, D i c-moll og S i es-moll: her er allerede næsten samtlige tonale implikationer bredt ud inden for dens utransponerede form.

A-elementets anden frase er en transposition en lille terts op af den første (eks. 14d). Akkorderne har to toner tilfælles, gis/as og h; de resterende toner er kromatisk forbundne, f-fis og dis-d. Den artikuleres i denne form i forbindelse med alle fire præsentationer af A. I elementets tredje frase ville man vente at genfinde akkorden transponeret endnu en lille terts op; men det er ikke tilfældet i de to første præsentationer: her træder den frem som en omlægning af transpositionen en lille terts ned (eks. 14f). De transpositioner, som behersker den tonale disposition af musikken frem til kulminationspunktet, lille terts op og lille terts ned, er således fastholdt i begge de to første præsentationer af A. Først tredje gang, efter at tritonusrelationen er blevet foldet ud, sættes akkorden i A's tredje led som en tritonustransposition af åbningsakkorden, men med utvetydig subdominantisk funktion i a-moll (eks. 14e). Tritonusrelationen er her ikke et harmonisk chok, men en funktional relation mellem DD og S på det samme tonale plan; herved stilles også den i et ambivalent lys. Hertil bidrager endvidere den omstændighed, at også tritonustranspositionen har to toner tilfælles med den utransponerede form, f og h, og de resterende toner i kromatisk forhold dertil, dis-d og gis-a. I den fjerde præsentation er det tredje led udskiftet med den melodiske udfoldelse af første led (eks. 14c).

I B-elementets skuffende slutninger findes akkorden ikke; men i de øvrige elementer træder den frem på forskellig vis. Dens rolle i D-elementet er begrænset. I overledningspartiet t. 22-24 findes den som gennemgangsakkord transponeret en heltone op med funktion af ufuldkommen DD i A-dur (eks. 15a), og siden i samme transposition og omvendning og med samme funktion som åbningsakkord i begge præsentationer (eks. 15b). I E-elemen-

Eks. 15

A: Dø9

tet, den modulerende sekvens, er den latent tilstede i ufuldstændig form som første akkord i hvert par (eks. 11) her med funktion af ufuldkommen D-akkord med sænket kvint i forskellige transpositioner. Ligheden med den egentlige Tristan-akkord er for stor til, at man kan overhøre den.

Akkordens rolle i C-elementet er af anderledes subtil art. Til at begynde med høres den slet ikke. Først i t. 60, i slutningen af midterdelen, dukker

den op som ufuldkommen D9 i C-dur, efterfulgt i t. 61 af et lidet iørefaldende tilfælde, hvor den nærmest fungerer som forudhold for en bidominant (eks. 16a og b). Tilfældet t. 60 er bemærkelsesværdigt, ikke blot for akkordens pludselige opdukken i C-elementet, men også fordi den tritonustransposition, som indføres i t. 89 i A-elementet som S6 i a-moll (eks. 14e), her faktisk foregribes, blot under helt andre harmoniske omstændigheder. Si-

Eks. 16

C: D9 (*S6 D)DD e: S6 D7b T6

denhen er det først efter t. 95, når c-moll har bemægtiget sig elementet, at akkorden atter træder karakteristisk frem i forskellige transpositioner og omlægninger som S, som D og som subdominantiseret T (eks. 16c-e).

Det ser således ud, som om Tristan-akkorden er fraværende fra det meste af midterdelen t. 43-66. Dette aspekt skal ikke overses; det er karakteristisk, at dens specifikke klang navnlig er associeret til yderdelene. Imidlertid, siden det har vist sig, at akkordfænomenet ikke er bundet til nogen bestemt funktion, men til en intervalstruktur, vil det være på sin plads at se på dens symmetriske spejlform. Den eksakte omvendning af den i dens karakteristiske fremtrædelsesform er strukturelt lig med en D7 med kvinten i bassen. Denne akkordstruktur viser sig at være specielt karakteristisk for C-elementet, ja den er endog begrænset hertil. En gennemgang af tilfældene (eks. 17) viser, at den typisk indtræder ved toppen af C-elementets karakteristiske basbevægelse, hvor den tydeligvis bidrager til at vende bevægelsen i nedadgående retning. Stedet t. 60, eks. 17c, påkalder sig særlig opmærksomhed. Bevægelsen bøjes her ikke nedad, men ledes op til den C-durs ufuldkomne D9, som vi lige har omtalt.

