

Tristan-akkorden opløst

Af Peter Wang

Tristan-akkorden har nu i over 130 år været den store gåde indenfor den funktionsharmoniske analyse, idet ingen af de eksisterende analyser har formået at interpretare fænomenet i sin fulde flertydighed. Man har måttet stille sig til tåls med aspekter, der undertiden tilslører lige så meget, som de afdækker.¹

Problemet om Tristan-akkorden er, som hermed antydet, i højere grad et metodeproblem end et musikalsk problem, og det skal derfor løses gennem en reparation af analyseredskaberne, hvis hovedfejl synes at være:

- Den traditionelle harmoniske analyse opererer i et rodet tidsbegreb, hvor der ikke holdes styr på fortid, nutid, fremtid, erindring, forventning, hvilket her søges afhjulpet.
- Hvor den harmoniske analyse normalt stiller sig tilfreds med slutresultatet, tilstræbes det i den foreliggende analyse at få alle ‘mellemregningerne’ med, således at de tonale potentialer i hvert eneste øjeblik søges kortlagt. Dette gør naturligvis analysen meget tung; jeg håber ikke, læseren mister pusten undervejs.

Første periode. Takt 1-3.

Tristan-forspillet cellooptakt etablerer en svag, latent a-mol-tonalitet, i hvilken Tristan-akkorden indtræder med en vis skuffende virkning som altereret vekseldominant med enkelt-forslag *gis-a* (fransk) eller dobbelt-forslag *gis-a* og *h-c* (tysk); måske mest den tyske, men sagen er uden betydning, og det er i hvert fald den franske version, der realiseres i taktens slutning:

a-mol: T S6 D T_{st}^{#9} = $\frac{10}{65}$ DDa (fransk)

Heroverfor søger Tristan-akkorden at gennemtvinge sin egenvalør som er Es: S₆ og til dels Fis: D₉, hvormed en manifest konflikt mellem prækontekstvalør og egenvalør er etableret;² den fornemmes som netop den ambivalente svingen i vor musikalske bevidsthed, der er akkordens udtrykskvalitet, og som nu kan beskrives således, svarende til en del af de allerede eksisterende analyser:



prækontekstvalør	a-mol:	forslag	————>	DDa
egenvalør	Es-dur:	Sm ₆	————>	gennemgang

Nu skulle man tro, at denne konflikt blev løst ved den efterfølgende E7-klangs indtræden, således som de traditionelle analyser hævder, men dette er ikke tilfældet. Tværtimod vil Tristan-akkorden i kraft af sin egenvalør presse E7-klangen så hårdt med Es-tonalitet, at den pådattes en prækontekstvalør som Es-dur: Da, eller sagt lidt anderledes; de to akkorder integreres i et forløb, der peger stærkt mod Es-dur, men næppe mod es-mol, som Schönberg antyder i sin »Harmonielehre«,³ og næppe heller mod Es-dur som tonika, men snarere mod Es-dur som dominantfunktion, idet der er grænser for, hvor vidtløftig kromatik vi accepterer i tonikas umiddelbare nærhed. Således er Tristan-akkorden altså også under indflydelse af den postkontekst, den selv har udsat for tonalt pres, men ikke sådan, at dens egenvalør ændres, men sådan at dens egenvalør påtvinges en opfattelse i en højere positionskategori, nemlig As-tonalitet, sådan:

egenvalør	Es-dur:	Sm ₆	gennemgang	Da	postkontekstvalør
	As-dur:	DSm ₆	gennemgang	DDa	

Nu sker der imidlertid det, at E7-klangen søger at hævde sin egenvalør som A: D7, hvorved der i E7-klangen er opstået en konflikt af præcis samme art som i Tristan-akkorden; E7-klangen har ikke løst Tristan-akkordens problem, men arvet det. Men med sin egenvalør 'genopliver' E7-klangen så at sige cellooptaktens a-tonalitet og Tristan-akkordens prækontekstvalør, med hvilken den integreres sådan:



prækontekstvalør **a-mol:** forslag DDa D egenvalør

→ bekræftes postkontekstuel

Og hermed er der i virkeligheden sluttet en 'forbandet ring', idet såvel cellooptakten som den afsluttende E7-klangs egenvalør søger at påtvinge Tristan-akkorden a-mol-tonalitet, mens denne søger at hævde sin egenvalør og dermed påtvinge omverdenen As-tonalitet.

