

## Musik för en öde ö

Den franska TV-kanalen Mezzo brukar i sina pausprogram, elegant nog kallade Intermezzo, presentera inslag där framstående musikpersonligheter tillfrågas vilken musik de skulle vilja ha som sällskap i fall de hamnade på en öde ö. Givetvis varierar svaren och somliga undviker den precisa frågan för att - som i Valery Gergievs fall - tala om den repertoar han skulle vilja ägna sig åt i framtiden. Men de som namnger verk utgör en stor andel och svaren är, intressant nog, icke så varierade som man skulle kunna tro. Mycket ofta återkommer Matteuspassionen och h-mollmässan, bägge som bekant signerade Joh. Seb. Bach. En avvikande röst är den unge dirigenten Kristjan Järvi som vill ha sällskap av Sibelius 7. symfoni, ett i just detta sammanhang kanske något överraskande men desto mer personligt val.

Vad skulle jag själv välja om jag hamnade i en sådan situation? Vad innebär det att vara absolut ensam och isolerad, visserligen med tillgång till ljus, luft, och vatten, och livets övriga fysiska nödtröft men därutöver absolut ensam, icke ha någon att tala med, hänvisad helt till sig själv? Jag får rannsaka mig, fundera på vad jag förväntar mig av musik, hur denna kan bli en samtalspartner i ödsligheten, öppna för en dialog. Då kan exempelvis ovannämnda verk icke tillmöteskomma åtminstone mina behov, de vilar för mycket i sig själva, är enbart "sköna", tvingar inte till eftertanke, reflexion, nytolkning. För att uthärda isoleringen måste jag kunna skaffa mig en samtalspartner som öppnar för problematisering och nytänkande, som vidgar perspektiven utöver sig själv - och mig. Kanske en kombination av harmoni och disharmoni, av konsonans och dissonans? Svaret på alla dessa frågor utmynnar i ett val: *Das Rheingold*, Rhenguldet, första delen i Wagners stora tetralogi om Nibelungens ring. I det följande ska jag framlägga och utveckla motiveringarna för detta val vilket kan leda till ganska omfattande tankeutflykter för att inte säga tankeflykt.

Wagner kallar Rhenguldet för "Vorabend", bokstavligen "förkväll" men mer adekvat "introduktionskväll", vars mest utmärkande egenskap är avsaknad av aktindelning. Under loppet av två och en halv timme utan uppehåll fördelat på fyra scener sätts så spelplanen för hela tetralogin samt presenteras problemställningen och många av de agerande. Sist men icke minst presenteras det grundläggande musikaliska materialet. Händelserna följer på varandra slag i slag varvade med stillastående moment var för sig väljer att öppna med ett referat av handlingen.

I djupet av floden Rhen skymtar vi småningom några gestalter som visar sig vara vattennymfer, de s.k. Rhendöttrarna. De simmar omkring, leker och nojsar och gläds åt glansen från det vid en klippa fastnitade guld som gett verket dess namn och vars glans blir starkare ju högre solen stiger. Plötsligt hörs en stämma från det mörka djupet: det är nibelungen Alberich, en dvärg som gärna vill bli rhendöttarnas lekkamrat och kanske mer än så. Först är de förundrade och skrämde men när de inser att han är förälskad växlar de från fruktan till skratt och en grym lek tar sin början. En efter en lockar de Alberich till sig för att i sista ögonblicket, hala som de är, glida ur greppet med klingande hänskratt. Dvärgen ger till slut upp, frustrerad och rasande. I stället tilldrar sig glansen från guldets hans uppmärksamhet och han frågar nymferna vad det är han ser. De förebrår honom hans okunnighet och berättar sedan att guldets kan smidas till en ring med obegränsad makt. Dock kan bara den lyckas som förbannar kärleken. Det skulle de aldrig ha sagt. Alberich lystrar full av revanschbegär. Han kalkylerar: avstår jag från kärlek kan jag väl i alla fall få njuta, få erfara lust. Det kan han och skrider därefter till handling. Han klättrar upp till guldets och under rhendöttarnas först övermodiga, sedan skräckslagna rop förbannar han kärleken, sliter guldets från klippan och störtar ner i djupet med sitt byte. Hämnden är ljuv.

Vi förflyttar oss nu upp till jordytan. Det är morgon i ett starkt kuperat, ja bergigt landskap i sol och lätta moln. På en av topparna tronar en praktfull borg med torn och tinnar, byggd av jättar som hem för gudarna och deras följe. I förgrunden ser och hör vi överguden själv, Wotan dvs. vår Oden, mellan sömn och vakenhet prisa det ståtliga byggnadsverket. Han väcks brutalt ur sina drömmar av hustrun Fricka som påminner honom om att bygget måste betalas och detta med ett synnerligen högt pris: gudinnan Freia in persona. Wotan försöker ignorera sin hustru men hon blir allt påstridigare därtill förstärkt av Freias förskräckelse när sanningen går upp för henne. Hon vill minsann inte följa med till Jotunheimen! Det visar sig att Wotan med hjälp av den ännu frånvarande halvguden Loge, dvs. Loke, snackat sig samman med jättebröderna Fafner och Fasolt men att han icke har en tanke på att uppfylla överenskommelsen. Så dundrar då jättarna in och pockar på att avtalet ska uppfyllas. När de får klart för sig att Wotan icke har en tanke på detta utan i stället vill att de ska tänka på annan ersättning för utfört arbete brister det för Fasolt. Han sjunger om hur de har slavat för att bygga borgen och hur han sett fram emot att få lite skönhet i tillvaron genom Freia. Där finns en klyfta mellan bröderna: medan Fasolt ser på Freia som möjlighet till ett annat liv än det hittills torftiga siktar Fafner in sig på Freias gyllene äpplen: mister gudarna dessa tappar de ungdomligheten och därmed kraften. Kort sagt: hans perspektiv är maktpolitiskt.

