

Strukturelle kompositionsteknikker i Wagners *Tristan & Isolde*

af C.C. Møller

INDLEDNING

Jeg er ikke den første der er blevet indfanget af den magiske cirkel som omgiver *Tristan og Isolde*. Jeg bliver helt sikkert heller ikke den sidste. *Tristan og Isolde*¹ er et værk som – ubetvingeligt! – udøver sin tiltrækning på modtagelige sjæle. I de fleste tilfælde vel mest som overvældende musikalsk lyd og medrivende psykologisk kærlighedsdrama. I mit tilfælde nok så meget som ufatteligt kompositorisk produkt. Hvilket samtidig vil sige: som objekt for musikanalytisk fordybelse.

Jeg føler mig således i samklang med mængder af musikeres og komponisters fascination af *musik-kunstværket T&I*, en fascination som blev udfoldet ikke mindst i sidste halvdel af forrige århundrede. I 1900-tallet har denne intense og altoverskyggende interesse for *T&I* været mere sæsonbetonet, i nogle tilfælde stærkt kritisk og ofte knyttet nok så meget til værket som psyke-drama og ideologisk ("romantisk") programmerklæring, som til værket som eminent *musikkunst*.

Men jeg tiltrækkes altså i første række af *T&I* som musik-værk. Og mere specifikt som et værk der kalder på gennemgribende musikanalytiske udsagn.

Jeg stiftede første gang nøjere bekendskab med *T&I* i slutningen af 60-erne, hvor Henning Nielsen på inspirerende vis afholdt seminar om Wagners musikdramaer. Siden har værket udgjort et stadig tilbagevendende omdrejningspunkt for mit musikanalytiske engagement samtidig med at de kærlighedsvisioner, som værket er bærer af, stadig gør et dybt indtryk på mig, hvadenten som "kun" musik eller i en vellykket scenisk udførelse. Det er dog et sært privilegium som universitets-

1. Herefter: *T&I*.

ansat på denne måde at have mulighed for at forfølge sine personlige – følelsesmæssige, æstetiske, intellektuelle – interesser i form af faglige og erhvervsmæssige gøremål.

Hver gang jeg er vendt tilbage til *T&I* har jeg selvfølgelig uddybet de analytiske iagttagelser, som bl.a. er blevet formidlet i min undervisning. Men samtidig har jeg spekuleret frem og tilbage over hvad der ville være en adækvat skriftlig fremstillingsform. Resultatet er her blevet en kortfattet gennemgang af en række grundlæggende analytiske iagttagelser, som fører frem til opstilling af nogle få hovedteser.

Det betyder samtidig at nærværende artikel skal ses i sammenhæng med et andet manuskript, som rummer en systematisk fremstilling af de indsigter og hovedpositioner jeg hævder vedrørende de motiviske sammenhænge. Denne tekst er under udarbejdelse og vil komme til at foreligge tilgængeligt på Musikvidenskabeligt Institut ved Århus Universitet.

Artiklen her er således at opfatte som en amputation. Det ligger til en vis grad i sagens natur: Den musikanalyse som vil sætte alle aspekter under belysning og diskussion foregår stadig bedst i den mundlige dialogs form.

UDVALGTE EKSEMPLER

I det følgende vil jeg gennem et mindre antal belysende eksempler oparbejde en position hvorudfra jeg i artiklens andet hovedafsnit kan indkredse nogle centrale motiviske sammenhænge i *T&I*.

(F)*n*:7b5-akkorden og Forspillet.

Den første akkordforbindelse i *T&I* er samtidig den mest berømte: Fm7b5 → E7. Det er Fm7b5-akkorden der påkalder sig mest opmærksomhed, fordi den ikke uden videre lader sig indpasse i den tonale sammenhæng: a-mol.² Dog er også E7-akkorden interessant: allerede

2. Wagner markerer i forspilsstarten den tonale sammenhæng ved at notere akkorden med *dis* (ikke *es*) og *gis* (ikke *as*), hvorved akkorden associeres med en H-dur-akkord (dog med fordybet kvint). Betragtet ud fra en a-mol-skala kommer akkorden således til at indeholde: 2. trin, forhøjet 4. trin, lavt 6. trin og højt 7. trin.

på dette udsatte sted – værket start, dets 2. akkord – markeres det, at septim-akkorder ikke behøver at opløses.

Tilsvarende i den følgende sekvensering af akkordforbindelsen: $G^{\#}m7b5 \rightarrow G7$, hvor den tonale sammenhæng er C-dur.

Og endelig det tredje sekvensled (2. sekvensering), hvor akkordforbindelsen – analogt, men ændret – bliver: $Dm7b5 \rightarrow H7$. Den tonale sammenhæng er igen a-mol, omend drejet op i dominant-niveau'et E-dur via vekseldominanten H7. Og akkorden $Dm7b5$ er – som det var tilfældet med $Fm7b5$ – ikke ganske let at fortolke i a-mol.

Eks. 1 (jvf. 1. akt, t. 1-12):



$Fm7b5$ -akkorden er indenfor det funktionsharmoniske system "naturligt" hjemmehørende i Ges-dur/Fis-dur (som VII-akkord, dvs. som dominant-none-akkord med udeladt grundtone), hhv. paralleltonearten es-mol/dis-mol (som II-akkord, dvs. som stedfortrædende subdominantakkord³). Den er karakteristisk ved i sin grundform at have formindsket kvint til bastonen, samtidig med at den indeholder ren kvint mellem terts og septim.

Faktisk optræder $Fm7b5$ -akkorden i denne sin "naturlige"⁴ sammenhæng, nemlig es-mol, på Tristan-forspillet absolutte højdepunkt (t. 81ff).⁵ Den er dér samtidig koblet – som subdominantisk akkord – til sin normale følge-akkord, nemlig dominanten (B^b7) i es-mol.

Forspillet slutter i c-mol og føres direkte over i 1. akts 1. scene. Det sker via en basmelodi, som ved nøjere eftersyn viser sig – hvor er det

3. Denne betegnelse, som ikke nyder almen udbredelse, skal forstås i analogi med kategorien tonika-stedfortræder: II i dur og mol optræder *stedfortrædende* for subdominanten når den står på subdominants plads i den tonale kadence (dvs. foran dominant). Tilsvarende optræder II i dur og mol som subdominant-*afledning* når den følger umiddelbart efter en IV-akkord – nu i analogi med betegnelsen tonika-afledning. Dette skal ses som et forsøg på at løse et grundlæggende problem i den funktionsharmoniske analyse, hvor den funktionelle kategorisering af parallel-trinene bliver forskellig i dur og mol selvom de harmoniske bevægelser mht. stemmeføring og akkordgang er identiske. Hovedproblemet ligger omkring VI (hvor man har tradition for at arbejde med tonika-afledning hhv. -stedfortræder) og II (hvor jeg altså foreslår at man opererer med de analoge begreber subdominant-afledning og -stedfortræder). Problemet omkring II falder selvfølgelig bort når akkorden har stor terts og dermed skal kategoriseres som dominantens dominant (DD) eller – ifølge traditionen – 'vekseldominant'.
4. Eller mere korrekt: 'logiske', dvs. lovmæssig ud fra det funktionsharmoniske systems betingelser. Altså snarere kulturel end naturlig.
5. Jeg tæller forspillet optakt med som fuld takt.

trist at ikke alle får lov til at opdage det selv og føle "analyse-suset" – at indeholde tonerne es-h-f-as, igen Fm7b5, omend nu lagt ud horisontalt i nodebilledet, dvs. akustisk efter hinanden, ikke-samklingende.