Forspillet tre første takter må altså analytisk set forstås som det optimale kompromis mellem As- og a-tonalitet, hvorved de musikalsk interpreterer hele dramaets centrale konfliktstof: Nat – Dag, Hjerter – Hjerne, Tantris – Tristan osv.⁴



→ **a-mol:** (T S⁶ D) → forslag til → DDa → D^{#4} 5 → mod T

As-dur: DS₆ gennemgang → DDa → mod 6

→ bekræftes postkontekstuel

Til denne analyse kan der nu knyttes nogle få kommentarer, dels til selve øjeblikket, hvor Tristan-akkorden sættes an, dels til *ais-h* forslaget ved E7-klangen, men de ville ikke give anledning til ændringer af redegørelsens hovedpunkter – tværtimod.

I det følgende skal vi se nærmere på de to næste firetaktsperioder. De anses i reglen for slet og ret at være transponeringer, sekvenseringer, men så enkelt menes det ikke at forholde sig ud fra de synspunkter, der her skal gøres gældende.

Anden periode. Takt 4-7.

Anden firetaktsperiode adskiller sig drastisk fra første ved ikke at sætte ind prækontekstløst, men tværtimod ved at forholde sig til en allerede etableret spændingstilstand.

Det prækontekstuelle aspekt A: D7 medfører, at takt 5 høres som dominant til septimiseret tonika med bidominantisk virkning til suddominant. Anden Tristan-akkord har da også en subdominantisk virkning,⁸ som imidlertid klart overskygges af dens dominantiske karakter. Alt i alt virker Tristan-akkorden på dette sted altså som en funktionelt forstærket genoptagelse af dominanten fra takt 3. Melodibevægelsen i takt 6, *h-c*, tolkes under denne synsvinkel som *h-his*, dvs. som kromatisk gennemgang fra ren til forstørret kvint.



A-dur: D7 $T_7^9 = (D_7^9)$ $S_b^5 = D_9$ $\#5$ (imod T)

Akkorden i takt 7 høres nu som stærkt dominantiseret tonika, dvs. som A: $(D_9^{\#5})_S$, og den efterfølgende G7-klang lader sig på den baggrund opfatte som et forudhold til subdominant, samtidig med at den faktisk selv har subdominantisk funktion, eller i det mindste 'tredie positions' funktion i Jersilds forstand, nemlig som den såkaldte S^4 -akkord.⁹ En nærmere udredning heraf er imidlertid mindre relevant i denne sammenhæng, hvor pointen er, at A-tonaliteten ikke dementeres, selvom selve tonikafunktionen 'gennembrydes':



A-dur: (D7 T_7^9) D_9 $\#5$
= (D7^{b5}) S^4 (imod D7 T)
3

Det er imidlertid klart, at G7-klangen i takt 7 naturligvis presser såvel As- som A-tonaliteten hårdt. Spørgsmålet er imidlertid, om de to tonaliteter holder til presset, og det menes de lige netop at gøre.

Det prækontekstuelle aspekt fra første periodes begyndelse sammenknytter et form-aspekt og et tonalitäts-aspekt, hvilket desværre ofte negligeres i den musikalske analytik.¹⁰

Den ensartede gestaltning af takt 5 og takt 1, begge med optakt, betyder naturligvis at takt 5 høres som 'identisk' sekvensering af takt 1, og at den harmoniske sammenhæng mellem takt 3, 4, og 5 dermed svækkes. Som vi skal se, er der imidlertid en pointe i, at takt 5 både viderefører takt 3 harmonisk følgerigtigt og bryder hermed.

Analogien tilbage til takt 1 illuderer således, at sekstspringet *h-gis* faktisk er et formindsket septimspring *h-as* op i c-mols lave sjette trin. Denne opfattelse er delvist i konflikt med den harmoniske prækontekst, E7-klangen, i begge dennes tonale udlægninger, men netop kun delvist, idet en underforstået formindsket firklang *h-d-f-as* er enharmonisk identisk med firklangen *gis-h-d-f*, hvormed være antydnet, at optakten under denne synsvinkel repræsenterer både en forøgelse af spændingen i E7-klangen til ufuldkommen E9-klang og en enharmonisk omtydning til ufuldkommen G9-klang;¹¹ dette er netop det specielt vidunderlige og underfundige i Wagners unisone passager – deres latente tonale rigdom!