Eks. 17

C: D9 (*S6 D)DD e: S6 D7b T6

At insistere på en signifikant sammenhæng mellem de to akkordstrukturer, akkorden og dens intervalliske omvendning, alene på denne basis ville dog nok være at gå for vidt. Med eks. 17f stiller det sig anderledes. På dette sted, t. 98-99, hvor c-moll stabiliseres inden den sidste præsentation af A-elementet i denne toneart, findes det nærmeste man kommer til en hel slutning i tonearten. Denne slutnings D7 med kvinten i bassen er ikke blot den eksakte omvendning af den utransponerede Tristan-akkord, d.v.s. omkring dennes bastone f som akse, den har også – ligesom tritonustranspositionen –

to toner, h og f, fælles med og de resterende toner i kromatisk naboskab til de tilsvarende toner i den oprindelige akkord, g-gis og d-dis, og den bevæger sig endda på samme måde, idet basgangen fra d til des eksakt spejler overstemmens gis til a i t. 2. At vi her har at gøre med den omvendte Tristan-akkord, som opløses i den retvendte, kan næppe betvivles. Denne sene indsigt kan ikke undlade retrospektivt at påvirke vurderingen af de tidligere forekommende akkordstrukturer af samme art.

Krisen

Ernst Kurth erkendte øjensynlig krisen i Tristan-harmonikken hovedsagelig i den i enharmonikken indbyggede antitese mellem klang og spænding, dette at en på alterationsspænding beroende akkordstruktur så at sige stryger afhængigheden af lineære spændinger og sammenhænge af sig og træder frem som et selvstændigt akkordfænomen, hvis betydning rummes alene i dets 'klangform'.¹² Hans opmærksomhed er stærkt rettet imod kulminationspunktets enharmoniske omslag i en tilbagevenden til indledningsakkorden, »so dass die Entwicklung in trostlosem Kreislauf in sich selbst zurückläuft.« Således manifesteres »das Unerfüllbare des Sehens« som musikalsk symbol.¹³ Set i lyset af den tonale dispositions komplikationer og den hertil knyttede ambiguitet i formpræget må denne ubestrideligt træffende iagttagelse forekomme at vedrøre et symptom på en mere omfattende krise, snarere end krisen selv. Det at kulminationens spænding ikke kommer til opløsning, men vederfares et omslag i identitet med sit eget flertydige udgangspunkt ville ikke have kunnet effektueres med den overbevisningens styrke, hvis ikke en anden og mere omfattende omstændighed havde været etableret på den tonale dispositions plan: at musikken *tonalt aldrig kommer til sig selv*. Hverken Tristan-akkorden som struktur eller enharmonik som harmonisk fænomen er usædvanlige; men at disse fænomener her kommer til fuld udvirkning i et tonicalt vakuum, er usædvanligt og af vidtrækkende konsekvenser.

Under den tilbagetrukne tonicas og den fortiede hovedtonearts auspicer kommer den kamæleonagtige Tristan-akkord, som tvangfrit føjer sig ind i alle de tonale sammenhænge der er tale om, til at udfylde en funktion som harmonisk gravitationspunkt, der under disse omstændigheder tenderer imod at brede sig og udfylde det tomrum, som den udhulede tonicafunktion har efterladt sig på det tonale plan. På det harmoniske plan kan tonicas tilbagetræden tolereres, fordi satellitfunktionerne oftest med tilstrækkelig tydelighed implicerer tonica; på det tonale plan er Tristan-akkordens virkning betinget af dens differentierede anvendelse i harmonikken, hvor dens funktionale fleksibilitet bredes ud. Derved kommer den på det tonale plan til at fungere som det sted, hvor man 'er hjemme' harmonisk, uanset hvilken

toneart der måtte være tale om. Denne funktion af samlende midtpunkt under de skiftende omstændigheder forudsætter både en funktional og en enharmonisk fleksibilitet, som på sin side atter er betinget af, at akkorden let stryger afhængigheden af lineære spændinger og harmoniske funktioner af sig og træder frem som et absolut klangfænomen. Det er den situation, som vi finder virkeliggjort i denne musik.