Forspillet til 1. akt har m.a.o. Fm7b5 placeret som start-akkord, som højdepunkts-akkord og som slut-"akkord". Samtidig med at Wagner indplacerer akkorden i 3 forskellige tonale sammenhænge (a-mol ... es-mol ... c-mol) får han også markeret at en bærende struktur kan udfoldes såvel akkordisk ('vertikalt') som melodisk ('horisontalt'). Han *demonstrerer* så at sige et kompositionsprincip, som integrerer det synkrone og det diakrone, det samtidige og det efter-hinanden-følgende.

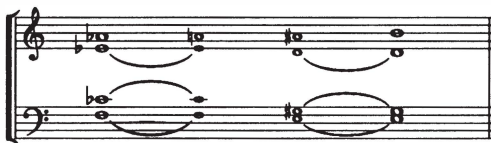
Fm7b5-akkorden er tonalt tvetydig i såvel a-mol som c-mol. I a-mol fordi den indeholder vekseldominantens grundtone, terts og fordybede kvint, *samtidig* med at den indeholder dominant-akkordens terts, toneartens 7. trin/ledetone (gis). I c-mol fordi den indeholder subdominantens grundtone, terts og septim, *samtidig* med at den indeholder dominantakkordens terts, toneartens 7. trin/ledetone (h).

Forholdet lader sig også anskue ud fra opløsningen Fm7b5 → Fdim, hvor Fdim opfattes som enharmonisk identisk med G#dim, Hdim og Ddim, fire akkorder der, som man vil vide fra klassisk funktionsharmonisk teori, fungerer dominantisk (nærmere betegnet som ufuldkomne dominant-none-akkorder) i hhv. ges-mol, a-mol, c-mol og es-mol. Fire tonearter hvis grundtoner logisk nok selv befinder sig i indbyrdes lille-terts-afstand, og som taget to og to – det er blot en anden måde at sige det samme på – befinder sig i tritonusafstand. Hvis man anlægger denne betragtningsmåde skal man dog stædigt fastholde at Fm7b5 bærer forskellig harmonisk funktion i de fire tilfælde: den er (umiddelbart) dominantisk i ges-mols variant-toneart Ges-dur, den er (formidlet) dominantisk i c-mol, den er (umiddelbart) subdominantisk i es-mol og (formidlet) vekseldominantisk i a-mol. – Begyndelsesakkorden i bevægelsen Fm7b5 → Fdim (hhv. G#dim/Hdim/Ddim) skal altså fortolkes funktionsharmonisk forskelligt i de forskellige tonale miljøer.

I c-mol lader akkorden sig dog relativt let opfatte som en dominant-none-akkord med udeladt grundtone (tonerne h, f og as) og forslag/forudhold for kvinten. Den dissonerende tone er altså es, *såvel* akustisk (som akkordens septim) *som* i den harmoniske fortolkning (seks i en dominant-akkord på G).

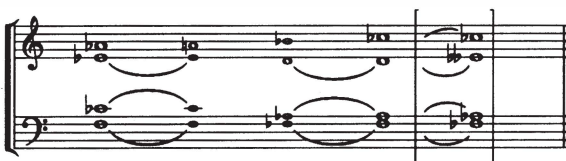
I a-mol er forholdet noget mere kompliceret. Wagner giver selv en ledetråd, idet den fuldstændige akkordfølge (på 8.-dels-niveau) er følgende: Fm7b5 → F7b5 → E7b5 → E7.

Eks. 2:



Startakkord og slutakkord hører – i det funktionsharmoniske system – hjemme i hver sin tonale verden: Ges-dur/es-mol hhv. A-dur/a-mol.⁶ De 2 midterste akkorder (som ligger på 8.-dels-niveau) formidler herimellem, fungerer som “hængsler”. Det lader sig anskueliggøre ved at notere akkorderne lidt anderledes (de to akkordforløb er identiske): Fm7b5 → F7b5 → B^b7b5=F^b7b5 → F^balt6=F^b7.

Eks. 3:



F^b7 (alias F^balt6) er selvfølgelig blot en enharmonisk omtydning af E7, men det notationsmæssige “trick” viser, at slut-akkorden i frasen faktisk kan ansues i en helt anden toneart end a-mol: nemlig som altereret vekseldominant i as-mol/As-dur hhv. altereret dominant i es-mol/Es-dur (og derfor også mest adækvat noteret med d i stedet for eses).⁷ At dette ikke er fuldstændig fortænkt fremgår af, at Wagner rent faktisk komponerer på denne tonale sammenhæng (dobbelttydighed?) (f.eks. 2. akt, t. 1894-95 – et psykologisk-dramatisk meget centralt sted i værket). Samtidig bliver forbindelserne mellem akkorderne to og to

6. Bemærk – jvf. også iagttagelserne ovenfor – at grundtonerne i es-mol og a-mol står i tritonus-afstand. Det er den fra jazz-harmonik kendte tritonus-substitution, som *også* er på spil. Faktisk lader overstemmens melodi (incl. tonernes indbyrdes betoneforhold og rytme) sig harmonisere med F7 → E7 på de betonedede slag, hvorved den første akkord får dobbelt terts (stor og lille, hvor den lille kan opfattes som forstørret none [#9], jvf. gængs becifringsnotation), mens den anden akkord får dobbelt kvint (ren og formindsket, hvor den formindskede kan opfattes som forstørret undecim [#11], igen jvf. gængs becifringsnotation).

7. Ud fra den gængse fortolkning af akkorden som D^b9b5 i as-mol, dvs. en B^b-akkord med septim, lille none, fordybet kvint (i bassen) og udeladt grundtone. (– Jeg holder næppe nogensinde op med at undre mig over at begrebet om “akkord med udeladt grundtone” har kunnet opnå almen accept. Et værre kors for tanken er vel kun begrebet om “akkord [subdominant] med tilføjet sekst og seksten i bassen”. Fænomenet er som bekendt en på det nydeligste terts-opbygget tingest, – nemlig en m7 eller m7b5 med *grundtonen* i bassen! Hvem ville vel påtænke at kalde en dur-septimakkord for en “formindsket treklang med tilføjet sekst og seksten i bassen”?)

relativt enkle, anskuet på baggrund af en højromantisk funktionsharmonik.

En tilsvarende omnotering, som er rettet ind mod a-mol tager sig således ud: Fm7b5 → F7b5=H7b5 → E7b5 → E7.

Eks. 4:



Disse detaljerede akkordregistreringer ændrer imidlertid ikke på det forhold, at den til grund liggende akkordforbindelse er Fm7b5 → E7, og at den overskrider grundlæggende grænser i det funktionsharmoniske system. – Der findes nok af forsøg på at analysere den første akkord i forbindelsen som “bare” det ene eller det andet (typisk som veksels- hhv. subdominant, selvom der også er gjort forsøg på at analysere denne stærke harmoniske *bevægelse* som en følge af to dominantakkorder!).⁸ Det storslåede i Wagners “opfindelse” er at han – ved at gå til grænsen af hvad systemet kan bære – i en enkelt musikalsk handling forbinder tonale områder som grundlæggende set er adskilt indenfor systemet. Og formidlingen af denne overgang mellem modsætninger sker indlysende nok gennem konsekvent kromatisk førte melodilinjer indenfor et diatonisk funderet harmonisk system.