Efter Fasolts strafftal blandar sig övriga gudar i leken, dvs. både Froh(Frej) och Donner (Tor). Framför allt den senare har nära till hammaren och när han står i begrepp att svinga den ingriper Wotan ned utropet "Halt du Wilder!". Här får icke våld användas, fördrag ska hållas som ytterst garanteras av spetsen på Wotans spjut. Freia klagar över att hon blir övergiven men just då anländer den av Wotan efterlängtrade Loge som ska bringa ordning i allt. Wotan undrar var han har hållit hus och påminner honom om överenskommelsen med jättarna. Vad då för en överenskommelse, frågar Loge, han känner inte till någon sådan,

det där har Wotan ensam fixat. Denne pressar Loge att komma på en idé hur man ska kunna ta sig ur knipan varpå denne i sin tur börjar en lång berättelse om allt han varit med om under sin senaste färd. Den visar sig handla om Rhendöttrarna och Alberich, om guldets, rovet och förbannelsen av kärleken. Ingen varelse vill avstå från kärleken utom en: Alberich som därmed lyckas smida Maktens ring, den som ger hela tetralogin dess namn. Hans makt ökas nu ständigt och snart blir han farlig för både gudar och jättar. Därmed avleder Loge uppmärksamhet från Freia som betalningsmedel och får de övriga att fokusera på guldets och ringens: Fafner menar att guld är bättre än en svårhanterlig gudinna, Fricka fantiserar om vackra smycken och Wotan ser i ringen möjligheter till absolut makt. Hur ska man få tag på den? Loges svar är: genom att ta den med våld! Jättarna föreslår en byteshandel: i stället för Freia accepterar de Nibelungens skatten som betalningsmedel för bygget. Wotan avvisar dem bryskt: han kan inte ge något som han inte har. Jättarnas svar kommer omgående: de sliter med sig Freia och beger sig skyndsamt iväg. Freia är deras pant på att de ska få betalt i guld. Till kvällen ska de vara tillbaka. Om då inget guld finns blir Freia deras för evigt.

Nu vidtar en egendomlig scen. Gudarna ser plötsligt gamla och orkeslösa ut, Wotan stirrar vilt framför sig, Fricka ser plötsligt ut som en gammal gumma, Donner tappar hammaren. Loge har svaret: de har inte längre tillgång till Freias gyllene äpplen som ska garantera dem evig ungdom. Han, Loge, har inte sådana problem eftersom Freia aldrig har låtit honom, Wotans av de övriga illa tålde rådgivare, få smaka av frukten. Då samlar Wotan ihop sig och beordrar Loge att följa honom ned i nibelungarnas värld för att återvinna förlorad ungdom.

I tredje scenen förflyttas vi till underjorden och konfronteras med Alberichs tyranni och rovdrift på sina trälar, bland dem sin egen bror Mime. Denne kommer i musikdramat *Siegfried* att få en betydelsefull roll som hjälten Siegfrieds fosterfar, men här är det enbart hans smideskonst som står i centrum. På Alberichs befallning har han smitt en hjälm vars egenskaper han inte riktigt

har kommit underfund med. Han får snabbt lära sig vad det är frågan om. Hjälmens innehavare osynlig, möjliggör också att anta olika gestalter och att snabbt förflytta sig över stora avstånd. Alberich pucklar på honom ur sin osynlighet, Mime är helt försvarslös och sjunker snyftande till marken. Där finner honom Wotan och Loge som hälsar honom med tillropet "Hallå, muntre dvärg", ett i sammanhanget kanske alltför saloppt men inte för den allmänna atmosfären i *Rhenguldet* där bistra skämt ingår.

Mime berättar för besökarna hur bra nibelungarna hade det innan Alberich smitt den fatala ringen, hur de använde sin smideskonst till att framställa prydnadssaker för att smycka sina kvinnor under det att man nu får slava för att förmera Alberichs rikedom. Hans litania avbryts av slavdrivarens återkomst, denne kallar Mime till ordningen och befäller med utsträckt hand där ringen glänser sina trälar att ofördröjligen återgå till arbetet, dvs. att bryta malm ur berget och få fram dyrbara metaller. Vilt skrikande skinngas hopen och kvar blir Alberich med sina oväntade besökare och han frågar om deras ärende. Wotan svarar att de kommit ner i underjorden därför att de hört talas om de märkliga saker som där inträffat: de har kort och gott drivits av nyfikenhet. Alberich genmäler att "avunden driver er" varpå Loge blandar sig i samtalen och börjar smicka Alberich och undrar vad han tänker göra med den makt som ringen givit honom.

Dumt nog ingår Alberich i svaromål vilket han inte borde ha gjort. Loge lockar ut honom på hal is och här får vi veta att han, Alberich, ämnar leda nibelungarnas här mot gudarna och deras nybyggda borg, storma den och våldta gudinnorna varpå Wotan faller ur rollen och utbrister "din fräcka narr" följt av Alberichs "vad säger den där?" i sin tur följt av Loges "ta det lugnt", en tillrättavisning av Wotan att icke förstöra spelet. För ett spel är det, "Lug und Trug". Alberich skryter med sin makt och berättar om den magiska hjälmen och dess egenskaper, en hjälm som i äldre svenska översättningar kallas "töckhjälm". Loge uttrycker sitt tvivel på hjälmens egenskaper varpå Alberich erbjuder en

demonstration: dvärgen blir en förfärlig drake som utlöser skratt hos Wotan och låtsad rädsla hos Loge, "skona Loges liv". Loge menar att draken är övertygande men att också kunna göra sig så liten som möjligt, det tror han är för svårt. "För svårt därför att du är för dum" svarar Alberich och begår därmed sitt livs dumhet: han förvandlar sig till en liten groda och blir således ett lätt byte för de två gudarna som binder honom och släpar upp honom i dagsljuset.

Den fjärde scenen begynner och vi befinner oss på nytt framför den ännu odöpta gudaborgen. Loge gör narr av Alberich och frågar honom vilken plats i sitt välde han avsett för honom, Loge. Alberich gnisslar tänder och Wotan klargör hans situation: för att bli fri måste han betala en lösensumma vilket är liktydigt med att överlämna nibelungarnas guld. Efter en del grumsande går Alberich med på detta, man löser ena handen, den där ringen sitter, med vilken hand sedan befäller sina slavar att bära upp skatten till jordytan. Han våndas över att visa sig för dem i detta maktlösa tillstånd och driver på dem för att få det hela överstökad. "Är ni nu nöjda" frågar han gudarna varpå Loge svarar att till lösen tillkommer bytet och slänger töckhjälmen på guldtackorna. Alberich gnisslar på nytt tänderna men tröstar sig med att han ändå har ringen i behåll. Då kräver Wotan ringen och det tar hus i helsike. Bägge kombattanter beskyller varandra för tjuveri men Alberich har en poäng: har han förbrutit något så är det mot sig själv, underförstått genom att förbanna kärleken, medan Wotan vill ha ringen utan att betala för den. Nu följer en otäck scen där Wotan slutligen lyckas med att slita av Alberich ringen och sätta den på sitt eget finger - vid någon uppsättning sliter han av hela armen - varpå Loge löser Alberichs band. "Du är fri att gå vart du vill".

