

Tristanforspillets form, tonalitet og indhold.

af Peter Wang

"Noch einmal", kunne man fristes til at sige, "som om der ikke er skrevet nok om det emne", for alene på dansk er der i de senere år fremkommet hele to analyser af kendere som Jørgen Jersild og Jan Maegaard(1).

For begge analyser gælder det dog, at de fokuserer så stærkt på harmonik og tonalitet, at formmæssige problemstillinger træder noget i baggrunden.

Det har imidlertid slået mig, at sammenhængen mellem form og harmonik er så intim, at væsentlige pointer træder frem under den samlede betragtning. Det har også slået mig, fikseringen af tonale planer og modulationsgange egentlig ikke har givet nogen tilfredsstillende indgang til spørgsmål om forspillets emotionelle indhold, og at dette måske snarere skulle belyses ved iagttagelse af arten af den tonale labilitet. Da jeg endelig for en halv snes år siden fik styr på polariseringen af A- og As-tonalitet i forspillets første tre takter (2), var opgaven klar:

Når A- og As-tonalitet polariseres så kraftigt allerede i forspillets begyndelse, og når afgørende punkter i dramaet "spiller" på denne polarisering, så må den også gøre sig gældende gennem hele forspillet. Hos en så sikkert intuitivt fornemmende komponist, som Wagner, kan det ganske enkelt ikke forholde sig anderledes!

Som det forhåbentlig fremgår af det følgende, viste antagelsen sig at holde stik; endog i endnu højere grad, end forventet.

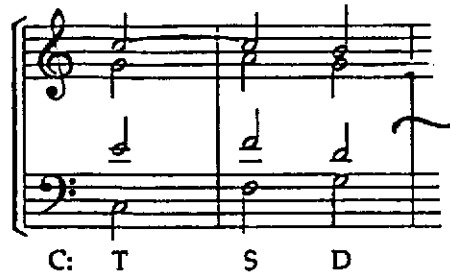
Fremstillingen er fænomenologisk (3) og hermeneutisk (4), hvilket måske kræver en nærmere redegørelse.

Ved en fænomenologisk analyse forstår jeg en analyse, der sigter mod, så præcist som muligt, at beskrive et bevidsthedsfænomen, således som musikken jo er det. For musikken er jo ikke blot det, vi i fysisk forstand hører, men netop dette, tolket af en musikalsk bevidsthed. Sit fine akustisk sanseapparat til trods, kan en hund næppe høre Tristanforspillet, da den næppe fornemmer de spændinger, forventninger, indfrielse mv., som konstituerer musikopfattelsen, og som også er analysens mål.

I den forstand opfatter jeg al musikalsk analytisk virksomhed som fænomenologisk, da den til syvende og sidst beror på et oplevende subjekt. I den forstand synes det positivistiske videnskabsideal, ifølge hvilket, det drejer sig om at se bort fra det subjektive, at lide skibbrud i denne gren af musikvidenskaben.

Det betyder ikke, at den fænomenologiske analyse er subjektiv, for, som forfatteren Hans Jørgen Nielsen formulerede det for en lille generation siden, finder man ikke det almentmenneskelige ved at se bort fra det enkeltmenneskelige, men ved at se lidt nærmere på det!

Men selvfølgelig har analytikeren ikke frit spil. Dels må han naturligvis respektere det fysiske givne, og dels går der en forfinet grænse mellem hvad man har lov til at sige, og hvad man ikke har lov til at sige. Og det er netop i denne grænse, den totale forståelse af fænomenet i sin egenart opstår; og det er i denne grænse, man finder objektiviteten. Et eksempel:



Efter ovenstående enkle musikalske forløb har man ret til at forvente Tonika, lidt mindre ret til at forvente dens stedfortræder, og næppe ret overhovedet til at forvente en E'Dur sekstakkord, hvis indfindelse derfor netop vil være en positiv overraskelse. Ej heller en Fis'Durakkord kan gøre krav på forventning, og i dette tilfælde har vi måske endda ret til at spørge, med hvilken ret, den indfinder sig.

Alt dette beror på konventioner, som muligvis er kulturelt betingede, men som ihvertfald kan henføres til "spilleregler", der ikke uden videre kan forkastes, eventuelt fordi de defineres undervejs. Og når nu talen er om Wagner, må der selvfølgelig henvises til tredje akt af Mestersangerne, hvor Walthers spørgsmål "Wie fang ich nach der regel an?" besvares af Hans Sachs med "Ihr stellt sie selbst und folgt ihr dann".

Spørgsmålet om videnskabelig verifikation bliver i meget høj grad et spørgsmål om konsistens og følgerigtighed, og videnskabelig uenighed lader sig afgrænse og henføre til givne præmisser. Overfor min analyse af Tristanforspillets første tre takter (5) er det engang blevet hævdet, at den var en "grov overfortolkning"; min kritiker mente hermed, at "sådan havde Wagner aldrig tænkt det", og gjorde sig derved skyldig i det, man i æstetikken kalder den intentionalistiske fejlslutning (6). Derfor kunne kritikken godt være berettiget, men den måtte rettes mod selve analysens udsagn og de præmisser, den baseredes på.

Ved en hermeneutisk analyse eller, mere beskedent, en hermeneutisk interpretation forstår jeg en begrundet redegørelse for, hvad et musikalsk forløb bærer af betydnings- eller følelsesindehold.

Den musikalske hermeneutik har en lang og - desværre- problematisk historie, da næppe nogen anden musikvidenskabelig disciplin kan opvise sådanne mængder uvidenskabelig snak (7).

Men alligevel vil kun de mest hårdkogte positivister hævde, at musik slet ikke betyder noget, og blot er en harmløs leg med toner. For dels er vanskelighederne ved at afdække et betydningsindehold ikke ensbetydende med dets manglende eksistens, og dels kunne man forestille sig, at betydningsindeholdet netop er formen, således forstået, at selve de "tönend bewegten Formen" er kongruenten med det emotionelle indhold, og dækker dette, som en kalke!