Hvis jeg herefter retter opmærksomheden mod den dominerende overstemme⁹, det såkaldte Længsels-motiv, så finder jeg en kromatisk stigende linje, organiseret i tre melodiske grupper:

[gis-a-ais-h] [h-c-cis-d] [d-dis-e-eis-fis]

Eks. 5 (stad'ig jvf. 1. akt, t. 1-12):



Her genfinder jeg – éntydigt! – m7b5-strukturen, nu som organiserende princip bag melodiforløbet over de tre sekvensled (hvor 2. led er en

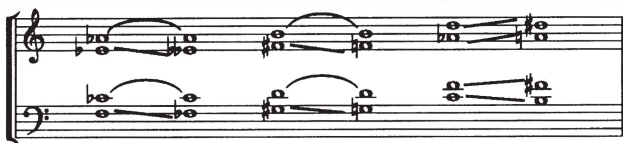
8. Forudsat disse begrænsede valgmuligheder sætter jeg mine penge på den veksel-dominantiske fortolkning, med mulighed for følgende betegnelse: $\text{D}6\text{b}5$ (med b5 i bassen), hvor seksten opfattes som veksel-tone for septimen (som faktisk indtræder). Problemet i denne skemativering er – blandt andet – at sekundintervallet (som principielt er dissonantisk) mellem akkordens kvint og sekst er gået op i røg til fordel for en akustisk konsonans (lille tert), som dog i a-mol korrekt noteres som et altereret interval (forstørret sekund).

9. Jeg ser på dette sted bort fra at forspilsbegyndelsen rummer to bærende motiver.

uændret stigning, mens 3. led både rummer yderligere en stigning og en udvidelse fra 4 til 5 toner). Nærmere betragtet drejer det sig om m7b5-akkorden fra det 2. sekvensled: G[#]m7b5, alias dén m7b5-akkord som er hjemmehørende i A-dur (som VII, dvs. IØ9). Dette er desuden den akkord, som ligger 'tungest' i t. 17 (fra anden til fjerde 8.-del) og som i den følgende takt – igen formidlet gennem kromatisk melodik – opløses skuffende (evt. dobbeltskuffende) til en F-akkord, der altså fungerer stedfortrædende for Am (evt. A).

Hvis jeg endelig ser på de tre m7b5-akkorder som optræder i forspillet: Fm7b5, G[#]m7b5 og Dm7b5, hvad har så de til fælles? Hvorfor disse tre og ikke andre? Og hvorfor ændres relationen mellem *grundtonerne* i de tre akkordforbindelser fra at være lille sekund ned (to fællestoner, to kromatiske trin) til lille tert ned (fire kromatiske trin)?

Eks. 6:



Det sidste først: Der er tale om en intensivering af den harmoniske virkning, som er et aspekt af den treleddede stigende sekvens (barform på detailplanet). Endvidere er de tre *opløsnings*-akkorder mere eller mindre forudsat (i a-mol: dominant, dominant-parallel, vekseldominant).

Dette kædes sammen med, at a-mol/A-dur i sammenhængen rummer fire muligheder for anvendelse af m7b5-akkorden (jvf. de nævnte tre tonale fortolkninger af Fm7b5 i forspillet): Hm7b5 ([h-d-f-a], beliggende på II), Dm7b5 ([d-f-gis-c], beliggende på IV), Fm7b5 ([f-gis-h-dis], beliggende på VI) og G[#]m7b5 ([gis-h-d-fis], beliggende på VII). Hm7b5 er tonalt hjemmehørende i a-mol, G[#]m7b5 i A-dur.

Men hvorfor Dm7b5 og ikke Hm7b5? Hvorfor udelade den mest indlysende m7b5-mulighed i a-mol? Dels fordi Wagner i *T&I* i det hele taget undviger det indlysende, kunne man hævde. Og som hovedeksempel henvise til den konsekvens hvormed den tonale kadence undviges. Men først og fremmest fordi Hm7b5 ikke indeholder tonen gis!

Hvilket sidste jeg vil indskrænke mig til at belyse med et postulat: tonen gis/as er – kan i hvert fald opfattes som – *T&I*'s "centrale tone",

forstået som det enkleste og mest grundlæggende tonesymbol overhovedet i værket. Fortolkningen 'as' peger "ned" mod de dybder som nås i 2. akts store kærlighedsduet (as som grundtone i as-mol/As-dur), mens fortolkningen 'gis' peger "op" mod den aldrig indløste længsel (gis som ledetone i a-mol, især 1. akt). Formidlingspunktet er 'as' som terts i f-mol (starten af 3. akt) og 'gis' som terts i E-dur (igen 3. akt, dels det meget centrale sted t. 914ff dels den overvældende akkord som indleder afslutningen af "Liebestod", t. 1681). Således forstået står 'as' for Natten og 'gis' for Dagen, – de to vigtigste grundsymboler i *T&I*.

At akkorden B^bm7b5 ikke *kan* finde anvendelse i sammenhængen (selvom den indeholder tonen gis/as) skulle ud fra de foregående iagttagelser give sig selv.

Tre ensdannede forløb

De følgende tre eksempler på en anderledes metode til sammenkædning af musikalske forløb står i værket helt adskilt fra hinanden. De tre forløb er:

Eks. 7A (nok engang 1. akt, t. 1-12):



Eks. 7B (1. akt, t. 1219-33):



Eks. 7C (2. akt, t. 1277-92; jvf. 3. akt, t. 1621-28):



Umiddelbart falder den ensartede opbygning i øjnene: tre sekvensled, hvor første sekvensering (2. sekvensled) er en nodetro gentagelse en lille terts højere, mens anden sekvensering (3. sekvensled) rummer såvel transponeret gentagelse som melodisk og harmonisk udvidelse. Der er altså tale om tre konkretiseringer af en barform på det laveste niveau i det formmæssige hierarki.

Men ved en nøjere betragtning dukker andre og nok så interessante forhold frem:¹⁰

Alle tre motivisk/tematiske forløb bygger på følgende kernetoner: (1:) gis/as over dis/es, (2:) h/ces over fis/ges, og (3:) d over gis/as

10. Som i alle andre tilfælde må jeg i denne artikel renoncere på fuldstændige analyser og nøjes med at fremdrage særlige analytiske aspekter. Begrundelsen er – selvfølgelig – pladshensyn, samt mine prioriteringer af stof og problemstillinger.

hhv. a (jvf. cirkel-markeringerne i nodeeksemplet).

Nu kunne der jo være tale om en underordnet eller i hvert fald dramatisk set betydningsløs sammenhæng, men faktisk *er* de tre motiver/temaer dramatisk centrale og betydningsbærende: det første motiv/tema repræsenterer den lidelsesfyldte længel efter kærlighedens mulighed og (i slutningen af 1. akt) den frygtindgydende erkendelse af kærlighedens realitet, det andet motiv/tema repræsenterer den pansrede Tristan på vej til at møde den forurettede Isolde og hendes krav om at de skal dele dødsdrikken, mens det tredje motiv/tema tilhører den store, fælles kærlighedssang, hvor de elskende tager afsked med det ordinære liv med dets kærlighedsfornægtende tvangsforhold (2. akt). Sidstnævnte er samtidig den musik som (omskrevet til taktarten 4/4) indleder Isoldes 'Liebestod' og dermed afslutningen på værket.

Sammenhængen mellem de to første motiver/temaer er yderligere tydeliggjort ved at de begge bygger på kombination af to (del)motiver. Desuden understreger de begge i *starten* af de tre sekvensled tonerne f, gis/as og h (jvf. firkant-markeringerne i nodeeksemplet). Det første og det tredje motiv/tema har tilsvarende en yderligere forbindelse gennem den særlige markering af tonen fis/ges som relativ højtone, således at tonerne gis/as, h/ces, d, f og siden fis/ges fremhævet i begge forløb (jvf. pilemarkeringerne og under henvisning til eks. 5).