Herefter forløber analysen analogt med den tilsvarende analyse af takt 1-3, dvs. svarende til de gængse analyser med rødder hos Ernst Kurt:



(E7- E9 = G9-)

C-dur: D9 D7 f.sl. DD7^{b5} D7^{#4} 5

Til de hermed gennemførte prækontekstuelle analyser knytter sig nu betragtningerne vedrørende 'anden Tristan-akkords' egenvalør, der undertrykkes i As- og C-analyserne, men respekteres i A-analysen.

Anden Tristan-akkords egenvalør er tvetydig fis-mol: S₆ og A-dur: D9 analogt med den tilsvarende analyse i takt 1, hvorefter analysen følger præcist de samme retningslinier som i takt 1-3 og altså artikulerer H-tonalitet:



H-dur: DS₆ gg D19^{b5} mod 6

En sammenfatning af disse analyser med de tilsvarende for takt 1-3 tager sig nu således ud:



A:	(S ⁶ D) - DDa D7	(D -) D9 #5 - S4
As:	DS ₆ DDa	(DDa D) D9#5 - D9#5
C:	(D9 D7) - D7 ^{b5} - D7	
H:	DS ₆ - DDa	

Konklusionen må være, at første periodes tonale konflikt mellem A- og As-tonalitet tilspidses til en konflikt mellem hele fire tonarter, A-, As-, C- og h-tonalitet.

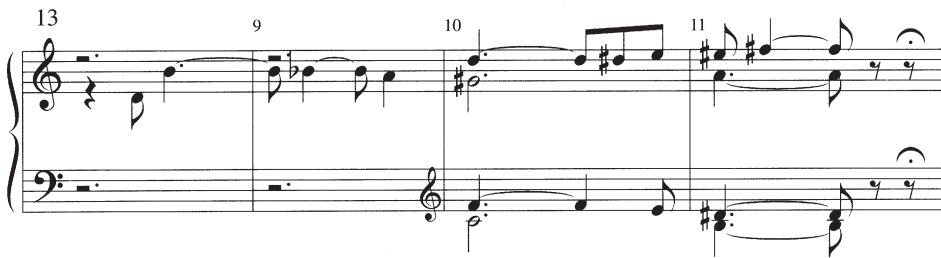
Jævnbyrdigheden af disse tonaliteter kan naturligvis diskuteres, og hvis denne redegørelse er for vidtløftig, er de traditionelle analyser i hvert fald for snævre:

As-tonalitetens styrke er dens rimeligt stærke affinitet og dens respekt af første Tristan-akkords egenvalør; dens svaghed er det stærke pres af den afsluttende G7-klang. Wagner synes at lægge dette As-tonale aspekt til grund for det såkaldte *Todesmotiv* (klaverpartitur s. 17 takt 19 – s. 18 takt 3).

H-mol-tonalitetens styrke er dens analogi med første periodes As-tonalitet, og dermed dens respekt af anden Tristan-akkords egenvalør. Wagner realiserede det H-tonale aspekt i den hypervigtige forspilsreprise i anden akts slutning (klaverpartitur s. 222 takt 8-13).

De A- og C-tonale aspekter skulle ikke kræve nærmere udredninger.

Tredie periode. Takt 8-10.



Indledningsvis kan man undre sig over, at indsatsen kommer 'for tidligt', samt at den unisone celloindledning og selve Tristan-akkorden ('tredie Tristan-akkord') er ændret; hvorfor har Wagner ikke bare sekvenseret videre, sådan som han gør det tilsvarende sted i takt 88-89?

Tredie Tristan-akkord er placeret metrisk præcist, fire takter efter anden, otte takter efter første; det er altså cellooptakten, der er forlænget 'bagud', ikke Tristan-akkorden der er 'forsinket'. Cellooptaktens forlængelse kan umiddelbart forklares ved, at indled-

ningsintervallet *d-h* skal assimilere den foregående klang, og at melodien skal 'nå' tredje Tristan-akkords *gis*, hvilket fordrer 3 kromatisk faldende sekunder; cellooptaktens udformning er således et resultat af den valgte Tristan-akkord! Bemærk at Wagner netop vælger klangen *d-f-as-c*, og ikke klangen *h-d-f-a* som i takt 88, hvilket formodentlig rummer en dyb musikalsk pointe!