For musikteorien er jo netop spækket med termer, der sandsynliggør en sådan opfattelse: Dominantspænding, Skuffende kadencering, Seufzer, Teufelsmühlesekvens osv. Man kunne udmærket forestille sig sådanne begreber udviklet længere, dybere og skarpere og med valid videnskabelig dokumentation (8).

Der synes da også at være almindelig enighed om, at Wagners ledemotiver er kongeniale med de fænomener, de ikonograferer, og at "Schlafzauber" og "Schwert" i "Die Walküre" ikke uden videre kunne bytte betydning:



Og kun de færreste vil formodentlig protestere mod den traditionelle navngivning af Tristanforspillet første motiver som "Sehnsucht- und Leidensmotive", da stigende og faldende kromatik let lader sig begrunde som længsel og smerte (9).

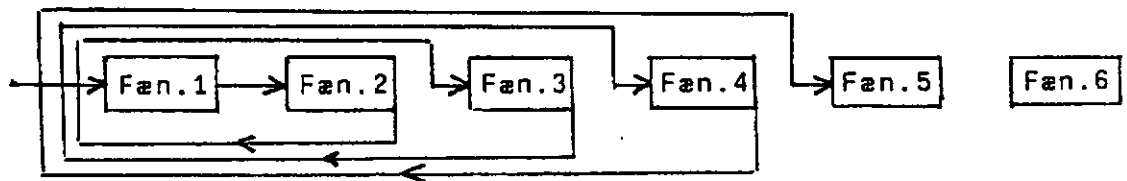
Blandt alt det tvivlsomme gods, der er blevet markedsført som programmatisk beskrivelser findes der da også en del af stor åndfuldhed, overbevisningskraft og finesse. Ikke så underligt var Wagner selv en mester på dette felt, både hvad angår egne og andres værker (10).

Analysens gang.

Ved skriftlig gengivelse af en musikalsk analyse opstår der altid et problem af typen, hvad kommer først, hønen eller ægget?

Skal man begynde med en redegørelse for det storformale, og derfra bevæge sig ned i detaljen, eller skal man begynde med detaljen, og derfra bevæge sig op til helheden?

Problemet afspejler i virkeligheden den struktur ved erkendelsesprocessen, der betegnes som Den hermeneutiske Cirkel (11), og som er karakteriseret ved, at detaljens forståelse kræver forståelse af helheden, hvis forståelse omvendt kræver indsigt i detaljen! Dilemmaet er uløseligt, og der er ikke andet at gøre, end at komme fornuftigt ind i cirklen på en eller anden måde. Jeg har valgt at begynde "nedefra" med detaljen, og derfra gradvist opsummere i helheder. Denne fremgangsmåde kan måske virke lidt uoverskuelig, men den rummer en dynamik, der svarer bedre til musikoplevelsen, end de mere skematiske oversigter:



Elementerne i Wagners formsprog er beskrevet nærmere i Alfred Lorenz' værker (12), men er iøvrigt forbløffende traditionelle, klassiske:

Den klassiske firetaktsperiode med proportionen $1+1+1/2+1/2+1$ som man finder overalt i klassisk musik.

Med samme proportion forekommer den også hyppigt som ottetakts- periode, eller

for den sags skyld som sekstentaktsperiode (13):

Andante grazioso

The image shows a musical score for a piece titled "Andante grazioso". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 6/8 time. The treble staff features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a piano (*p*) marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Below the staves, there are brackets indicating the bar form, which is 1+1+2, meaning the first two measures are single bars and the last two are a two-measure phrase.

Barformen med proportionen 1+1+2, som man ligeledes finder i klassisk musik, omend sjældnere. I virkeligheden er Barformen en variant af den klassiske firetaktsperiode:

Sarabande

The image shows a musical score for a piece titled "Sarabande". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is written in 6/8 time. The treble staff features a melodic line with various ornaments and dynamics, including a piano (*p*) marking. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Below the staves, there are brackets indicating the bar form, which is 1+1+2, meaning the first two measures are single bars and the last two are a two-measure phrase.

Det egenartede ved Wagners formverden beror på vidtløftige udvidelser og sammentrækninger af disse grundelementer ved komplekse elisioner (14) på større eller mindre formmæssige planer, hvorved hans uendelige melodi opstår.

Dertil kommer, naturligvis, hans alt andet end klassiske tematik og kromatiske harmonik, hans udtryksfulde, recitativiske enstemmighed, hans energifyldte pauser og alt det andet.

Takt 1-4

Langsam und schmachtend.



A A B

a-mol: - DDa - D7 mod T

As-Dur: DS₆ - DDa mod $\frac{6}{4}$

Eksponerering

Takterne eksponerer en enkel Barform (14), hvis kromatiske motiver udtrykker længsel og smerte (15). Længslens mål udtrykker sig i den tvetydige forventning om a-mols Tonika eller As-Durs kvartsektforudhold, som sitrer igennem takt 3-4.

Takt 5-8



a-mol: S⁴

As-Dur: DD9#5#7

C-Dur: D7

H-Dur: DDa

Reeksponerering

Med samme formstruktur som takt 1-4 foretages en reeksponerering, hvorved den tonale spænding øges yderligere, idet a-mol og As-Dur endnu ikke er afviklede førend de mere nærliggende tonearter C'Dur og H'Dur (h'mol) trænger sig på (16). Længslen og smerten øges tilsvarende.

Takt 8-11

a-mol:	DD7	mcd	ø9	T
As-Dur:	DDDa	mcd	ø	T
C-Dur:	S7b5	mcd	ø9	T
H-Dur:	SD7	mcd	ø	T

Finalisering (Abgesang)

Indsatsen er forlænget bagud, således at den sætter ind en halv takt for tidligt, men tredje Tristanakkord sætter metrisk "rigtigt" ind på takt 10. Afsnittet ligner de foregående tilstrækkeligt til at virke som sekvensering, hvad det imidlertid ikke er (17)!