Gennem denne teknik skaber Wagner – i kraft af de absolutte tonehøjdereferencer – en meget stærk relation mellem disse tre motiver/temaer, en relation som imidlertid er "skjult" set ud fra en mere traditionel analytisk synsvinkel: de tre temaer/motiver er ikke i umiddelbar forstand "ens" eller "afledt" af hinanden. At de måske er det i mere formidlet forstand (jvf. det følgende om motivrelationer) er en anden sag, men de her anførte tonehøjdereferencer er i hvert fald helt åbenbare, når først de er registreret. Man kan betvivle at de – som jeg hævder – skulle være særlig interessante eller signifikante, men man kan ikke benægte deres tilstedeværelse!

'Nacht-sehnen'

På tilsvarende vis, omend måske endnu mere enkelt, kan man iagttage en sammenhæng mellem 1.-akts Længelsmotiv og 2.-akts "store" Længsel-efter-Natten ('Nachtsehnen') motiv. Motivet tager sig således ud:

Eks. 8 (2. akt, t. 1091ff)



Tristans to indsatser giver tilsammen et forløb som bygger på tonerne {fis – gis}, {c – d}, {es – f}, as/gis; og – ganske rigtigt – de ledsagende akkorder (som udføres i en kompliceret stemmeføring, der bevirker et 'højspændt' klangbillede) er: G[#]m7b5, Dm7b5 og Fm7b5 suppleret med E7 som afsluttende ('kadence')akkord. M.a.o. de tre m7b5-akkorder fra forspils-sekvensen (plus – til overflod – den første hhv. sidste septim-akkord sammestedsfra).

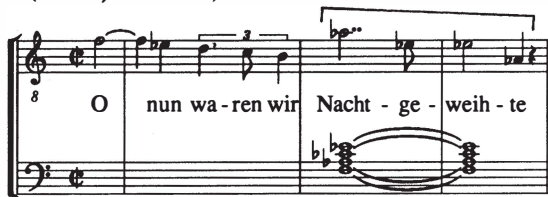
Jeg vil ikke udbygge iagttagelsen af denne sammenhæng, men blot tilføje, at den markante første præsentation af 'Nacht-sehnen'-motivet passende nok fører direkte over i en udvidet udgave af det første led af Længsels-motivet (2. akt, t. 1097ff).

Fm7b5-akkorden som reference-klang

Denne akkord, hvis strukturerende potentiale og symbolladede karakter allerede er omtalt, dukker yderligere op en række steder i værket, – steder, som derigennem forbindes med hinanden, *uden* at der bliver tale om motiv-referencer i traditionel forstand.

I det allerede anførte eksempel 8, forbindes akkorden med adjektiverne *heilig* og *wahr* ("das Sehnen hin zur heil'gen Nacht, wo urewig, einzig wahr Liebeswonne ihm lacht!"). Jeg indskrænker mig her til at pege på to andre anvendelser i 2. akt. Først som akkord under Tristans karakteristisk af de to elskende som *Nachtgeweihte*:

Eks. 9 (2. akt, t. 1035ff):



Og siden som melodisk indgang til den store kærlighedsduet:
Eks. 10 (2. akt, t. 1122ff):



Oktav – kvint – grundtone

Den faldende melodiske bevægelse fra oktav over kvint til grundtone er elementar-inventar i et funktionharmonisk funderet musikunivers. Den optræder kun ganske få gange i *T&I* og da med tydelig musikalsk 'signal' karakter: netop kombinationen af det elementære og det sjældnt forekommende giver denne virkning. At de pågældende steder også er psykologisk-dramatisk centrale giver næsten sig selv. De anføres ukommenteret:

Det allerede ovenfor anførte på ordet *Nachtgeweihte* (eks. 9).

I 3. akts begyndelse, hvor Tristan forsøger at formidle til Kurwenal hvad han har erfaret i sin dybe bevidstløshed. Centrale begreber er her: "weiten Reich der Weltennacht" og – umiddelbart derefter – "göttlich ew'ges *Urvergessen*".

Eks. 11 (3. akt, t. 319-22):



Det harmoniske underlag bevæger sig fra en as-mol/es-mol-sammenhæng direkte ind i en "tung", "dyb" D-dur-akkord, der – hvis man tager den måde akkorden indføres på ad notam – skal opfattes som en enharmonisk omnotering af en Eses-dur-akkord! Dette er selvfølgelig (sammen med fortsættelsen, som bringer en komplet variant af Længsel/Lidelse-sekvensen) også med til at udhæve det pågældende sted.

Endelig værkets sidste vokale fraser, sunget af Isolde:

Eks. 12 (3. akt, t. 1685-91):



De sidste tre toner opfatter jeg, som man måske kan gætte, som en transformation af oktav-kvint-grundtone-strukturen. Hvis grundformen opfattes som "lukkende" bliver denne værkafsluttende transformation tværtimod "åbnende". Jvf. også den klangkarakter som bærer det orkestrale efterspil, hvor kadenceringen virker ejendommeligt "åben", som ved plagale kadencer (efter mønstret S-T) hhv. halv-kadencer (efter mønstret T-D). Det sidste ville være i god overensstemmelse med Alfred Lorenz' provokerende påstand om at værket – stort formalt betragtet – skulle stå i E-dur.¹¹

Overgangen fra 2. til 3. akt

Her er der tale om en genistreg, som igen for den umiddelbare tilegnelse af værket formentlig for de fleste vil virke i det skjulte og først blive 'synlig' gennem en pludselig analytisk indskydelse.

Ud fra et af motiverne fra Markes klage ...

Eks. 13 (2. akt, t. 1758-60):



... etableres i slutningen af 2. akt et nedadgående "rush" i orkestret ...

Eks. 14 (2. akt, 2038ff):



... som afslutter den dramatiske konfrontation mellem Tristan og

11. Dog kun ud fra en traditionel betragtning provokerende: tonearten E-dur optræder ganske vist stort set ikke. Men hvorfor skulle et skelsættende værk, som underminerer den tonale kadences dominans ikke kunne operere med noget så elementært elegant som 'den fraværende hoved-toneart'. Dette så meget desto mere som E-dur rent faktisk optræder, ganske kortvarigt, på nogle overmåde afgørende steder, først og fremmest 3. akt, t. 914-23. – Jvf. iøvrigt A. Lorenz: *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*, Tutzing 1966, s. 173ff.

Melot. I forlængelse af denne udladning afsluttes akten af en melodisk bevægelse som forlænger de første 4 toner i Marke-motivet med to stigende sekunder ...

Eks. 15 (2. akt, t. 2042ff):



... og gentager disse 6 toner i ændret instrumentation med en næsten melankolsk distant ekko-virkning.

2. akt slutter altså med 2.-3.-4.-5. trin i d-mol. Hvorefter de første takter af 3. akt (som jeg siden vil hævde står i direkte relation til de første takter af 1. akt) – elementært, “diskret” og yderst virkningsfuldt – udføres sålunde:

Eks. 16 (3. akt, t. 1-2):



Langsomme melodiske bevægelser, trinvist stigende (1l.+st.+st. sekund alias 2.-3.-4.-5.- skalatrin i begge tilfælde), tonearten nu blot f-mol ligesom rytme og betoningsforhold er ændret. For at der ikke skal herske nogen tvivl om sammenhængen forskyder Wagner siden motivet en terts ned (3. akt, t. 30ff), således at han (nu i f-mol) refererer direkte til tonehøjderne {e, f, g}, samtidig med at tonen ‘a’ (d-mols 5. trin) “trækkes ned” på ‘as’(!) (f-mols 3. trin).

Og hvad så?