"Är jag verkligen fri?" frågar Alberich. Nej, hans öde är bundet till ringen och han slungar sin förbannelse över den. Var och en som bär den kommer att gå ett oblikt öde till mötes ända tills det att den återbördats till sin verkliga härskare, nämligen honom själv.

Gudarna rycker på axlarna, "hörde du hans kärlekshälsning?" frågar Loge. "Unna honom den fradgande lusten" svarar Wotan. Han har annat att tänka på, nämligen hur han på för honom själv bästa sätt ska utnyttja den makt som ringen skänker dess innehavare. Hans funderingar avbryts av de inträdande gudarna som konstaterar att nibelungarnas skatt ligger färdig för avhämtning. "mission accomplished". Fordringsägarna låter inte vänta på sig, jättarna klampar in med sin pant och man enas om att låta Freias kropp bli måttstocken för hur mycket guld som ska erläggas som lösensumma. Sagt och gjort: man placerar fyra stolpar inom vilka Freia tar plats och så börjar Froh och Loge att skyffla in guld, en för samtliga gudar förödmjukande scen. Wotan vänder sig med avsmak bort, Donner får ett raseriutbrott och hotar med sin hammare varpå Fafner säger åt honom att ta det lugnt, här hjälper ingen hammare. Det visar sig att hela skatten måste användas för att täcka Freia vilket ändå icke räcker: hennes hår syns fortfarande varför töckhjälmens offer. Nu är väl i alla fall måttet rågat och Freia helt dold. Men icke. Fasolt som hela tiden haft svårt att avstå från gudinnan spanar intensivt efter en lucka i guldtäcket. Plötsligt ropar han att han ser Freias blick och blir utom sig. Freia är hans! Fafner försöker lugna honom och påpekar att det finns ytterligare ett föremål som skulle kunna lösa krisen: ringen på Wotans finger. Denne vägrar tvärt trots böner från övriga gudar och alla ansträngningar att få fram lösensumman tycks ha varit förgäves.

Vid denna punkt i handlingen inträder en person likt en *dea ex machina*. Hon -för det är en hon - växer fram ur jorden omgiven av ett blåaktigt ljus. Hennes namn är Erda och man kan närmast beskriva henne som en jordegudinna (hennes namn kommer av det tyska *Erde*, dvs. "jord") i kombination med sierska, ett modernare ord för det fornnordiska "vala". Hennes första ord är i wagnersammanhang ryktbara; "Weiche Wotan, weiche!" - "Ge efter Wotan, ge efter!". Hon manar honom att undvika ringens förbannelse och antyder något om sina stora och djupa kunskaper både om det som varit och det som komma skall. Hennes döttrar är tre nornor som spinner ödets tråd. Hon sjunker sakta ner i

jorden och Wotan vill följa henne för att få veta mer. De övriga hindrar honom och han blir stående orörlig. Plötsligt har han fattat sitt beslut: jättarna får ringen och han mottar Freia i sina armar.

Nu följer en ännu otäckare scen än den där Wotan bemäktigar sig ringen från Alberichs finger. Jättarna blir osams om bytet, Fasolt vädjar till gudarna om hjälp och sliter på Loges inrådan åt sig ringen. Då slår Fafner ihjäl honom med sin påk, samlar i lugn och ro ihop guldets och ger sig makligt iväg allt medan gudarna bevittnat brodermordet stumma och skräckslagna. Wotan inser ringförbannelsens förfärliga makt, Loge prisar Wotans lycka i och med att hans fiender förgör varandra något som överguden avvisar. Han inser att han betalat sitt bygge med blodspengar.

Nu ingriper Donner i handlingen och vill rensa luften efter det skändliga och ohyggliga som skett. Han samlar ihop molnen - med skäl skulle han här i likhet med antikens Zeus kunna kallas "molnsköckare" - och mörker utbreder sig alltmer. Han svingar sin hammare - nu får han äntligen göra detta! - och träffar klippan. En bländande blixtnöj följd av en knall och utdraget dån som långsamt dör bort. Töcknet lättar och så med ens: sikten mot borgen öppnar sig i all sin prakt och till den leder en mångskiftande bro, regnbågen. Gudarna står mållösa. Wotan döper borgen till Walhall, tar Fricka vid handen och leder gudarnas intåg i sitt nya hem. Loge blir stående kvar och menar att gudarna ilar mot sitt fördärv, han är skakad av vad han bevittnat av deras tillkortakommanden. I samma stund hörs Rhendöttarna ur djupet som sörjer sin förlorade skatt. Wotan beordrar Loge att få tyst på dem och denne ropar ner i djupet att i stället för att sörja förlusten av guldets ska de glädja sig åt gudarnas glans i sin nya borg. Svaret från de sörjande kommer omedelbart: "Rheingold, Rheingold", nästan det sista ord som sjungs i operan. Loge sällar sig till de övriga, liket efter Fasolt ligger kvar och ridån faller.

Några reflexioner: man kan konstatera att denna introduktionskväll till tetralogin själv är gestaltad som en



introduktion plus "egentligt" förlopp. Scenen mellan Rhendöttrarna och Alberich är i sig en introduktion till det följande, ger förutsättningarna. Från och med Wotans uppvaknande inför Walhall fram till intåget i borgen förflyter tolv timmar, alltså från morgon till kväll vilket markeras av Wotans ord "i aftonsolens glans strålar borgen som i morgonljuset låg herrelös". Wagner kan ha känt till fransk-klassicismens fordran på tidens och rummets enhet och har åtminstone i det första stycket tillämpat den. Och hur han fyller tiden! Händelserna sker slag i slag och mot slutet är vi helt utmattade. Förloppets täthet gör att vi icke en enda gång ser på klockan eller har tråkigt. Och detta innan vi har hört en ton! Tiden är nu övermogen att vända oss till musiken, dramats nav och *raison d'être*. Där ska vi dock icke gå kronologiskt fram utan i stället koncentrera oss på de olika personerna och deras grupperingar. Alltså gudar och gudinnor, dvärgar, jättar, naturväsen och sierskor. Hur låter deras musik och hur kan denna ytterligare öka handlingens spänning?