Men takket være de små rytmiske variationer i takt 9 og 10 bryder Barformsstrukturen sammen, og forløbet smelter sammen til en helhed, et modul, hvilket forstærker en fornemmelse af afslutning, som Abgesang i en Barform.

Den tonale spænding er ikke blot opretholdt, således at de fire aktive tonearter stadig er til stede, men også således, at et utal af kadenceringer vil være stilistisk plausibel (18).

Den emotionelle spænding har nået et fortvivlelsens højdepunkt i styrke og mål en uudholdelig længsel, mod hvad?

Takt 12-17

⑬

E7-klang

-(a-mol) → D7 → Tst

Takt 12-13 er tydeligvist en afspaltning, et ekko, af takt 10-11, ligesom takt 14 og 15 er det af takt 13. Det virker i nogen grad som om de seks takter inddrager takt 10-11 i en klassisk ottetaktsperiode, som angivet i diagrammet ovenfor.

Tonalt set har afsnittet karakter af et højspændt plateau, hvor alle muligheder stadig er åbne indtil takt 15. Men her afklarer E7-klangen som med et hug alle uklarheder, idet den postkontekstuel (19) gennemtvinger en entydig tolkning af den foregående H7-klang som a-mols vekseldominant.

Den emotionelle udlægning af perioden bliver da: Højspændt fortvivelse indtil takt 16, hvor sandhedens øjeblik indfinder sig med udløsende kraft. Og sandheden, virkeligheden, er a-mol; hvis du har troet andet, var det en drøm!

Sammenfatning af afsnittet takt 1-17.

Hele afsnittet udgøre en let uregelmæssig Barform, under hvis forløb der akkumuleres stadigt større harmoniske og tonale spændinger.

Den grundlæggende spænding findes allerede i den første Tristanakkord: Den vil i kraft af sin egenvalør (20) tilhøre As-Dur, men den påtvinges at indordne sig under a-mol af sin præ- og især sin postkontekst. De to følgende Tristanakkorder i takt 6 og 10 lider samme eller værre skæbner.

Som de harmoniske og tonale spændinger udløses i a-mol, hvor de endog frustreres gennem den skuffende opløsning af Dominanten, således udløses de emotionelle spændinger. De udløses, men de forløses ikke, thi forløsningen havde været i As-Dur, der med rette bliver et "lykkens land", mod a-mol-landets barske realiteter.

Hermed er konflikten sat. I det følgende forløb søges den løst.

Col Legno-1 1992.1

Takt 17-22

(18)

C-Dur: S DD7⁶₃ 4 DD7⁶₅ D7 T₃

g-mol: S⁺₃ 6⁶₄ D♭9

d-mol: ♭9 T Sn 5₄ D

Perioden forløber i klar, utvetydig Barform med Koda. Harmonisk er den ukompliceret, men tonalt flaksende fra C-Durs via g-mols 3.posisjon (21) til halvslutning med neapolitaner i d-mol.

Udgangspunktet er altså det tonale "ingenmandsland" i C-Dur, hvorfra bevægelsen, beskrevet i kvintcirklen, har retning mod As-Dur, hvis dominant netop er identisk med d-mols neapolitaner! Det er bemerkelsesværdigt, at kodaen stilistisk rigtigt ville kunne falde ud med helslutning i As-Dur, ligesom der stilistisk loyalt kunne sekvenseres videre hertil (22).

Førløbet har dermed karakter af en forsigtig tilnærmelse mod den attræde, men farlige As-Durverden, hvor kærligheden blomstrer: men det er vist bedst, at holde fingrene væk!

Takt 22-24

(22)

Først bemærkes periodens subtile sammenhæng med den foregående periode, ved elision på flere planer; det er især de små rytmiske punkteringer i overstemmen, der skaber disse sammenhænge, som vel ikke er alle lige tydelige (døm selv!).

Den spændende formmæssige flertydighed følges på ingen måde op harmonisk, hvor der er tale om enkel A-Durharmonik i harmonisk faldende kvintskridtsekvens sluttende med tonika i næsten fanfareagtig triumf.

Når man altså ikke kunne komme ind i den attråede As-Durverden i foregående periode, kan man til gengæld brilliere i a-mols Dur-variant. Den emotionelle fiasko kan kompenseres af ydre succes.

Takt 25-31

A-Dur: D07 F#D9

6
4

Perioden er hægtet plastisk sammen med den foregående ved synkope og måske også ved en lille rytmisk elision. Men iøvrigt forløber perioden i Barform, hvis Abgesang så at sige løber ud i sandet i takt 30-31, måske først i takt 32, men da er vi jo i fuld gang med noget andet. Anden Stollen og Abgesang er kædet fast sammen af bassens Skæbnemotiv ved overgangen mellem takt 28 og 29.

På dette sted antager harmonikken - efter de harmløse kvintskridtsekvenser - farlig karakter, idet H7-klngen "dæmoniseres" til ufuldkommen H9'klang. Klngen omtydes til formindsket A-klng, og opløses gennem takt 30 sluttende på den septimerede kvartsekstakkord i takt 31; bemærk i takt 30, at ét-slagets kromatiske forslag lader den fysiske As-Durklng lyse op!

Perioden er præget af ubekymret spankuleren i dagliglivets ligegyldighed med farlige sideblik til det, der kan blive skæbnen, men der skal ikke voves noget, ihvertfald ikke endnu.

Takt 36-44

37

T F-Dur:

→ Tp DDa D7 DDa D7 G-Dur:

→ S7 DDa D7 DDa D7 A-Dur:

→ S7 J | DDa

41

DD9 DDa DD9 ØD9

cis-mol: S⁶b5 S D7 D7 Tst

De første to takter har umiskendeligt præg af udklang af den foregående periode, hvis slutning ved kvartforudholdets opløsning øjeblikkeligt anfægtes mod retning mod F-Dur.

