

# Peterson–Berger och Nietzsche, eller Peterson–Berger och Herder?

## Bidrag till den svenska upphovsrättens estetiska förhistoria

av *Ulrik Volgsten*

1924, knappa året efter grundandet av föreningen Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå (STIM) skriver Wilhelm Peterson–Berger en serie artiklar i Dagens Nyheter där han under rubriken "Penningen och anden" går till storms mot det han anser vara "geschäft", ett sätt "att genom sin musikbyrå plocka ut största möjliga antal slantar av dem som sjunga och spela vad de komponerat". För Peterson–Berger är det inte bara den småborgerliga affärsmässigheten som stör – penningen är ändå underordnad anden, eller idéernas förverkligande – utan att hela verksamheten drivs "fackföreningsmässig[t]" (1924/1951):

Man kämpar för idéer: frihet, rättfärdighet, jämlikhet, broderskap. Men idéer, liksom allt i andens värld förverkliga sig lättast – ack, det är ändå så svårt, så svårt! – i individen, i jaget och dess förhållande till andra jag. Ju flera som skola hjälpas åt att förverkliga en idé, dess tyngre, långsammare, ofullkomligare blir arbetet, och när massorna gripa sig an med saken – något som de blott tyckas göra i form av revolutioner – skapa de i regel endast karikatyrer eller nya former av de materiella värdenas tyranni. (a. a.)

Peterson–Bergers aversion för STIM är väl känd även utanför musikhistorikernas fack (liksom hans utträde ur föreningen och ganska snara återinträde).<sup>1</sup> Vad som inte är utrett är hur Peterson–Bergers musiksyn förhåller sig till själva grunderna för ett upphovsrättsligt tänkande och hur denna förhåller sig till en mer allmän svensk musiksyn hos Peterson–Bergers samtid. Något explicit resonemang om upphovsrätten för inte Peterson–Berger, så vitt jag har kunnat finna.<sup>2</sup> Däremot utvecklar han en delvis nietzscheinfluerad syn på

---

1 För en utförligare redogörelse av kontroversen, se Block (2006).

2 Att Peterson–Berger hade en kritisk inställning till upphovsrätt antyds inte bara av hans aversion mot STIMs verksamhet, utan också av den uppslupna ton varmed han omnämner den utgångna skyddstiden

musikaliskt skapande som är av direkt relevans för upphovsrättens anspråk. Min övergripande fråga är vad Peterson-Bergers syn på STIM säger om den allmänna svenska uppfattningen om upphovsrätt till musik under 1900-talets första decennier. För att utveckla resonemanget kommer jag att ta upp Peterson-Bergers musiksyn till granskning och placera in den i ett större musikestetiskt sammanhang som sträcker sig tillbaka till 1800-talets början.

## Upphovsrätt till musik?

Upphovsrätt till musik är en kontroversiell fråga i dagens mediedebatt, där en till synes självklar och oproblematisk uppfattning om rätten till musikaliska "verk" börjat ifrågasättas från grunden. Hur såg man på saken vid tiden för Peterson-Bergers kritik? Enligt en ofta upprepade uppfattning har vi i Sverige haft upphovsrättsligt skydd till musik i någon form sedan 1810, då den nya tryckfrihetsförordningen (den "gamla" från 1766 drogs in redan efter sex år) tillerkände varje författare äganderätt till sina skrifter, vilket "i praktiken" också skulle ha innefattat musiktryck (SOU 1956:25s. 35; Petri 2000s. 130, 133; anon. 2008; jfr anon, 1914s. 39).<sup>3</sup> Att någon sådan "praktik" inte fanns är något jag

---

för Wagners musik: "Tysk lag låter enskild litterär och konstnärlig äganderätt upphöra 30 år efter diktarens död; Wagners död inträffade 70 år efter hans födelse – av dessa båda tal framgår som summa det högst betydelsefulla och lämpliga sammanträffandet att Tyskland och hela kulturvärlden just i och med firandet av Wagners 100-årsdag träder i fullaste och möjligast omedelbara besittning av det kulturella arv han efterlämnade" (1913/1951).