Analysen følger samme retningslinier som analysen af anden periode, hvilket betyder at perioden skal analyseres i lyset af de fire prækontekstuelle tonaliteter, A-, As-, C- og H-tonalitet.

Prækonteksten A: S⁴ assimileres fint af optaktsfiguren *d-h*, og det er ikke blot muligt, men aldeles følgerigtigt og meningsfuldt at forestille sig følgende latente harmonisering af cellostemmen, som altså repræsenterer en faldende følge af formindskede firklange, dvs. en maskeret kvintskridtssekvens. Efter dette forløb, hvor A-tonaliteten er umiskendeligt nærværende, fremtræder tredje Tristan-akkord tydeligt med dominantisk funktion, A: D⁹_{♯5}:

A-dur: S⁴

D⁹₇

T₃⁹ = DDD⁷_{♭5} DD₇

D⁹_{♯5}

[T]

I dette eksempel ville Tristan-akkorden fint kunne videreføres til tonika sekstakkord i A-dur, direkte eller i forbindelse med den faktiske udformning af takt 10, således – med en næsten Parsifal-agtig atmosfære:

A-dur:

D⁹_{♯5}

8

T₃

Denne opløsning ville være aldeles idiomatisk, som tidligere påvist, idet hævet kvint efterfulgt af kromatisk, opadgående opløsning af septimen synes at være regelen snarere end undtagelsen.

Med andre ord er A-tonaliteten nærværende helt frem til takt 11, hvilket selvsagt ikke anfægtes af den kendsgerning, at Wagner i denne takt gør noget andet; det væsentlige er, at forventning om A-dur-akkord i takt 11 er berettiget indenfor den ratio, logos, musikken har sat i sit forløb frem til dette punkt.

Prækonteksten As: $\mathbb{D}9\sharp\frac{7}{5}$ assimileres også udmærket, idet det skal bemærkes, at tonen h på dette sted har en væsentlig stærkere karakter af opadgående ledetone, end tilfældet var med den tilsvarende tone gis i takt 5, hvilket understreger det betænkelige i blot at betragte de tre perioder som sekvenseringer af hinanden.

Tolket i denne tonalitet formidler cellosoloen slet og ret – efter sekstspringet *d-h* (dvs. fra #7 til #5!) – en omlægning af dominantakkordens hævede kvint til ren og slutteligt sænket kvint. Det skal hertil bemærkes – i forbifarten – at denne opfattelse understreges af, at det indledende sekstspring herved også lader sig opfatte som et spring op i en tone med *nedadstræbende* ledetonevirkning således som både i takt 1 og 5. Det lyder måske selvmodsigende på denne måde at hævde en stærk nedad- som opadstræbende ledetonekarakter for én og samme tone, men det er faktisk netop denne dobbeltkarakter, der er den gennemkromatiserede harmoniks, Tristan-harmonikkens, kendetegn; dette rejser unægtelig et væld af spørgsmål om ‘renhed’, ‘intonation’, ‘stemning’, som det fører for vidt at diskutere her.¹²



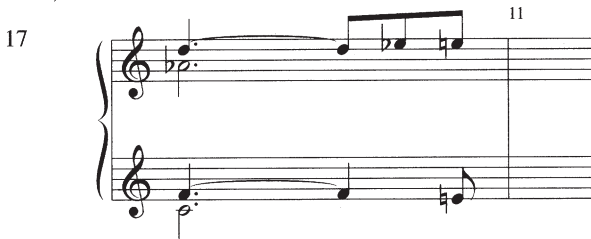
As-dur: $\mathbb{D}9\sharp\frac{7}{5}$

$\sharp 5$

$\flat 5$

$T\sharp\frac{4}{6}$ mod $\frac{5}{5}$

I denne sammenhæng bliver tredje Tristan-akkord altså en sekstfarvet tonika med kromatisk forslag til kvinten, hvilket ikke mindst forekommer plausibelt på baggrund af, at dette kromatiske forslag faktisk opløses på femte taktslag, hvor vi hører den rene sekstfarvede, ‘subdominantiserede’ As-durakkord:



As-dur: $T\sharp\frac{4}{6}$ ————— 5

= $DS\frac{6}{6}$ gg

Også her gælder det, at As-tonaliteten er ubrudt nærværende og faktisk kunne fortsætte videre ind i næste takt med den med rette forventelige vekseldominant i As-dur, hvilket ikke anfægtes af, at komponisten faktisk foretager sig noget andet.