Först ut är som sig bör överguden själv, Wotan. Hans motiv inträder vid andra scenens början utanför Walhall, signalerar att nu börjar ett förlopp. Ordet "motiv" har fallit och därmed ligger också ordet "ledmotiv" snubblande nära. En term som Wagner är oskyldig till men som är oundgänglig vid varje beskrivning av hans musik från Nibelungens ring och framåt. I korta drag innebär denna s.k. ledmotivsteknik att varje motiv refererar till en person eller företeelse men att det samtidigt kan omformas och t.o.m. utpeka sin motsats. Man skulle kunna karakterisera den som en originell tillämpning av klassicismens motiviska arbete, något som också pekar på det wagnerska musikdramats närhet till symfoniskt tänkande.

Efter detta musikhistoriska nedslag återvänder vi till andra scenens öppningstakter och det s.k. Walhallmotivet. Sitt namn till trots innehåller det så mycket mer: symbol för Makten, för Wotan och hans auktoritet men också hans roll som trygghetsskapande fader. Det presenteras i bleckblåsarna där de av komponisten konstruerade s.k. wagnertuborna debuterar, instrument vars

utmärkande drag är en på en gång mjuk och fyllig klang. Vi hör en musik i 3-takt med betoning på andra taktslaget, kanske en referens till den gamla hovdansen saraband som just uppvisar denna egenskap. Harmoniken är förbluffande enkel därigenom att den endast består av treklanger i grundläge, alltså det stabilaste tänkbara. Allt detta skapar bilden av en övergud som vilar i sig själv, trygg i förvissningen om sitt obestridda herravälde och där röstläget bariton är en del av hans auktoritet.

Som livsledsagare har han hustrun Fricka vars utmärkande drag är två till antalet: dels draget av huskors med sitt insisterande på att hennes man måste inse realiteterna och betala räkningen på förfallodagen vilket framförs i en torr, recitativliknande musik. Men dels också i en insmickrande, sugande melodi i klarinetten när hon talar om hus och hem och familjeliv - detta inför Wotan, den notoriskt otrogne!

Hennes syster Freia, hon med de gyllene äpplena, inkarnerar kärlek och kvinnlighet, som vackrast skildrad i Loges berättelse längre fram i handlingen. Här är hon endast skräckslagen vid tanke på att behöva vistas hos jättarna något som kommer till uttryck i orkesterns presentation av det s.k. flyktmotivet, en fallande, punkterad rörelse i intensiva stråkar. ( Detta flyktmotiv återkommer i stor stil i andra akten av *Valkyrian* där Siegmunds och Sieglindes flykt undan Hunding är det centrala. ). Freias rädsla förbyts dock mot slutet av Rhenguldet i något annat, nämligen i relationen till jätten Fasolt, men mera därom senare.

Nästa i gudaskaran är de två bröderna Froh och Donner som sällan visar individuell karaktär där framför allt den senares lust att slåss nästan får parodiska drag. Men det finns två undantag. När jättarna återkommer med Freia sjunger Froh en liten visa om hur milda vindar åter börjar fläkta och hur mycket de har saknat gudinnan. Melodin har en betagande enkelhet och bäddas in i mjuka blåsarklanger av horn och klarinett och ger i sitt slag ett begrepp om Frohs karaktär: en mjuk, vänlig och känslig person där hans tenorröst är en del av karaktäristiken.

Donner å sin sida får sin stora stund efter mordet på Fasolt då han verkligen visar sig på styva linan, visar vad han kan och är mäktig till. Hans besvärjelse av vädrets makter gestaltas dels med hans upprepade "He da!" i kombination med ett utropsliknande motiv i bleckblåset och ett arpeggio i stråkarna som växer sig ständigt starkare. Spänningen blir till slut olidlig tills hammarslaget faller. Donner kan nånting han också!

Den jämte Wotan intressantaste guden är emellertid Loge, kanske snarare ett slags halvgud. Så fort han inträder ändras musiken karaktär: från ett förutsebart, stabilt och nästan "fyrkantigt" tonspråk konfronteras vi med en harmoniskt undflyende musik där "allt fast förflyktigas". Tempot snabbt, musiken liksom studsar fram, harmonierna växlar oavbrutet, allt en sinnebild för Loges karaktär. Han låter sig icke bindas och inte för inte är han också eldens gud. Han kan inta alla ståndpunkter men hans röst får verklig värme, när han i sin stora berättelse där tidigare musik skimrar förbi hörd genom hans temperament, kommer in på Rhendöttrarna. Dem tillhör hans hjärta. Gudarna däremot får han avsmak för och muttrar inför intåget i Walhall att han kanske hittar på något för att ge dem en näsknäpp. Som person uppträder han inte i de kommande delarna av tetralogin men väl som naturfenomen: tänk på *Valkyrians* eldbesvärjelse och den avslutande världsbranden. Han hittade verkligen på något!