Den sukkende, stakåndet-eftertænksomme karakter synes fra midten af takt 38 afløst af en mere optimistisk stræbsomhed i den stigende sekvensdannelse; endnu mere i takt 40-42, hvor der ligefrem kunne have været orienteret mod A-Dur, men hvor selv akkordskiftet over taktstregen udebliver til fordel for en funktionsbevarende tritonussubstitution - som om der mentalt set trædes vande.

I midten af takt 42 sættes ind med stor beslutsomhed, men kun til en kadence i cis-mol, hvis stedfortræderakkord atter sender os ind i A-Durklangens verden. Perioden er en klassisk ottetaktsperiode, hvis underfundige stemningsskift beror på skiftende energitab og -opbygning i forbindelse med sekvensdannelserne over vekseldominant-dominatvendingerne.

Sammenfatning af afsnittet takt 17-44.

Hele afsnittet falder nærmest ind under begrebet Reprisebarform med Koda, således, idet der vedrørende alle detaljer, detailperiodiseringer mv. henvises til teksten ovenfor:

1. Stollen	takt 17-22	slutter på A-Durklang
2. Stollen	takt 21-24	slutter på A-Durklang
Abgesang	takt 25-32	slutter på A-Durklang
Reprise	takt 32-36	slutter på d-molklang
Koda	takt 36-44	slutter på A-Durklang

Tonaliteten er temmelig labil i hele afsnittet, eftersom kadencens tredje position, den subvekseldominantiske, sjældent overskrides, men kvintcirkelns region omkring C-Dur og d-mol er bærende, idet dog A-Dur også trænger sig stærkt på (24).

Det egentligt interessante er, at flere forløb "angriber" As-Dur, men "resignerer" i A-Dur, eller, mere præcist, på en A-Durklang, inden Reprisens afmatning i d-mol. Kodaen bringer i sine formkræfter afsnittet til afslutning, men i sin tonalitet oparbejdes ny energi, i hvilken forbindelse opmærksomheden også henledes på de mange lighedspunkter med takterne 10-17. Som disse har Kodaen dermed også elementer af Introduktion til det følgende afsnit.

Der er indtil nu defineret tre tonale "lande": Et omkring c-Dur og d-mol som et labilt ingenmandsland, hvorfra man kan bevæge sig (lige langt) til den farlige og spændende As-Dur eller den prunkende men ordinære A-Dur; et par steder er der truende gennembrud i As-Dur, men altid kun på skrømt.

Takt 45-54

46

49

53

De otte første takter er identiske med takt 25-32, hvorfor der blot henvises hertil, med de ikke uvæsentlige modifikationer, at det samme spor nu betrædes for anden gang. Fra

takt 52 foretages en afspaltning, idet totaktsmodulet "knækker" på midten, som i klassisk overledningsarbejde, hvorefter afsnittet fortsætter i ettaktsmoduler i sekund-rosalia (25).

Perioden begynder på en måde, der tidligere er karakteriseret som "ubekymret spankuleren i dagliglivets ligegyldighed", hvilket også passer meget godt her. Men fra takt 52 antager musikken en hektisk, energisk karakter, og dagligdagens A-Dur-fængsel gennembrydes i takt 54 med retning mod nye horisonter.

Takt 55-63

Selvom firetaktsperioden takt 55-58 i alt væsentligt er en variant af takt 17-21, er de to steder meget forskellige på grund af den forskellige prækontekst.

Hvor takt 17-21 havde karakter af "harmløs melodi", har takt 55-58 karakter af "energisk overledning", hvilket beror på den akkumulerende energi fra takt 52-54, der øges yderligere, idet takt 55 og 56 glider ind i kæden af ettaktsmoduler.

Tilsvarende gælder den næste Barformede firetaktsperiode, takt 58 (midten)-62, om hvilken det mest bemærkelsesværdige er den energiforøgelse, der følger af, at indsatsen finder sted en halv takt "for tidligt".

De tidligere skibbrudne forsøg på at nå As-Durs kærlighedsverden genoptages, foreløbig dog uden noget synligt mål. Men forberedelserne er væsentligt bedre denne gang, hvor dagsbevidsthedens A-Dur klart er forladt efter gennembruddet i takt 54. Spækket med energi går rejsen ud i den farlige verden, hvad vil den bringe med sig?

Afsnittet slutter på en E-Durakkord, som jo netop et "døren" mellem A- og As-Dur, men endnu er vi ikke gået igennem.

Takt 63-67

62

A-Dur: D7 D7 fsl. D7

66

6/4 6/4 D7 D7 9 → 8

Enkel Barformstruktur over fundament af den E-Durakkord, der afsluttede foregående afsnits som A-Durs dominant (halvslutning). I Abgesang, dvs. på fjerde taktslag i takt 66 indtræder en akkord, der giver mindelser om Tristanakkorden fra takt 2, og tilsvarende denne efterfølges af det kromatisk stigende Længselsmotiv.

Den omtalte akkord er blot en krydring af E-Durakkorden med noneforslag i bassen, men den giver varsler om, at noget er på færde i stil med forspillet begyndelse. Teknisk set varsles altså Reprise.

Dramaets mandlige hovedperson, hvis indre liv Forspillet omhandler, er atter ved at bevæge sig ind i konflikten mellem Isoldes kærlighedsverden, As-Dur, og Markes pligtverden, A-Dur, efter de mislykkede forsøg i begyndelsen. Denne gang har han forberedt sig bedre.

takt 67-74

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 66-69) shows piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system (measures 69-70) continues the piano accompaniment. The third system (measures 70-71) introduces the violin part, marked 'Viol.', with a treble clef. The fourth system (measures 71-74) continues the piano accompaniment. The score is highly chromatic and features complex harmonic structures.