Når den centrale tonicale funktion skrumper ind og dens rum udfyldes af et absolut klangfænomen, der let kan drejes ind på et stort antal tonale spor, er konsekvensen i første instans er vældig udvidelse af toneartsbegrebet med en øget frihed til at disponere tonalt uden hensyn til, om de involverede tonale planer indgår i et traditionelt tonalt spændingsforhold. Under disse omstændigheder bliver det i næste instans klart, at det ikke er de tonale relationer som sådanne, men klangfænomenet og de dertil knyttede associationer, der definerer den formale strukturs syntese, og heri ligger allerede kimen til den situation, hvor nødvendigheden af at operere med tonalt entydigt relaterede planer, det være sig manifesterede eller implicerede, ikke længere er tilstede. Vejen til ophævet tonalitet – eller atonalitet, om man vil – er dermed lagt åben.

Den 'krise i ordets fulde mening', som Ernst Kurth i Tristan-forspillet erkendte som kulminationspunkt og sammenfatning af den romantiske musiks udvikling og samtidig som 'den fortættede kraft, der skulle afføde nydannelser', kan således i 1980, hvad nydannelserne angår, begribes i et endnu videre perspektiv, end det var muligt, da Kurth skrev sit store værk ved slutningen af den første verdenskrig. I det godt og vel halve århundrede, som er forløbet siden da, er disse 111 takter ikke ophørt med at stimulere musikhistorikere, analytikere og kritikere til fornyet efterforskning.

Januar 1980

Noter

1. Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«*, Bern, 1920; 2. udg. Berlin, 1923. Hensvisninger i det følgende refererer til 2. udg.
2. Op.cit., p. 40. (Overs. ved forf.).
3. Alfred Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners »Tristan und Isolde«*, Berlin, 1926: Bd. II af *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner I-IV*, Berlin, 1924-34.
4. Den analyse, som i det følgende skal forelægges, afviger på forskellige måder fra dem, som allerede foreligger. Det ville overskride rammerne for dette arbejde, hvis der i hvert enkelt tilfælde skulle redegøres for diskrepanserne og argumenteres for det forelagte. For en almindelig redegørelse for de tilgrundliggende synspunkter henvises til Teresa W. Larsen og Jan Maegaard, *Indføring i romantisk harmonik I*, som i skrivende stund er under udgivelse (januar 1980). For en kulegravning af de harmoniske tydingner specielt af Tri-

- stan-akkorden se Martin Vogel, *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre*, Düsseldorf, 1962.
5. A. Lorenz finder, at den første 'metriske periode' omfatter musikken til og med t. 17, og at det, der her registreres som B-elementet, således er periodens slutkadence (op.cit. p. 12ff). Uden at ville drage denne originale og velfunderede iagttagelse i tvivl må jeg påstå, at der i t. 16-17 ud fra vort synspunkt introduceres et nyt element, som vel hænger sammen med det foregående (se nedenfor), men dog ikke i sin specifikke art fremgår deraf.
 6. At påstå F-dur på dette sted – se f.eks. Horst Scharschuch, *Gesamtanalyse der Harmonik von Tristan und Isolde* (Regensburg, 1963) – tjener kun til at fortælle billedet af den tonale disposition.
 7. E. Kurths opdeling af musikken indtil t. 42 i dominantiske og subdominantiske episoder (op.cit., p. 318 ff) er foretaget på basis af en trinanalyse, der er mindre følsom over for de harmoniske funktioner end den her anvendte, og som derfor lettere lader sig lede ind på de tonale spor, man venter at forefinde.
 8. A. Lorenz har med rette gjort opmærksom på, at es-molls dominant, B-dur klangen, falder sammen med den neapolitanske subdominant i a-moll. Den anledning, som han tager heraf og af subdominantens enharmoniske sammenfald med åbningstakternes Tristan-akkord til at erklære, at hele modulationen til Es derved skrumper ind »zu einem blossen Schein,« må dog forekomme som at hælde barnet ud med badevandet; det er først på betingelse af es-moll tonaltitets virkelige tilstedeværelse at disse harmoniske relationer folder sig ud i al deres forbløffende styrke.
 9. Lorenz, p. 27.
 10. I den populære koncertversion af forspillet kombineret med slutscenen, som ikke stammer fra Wagners hånd, er forspillet medtaget i dets fulde længde.
 11. A. Lorenz' insistensen på E-dur t. 25-64 (op.cit., p. 21) synes mere dikteret af ønsket om at kunne konstatere en »fuldkommen bueform med coda« med den symmetriske midterdel i dominanttonearten end af omhyggelig iagttagelse af det harmonisk-tonale forløb.
 12. Kurth, p. 63.
 13. Kurth, p. 65.