Gennem de foranstående eksempler håber jeg at have antydnet, hvorledes en fortsat beskæftigelse med *T&I* fører i retning af en forståelse, hvor værket langt fra opfattes primært som et overflødhedshorn af inspiration og eufori, men snarere ses som yderst struktureret – nærmest “over-struktureret”.

Og da nu de eksplicite og dramatisk bærende motivreferencer (såkaldte ledemotiver) er centrale for hele Wagners musikdramatik er det vel nærliggende at spørge til værkets motivverden: er der også her stærke, evt. delvist “skjulte” struktureringsprincipper på spil? Dette så

meget desto mere som værket kan opleves som ekstremt enhedspræget,¹² som besiddende en usædvanlig grad af modsætningsfyldt enhed i det musikalske. Og sådanne oplevelsesmæssige 'erkendelser' er ofte en fremragende ledetråd for den mere tekniske og detaljerede musikanalyse.

Hvad jeg vil forsøge i det følgende er, i summarisk form at trække læseren igennem den proces som har ført mig frem til at insistere på at det musikalske motiv-univers i *T&I* er endog usædvanlig enhedspræget.

Jeg bør vel nok engang (jvf. fodnote 10) betone, at der er tale om et *udvalg* af motiver, synsvinkler og argumentationer og desuden at jeg for at få et angrebepunkt går ud fra den rækkefølge hvori de første motiver præsenteres.

Er der så strukturfællesskab mellem motiverne?

Jeg konstaterer allerførst at en påfaldende mængde (centrale) motiver består af 4 toner, hverken mere eller mindre:

Eks. 17 (1. akt, t. 3-4): 4 toner; trinvist stigende kromatik.



Eks. 18 (3. akt, t. 1-2): 4 toner; trinvist stigende diatonik.



(Bemærk: der er tale om starten af 1. hhv. 3. akt.)

Eks. 19 (1. akt, t. 1319-21): 4 toner; stigende sekund, stigende tert, faldende sekund; diatonik (mol).



12. Det forresten til en sådan grad at uimodtagelige sjæle såvidt jeg har forstået kan opfatte værket som ... kedeligt!

Eks. 20 (2. akt, t. 1-4): 4 toner, faldende kvint, trinvist stigende diatonik (stor sekund efterfulgt af lille sekund, 'mol').¹³



Eks. 21 (2. akt, t. 669-70): samme, kvint erstattet af kvart.



Eks. 22 (2. akt, t. 702 hhv. t. 903): samme, kvint erstattet af sekst(!).



Eks. 23 (2. akt, t. 671-72): samme (kvart som startinterval), diatonik erstattet af halvtone-trin (da der kun er 3 toner i indbyrdes halvtone-afstand: 'halv-kromatik').¹⁴



Eks. 24 (1. akt, t. 1-2): 4 toner; sekst (stort interval) op, trinvist faldende (halv)kromatik.



Eks. 25 (1. akt, t. 18-19): 4 toner; 3 diatonisk stigende toner, faldende septim (senere: sekst). (Motivet er initial i en ofte længere udspundet melodi. Det bruges imidlertid til stadighed også i denne korte form.)



13. Anførelstegnene skyldes at den tonale kontekst er B-dur.

14. Ved kromatik i skarp forstand forstår jeg en sammenhæng som indeholder mindst 4 toner i indbyrdes halvtone-afstand. Indenfor det funktionstonale system udtrykker forholdet sig bl.a. notationsteknisk i nødvendigheden af at foretage kromatisk omtydning af et bestemt skalatrin. Eksempelvis [gis a gis h] eller [B A C H]. Jeg opfatter altså ikke f.eks. den altererede diatoniske forbindelse mellem højt 4. trin, 5. trin, lavt 6. trin (fis, g, as i c-mol) som kromatik i egentlig forstand. Den har da også været daglig kost siden barokken.

Som det ses er disse 4-tone-motiver bundet sammen i klassiske spejlingsforhold (omvendning), ligesom der er tendens til at der findes komplementære udgaver af motiver, det ene er diatonisk det andet kromatisk funderet.

Jeg udvider herefter angrebsvinklen til at omfatte motiver på 5-7 toner, som ubesværet lader sig tilforordne den type af 4-tone-strukturer, som er skitseret ovenfor. Bemærk at en række motiver benytter en særlig teknik til afgrænsning 4-tone-gruppen (typisk som start- eller slutgruppe), nemlig gentagelse af en tone som allerede har været bragt tidligere i forløbet (det drejer sig altså ikke om den umiddelbare rytmiske gentagelse eller 'repetition').

Som eksempel et motiv der knytter sig direkte til de foregående:

Eks. 26 (2. akt, t. 1377-79): 4 toner; kvart op, trinvist faldende (halv)kromatik.



Tonen as optræder som 2. tone, men ved sin gentagelse (som 5. tone) afgrænser den de første 4 toner til en struktur, som lader sig tilforordne den gruppe af motiver, som indledes med et stort interval (kvart, kvint, sekst eller endda septim) efterfulgt af modsatrettede sekunder. Disse motiver omskriver symbolerne: Dagen (Eks. 20-23), Blikket (det dybe kærlighedsblik anerkender Natten i dagens klare lys, Eks. 25), Lidelsen (som er knyttet hertil, Eks. 24), Kærlighedsdøden (Eks. 26). Bemærk at Lidelsen/Kærlighedsdøden komponeres som kromatisk komplementære omvendinger af Dagsmotivet, og at de samtidig undgår den karakteristiske kvint til fordel for kvart hhv. sekst. Endvidere at Lidelses-motivet i sin 1. sekvensering har tonerne [as-g-fis], jvf. 2.-4. tone i Kærlighedsdøds-motivet. Forholdet mellem Blik-motiv og Dags-motiv komponeres derimod som en diatonisk krebs-omvendning, hvor kvint modsvares af septim hhv. sekst. Hvilket på sin side fremkalder en forbindelse mellem de to motiver der formidler mellem Dagen og Natten: Lidelses-motivet hhv. Blik-motivet, hvor spejlingsforholdet er krebsgang samtidig med at der er tale om kromatik/diatonik-komplementaritet. Det skal her anføres, at Blik-motivet allerede i Forspillet komponeres med *såvel* septim som sekst. Septimen såvel lille som formindsket, seksten tilsvarende såvel lille som stor (jvf. Lidelses-motivet). Tilsvarende senere i værket.

Det bør vel også – for god ordens skyld – anføres at Dagsmotivet forudgribes i 1. akts 'Tristan-råb', som optræder i forbindelse med Kurvenals og hirdens tiljubling af helten Tristans bedrifter. Der dog med to store sekunder efter den faldende kvint og klar intonation af tonika-treklangen i dur (modsat Dagsmotivets mere intrikate tonale opbygning). Eks. 27 (1. akt, t. 517-18):



Hvad nu med den simple krebsgang til Dags-motivet, findes den også? Det gør den og jeg anfører Eks. 28 (3. akt, t. 57-59):



Her får Wagner på kortest tænkelig plads udkomponeret nogle af de ovennævnte sammenhænge: faldende *diatonik*, stigende kvint; faldende *kromatik*, stigende kvint; faldende *kromatik*, stigende seks. Så enkelt kan det gøres!

Jeg finder altså at T&I på identificérbar vis anvender alle fire mulige spejlinger af dén 4-tone-struktur som rummer stort interval og trinvis bevægelse, at det store interval kan være kvart, kvint, seks eller endda (Blik-motivet) septim, at motiverne kobles sammen gennem omvendning/krebsgang¹⁵ og gennem komplementaritet mellem diatoniske og kromatiske udformninger. På denne vis sammenkædes, formidles og differentieres en hel række motiver som er tilforordnet værkets fundamentale tematisering af Dagen, Natten og Kærlighedsdøden.