Afsnittet er en Barform på syv takter, idet Abgesang er "forkortet" til tre takter ved afspaltning. Der er tydeligt tale om tematisk og tonal reprise af takt 1-17 i stærkt sammentrængt form. Netop i kraft af denne sammentrækning opstår et dynamisk, målrettet forløb i modsætning til de statisk spændingsfyldte takter 1-17.

Om den komplicerede harmonik henvises til afsnittet om takt 1-17 (27), omend sagen er væsentlig klarere her, fordi violinernes togtredivedele bekræfter akkordernes egenvalør!

Hvor Tristan i begyndelsen bare lod sine emotionelle konflikter syde i sit indre, er han nu begyndt at handle deri; og selv om konflikterne er der endnu, ser der ud til at være en vej derigennem. Han er allerede, helt siden takt 54, trådt ud af Markes A-Durverden, hvis

Col Legno-1 1992.1

dominant, E-Durakkorden, jo også er afsættet til Isoldes As-Dur, som han vil ind i; men spørgsmålet er, om han kan.

Takt 74-80

Musical score for measures 74-76. Measure 74 is circled. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (D major). It features complex polyphonic textures with many accidentals and slurs.

Musical score for measures 77-80. Measure 77 is circled. Below the score are chord diagrams for guitar. The diagrams are: a-mol: 009 6, S7 09, B-Dur: 09, D9, Es-Dur: 00a 07, and Da 77. Brackets connect these diagrams to specific measures in the score above.

Musical score for measures 81-82. Measure 81 is circled. Below the score are chord diagrams for guitar: Sm and As-Dur: 00a. Brackets connect these diagrams to measures 81 and 82 in the score above.

Blikmotivet dukker nu op for fjerde gang (28) med sin karakteristisk Barform, som denne gang går i opløsning, i stedet for at kadencere med et Seufzer-agtigt kvartforudhold, som det plejer. I stedet forstætter det i en overledning (29), som vist i diagrammet, der også viser de tværgående fraseringer i den komplekse polyfone sats (som antydnet i diagrammet fortsætter bevægelsen ind i takt 81; der er altså slet ikke tale om noget skarpt skel ved taktstregen).

Harmonikken begynder præcist som i takt 11, men fra overledningens begyndelse i takt 77 drejes der via g-mol "mod uret" i kvintcirklen med As-Dur som det fjerne pejlemærke. Tristanakkorden indfinder sig i takt 80, hvor den kraftige prækontekst af b-

tonearter stimulerer dens egenvalør som II.trins firklæng i es-mol, dette skal belyses nærmere i forbindelse med det næste afsnit.

Stadigt hæftigere drives Tristan frem mod sin længsels mål, af sine indre konflikter. Og målet er nært!

Takt 81-84

Es-Dur: G D7 = As-Dur: D G DD7

D G DDa

Barform, men i en særdeles kompleks sats med flere lag i metrisk forskydning. Satsens højdepunkt i klangligt omfang og tyngde, ganske svarende til begivenhedens karakter.

Tristanakkorden på første taktslag i takt 81 fremtræder nu i sin uanfægtede egenvalør som Es-Durs (es-mols) II.trins firklæng, hvis diatoniske stabilitet bekræftes og forstærkes i følgende takts dominant. Takket være denne kraftige eksponering af Tristanakkordens egenvalør påtvinges den i takt 84 følgende E7-klang en tolkning som altereret klang, dvs. som Es-Durs altererede dominant, eller As-Durs altererede vekseldominant (30). Forholdene er her nøjagtigt de modsatte af takt 2-3, hvor det var E7-klangen, der i forening med den unisone indledning pressede Tristanakkorden.

Efter afgørende at have overskredet grænserne for den trivielle Marke'verden, karakteriseret ved tonearten A-Dur, befinder Tristan sig nu på tærskelen til Isoldes kammer; og han har hele sin sjæl med sig - tror han da!

Tankeeksperiment: Hvis Blikmotivet nu ikke satte ind i violinerne, kunne stedet forløses i As-Durs kvartsektforudhold med hele messingkorpset i falliske fanfarer; hele stykkets tragik består i, at dette netop ikke sker.

Takt 84-90

84

As-Dur: DDa D#5#7

89

a-mol: S Da
d-mol: DS DDa 0

Den lille dialog mellem Længselsmotivet og Blikmotivet danner en Barform, der foreløbigt slutter med Seufzerfiguren i takt 90, hvor man bemærker en slags syntese af Blikmotivets to tidligere afslutninger i takt 22 (halvslutning i d-mol) og i takt 36 (motivet).

Den harmoniske udvikling begynder med E7-klangen i takt 84, der satte umiskendeligt ind som As-Durs altererede vekseldominant, hvilket imidlertid straks anfægtes af Blikmotivets diatonik over a-mols dominant. Der er altså fra begyndelsen tale om en kamp mellem de to tonaliteter, og a-mol går gradvist af med sejren, der definitivt besøges i takt 89, hvor den fjerde Tristanakkord definitivt udelukker enhver forhåbning om As-Dur (31). Slutteligt sendes Tristan helt tilbage i den d-molverden, der betegner hans kvalfulde indre liv; og her får Wagner ordet:

"Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, nur in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist" (32).

Takt 90-94

(90)

d-mol: D7 ø9#5

F-Dur: DDa D7

(94)

Barform med kraftige mindelser om takt 14-77 og takt 36-44. Harmonikken består af stigende trinrosalia (33) sluttende i a-mol med skuffende kadence og stedfortræderens omtydning til subdominant i C-Dur, ganske som i takt 17.

Ikke blot harmonikken, men også Tristans resignation er af samme art som i takt 17 og i takt 44.