Summary

The tonal disposition. Basically, the music consists of five harmonic 'events', or elements, which recur, either unaltered or in varied form. A: exx. 1-4; B: ex. 5; C: exx. 3-9; D: ex. 10; E: ex. 11. A is tonally indefinite, implying A minor, A major, C major and C minor; the others relate to either A major or C major or, at the end, C minor. Besides, there is the contrasting section relating to E flat minor, ex. 12, which does not recur. The tonal disposition is shown in the list p. 34, here the tonally indefinite A-element is assigned to A minor whenever possible.

The harmony. In the tonally definite sections, i.e. elements B-E and the contrasting section, the harmony characteristically displays *evasion of the tonic triad*: the key areas are implied, rather than actually stated. This situation in the domain of harmony is seen to correspond to the *suppression of the main key* in the domain of tonal disposition. However, tonal logic works differently in the two domains. In harmony, the chords are functionally defined by their *drive towards the tonic triad*; in the tonal disposition, the key areas represent various relative *distances away from the main key*. Therefore, in the harmony the tonic triad is implied by the use of 'satellite chords' (i.e. dominant, subdominant, dominant of the dominant and secondary functions relating to them) – whereas in the tonal disposition the suppressed main key is implied by the use of key areas which equally relate to it by overlapping. The main key of A minor is thus implied by the extensive use of C major and A major throughout the piece up till the last 17½ measures.

The form, as viewed from the tonal disposition (the chart p. 39), appears as a long development culminating in the E flat minor section and the enharmonic reinterpretation of its subdo-

minant into the Tristan-chord of the *A*-element, m. 83. In the following *A*-section the key of *A* minor is implied more clearly than ever before. Only thereafter is the remaining key area of those implied at the beginning, *C* minor, introduced. It acts both as mediating between *E* flat minor and *A* minor, and as transitory to the 1st scene. At the very end the Tristan-chord is spelled out melodically (ex. 4). Chord becomes melody – prelude becomes action. In this form the sonata-allegro pattern is present in a hidden way, much as are the evaded tonic triad in the harmony and the suppressed main key in the tonal disposition. The change of key signature at m. 43 marks the end of the first presentation of the last harmonic event to appear, the *E*-element. M. 1-42 comprises $\frac{3}{8}$ of the total, equalling the proportion of the exposition of a classical sonata. But the recapitulation of *A* at m. 66, at $\frac{3}{5}$ of the total duration, does not conform with the sonata pattern, in which the recapitulation usually occurred after the culmination at the end of the development section, $\frac{3}{4}$ of the way through. However, this is exactly the point at which the culmination of this movement and the renewed recapitulation of the *A*-element, now in *A* minor, do occur. So some of the distinctive proportional qualities of the sonata pattern, otherwise not apparent, are seen to be still present.

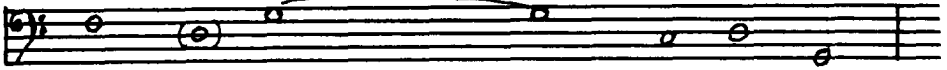
The Tristan-chord, with extraordinary flexibility, is adaptable to the various key areas implied. Since neither the tonic triad nor the main key stands out clearly, the sound of this chord, in its various contexts (exx. 14-17), acquires the capacity of filling out the *tonal* vacuum of this music.

The 'crisis' of the music, as implied by Ernst Kurth (note 1), seems to be more far-reaching than as seen by this author. The alterations and enharmonic reinterpretations in the harmony appear as symptoms of the more comprehensive circumstance that *tonally this music never arrives at itself*. The occupation of a central position by a chord of extreme flexibility in various tonal areas is seen as premonitory of the cancellation of the obligation to operate with tonal areas as such, and so the road to suspended tonality – or atonality – is laid out.


Jan Maegaard


Rettelser og tilføjelser

- s. 29, linje 8: da den, læs: da det
- s. 29, linje 21: b-retning, læs: be-retning
- s. 30, Eks. 9, underste system, læs:



- s. 36, linje 9: subdominansen, læs: subdominantsiden
- s. 36, linje 11: TP, læs: Tp

- s. 39, øverste kasse, over 42-44, læs: 
A-dur

- s. 39, underste kasse, over -72, læs:  -dur

- s. 44, Eks. 16d: D7^{♯5}, læs: °D7^{♯5}

- s. 44, Eks. 17, læs:



C: DD D A:(D) DD C: DD B9 (D) DD DD D9 c: D -5 Ts

- s. 48, linje 18: tonal, læs: tonical