Prækonteksten C: D7, altså den prækontekst, der respekterer den foregående G7-klangs egenvalør, og dermed kan påberåbes en særlig forrang, vedligeholdes også i det følgende, om end det på sæt og vis er den tonalitet, der lider hårdest medfart, idet cellostemmen rent faktisk dementerer ledetonen *h* på en temmelig håndfast måde. Man *kan* imidlertid opfatte den faldende kromatik som en bevægelse ned i G7-klangsens none, hvorefter Tristan-akkorden bliver C-durs tonika med et kraftigt dominantisk forslag mod forventet opløsning som antydet:



C-dur: D7

gg

#5

TD mod T

Det dominantiske forslag bliver da også til dels opløst på taktens sjette slag, hvis man altså vil acceptere, at tonen *as*, dvs. dominantens tone, omtydes enharmonisk til *gis*, tonikas hævede kvint. En sådan omtydning er naturligvis uhørt i klassisk harmonik, men Wagners harmonik er jo netop heller ikke klassisk!



C-dur:

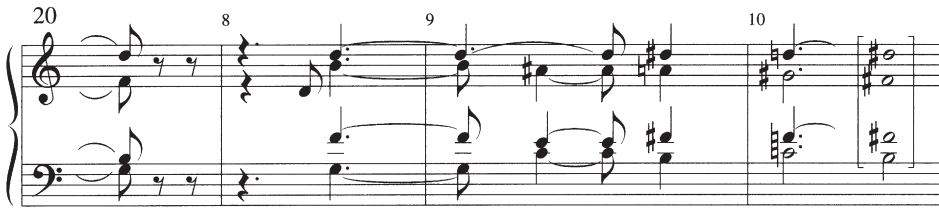
TD

T#5

Prækonteksten H: $D\sharp^9b^5$ assimileres også strålende af cellosoloen, hvis *b* (= *ais*) er dominant-terts med efterfølgende opløsning til animeret tonika (septim og stor none). Tristan-akkorden opfattes i denne sammenhæng som firdobbelt kromatisk forslag til H7-klang, som antydet i nedenstående harmoniske udlægning (eks. 20).¹³ Og det er jo også denne tolkning, eller i hvert fald en nært beslægtet, der realiseres i takt 11 (eks. 21).

Til alle disse fire prækontekstuelle udlægninger, der hver for sig udlægger tredie Tristan-akkord som 'farvet', 'animeret' forslagsagtig klang, knytter sig nu tyndninger af klangsens egenvalør.

Som halvformindsket firklæng bygget op på tonen *d*, er klangen klart subdominantisk i C-tonalitet, c-mol: S^6 med kvint i bassen, hvorimod den ikke uden problemer kan

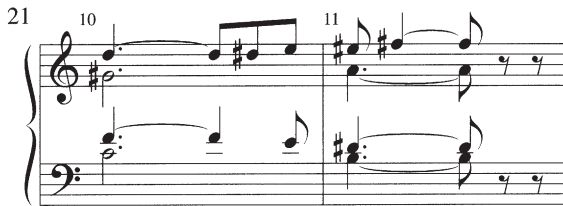
**H-dur:** D $\sharp$ 9 $\flat$ 5

D9a

T

f.sl.

T

**H-dur:** f.sl.

SD7

opfattes som ufuldkommen dominant i Es-tonalitet, på grund af bassens none.

Udlægningen som subdominant i c-mol lader sig da også realisere uden alvorlige brud med den udviklende stil, selvom de fleste nok vil finde nedenstående fiktive slutning på tredje periode noget slatten:

**c-mol:** S $\flat$ ₃ D $\flat$ ₇ $\sharp$ 5**= Es-dur:** D $\sharp$ 9 $\flat$ 5 D $\flat$ ₇

Tredie Tristan-akkords egenvalør menes med andre ord ikke at gøre sig gældende, således som tilfældet var ved første og anden, men dengang deltog akkorderne også i en harmonisk og tonal akkumulationsproces, hvorimod der her er tale om det modsatte.