Sammenfatning af afsnittet takt 45-94

I dette lange og komplekse forløb spiller Blikmotivet en vigtig formskabende rolle, idet det afslutter de to første delforløb eller faser:

- | | | | |
|---------|------------|-----------|------------|
| 1. Fase | takt 45-63 | Blikmotiv | takt 55-63 |
| 2. Fase | takt 63-80 | Blikmotiv | takt 74-80 |
| 3. Fase | takt 81-94 | | |

I begge tilfælde indgår motivet dog i det samlede forløb som episoder i den overordnede stigning, som afsnittet repræsenterer, og som kulminerer i katastrofen i takt 83'84.

Den tonale udvikling forløber fra A-Dur, der blander sig med C-Dur ved Blikmotivet i takt 77, indtil det tonale plateau på E-Dur septimakkorden nås i takt 63. Fra denne labile tonale "passage" mellem A-Dur og As-Dur drejes der i takt 77 afgørende mod As-Dur, der lige nøjagtigt ikke bryder igennem i takt 84, hvor der ellers bør sig en enestående chance. I stedet faldes af i a-mol, hvori der slutteligt skuffes i takt 94.

Hele forløbet iscenesætter, som i Wagners drøm om det usynlige teater, Tristans mentale vej fra Markes A-Dur-verden til Isoldes As-Dur-univers. A-Dur "flænses" i takt 54, og fra takt 63 er skæbnen besejlet på den dobbelttydige E7-klang, af hvilket helten tager konsekvensen i takt 77, hvor Isoldes verden betrædes; men på dørtærskelen svigter

Col Legno-1 1992.1

modet ham: Han kan ikke forene de to verdener, og vælger i højeste fortvivlelse den forkerte.

Takt 94-100

94

· C-Dur: S Sm6 Dmb5

The image shows a musical score for measures 94-100. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in C major. Above the treble staff, there are several measures of music with various notes and rests. A circled number '94' is placed above the first measure. Below the staves, there are three chord symbols: 'C-Dur', 'S', and 'Sm6'. A dashed line is drawn below the chord symbols, and a bracket is placed under the 'S' and 'Sm6' symbols.

99

D b5 b3 DD⁴ b5³ D9⁴ 3

The image shows a musical score for measures 99-100. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in C major. Above the treble staff, there are several measures of music with various notes and rests. A circled number '99' is placed above the first measure. Below the staves, there are five chord symbols: 'D', 'b5', 'b3', 'DD⁴', and 'b5³'. A dashed line is drawn below the chord symbols, and a bracket is placed under the 'DD⁴' and 'b5³' symbols.

Barform, hvis to Stollen yderligere rummer en todeling i to forsætningsagtige motiver uden eftersætning.

Efter den indledende subdominant i C-Dur tager begivenhederne hurtigt retning mod c-mol, hvori hele afsnittet slutter med det kendte kvartforudhold; her blot til møktfarver dominantnoneakkord.

Trods katastrofen i takt 83-84 er det stadig et par forsøg, men det forbliver tilløb, krampetrækning, og munder ud i resignation.

Takt 100-111

(99)

c-mol: D9 #5 b5

(106)

DDa D

Barform med Længselsmotiv som de to Stollen og cellokantilene som Abgesang med umiskendeligt præg af instrumentalt recitativ.

I kraft af det dominatiske orgelpunkt fra foregående periode får Tristanakkorden nu en helt ny tydning, som dominant i c-mol; akkordens sædvanlig spænding mellem a-mol og As-Dur er væk, og det hele forløber i c-mol.

Resignationen er fuldkommen. De følelsesmæssige spændinger er væk, fortrængte. Tilbage er kun den ensomes dialog med sig selv, og hvad den handler om, fortæller den horisontalt udlagte akkord i takt 107-9.

Sammenfattende bemærkninger til hele Forspillet.

Tristanforspillet er et så unikt forløb, at en beskrivelse i gængse storformale termer ikke går an. Hvor forflygtigende ville det ikke være, at tale om sonateform med reprise i takt 68 og koda i takt 83, eller om Introduktion og Rondo med Blikmotivet som refrain!

Tværtimod skaber forspillet sin egen unikke form som den følgerigtige udvikling af de præmisser, der ligger i de tre første takter. Disse kan beskrives således:



Første fase bestående af et afsæt i en tonal region omkring a-mol eller d-mol med snert af F-Dur. Af grunde, som fremgår af det følgende, er det rimeligt at benævne denne tonale region som C-Dur/d-mol, da E-Durs harmoniske vokabularium præger forløbene, mens d-mols vokabularium præger kadencerne.

Anden fase hvor der foregår en eksplosiv spaltning af kvintcirklen i kraft af Tristanakkordens dobbeltydighed som F- eller H- klang. Ved denne spaltning udstikkes A- og As-tonalitet som tonale "satellitter".

Tredie fase hvor E-septimklangens dobbeltydighed fastholder spændingen mellem A- og As-tonalitet og giver løfter om opløsning i en af dem. E-septimklangen er også interessant derved, at der kan "skuffes" tilbage til C-Dur/d-molregionen, således som der jo også bliver det i takt 17.

Fjerde fase som er den fase, hvor forløsning kan finde sted, eller netop ikke finde sted, som her i takt 4.

Det skal i det følgende demonstreres, hvorledes disse fire karakteristiske faser også sætter sig igennem i den storformale struktur, og iøvrigt også i flere detaljer:

PORTALEN takt 1-17.

I denne indgang til dramaet genfindes de fire faser naturligvis på mikroplanet i de enkelte perioder, men også overordnet, idet anden fase er hele forløbet fra takt 2 frem til takt 15, hvor de tonale "satellitter" fastholdes, tredie fase er takt 16, og fjerde fase, takt 17, hvor der forløses på skuffende måde tilbage til udgangspunktet i C-Dur/d-molregionen.