Jeg vil i det følgende på tilsvarende vis eksemplificere at også andre 4-tone-strukturer finder anvendelse i værket. Det gælder forsat for de følgende eksempler, at jeg ikke længere begrænser synsvinklen til motiver med kun fire toner. Typisk vil der være tale om motiver bestående af 5-8 toner, som bygger på (dvs.: forlænger) grundlæggende 4-tonede strukturer.

Jeg tager udgangspunkt i en intervalstruktur som allerede er berørt i Eks. 19 (og 7B). De følgende eksempler rummer alle mere end de grundlæggende 4 toner, dog således, at 4-tone-gruppen nemt lader sig

15. Inversion/retrograd for dem der foretrækker de betegnelser.

erkende.

Eks. 29 (1. akt, t. 114-16 – første 4 toner): diatonik (dur); sekund ned, terts ned, sekund op; omvendning i forhold til eks. 19:



Eks. 30 (1. akt, t. 176-78):



En regelret videreudvikling af det foregående motiv: dur bliver til mol og små-intervallerne ændres tilsvarende; motivet for den lykkelige sejlsads hjemad (eks. 29) udvikles til motiv for det oprørte hav, som igen bliver symbol på Isoldes indre følelsesmæssige oprør i begyndelsen af 1. akt. Og begge bliver de altså senere – via intervalomvendning – koblet til motivet for den pansrede Tristan og samtidig direkte forbundet med det tidligere anførte motiv fra Markes klage.

Eks. 31 (2. akt, t. 1750-51 – første 4 toner):



En anden brug af denne 4-tone-struktur finder man i det motiv som bærer (den synske?) Isoldes forudsigelse af at Tristans (og Isoldes?) hoved er indviet til døden.

Eks. 32 (1. akt, t. 319-25 – sidste 4 toner):



Hvis man inddrager det karakteristiske akkompagnement til dette motiv fremstår i mellemstemmen også en lidt mere skjult udgave af strukturen:

Eks. 33:



Bemærk også at den afsluttende akkordfølge er den samme som 2. led i Længsel/Lidelse-sekvensen ($G^{\#}m7b5 \rightarrow G7$, jvf. 1. akt, t. 7-8).

Og sidst men ikke mindst det såkaldte *Verhängnis*-motiv.

Eks. 34 (1. akt, t. 17-18):



Et betydningsladet eksempel på en sammenkædning af to motiver: De første 4 kromatiske trin udvikles af Længelsmotivet mens de sidste 4 udgør en (halv)kromatisk udgave af den netop behandlede 4-tone-gruppe: (lille) sekund op, (lille) terts op, (stor) sekund ned. De midterste to toner anskuer jeg altså som fælles. De forbinder, bygger bro, mellem de to motivverdener.

Som ved de andre 4-tone-grupper gælder det, at der findes andre mere eller mindre tydelige anvendelser. Dem lader jeg i denne sammenhæng ligge til fordel for det – efter min opfattelse – evidente.

Jeg bringer herefter nogle få eksempler på motiver der går ud over de 4 toner og som tager udgangspunkt i/bygger på den trinvis bevægelse. Nu som oftest nedadgående og næsten altid – når der er tale om mere end 5 forskellige toner – med kombination af diatonisk og kromatisk bevægelse.

Eks. 35A (1. akt, t. 603-05): faldende kromatisk bevægelse over 6 toner (dertil kromatisk stigende basgang).



Eks. 35B (1. akt, t. 659-60): som 35A, idet den faldende kromatiske bevægelse dog kun omfatter 5 toner.



Der er tale om motivet for den syge Tantris, som er bærende motiv i Isoldes store fortælling om det første møde med Tristan, på det tidspunkt hendes fjende. Han optræder under falsk navn, hun helbreder ham og opdager sin kærlighed til ham. Fungerer i 1. akts sammenhæng som omvendning af de stigende kromatiske motiver, især Længsels-motivet, men også f. eks. *Verhängnis*-motivet (Eks. 35).

Eks. 36 (2. akt, t. 29-31): 7 toner i faldende bevægelse. Motiv for Faklen, det flakkende lys der bevarer (lidt af) Dagens skin før den dybe Nat indtræder. Forsynet med kromatisk stigende basgang.



Først 3 faldende kromatiske trin derefter 3 faldende diatoniske trin. Jeg kan altså anskue 4. tone som fælles og analysere motivet som sammensat af to 4-tone-grupper: først en kromatisk faldende [f-e-es-d], dernæst en diatonisk faldende [d-c-b-a].

Eks. 37 (2. akt, t. 419-21): 6 toner i faldende bevægelse; som 7. tone gentages en allere bragt tone (nr. 3) og strukturen er afgrænset.



Der er tale om 3 diatoniske trin efterfulgt af 2 kromatiske, alternativt 2 diatoniske trin efterfulgt af 3 kromatiske. Eller m.a.o.: en diatonisk 4-tone-gruppe [cis-h-a-gis] sammenkædet – [a-gis] er fælles – med en kromatisk 4-tone-gruppe [a-gis-g-fis]. Tilknyttet motivkredsen omkring "frau Minne", der har status af en slags kærlighedsgudinde. Bærende motiv i forbindelse med jublen når de elskendes møde i 2. akts 2. scene.

Eks. 38 (2. akt, t. 44-46): Samme grundlæggende tonekombination som i forrige eksempel, nu dog med ombytning af de to sidste toner. Som motiv for Kærlighedsekstasen (versionen i H-dur og 2/2-takt optræder på højdepunktet af såvel *Sterbelied* som *Liebestod*) er det da også indholdsmæssigt sammenkædet med motivet i Eks. 37.

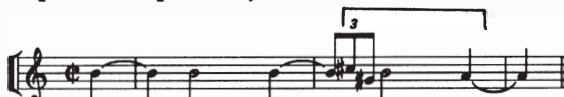


Jeg anfører til slut et skønsomt omend yderst summarisk udvalg af 4-tone-baserede motiver, som – stadig uden noget krav på fuldstændighed¹⁶ – kan supplere de foranstående iagttagelser:

Eks. 39 (1. akt, t. 38-40): bygger på tonerne [f-fis-g-a] hhv. [g-gis-a-b]; især i sekvenseringen er det tydeligt at der er tale om ombytning af en tone i en (kromatisk) 4-tone-række (anden tone flyttes til sidste plads).



Eks. 40 (2. akt, t. 382-85): bygger på tonerne [cis-h-a-gis]; der er igen tale om ombytning (sidste tone i den faldende diatoniske 4-tone-række flyttes hen på anden plads – jvf. Eks. 39).



Eks. 41 (3. akt, t. 52-55): oktavforlægges den første tone ser man igen ombytning af toner i en diatonisk 4-tone-række; med udgangspunkt i Eks. 21 (faldende kvart og to stigende sekunder) er det tredje og fjerde tone der ombyttes.



Eks. 42 (1. akt, t. 606-08): oktavforlægges 4. tone (a) er de første 4 toner en krebsgang af Eks. 26 (stigende kvart og faldende kromatik bliver til stigende kromatik og faldende kvart); med ombytning af en enkelt tone er det samme struktur som styrer resten af forløbet.



16. Men dog med en påstand om at de valgte motiver hver for sig står centralt i værket. De er m.a.o. også i høj grad betydningsbærende i den dramatiske og psykologiske sammenhæng selvom dette lades ukommenteret her. Hvad der eksemplificeres i det følgende er altså – for nærværende – kun et kompositionsteknisk forhold.