Wotans motspelare är dvärgen Alberich, ful som stryk vilket redan Rhendöttrarna konstaterar. Men han kompenserar detta med en obändig vilja och handlingskraft som är ett reellt hot mot både gudar och jättar. Musikaliskt företräds han av två motiv och bägge är förbannelser, typiskt nog. Framför allt det senare har en från Walhallmotivet starkt avvikande harmonisk utformning: i stället för rena treklanger hör vi en spänningsladdad anhopning av tersintervaller på osäker tonal grund. Men det finns ett tredje motiv som tillhör hans krets och det är ringens motiv, själva navet i berättelsen. Lyssnar och tittar man närmare på det visar det sig vara identiskt med Walhalls/Wotans motiv så när som på två

toner. Men dessa gör hela skillnaden mellan harmoniskt lugn och harmonisk spänning, mellan ljus och mörker, mellan gudar och nibelungar. Bägge är fångna av makten men artikulerar den på olika sätt. Dessutom fångar ringmotivet på ett genialt sätt upp ett karakteristiskt drag hos ringar överhuvudtaget: deras rundhet. Nibelungarna som folk symboliseras av ett 3-tonsmotiv i 9/8-takt där "hamrande" tonupprepningar och punkterad rytm är centrala egenskaper, en anspelning på deras profession som smeder. Intressant nog kopplas motivet aldrig samman med Alberich - hamn är ju slavdrivaren - men väl med hans bror Mime vars utsatta belägenhet vi redan stiftat bekantskap med. Dennes röstläge utgör en del av hans karaktär: en hög, nästan buffoliknande tenor med en tendens åt det gnälliga och självömkande. Det är synd om Mime! Hans roll i Rhenguldet är förhållandevis underordnad men i *Siegfried* växer han till oanade dimensioner så dvärg han är. I sin roll som den blivande hjälten Siegfrieds fosterfar utvecklar han allt han har av falskhet, förstållning, hat och inställsamhet där hans röst mer än orkestern bär upp porträttet av honom.

Dvärgarnas absoluta motsats är jättarna. Deras entré är synnerligen bullersam: starkt punkterad rytm i fortissimo och hela orkestern där grovt bleck och pukor spelar en framträdande roll och där personernas tyngd får en extra dimension därigenom att allt sker unisont, utan det minsta försök till harmonisk differentiering. Musiken utstrålar rå kraft, tyngd och en viss fyrkantighet. Det är ju heller inga salongslejon vi möter utan påstridiga fordringsägare. Fyrkantigheten - och 4-taktigheten - återkommer i scenen där guldet staplas för att dölja Freia och jättarna manar på: mera, mera! Men det finns en klar skillnad bröderna emellan. Fafner är mer intresserad av guldet medan Fasolt har sinne för skönhet och därmed gudinnan Freia och allt hon står för. Han vill helt enkelt ha ett bättre liv för vilket han får plikta med döden. I uppsättningar på senare tid kan man se en relation uppstå mellan Freia och Fasolt, något i stil med vad vi i Stockholm upplevde i Norrmalmstorgsdramat: de som tagits som gisslan utvecklar en solidaritet med sina fångvaktare. Det finns

inget hos Wagner som antyder något sådant men regissören har ett spelrum för egen fantasi som berikar vår upplevelse. Freia blir berörd av Fasolts längtan och när han ligger död, ihjälslagen av Fafners våldsamma slag med påken övertydligt gestaltade i orkestern, knäböjer hon vid hans lik, smeker huvudet och har svårt att slita sig från honom.

Vi vänder oss nu till Rhenguldets tre naturväsen, Rhendöttrarna, för att begrunda deras karaktär och hur denna kommer till uttryck i musiken. Ordet är "naturväsen", något ursprungligt vilket kommer till synes i det tonförråd som de tre nymferna till en början använder. De sjunger pentatoniskt, d.v.s. femtonigt motsvarande pianots svarta tangenter som i vår föreställningsvärld representerar något ursprungligt och oskuldsfullt. Till detta träder så deras upprepade rop "Rheingold!" musikaliskt gestaltad i vad vi kallar nonackord följt av dess upplösning i ett durackord. Dess smäktande karaktär kommer till god användning när de hetsar Alberich och i någon uppsättning kan man t.o.m. få se dem med piskor i handen med vilka de malträterar den lystne dvärgen för att lära honom mores. Deras grymhet straffar sig och det är inte utan att man tycker det är rätt åt dem att han snor guld.

Sist och slutligen har vi jordegudinnan Erda som det är svårt att hänföra till någon av tidigare personkategorier. Hennes karaktär och därmed musik är helt avvikande från vad vi tidigare hört. För det första är hennes röstläge något hittills ohört: en djup alt. För det andra är hennes musik i en från omgivningen fjärran tonart, vi hör den plötsliga förflyttningen, och dess "gångart" är långsamt skridande. Vi befinner oss i en fjärran, profetisk värld där det som klingar manar fram både det förflutna och kommande. Mot slutet hör vi också fallande rörelser som förebådar världsundergången långt innan den äger rum.

● \* \*

Vi har nu lärt känna ett antal personer med djupt mänskliga drag. Men ingen enda är människa! Vi får vänta på hennes inträde till *Valkyrian* och i tetralogins slutdel *Ragnarök* vimlar det av dem. I detta hänseende liknar Nibelungens ring J.R.R. Tolkiens *Ringarnas herre*. Där förekommer förvisso människor, företrädesvis de som bor i Gondor och Rohan, men därutöver finns alver, orcher, dvärgar, halvlängdsfolk s.k. hober (hobbits), troll och enter. Tolkien själv menade att varje jämförelse mellan Wagners och hans ringar är omöjlig, deras enda likhet ligger i att de är runda, ett mer lustigt än träffande omdöme. I själva verket är likheter -och skillnader! - så påtagliga att en jämförelse lönar sig, inte minst därför att bägge någonstans handlar om en moralisk föreställning om vad det innebär att vara - ja just det! - människa.

Låt oss börja med ringen, alltså föremålet, saken, tingesten! Bägge är som sagt runda men vi får aldrig veta hur nibelungenringen ser ut. Det är däremot fallet hos Tolkien där ringen beskrivs som utseendemässigt fulländad, ett konstverk i sig, alltigenom slät och gyllene. Viktigare är emellertid deras olika funktioner och verkningskraft. Alberichs ring ger dess innehavare allomfattande makt som emellertid måste kompletteras med töckhjälmen för att helt vara säkrad. Men Tolkiens ring är fruktansvärdare. Den kombinerar makt och osynlighet ty när innehavaren sätter den på fingret blir han just osynlig. Men osynligheten kan också komma på annat sätt. Ett tillräckligt långt innehav medför att ägaren tunnast ut och tillslut blir osynlig samtidigt som han aldrig dör. Det finns bara en som kan motstå ringens destruktiva kraft: dess skapare. Därför är dess öde i slutändan att antingen åtebördas till sin herre eller att förstöras. Något liknande gäller också Alberichs ring då han i andra akten av *Siegfried* säger att den i slutändan dock ska tillhöra dess herre.