Denne udredning kunne give anledning til nogle betragtninger af metodisk art, da anden fase synes at veje kvantitativt meget tungere end tredie og fjerde fase. Heroverfor står imidlertid, at begivenhederne i tredie og fjerde fase er så kvalitativt "tunge", at de med lethed opvejer anden fases længde: spændingsakkumulation og -vedligeholdelse er noget med længde, mens spændingsafvikling tværtimod er noget med begivenhedsfylde og knaphed.

1.FASE takt 17-36(-44).

Legitimeringen af dette afsnit som første fase i den ovenfor definerede betydning, beror

på, at C-Dur/d-molregionen tydeligt er alfa og omega.

Afsnittet forløber selv i de fire faser, idet første fase er takterne 17-22 i C-Dur/d-mol, sluttende med den tidligere omtalte slutningsdannelse, der aktiverer A- og As-tonaliteterne. Mere dunkelt forekommer det måske, at takt 22-24 kan kaldes anden fase, men et nærmere studium af forløbet afslører overraskende nok en latent As-tonalitet, som følgende nodeeksempel demonstrerer med forbløffende tydelighed:



At den ustabile flaksen i takt 26-32 ækvivalerer med karakteristikken "tredie fase", kræver næppe nogen kommentarer, idet opmærksomheden dog lige henledes på en lille pudsighed i takt 30, hvor As-Durklngen på et-slaget er kromatisk forslag til A-Durakkorden på tre-slaget.

Fjerde fase, bestående af takt 32-36 kræver ikke nærmere kommentarer, idet spændingerne afvikles ved tilbagegang til C-Dur/d-mol. Med hensyn til det formmæssigt interessante afsnit takt 36-44 henvises til analysen heraf, men det er iøvrigt forbløffende, at det på en gang er udklang af fjerde fase og overgang til det næste store afsnit.

2.FASE takt (36-)45-63.

Afsnittets karakter af anden fase beror på dets tonale ustabilitet, idet der med udgangspunkt i Cis-tonalitet søges sekvenserende over mod A-tonalitet, der gennembrydes i takt 54, hvorefter der via embryonale E-Dur- C-Dur og g-mol-tonaliteter (34) landes på E-septimklngen i takt 63.

Det skal altså ikke på nogen måde hævdes, at dette afsnit i sin substans har nogen lighed med den oprindelige anden fase, forspillet takt 2, men blot at det har det i sin art: uklarhed, flertydighed med tonale "satellitter", og - frem for alt - udløsning på E-septimklang.

3.FASE takt 63-84(-94).

Dette er intet mindre end E-septimklngen fra takt 3 i gigantisk forstørrelse og sluttende med en prækontekstuel animering af klngen valør som As-Durs altererede veksel-dominant, således som det er nøje beskrevet tidligere.

Det formalt komplicerede afsnit fra takt 84 til 94, som har mange lighedspunkter med takt 36-44 formidler en overgang til fjerde fase, samtidig med at det definitive opgør med As-tonalitet finder sted.

4.FASE takt (84-)94-111.

Herfra har vi det definitive tilbagefald i udgangspunktets C-Dur/ d-molregion.

Tristanforspillet iscenesætter den mandlige hovedpersons følelsesmæssige konflikter efter det første møde med Isolde, således som hun senere beretter:

- takt 1 Efter afhave mødt Isolde og konstateret at hun skal stå brud med kong Marke har Tristan befundet sig i en stedse mere uudholdelig konfliktsituation. Han bestemmer sig for at ofre kærligheden til Isolde
- takt 16 til fordel for troskaben mod Marke, men i sidste øjeblik forkastes valget til fordel for resignation og
- takt 17 skuffelse.
Atter forsøger han at nærme sig konfliktpunktet, men beslutningen udebliver til fordel for halvhjertet servilitet,
- takt 22 men han kan ikke nærme sig den elskede på den måde.
- takt 25 I stedet resignerer han endnu engang, og begiver sig ud på sorgløs vandring i sin egen og Markes følelsesfri
- takt 36 verden, men situationen viser sig hurtigt uholdbar, og
- takt 44 nye forsøg må gøres. Men nu har Tristan forstået, at det er enten eller! Hvis han vil have Isolde, må han frigøre sig fuldstændigt fra dagligdagens konventioner, og smide den maske, der skjuler hans virkelige følelser.
- takt 54 Efter grundige overvejelser gennembrydes hofetiketten ved Markes hof ved erindringen om lykkestunden, hvor de elskende så hinanden dybt i øjnene den første gang.
- takt 63 Fast besluttet på at vove springet ud på følelsernes dybe vande har Tristan nået punktet, hvor afsættet må finde sted.
Det er nu eller aldrig, og ...
- takt 83 det blev, aldrig.
Og her får Richard Wagner så det sidste ord:
"So liess er dennur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersattliche Verlangen anschwellen, von demschüchternsten Bekenntniss, der zartensten hingezogenheit an, durch banges Zeufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Muhe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrliehen Herzen den Weg in das "Meee unendlicher Liebeswonne eroffne. Omsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zuruck, um in Sehnsucht zu verschmach ten, in Sehnsucht ohne Erreichen. Da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis i, letzten Ermatten dem breenden Blicke die Ahnung des Erreichens hochter Wonne auf dämmert: .. "(35).

Men det er langfra forbi hermed. Det er kun lige begyndt.