Eks. 43 (3. akt, t. 809-11): oktavforlægges tonerne a og as bliver det tydeligt, at der igen er tale om ombytning af toner i den kromatiske 4-tone-række (modellen er iøvrigt den berømte BACH-struktur).



Eks.44 (3. akt, 516-19): ved overlap kombineres motiverne fra Eks. 18 og Eks. 21; er der tale om det ene eller det andet eller dem begge på een gang? – Som det ses resulterer indsnævringen af motivets ambitus til slut i to velkendte strukturer (jvf. Eks. 17 hhv. Eks. 19, 32 og 34).



Eks. 45 (3. akt, 82-84): igen skal man blot oktavforlægge en enkelt tone for at motivets starttoner falde ind i de kendte mønstre.



På denne baggrund mener jeg herefter at kunne hævde, at en meget stor del af motiverne (såvel over- som underordnede) i *T&I* lader sig henhøre til de grundstrukturer som fremkommer ved permutation – ombytning – af fire toner i indbyrdes sekundafstand eller m.a.o.: en permuterende 4-tone-række. Hovedparten af de vigtige motiver i *T&I* er permutationer af et tetrakord.

Til belysning af denne påstand vil jeg kort og skematisk redegøre for disse permutationer.

EKSKURS: Tetrakordets 24 permutationer.

Som det allerede er antydnet i det foregående spiller permutationen af 4 toner beliggende i indbyrdes sekundafstand, tetrakordet, en væsentlig rolle for en forståelse af den ekstremt tætte sammenhæng der er mellem en stor del af de bærende (centrale, overordnede) motiver i *T&I*. Jeg vil derfor ganske kort fremsætte nogle grundlæggende betragtninger omkring tonehøjde-permutation hhv. tetrakordets permutationer.

Allerførst: Permutation – ombytning – forudsætter at man har en række forskellige enheder. Permutation af identiske objekter fører ingen vegne, rummer ikke mulighed for variation, ligesom et amorft, ”udelt” kontinuum næppe lader sig permutere. Men ellers gælder de samme (regne)regler for permutation af genstande, tal, frugter, geometriske objekter, bogstaver, ord eller – f.eks. – noder. Og forholdet er det enkle at permuteres 3 forskellige objekter giver det $3! = (3 \times 2 \times 1) = 6$ muligheder.¹⁷ F. eks. således:

{☆♥†}; {☆†♥}; {♥☆†}; {♥†☆}; {†☆♥}; {†♥☆}

eller med ord:

{stjerne hjerte kors}; {stjerne kors hjerte}; {hjerte stjerne kors};

{hjerte kors stjerne}; {kors stjerne hjerte}; {kors hjerte stjerne}

eller med tal:

{123}; {132}; {213}; {231}; {312}; {321}

eller med bogstaver:

{abc}; {acb}; {bac}; {bca}; {cab}; {cba}

Hvor den sidste opstilling, venligst bemærket, på grund af de valgte bogstaver også umiddelbart lader sig forstå som ombytninger af tone-navne.

Med 3 forskellige objekter kan der dannes 6 permutationer. Med 4 forskellige objekter kan der dannes 24 permutationer ($4! = 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 24$). Med 5 forskellige objekter kan der dannes 120 permutationer ($5! = 5 \times 4 \times 3 \times 2 \times 1 = 120$). Og så fremdeles.

Som det ses: 3 objekter (toner) giver ganske få variationsmuligheder, 5 objekter (toner) til gengæld overordentlig mange. Det synes somom 4 objekter (toner) giver et passende stort antal variationsmuligheder – uden at det hele bliver ganske uoverskueligt.

De 24 permutationer kan i abstrakt form opskrives som følger, idet de 4 objekter gives tal-”navne” (og idet jeg, som den opmærksomme læser vil bemærke, etablerer en vis orden i mangfoldigheden):

{1 2 3 4}; {1 2 4 3}; {1 3 2 4}; {1 3 4 2}; {1 4 2 3}; {1 4 3 2}

{2 1 3 4}; {2 1 4 3}; {2 3 1 4}; {2 3 4 1}; {2 4 1 3}; {2 4 3 1}

{3 1 2 4}; {3 1 4 2}; {3 2 1 4}; {3 2 4 1}; {3 4 1 2}; {3 4 2 1}

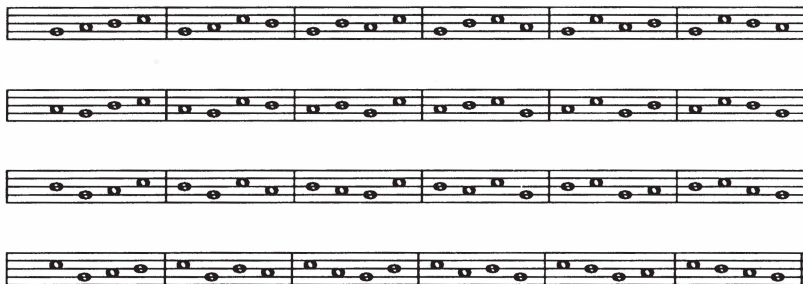
{4 1 2 3}; {4 1 3 2}; {4 2 1 3}; {4 2 3 1}; {4 3 1 2}; {4 3 2 1}

Samme skematisering blot med bogstav-”navne”, som umiddelbart også kunne være tone-navne:

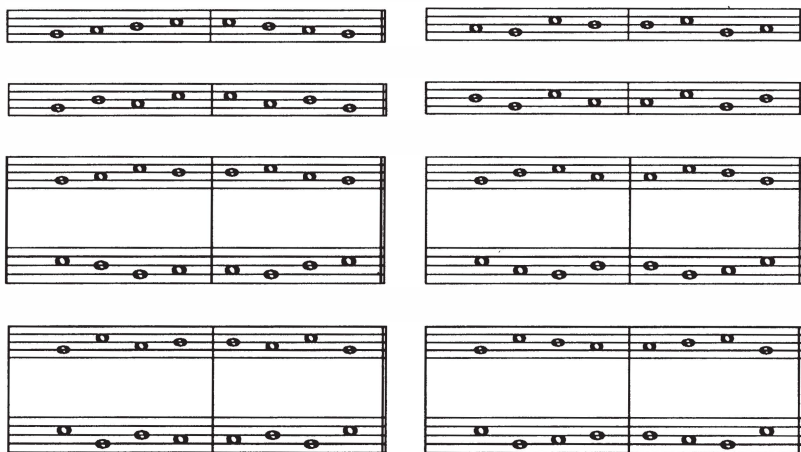
17. Hvor jeg måske for god ordens skyld bør anføre at ’3!’ læses ”3 fakultet”.

{a b c d}; {a b d c}; {a c b d}; {a c d b}; {a d b c}; {a d c b}
 {b a c d}; {b a d c}; {b c a d}; {b c d a}; {b d a c}; {b d c a}
 {c a b d}; {c a d b}; {c b a d}; {c b d a}; {c d a b}; {c d b a}
 {d a b c}; {d a c b}; {d b a c}; {d b c a}; {d c a b}; {d c b a}

I nodeform kan de tilsvarende 24 diatoniske permutationer af tetrakordet opskrives således (uden eksakte tonehøjdeangivelser):



De kan ordnes i 8 undergrupper, som internt bygger på de traditionelle melodiske spejlsforhold eller symmetrier (omvendning/inversion, krebsgang/retrograd og omvendings krebsgang/retrograd inversion):



Bemærk at fire undergrupper består af kun to tonefølger. Det skyldes at de pågældende 4-tone-grupper er internt symmetriske, hvorfor krebsgang og omvendning bliver identiske.