Bägge ringar kan således utnyttjas med växande risker för innehavaren. Men denne kan välja att vara inaktiv eller inte riktigt vara vuxen ringens inneboende möjligheter. Jätten Fafner drar sig undan i skogen och förvandlar sig till en drake som ruvar på sin skatt utan att använda den. Först Gollum och sedan Bilbo förvaltar sin ring men har för liten fantasi att utnyttja dess potential och när Frotodo får uppdraget att förstöra den blir han ålagd att aldrig nyttja den utom i yttersta nödfall. Siegfried får tag på ringen efter att ha dräpt Fafner men vet inget om dess potential eller är ens intresserad. I detta hänseende liknar han Tolkiens figur Tom Bombadill vilken på skoj tar på sig ringen utan att bli osynlig och som i stället sjunger dagarna i ända. På dessa bägge biter icke ringen men dess kraft kommer att förgöra den ene av dem, Siegfried.

Siegfrieds öde har även en annan förklaringsgrund: han känner icke fruktan. Därvidlag skiljer han sig från sin fosterfar Mime vars dominerande drag får sägas vara bakslughet och just fruktan. Mime kan ses på som Siegfrieds skugga vilket kommer till uttryck i slutet av första akten av *Siegfried* där den förre i melodiskt hänseende ekar den senare samtidigt som deras ord avser helt olika saker. Kan dessa två sägas vara ett något omaka par kan det samma sägas om Frodo och Gollum där den senare åtar sig att leda den förre till resans slutmål, Domedagsklyftan. Gollum liknar Mime, är lika motbjudande, bakslug och rädd. Men det är Frodo också åtminstone vad rädsla anbelangar. Någonstans förstår han Gollum och skonar därför hans liv fastän han flera gånger haft anledning till motsatsen. Därför blir Gollum den som i slutändan oavsiktligt ser till att uppdraget fullföljs: att ringen förstörs.

Förhållandet mellan Wagners och Tolkiens ringsagor är således komplext och det finns även andra möjliga associationer. En sådan är skogssuset i andra akten av *Siegfried* där skogen i form av en liten fågel börjar tala till dramats huvudperson, en scen av vila och återhämtning som enligt en kritiker vid uruppförandet förde tankarna till Joseph von Eichendorffs naturlyrik. Hos Tolkien finns

en liknande scen då två av hoberna efter våldsamma upplevelser i fångenskap förirrat sig in i en gammal skog och plötsligt hör en röst. Ett urgammalt träd talar till dem. Det kallar sig Lavskägge (jag är uppvuxen med Ohlmarks översättning och tänker icke ta till mig av nyöversättningens påfund!) och tillhör enternas släkte. Vänskap uppstår och scenen är en idyllisk vilopunkt mitt i allt vapenbrak.

Det sistnämnda ordet för oss in på det som hörs. Tolkiens skildring av Mordors undergång är lika mycket auditiv som visuell. Berg och fästningsverk sjunker inte bara samman, de sker till ett öronbedövande dån där vi ingenting besparas av ljudeffekter. Tolkien är där på höjden av fantasi och åskådlighet. Men det är inte hela världen som går under utan bara en tidsålder. Nu väntar människans epok och därmed är vi tillbaka vid Wagners tetralogi, närmare bestämt sluttakterna. Ringen har återgått till sitt ursprungliga element, vattnet, Walhall brinner och Gibichungarnas hall faller samman. Människorna skockas förfärade vid flodens strand och åser skådespelet. Men de överlever! Wagners musik klingar ut i en stor försoningsgest av överväldigande katharsisverkan.

Därmed återvänder vi till det som hela denna essä ska handla om, dess *raison d'être*: musiken. Vi gör samma resa som när handlingen beskrevs men nu med musiken som huvudrollsinnehavare, som händelseförlopp. Speciellt kommer vi att dröja vid moment av förtätning, där musiken blir mer än att tillryggalägga en distans. Vi startar från den absoluta nollpunkten, tomrummet, det mörker som ligger över land och vatten, i djupet av floden Rhen. Ur denna tystnad hörs plötsligt en mycket djup ton som vid närmare påseende visar sig vara tonen *ess*. Den följs efter några ögonblick av kvinten ovanför, tonen *b*. Detta intervall, näst oktaven det elementäraste av alla, ligger sedan som ett fast fundament för vad som sedan följer. Inom ramen för en 6/8-takt startar hornen en serie av brutna treklanger byggda på naturtonserien *ess-b-ess-g-b-ess-g-b* i upppåstigande rörelse över flera oktaver. Instrumenten härmar varandra så att det klingande



resultatet blir en liggande treklang full av inre liv. Rörelsen ökar, i stället för enbart en kombination av fjärdedel och åttondel får vi nu en jämn åttondelsrörelse i stråkar där även övriga toner inom Ess-dur klingar, allt i ett slags arpeggiorörelse, dvs. ackordbrytande. Efter ett antal sekunder dubbleras hastigheten till sextondelar och ytterligare en klangvalör gör sig gällande, träblåset. Hela orkestern vibrerar av ess-durklangen utan att tonstyrkan egentligen förändras. Klangen uppfyller hela rummet som en bubbla som plötsligt, efter 2 minuter och 136 takter, brister och scenen öppnar sig för Rhendöttrarna.

Vad har vi varit med om? En vandring från mörker till ljus? Från tomhet till fullhet? Världens skapelse? Musikens tillblivelse där den antika myten om hur människan av en tillfällighet frambringar en ton och därmed stimuleras att söka andra toner? Enligt scenanvisningarna faller solljuset allt djupare ner i Rhen och belyser till slut hela undervattensvärlden men de olika tolkningsmöjligheterna visar hur fascinerade vi är inför denna kombination av ljud och ljus, hur magisk hela gestaltningen är. Musikhistorien hade dittills icke upplevt sett liknande och vi som lever 160-170 år senare kan fortfarande icke undandra oss dess verkan. Till detta kommer så Wagners beskrivning i sin självbiografi hur han undfick idén, en klassisk och ofta återberättad skildring Han ligger i dvala på ett hotellrum och får plötsligt känslan av att vatten strömmar över honom. Strömmen blir allt stridare och ur bruset utkristalliseras småningom en Ess-durklang. Inför skräcken att dränkas vaknar den sovande och förstår att han undfått idén till det förspel som just beskrivits. Och han tillägger att han därmed också förstår att hans musik från och med nu icke längre kommer utifrån utan enbart inifrån. Wagner må ha tillrättatlagt hur han kom fram till sin vision men det är lysande berättat!