Noter

- 1) Jan Maegaard: Indføring i Romantisk Harmonik, 2. Analyser, Engstrøm & Sødning, 1986, ISBN 87 87091 21 6.
Jørgen Jersild: Analytisk Harmonilære, Edition Egtved, 1989, ISBN 87-7484-049-5.
Martin Vogel: Der Tristanakkord und der Krise der modernen Harmonielehre, Orpheus-Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik, bd.2, Dusseldorf 1962
iøvrigt henvises til fortegnelsen i:

- Kirsten Mægaard: Analyser af Wagners Tristan-Forspil. En bibliografi, "Musik & Forskning", bd.6, 1980, side 49-52.
- 2) Peter Wang: Tristanakkorden opløst. Dansk Årbog for Musikforskning XIX.
 - 3) Fænomenologien er en videnskabsfilosofisk retning, grundlagt af Edmund Husserl (1859-1938), med reflekser til både Heidegger og Sartre. Husserls hovedværk er "Logische Untersuchungen" fra 1901.
Her henvises blot til:
L.Robberechts: Edmund Husserl. Eine Einführung in seine Phänomenologie, Hamburg 1964.
Arne Næss: Filosofiens Historie, bd. 3, København 1967
Tranøy & Hellesnes: Filosofi i vor tid, København 1970, ISBN 87 414 8473 8.
 - 4) Ved hermeneutik forstås egentlig fortolkningskunst eller forståelselære.
Ved den hermeneutisk cirkel forstås det forhold at analysen og syntesen gensidigt forudsætter hinanden.
 - 5) Se note 2.
 - 6) Søren Kjærup: Æstetisk problemer. København 1971, ISBN 87 16 00366 7.
 - 7) Et eksempel på, hvor fornemt dette kan gøres er: Martin Geck & Peter Schleuning: Geschrieben auf Bonaparte, Hamburg 1989, ISBN 3 499 18568 7.
I denne bog gennemgås Eroicasymfoniens receptionshistorie.
 - 8) Der henvises bl.a. til:
Deryck Cooke: The language of Music, Oxford 1959, ISBN 0 19 311905 6. (flere genoptryk)
Leonard B. Meyer: Emotion and Meaning in Music, Chicago 1956, ISBN 0-226-52138-9 (flere genoptryk)
 - 9) Stigende kromatik er en følge af ledetoner, stræbende mod et mål, der stadigt forflygtiges til fordel for et andet; altså med fænomenologisk lighed med længslen.
Faldende kromatik er en følge af ledetoner, hvis opadstræbende tendens frustreres; deraf den fænomenologisk lighed med smerten eller lidelsen.
 - 10) Se bl.a. Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen, 5.Aufl. u.å (1911), bd 12. side 344-347
 - 11) se note 4.
 - 12) Alfred Lorenz: Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner, bd. II, Tutzing, 1966
 - 13) Se bl.a.: William E. Caplin: Funktionale Komponenten im Achttaktigen Satz. Musiktheorie, 1986 Heft 3, side 239, ISSN 0177-4182
Lars Bisgaard: Musikalsk hermeneutik på hierarkisk grundlag. Bidrag til en musikalsk fænomenologi. Dansk årbog for Musikforskning, XVI, 1985.
 - 14) Se f.eks. Jan la Rue: Guidelines for Style Analysis, New York 1970, ISBN 0393 09946 6, side 130
 - 15) jvf. note 9.
 - 16) jvf. note 2.
 - 17) jvf. note 2. Der er selvfølgelig gode grunde til, at Wagner ikke har foretaget en præcis sekvensering, da denne ville afviklen den tonale spænding, der i den faktisk udformning netop opretholdes, til entydig fordel for a-mol; således som det netop sker i takt 88- 89!
Læg mærke til at alle tre Tristanakkorder her i introduktionen indeholder tonen gis (=as), der går som den røde tråd gennem hele forløbet, lejlighedsvist afbrudt af "drejning" ned til tonen g.
Lidt flot udtrykt kan man måske sige, at udformningen af takt 8-11 er Tristanharmonikkens form for "tonal besvarelse".
 - 18) Hertil har forspillet udviklet sig sådan, at H-Durakkorden er i tredje position, altså subvekseldominantisk, til næsten alle tonearter, dårligst vel til G-Dur.
 - 19) jvf. note 2.
 - 20) jvf. note 2.
 - 21) jvf. Jersilds positions kategorier i: De funktionelle principper i Romantikens Harmonik, København, 1970.
 - 22) For eksempel således:



- 23) Det vil føre for vidt at belyse disse forhold nærmere, men i almindelighed gælder det, at enhver sub- eller vekseldominantisk akkord kan omlægges til enhver anden under anvendelse af tonikas kvartsektakkord. Sådanne omlægninger, der på en gang sikrer tonaliteten og forflygtiger tonikafunktionen, er af central betydning i Tristanharmonikken.
- 24) Det fra Ernő Lendvai's Bartokanalyser kendte aksialsystem kan med stort udbytte appliceres på den romantiske harmonik. I så fald er C- og A-tonalitet, samt Es- og Fis-tonalitet, et og det samme, så længe den sub-vekseldominantiske position ikke overskrides, hvilken betingelse jo netop er opfyldt her.
- 25) Se Jørgen Jersild: Analytisk Harmonilære, I, side 25
- 26) jvf. takt 17-21, takt 32-36 m.fl. Se også note 23.
- 27) jvf. note 2.
- 28) Første gang, takt 17-22, anden gang, takt 32-36, tredje gang, takt 55-58 og takt 58-63
- 29) Klassisk overledningsarbejde er som bekendt karakteriseret ved motivafspaltning, segmentering, efter grundmodellen (målt i takter):
- $$4+4+2+2+1+1+1/2+1/2+1/4+1/4+1/4+1/4 \text{ osv.}$$
- I romantisk musik kan "systemet" potentieres, således som det eksempelvis finder sted i Beethovens Waldsteinsonates gennemføringsdel:
- $$4 = 2+1+1$$
- $$4 = 2+1+1$$
- $$2 = 1+1/2+1/2$$
- $$2 = 1+1/2+1/2$$
- $$1 = 1/2+1/2$$
- $$1 = 1/2+1/4+1/4$$
- 30) jvf. note 2
- 31) jvf. note 17
- 32) Richard Wagner: Sämtliche Schriften und Dichtungen, 5.Aufl. u.å (1911) bd. 12 side 344-45.
- 33) jvf. note 25
- 34) Da disse tonaliteters sub-vekseldominantiske position ikke overskrides, er yderligere afklaring ikke mulig
- 35) jvf. note 32.