Tilsvarende anfører jeg permutationerne af 4 toner i indbyrdes

halv-tone-afstand ('kromatisk 4-tone-række'):



Også disse 24 kan selvfølgelig ordnes andelede. – Endelig kommer hertil kommer forskellige mellemformer, hvor store og små sekunder indgår i andre blandingsforhold.

AFSLUTTENDE

Den dominerende gruppe af motiver i *T&I* er uden tvivl den her omtalte: Langt de fleste motiver lader sig – ifølge min påstand – henføre til den permuterende 4-tone-række. Dertil kommer dog to andre væsentlige (omend altså klart mindre dominerende) motivgrupper: Den mindst vigtige finder man i forbindelse med hvad man kunne kalde den "høviske tale". Denne gruppe er recitativisk præget og bl.a. behersket af faldende oktavspring og forskellige former for enkel melodisk bevægelse, herunder også trinvis forløb som kunne sættes i relation til visse af hovedmotiverne. Måske er det store Dødsmotiv ("Todgeweihtes Haupt", Eks. 32), som har et meget markant oktavfald, at opfatte som knyttet til denne "høviske tales" univers. Der er jo trods alt tale om en retorisk formaliseret replik.

Den anden motivgruppe – som står mere centralt og har stærkere strukturerende effekt – bygger på 4 toner i tertsafstand og er således knyttet til de allerede omtalte 4-tone-motiver. Også i den mere radikale forstand, at der "bygges bro" mellem musikkens melodiske og harmoniske dimensioner: 4 toner i tertsafstand er umiddelbart også en 4-klang, hvis de intoneres samtidig. Denne motivgruppe er desuden karakteriseret ved meget ofte at have septimintervalleret som dominerende

Uden iøvrigt at uddybe disse forhold anfører jeg – for dog at anskueliggøre hvad jeg henviser til – to motiver som sammenkæder terts-opbygning og sekund-opbygning:

Eks. 46 (1. akt, t. 25-29):



Eks. 47 (3. akt, t. 1334-38):



TESER

Jeg mener herefter at kunne konkludere i følgende påstande eller – om man vil – tesar:

I. *Tristan & Isolde* bygger altafgørende på to forbundne 4-tone-strukturer:

- A. én hvor tonerne er i indbyrdes sekundafstand;
- B. én hvor tonerne er i indbyrdes tertsafstand;
- C. hertil kommer en tredje gruppe af motiver/strukturer som er knyttet til mere "recitativiske" afsnit og som bl.a. anvender det ellers meget sjældne oktav-fald.

II. De to overordnede 4-tone-strukturer (jvf. I.A. og I.B.) optræder i komplementære/polære udgaver:

- A. sekundstrukturen har overordnet komplementaritet/polaritet mellem diatonisk og kromatisk;
- B. terts-strukturen har overordnet komplementaritet/polaritet mellem melodisk og akkordligt;
- C. de to strukturer er selv komplementæret/polære:
 1. de er begge 4-tonede (melodisk: uden tonegentagelse) dog således at sekund-rækken "stræber" i melodisk retning mens terts-rækken "stræber" i harmonisk retning;
 2. til sekund-rækkens diatoniske "pol" svarer de "almindelige" 4-klange (set i forhold til Wagners historiske udgangspunkt og samtid) såsom 7, m7, $\Delta 7$ (og dim7);

3. til sekund-rækkens kromatiske "pol" svarer de "u-almindelige" 4-klange såsom $\Delta 7b5$, $m\Delta 7$, $m\Delta 7b5$ (og $dim7!$);
4. udenfor denne kategorisering falder den absolut centrale og mest betydningsbærende 4-klang i værket: $m7b5$ -akkorden, som indenfor traditionen kan opfattes som II i mol hhv. VII i dur — men som hos Wagner, og ikke mindst i *T&I*, anvendes på en mængde banebrydende måder;

III. Uddybende vedrørende sekund-strukturen:

- A. den findes i tre principielt forskellige udformninger:
 1. (rent) diatonisk;
 2. (rent) kromatisk;
 3. mellemformer som accenturer halvtonebeliggenheder, uden at være kromatiske i skarp forstand;
- B. den kan, som allerede antydnet, anskues som en musikalsk (tonal) "række", der – givet at rækken er på 4 toner – rummer 24 permutationsmuligheder;
- C. disse 24 permutationer kan optræde i de forskellige diatoniske, kromatiske og "halv-kromatiske" ("kromatiserede") udgaver;
- D. nogle vigtige kriterier som er i kraft, når 4-tone-permutationerne kobles sammen til motiver i *T&I* er følgende:
 1. en tone må gentages umiddelbart (repeteres), men iøvrigt ikke optræde mere end én gang (dvs. at når en tone optræder påny er det et signal om, at strukturen – motivet/motivkernen – er afsluttet);
 2. der kan ske oktav-forlægning;¹⁸
 3. kvint kan erstatte kvart og omvendt;¹⁹

18. Flere af de anførte kriterier kan genfindes i Schönbergs række-kompositions-principper. Det bør imidlertid fastholdes, at komponister allerede for to-tre hundrede år siden opererede i praksis med f.eks. oktav-forlægnings-reglen (som jo selv blot er en konsekvens af den flerstemmige musiks princip om oktav-identiteten i det tonale og harmoniske rum; et princip som igen er funderet i den tidlige europæiske musikteori i og med hævvelse af oktaven som absolut konsonerende interval byggende på proportionen 1:2).

19. Kan også formuleres således: kvint og kvart kan tonalt og kompositionsteknisk behandles som reciprokke intervaller. Hvad de jo forsåvidt også er: de udfylder tilsammen en oktav og er hinandens tonale "spejl", jvf. især den polyfone, funktionsharmonisk funderede musiks tonale bevarelssystemer, som netop ynder at erstatte kvart med kvint og omvendt. Typisk således at bevægelse fra 1. til 5. trin erstattes med bevægelse fra 5. til 1. et vice versa. — Wagner radikaliserer selvfølgelig også her den kompositionstekniske praksis og udvider det (tonale) rum indenfor hvilket logikken kan udfoldes: 3. trin ned på 6. kan erstattes med 3. trin ned på 7. hhv. 2. trin ned på 6. osv.

- a) som en udvidelse heraf kan i det hele taget – forudsat særlig begrundelse²⁰ – (lidt) større intervaller erstatte (lidt) mindre;
 - b) særlig vigtigt er det at (lille) sekst kan erstatte (hhv. erstattes af) kvart;²¹
4. kromatiske og diatoniske udgaver af permutationerne kan sammenkobles til – også indholdsmæssigt – mere komplekse motiver.

At det symfoniske musikdrama *Tristan & Isolde* ikke lader sig *reducere* til sådanne enkle relationer giver forhåbentlig sig selv. Ligesom det ikke ville komme bag på mig om en enkelt eller to venlige læsere påstod, at de simple strukturer og sammenhænge jeg har fat i er grundlæggende for 'vor musikalske arv' mere end de er specifikke for det værk jeg her – indledningsvis – har forsøgt at yde retfærdighed.

20. Argumentationen vil som oftest bestå i at intervalrelationerne demonstreres i partituret – udkomponeres, kunne man også kalde det – eller at der er klare indholdsmæssige begrundelser, som enten knytter sig til grundlæggende musikalske virkemidler i værket eller til musikdramaets handling og symbolik.

21. En anden – og bedre? – formulering kunne være: Særlig vigtigt er det *hvorvidt* (lille) sekst kan erstatte hhv. erstattes af kvart.