Vi fortsätter vår färd på musikens böljor, s.a.s. på sångens vingar, och landar då i Rhendöttrarnas lek kring guldets koncentrerat till deras samfälliga utrop "Rheingold, Rheingold!" och vi riktigt hör hur orkestern sänder upp vattenkaskader. Oförsiktigt nog

berättar de glada nymferna för Alberich om skattens hemlighet varpå dvärgen skrider till verket. Musiken antar en helt annan karaktär: från övermod till hotfullhet, Det mörknar över nejden och när rovet är fullbordat sänker sig skymning över floden. En klagande melodi hörs i engelskt horn och vanligt horn samtidigt som en rörelse lösgör sig och klättrar allt högre upp, förebådande inträdet av scenen med gudarna och Wahhall.

Vi befinner oss nu på fast mark och jordens yta. Musiken är hymnisk som det anstår en borg för gudar med allt vad detta innebär av makt, glans och stora tankar. Hymnen bereds stor plats fränsett något störande avbrott och leder fram till ett praktfullt och långsamt utklingande. Även här dominerar treklängen om än i en annan andning än i scenen på Rhens botten. Småningom upplöses det majestätiska inför mer närliggande problem som får sin förtätning först i Freias upprörda musik, på flykt som hon är undan jättarna, sedan i deras bullersamma entré, tidigare beskriven. Därefter får musiken karaktär av alldaglighet, repliker kastas mellan de agerande fram till det ögonblick då ordväxlingen hotar att övergå i våldsamerhet. Då ingriper Wotan, sträcker fram sitt spjut som är garanten för att fördrag respekteras, och vi hör ett kraftfullt nedåtgående motiv i basuner och fortissimo med vassa punkteringar. Detta s.k. spjutmotiv är också det en karaktäristik av överguden, här ska minsann inget ske utan hans samtycke, här råder lag och ordning. Motivet är också en symbol för beslutskraft och spelar en stor roll i hela tetralogin.

Nästa musikaliska förtätning sker vid Loges inträde. Hans undflyende musikaliska karaktär har redan tidigare berörts och här ska vi i stället dröja vid hans berättelse om vad sig i världen tilldragit haver och vad han har sett och upplevt. Han inleder med att deklarerar att han icke träffat någon som kan undandra sig makten i kvinnans ljuvlighet och värde, kort sagt ingen vill avstå från kärlek. Musikaliskt gestaltas detta av Freias motiv som här utvecklas i all sin sötma av finfördelade, som det heter, diviserade stråkar. Endast en har motstått kärlekens kraft: Alberich, och vi hör Rhenguldsmotivets typiska treklängsbrytning, denna gång i

moll. Loge berättar om smidet av ringen, hur nibeöungarna förslavats och beskriver vilket hot ringen är mot denna värld. Vi får historien berättad i en musik där det redan bekanta får en färgning av "det var en gång", motiven har s.a.s. åldrats och detta enbart med små justeringar av karakteristiska toner. På berättelsens höjdpunkt får vi lyssna till åhörarnas reaktioner och det typiska är att de egentligen inte skräms utan lockas av skatten. Detta kommer klart till uttryck då Rhenguldets motiv med sin brutna treklang kläds in i ett fallande kromatiskt tremolo. Dess glans förstärks och guldets förmåa att gnistra och glimma. En i sanning musikalisk juvel som ger handlingen en ny riktning: mot rov, våld och solkat anseende.

Nästa steg i den musikbärande handlingen är jättarnas bortförande av Freia som pant och vi riktigt hör hur de både snabbt och klimpigt avlägsnar sig, ja närmast springer över stock och sten. Vad som sedan sker är egenartat: gudarna står förlamade och utstrålar kraftlöshet. Så också musiken: motiven för Freia och hennes gyllene äpplen klingar i moll och klangligt liksom urholkade, en slående bild av åldrande och förlamning, något som Loge inte försummar att påpeka. Vi får en föraning om gudarnas undergång tills Wotan rycker upp sig inför nedstigningen i underjorden.

Liksom vid förflyttningen från Rhens djup till Walhalls höjder följer nu en övergångsmusik men av motsatt riktning. Från mörker till ljus byts ut till från ljus till mörker och musiken blir alltmer mörkfärgad inte minst med hjälp av stråkarna tjocka och nästan clusterliknande klang. Ur denna utkristalliserar småningom ett på en gång trippande och hamrande motiv, dvs. nibelungarnas motiv som växer sig allt starkare och till slut dånar i hela den unisona orkestern interfolierat av ett klagomotiv som i sin tur härletts ur Rhenguldets motiv. Vi befinner oss mitt inne i en värld av gruvsdrift, smältugnar och slavarbete. Som för att understryka detta gör sig en annan klang alltmer tydlig och tar till slut över hela föreställningen: klangen av 18 städ som i olika grupperingar hamrar Nibelungenmotivet med dess vassa

punkteringar. Vad vi upplever är något då enastående: hundra år före den konkreta musiken hör vi ett stycke musik utan fasta toner, en musik som kunde illustrera den sentida boktiteln *Hän mot en ljudkonst*. Slamret kan också föra tankarna till dåtidens kritik av den begynnande industrialismen med rovdrift på människor och barnarbete, något i stil med Viktor Rydbergs *Den nya grottesången*. Kanske är detta musikdrama just här ett uttryck för social indignation inom ramen för en mytisk diktning. Vare därmed hur som helst, den "normala" orkestern återkommer och leder fram till Alberichs och Mimes inträde och därefter följande, tidigare redovisade händelser. När sedan gudarna anländer vidtar efter ett visst parlamenterade den scen där Loge förleder Alberich att visa sig på styva linan som förvandlingskonstnär. Detta sker i form av ett slags scherzo, i 3-takt och överraskande harmoniska vändningar. Vi lyssnar både till Walhalls och Nifelhems musik och dvärgens storhetsdrömmar präglade av hämndbegär men också till Loges lätta och fjädrande förförelsemusik. Här vill jag emellertid ta fasta på tre moment som alla har att göra med töckhjälmens egenskaper. Dessa är som bekant att de kan göra sin innehavare osynlig samt låta denne anta vilken skepnad som helst. Alberich provar dess egenskaper först inför Mime och sedan på uppmaning av Loge. Själva förtrollningsprocessen och därutöver osynligheten skildras i musiken på ett som sig bör magiskt sätt både klangligt och harmoniskt: fyra sordinerade horn i föreskriven svag nyans låter oss höra en ackordfortskridning i oväntade kombinationer och vars centrala punkt är en "tom" treklang, dvs. utan tersintervall. Denna står för osynlighetens "ihålighet", för en existensform utan konturer, lite som nazgulerna hos Tolkien, och inte för inte kommer motivet att få en synnerligen framträdande roll i *Ragnarök* som inbegreppet av lögn och bedrägeri.