Inden den endelige sammenfatning af disse analyser og færdiggørelsen af tredje periode skal det lige bemærkes, at disse analysers karakter af mere eller mindre ligeberettigede aspekter forudsætter flertydigheden af den indledende cellosolo! – den ville simpelthen

ikke kunne harmoniseres, uden at væsentlige aspekter ville gå tabt, og her har vi netop et af de mest underfundigt fascinerende træk ved Wagners enstemmighed, dens latente tonalitet, der post festum lader os være havende hørt alt muligt. Men analyserne kan nu sammenfattes sådan:



A: S ⁴	f.sl.	D ^{#5} - DD7 mod D ⁹ T
As: D ⁹ ^{#5}	f.sl.	DS ⁶ gg - DDa mod D T
C: D7 ^{#4} 5	f.sl.	SD ^{#5} - S7 ^{b5} mod D ⁹ T
H: D ⁹ ^{b5}	f.sl.	- SD7 mod D T

Alle fire tonearter passerer nogenlunde 'frelste' igennem, og alle aspekter er karakteriserede ved en fornemmelse af halvslutning. For fuldstændighedens skyld anføres det, hvor smertefrit der på idiomatisk måde ville kunne kadenceres i de fire tonearter:



A:	D ⁹ T	As:	D T	C:	D ⁹ T	H:	D T
----	------------------	-----	-----	----	------------------	----	-----

At der på tilsvarende enkel måde kan kadenceres i næsten alle andre tonearter, fortæller ikke blot, hvor relateret tonearten er på dette sted, men også, at det prækontekstuelle pres mod H7-klngen er så stærkt, at dens egenvalør så at sige er tilsidesat. Hermed er den tonale konflikt fra forspillet begyndelse ikke blot holdt ved lige, men forøget gennem komplekse tonale kampe, sluttende med en hævelse til dominantisk plan!

Hvor E7-klngen i takt 3 balancerede præcis mellem A- og As-tonalitet, gør H7-klngen i takt 11 det samme, idet 'vejen hjem' til de to tonearter er præcis lige lang (se eks. 25). Om dette er nøglen til en forklaring på, at hele dramaet slutter i H-dur som et højspændt tonalt ingenmandsland mellem A- og As-tonalitet skal her være usagt, men spørgsmålet tvinger sig frem.

I de følgende fire takter fastholdes H7-klngens dobbelttydighed, selvom man måske skulle forvente, at den gradvise afskæring af den tonalt komplicerede prækontekst ville virke som et glemslens slør, og dermed favorisere klngens egenvalør; at netop dette ikke finder sted, siger en hel del om kraften af de fremmanede spændinger.



A: DD7 D T As: DDDa D T

Og dette er netop baggrunden for den næsten brutale virkning, hvormed klarhedens øjeblik indfinder sig i takt 16, hvor musikken for første gang er rettet mod en og kun en toneart, a-mol, der dog typisk nok undviges med skuffende kadence:



a-mol: D T_{st}

Konklusionen på denne analyse må være, at de første 17 takter nok står i a-mol, eller i hvert fald at a-mol er 'den røde tråd'; men i denne musik må det være rimeligt at spørge, hvilke tonearter, der er under udvikling og afvikling. En sådan betragtningsmåde beskriver bedre fornemmelsen af, at man befinder sig i en tilstand af ustabil ligevægt; som i toppen af en nål på spidsen, med mulighed for at falde ud til forskellig side i kvintcirkelns urskive.

Disse analyser, og de konklusioner man måtte drage heraf, vedrører foreløbig kun forspillet første 17 takter. På længere sigt må andre vigtige steder i partituret naturligvis inddrages i karakteristikken af denne ejendommelige harmonik. For eksempel er der tydeligvis noget helt særligt på færde i takt 82-90, hvor optakten *a-f* er ændret til *as-f*, og hvor tredje periode (takt 88-90) er væsentligt forandret. Også på dette sted synes musikken dog at reflektere dramaets tonale grundidé, spændingen mellem As- og A-tonalitet, idet højdepunktet takt 83 har retning mod Es- og As-tonalitet, som i det følgende tvinges klart i retning af A-tonalitet.

Om dette sted skriver komponisten selv: »...durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrligsten Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonnen eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, da jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist ...«¹⁴

En nærmere udredning af disse forhold, samt af måden, hvorpå Tristan-forspillet 'snor' sig mellem A- og As-tonalitet, må imidlertid gemmes til en anden gang.