Sedan följer Alberichs kraftprov därtill förförd av Loge. Hans förvandling till drake gestaltas av låga bleckblåsare som successivt häver sig uppåt och framåt, som en slingrande orm och i allt högre tonhöjder och nyanser. På höjdpunkten öppnar musiken sitt gap och med ett väldigt rytande utspyr den eld och

svavel över de låtsat förskräckta gudarna. Alberich har framträtt jättstor men nu ska han också anta den minsta möjliga gestalten, en grodas. Här visar sig Wagner på höjden av sin förmåga till karakterisering. Ett ensamt engelskt horn i kombination med några "kluckande" klarinetter är nog: grodan ligger klar och tydlig framför oss i sin vattenpuss - och blir ett lätt byte för gudarna. Hela denna scen i underjorden avslutas med en nästan fräckt övermodig musik där Walhalls och ringens motiv är huvudbeståndsdelar följda av nibelungarnas "hamrande" motiv med städen. Musiken och handlingen vänder tillbaka till jordytan där nya urladdningar och förtätningar väntar.

Den första är när Alberich kallar upp sina slavar till jordytan för att leverera guld. Detta sker till ackompanjemang av nibelungenmotivet i ständigt ökad tonstyrka för att sedan sjunka tillbaka och försvinna. Men detta är bara början. När Alberich berövas ringen kommer hans förbannelsemusik som har två beståndsdelar, först själva förbannelsemotivet byggt på kedjor av tersintervaller med osäker tonal tillhörighet presenterat i bleckblåsare och i fortissimo. Men därtill kommer ett motiv där Alberich skildrar den gnagande oro som kommer att ackompanjera ringbärarens sinne, ringen kommer inte att lämna honom någon ro. Detta gestaltas musikaliskt som en serie synkoperade ackord i låga klarinetter av obestämd harmonisk tillhörighet. Musiken har en "gnagande" karaktär kongenial mot ordens tal om ringens psykologiska verkningar, förbannelsen underminerar i själva verket den stulna makten och i detta hänseende är ringen lika farlig för sin tillfällige ägare som någonsin Tolkiens ring. Det hela avslutas med ett kolossalt utbrott i orkestern som visar såväl Alberichs vrede som hans - som han tror - slutliga triumf då ringen återställts till dess rätte ägare. I detta ögonblick växer dvärgen till en väldig gestalt, fruktansvärd i sitt raseri och sin litenhet till trots ett potentiellt dödligt hot mot Wotan och övriga gudar. Utbrottet är kort men intensivt, orkestern vrålar ut hat och hämnd.

Musiken faller nu för en stund till ro och gudar och jättar samlas för att göra upp om betalningen. Vi vet hur det går och utvecklingen har tidigare beskrivits vid porträtten av de agerande personerna. Men jag vill fästa upp märksamheten vid en detalj: när Freia återbördats till de sina beskriver musiken hur de omfamnar och smeker varandra och hur detta emotionella utbrott sakta förklingar. Då förändras det bortdöende liggande ackordet. Två toner räcker för att skifta atmosfären från avslappad till hotfull, jättarna börjar gruffa vilket snabbt stegras till mord inför öppen ridå.

Vi hoppar nu fram till Donners hammarslag med åtföljande blix och dunder. Ur detta lösgör sig den fantastiska synen av regnbågen och borgen som står redo att ta emot sina ägare. Regnbågen - Bifrost som islänningarna kallade den - skimrar i alla färger vilket också musiken gör: orkestern flimrar i den liggande durtreklagen som skiftar i alla färger vilket fylls på med anblicken av Walhall. Inte undra på att gudarna står mållösa! Denna upplevelse av världens skönhet och storslagenhet inspirerar Wotan till en idé: i partituret står att han grips av en stor tanke, materialiserad i ett helt nytt motiv i trumpeteten, även det en treklangs brytning men starkt punkterad och uppåtriktad. Då vet vi inte vad denna idé går ut på men i *Valkyrian* får vi veta: det är ingenting mindre än svärdets motiv, det svärd som ska hjälpa Wotan att återvinna ringen men som i slutändan - oplanerat - i stället splittrar hans spjut och därmed sätter punkt för hans makt. Framtidsdrömmarna störs emellertid av Rhendöttrarnas förebrående sång som i minnet åkallar begynnelsen, världens skapelse. Deras klagan förklingar ohörd och musiken samlar sig till slutapoteos: samtliga skrider på regnbågen in i gudaborgen och musiken gestaltar ett liggande Dess-durackord i majestätiskt tempo och ständigt upprepade fanfarer. "Ein bitter-böses Spiel" - ett bittert-ondskefullt spel som det kallats - har nått sin ände och vi sitter där omskakade och undrande. Katharsis ja - men med förbehåll.

Detta musikdrama är en berättelse med ständigt nya och överraskande vändningar. Det är en symfoni med toppar och dalar, man följer utvecklingen med spänt intresse och när vi väl nått slutet är vi både utmattade och upplivade. Vi har inte haft tråkigt ett ögonblick. Och tänker på personerna och frågar oss om de inte kunde ha agerat annorlunda. Men det avgörande är följande: Rhenguldet är ett problematiskt verk, ej som konstprodukt men väl som budskap. Därför vill jag ha det som sällskap på min öde ö.