Noter

- 1 Litteraturen om nærværende emne er omfattende; der henvises til Kirsten Maegaards bibliografi i *Musik og Forskning* 1980, s. 49.
- 2 Sondringen mellem dur og mol kan være overordentlig vanskelig at opretholde, da de to tonekøn influerer så stærkt på hinanden; hvor sondringen anses for betydningsfuld, er den foretaget eller antydnet, men der gøres ikke fordring på fuldstændig stringens.
Begreberne præ- og postkontekst er, så vidt vides, første gang taget i anvendelse af Carl Erik Kühl i upublicerede undervisningsnotater fra Aarhus Universitet ca. 1970. Om begreberne også i definitorisk henseende stemmer overens, er ikke helt klart.
- 3 Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, 7. Auflage, Berlin 1966, s. 310.
- 4 Det vil føre for vidt at udrede disse forhold nærmere, men der skal anføres et par eksempler fra klaverpartituret (Mottl & Kogel, Ed. Peters):
s. 32, t. 16: »Der *Tantris* mit sorgender List sich nannte, als *Tristan*, Isolde' Ihn bald erkannte«;
s. 37, t. 6: »Den als *Tantris* unerkannt ich entlassen, als *Tristan* kehrt er kühn zurück«;
s. 173, t. 1: Hele kærlighedsnatten klinger i As-tonalitet, der først afbrydes af Brangänes advarsel over 'Tages-motiv', s. 180, t. 7, hvor A-dur/fis-mol-tonalitet trænger igennem;
s. 222: Forspilsreprise forløses i As-tonalitet, hvor Tristan beder Isolde følge sig ind i (s. 223) »Dem Land, das Tristan meint, der Sonne Licht nicht scheint: es ist das dunkle nächt'ge Land ...«.
- 5 Begrebet reekspnering refererer her til Lars Bisgaards begrebsunivers i artiklen 'Musikalsk hermeneutik på et hierarkisk grundlag' *Dansk Årbog for Musikforskning*, 1985, s. 75ff.
- 6 Ved animering, besjæling, forstås i almindelighed den energiforøgelse, der bliver tonika-akkorden til del ved tilføjelse af en tone (sekst, septim osv.), ligesom begrebet omfatter alle former for stedfortræderakkorder.
- 7 Bemærk her, at den kromatisk stigende opløsning af septimen allerede defineres som stiltræk i takt 2-3. Se også det vigtige 'Todesmotiv', klaverpartitur, side 18, takt 1-2.
- 8 Det er velkendt, at firklngen på dur-toneartens VII trin under visse omstændigheder har subdominantisk funktion, tydeligst i anden omvendning, som terts-kvart-akkord.
- 9 Angående S⁴-akkorden, se Jersild, *De funktionelle principper i Romantikkens harmonik*, København 1970, s. 28-31.
- 10 Jersilds analyser i *Analytisk Harmonilære*, Egtved 1989, bærer i nogen grad præg af tilsidesættelse af formaspektet.
- 11 Som bekendt kan den formindskede firklng omtydes enharmonisk til ufuldkommen dominant-noneakkord i fire mol-tonearter i (lille) terts afstand, samt deres dur-varianttonearter. I det hele taget er sammenhængen mellem formindske firklng, halvformindsket firklng og dur-septimklng naturligvis af fundamental betydning for forståelsen af romantisk harmonik i almindelighed, Tristan-akkorden i særdeleshed.
- 12 Martin Vogel behandler disse spørgsmål temmelig indgående i den vigtige bog *Der Tristan-Akkord und die Krise der modernen Harmonielehre* (Orpheus Schriftenreihe zu Grundfragen der Musik) Düsseldorf 1962, s. 38ff. Det er dog et spørgsmål, om ikke problemerne faktisk er til at overse, for hvis nærværende analyser er rigtige, betyder det, at adskillige akkordtoner er præget af dobbelte ledetonespændinger, nedad såvel som opad, hvilket medfører, at harmonikken er kongenial med den ligesvævende temperatur!
- 13 Dette svarende til Alfred Lorenz' opfattelse: »Ich glaube einen vierfache Nebentoneinstellung vor H7 zu hören«. Alfred Lorenz, *Der musikalische Aufbau von Richard Wagners "Tristan und Isolde"*, Berlin 1926, s. 196.
- 14 Richard Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, 5. Aufl., Leipzig, u.å (1911), bd. 12, s. 344-45.