3 SOU 1956:25 hävdar angående 1810 års tryckfrihetsförordning att "skrift omfattade allt som lades inför allmänhetens ögon. Ett visst skydd kom på så sätt även kompositörerna och konstnärerna tillgodo." (s. 35). På STIMs hemsida (anon. 2009) kan man läsa att 1810 års förordning "gällde också musikaliskt verk i notform eller annan teckenskrift" Varken SOU eller STIM hänvisar dock till några källor för att belägga sina påståenden. Gissningsvis kommer uppgifterna från förarbetet till 1919 års lag som hävdar att då "skydd sedermera, enligt tryckfrihetsförordningarna av 1810 och 1812, kom auktor mera direkt och i en verksamare form till godo, blev även tonsättaren delaktig därav" (anon. 1914, 39). Den svenska upphovsrätten framställs härmed som om den hade en sammanhängande och oproblematisk historia, där meningsmotstånd, om det över huvud taget nämns, avfärdas som särfall där de "stora principerna" får ge vika för "krass intresseavvägning" (Petri a. a. s. 145). Att knyta den musikaliska upphovsrätten till den tryckfrihetsförordning som i sin tur brukar anföras som den svenska demokratins grund, kan ses som ett försök att ge upphovsrätten ideologisk immunitet: den som ifrågasätter upphovsrätten sätter sig inte bara upp mot lagen, utan mot själva demokratin som sådan (i de senare referenserna nämns inte 1812 års inskränkning av tryckfriheten). Exempelvis menade Kurt Atterberg, en av STIMs grundare och första direktörer, att upphovsrätten är "en av de första mänskliga fri- och rättigheter[na]": "[u]pphovsmannens rätt att bestämma över det offentliga framförandet av sina verk är något som tycks intimt sammanhängande med det demokratiska genombrottet i nyare tid" (Atterberg 1928). Det mer eller mindre avsiktliga syftet är föstås att begåva upphovsrätten med de positiva konnotationer demokrati och yttrandefrihet innebär. Att Atterberg kan ha haft särskilt intresse av att framställa upphovsrätten i positiv dager är knappast förvånande, då han som STIMs främste representant var tvungen att argumentera mot en sådan som Peterson-Berger (se Block a. a.). Intressant är att liknande särintresse gäller för samtliga övriga författare som här refererats. Förarbetet till 1919 års lag lär ha skrivits av Ulf von Konow (Karnell 2007, pers. komm.), som några år senare skulle bli STIMs jurist. Gunnar Petri, som citerats ovan, var VD för STIM, samt preses i Musikaliska akademien. Av 1956 års utrednings fyra författare

diskuterar utförligare i annat sammanhang (Volgsten, under arbete). Frågan är i vilken utsträckning man ännu i början av 1900-talet alls uppfattade musik som något slags abstrakt "objekt" som kunde ägas, köpas och säljas (och stjälas), det vill säga som ett objekt för upphovsrättsligt skydd.

En möjlig indikation i sammanhanget är Karl Valentins korta remissvar till det förslag som skulle mynna ut i 1919 års *Lag om rätt till litterära och musikaliska verk* (Valentin var vid tiden sekreterare i Musikaliska akademien). Läser vi "professorn Valentin[s]" yttrande ser vi att det handlar om att utsträcka den musikaliska upphovsrätten till att gälla även i undervisnings och gudstjänstssammanhang, som enligt lagförslaget skulle vara undantagna, vilket ju inte är särskilt uppseendeväckande. Det intressanta är dock att Valentin hävdar detta med hänvisning till "den förändring som i vår tid uppfattningen av litterär och musikalisk äganderätt undergått i det allmänna medvetandet" (Valentin 1914s. 199). Vari består denna förändring i det allmänna medvetandet som Valentin nämner? Det mest uppenbara svaret är att den nya lagen gäller upphovsrätt, inte äganderätt, så som fallet varit i tidigare lagar – tryckfrihetsförordningen hade ju hävdatt att skrifter var författarens egendom.<sup>4</sup> Utan att gå in på någon exeges om vad Valentin "egentligen menade" föreslår jag att vi läser hans påstående som en möjlig indikation på att ett idealistiskt verkbegrepp och en därpå grundad upphovsrätt faktiskt var något relativt nytt i Sverige vid början av 1900-talet (till skillnad mot den äldre synen som endast inbegrep äganderätt till notskrifter). Detsamma gäller synen på det musikaliska skapandet. Synen på musikskapande som hantverksmässig *aktivitet* dominerar vid denna tid fortfarande över synen på musik som immateriellt *objekt*. Peterson-Bergers musiksyn ger, hur märkligt det än kanske kan tyckas, ytterligare stöd för denna tes.

---

var Birger Ekeberg, förutom justitieminister och president i Svea hovrätt, ledamot av Svenska akademien; Gösta Eberstein var ordförande i Svenska Föreningen för Upphovsrätt, SFU (vars nuvarande ordförande är experten på förlagsrätt Jan Rosén; se undertecknads essärecension av bl.a. Edlund, 2007, i detta nummer av STM); Torwald Hesser blev så småningom hedersledamot i samma förening; medan Erik Hedfeldt vid åtminstone ett par tillfällen föreläste inför SFU.

4 Den som först kom att argumentera för en särskild upphovsrätt som skiljer sig från både egendomsrätt och personlig rätt var den tyske juristen Josef Kohler, vars arbeten från och med 1880-talet kom att utöva inflytande på den svenska lagstiftningen, såväl som på den kontinentala. Enligt Kohlers "dualistiska" teori är upphovsrätten en immaterialrätt *sui generis* som inbegriper både ekonomiska och personliga aspekter (Strömholm 1990).

## Peterson-Berger och Nietzsche: individ eller kollektiv?

Peterson-Berger var inte bara musikkritiker och kompositör. Vid sidan av Carl Jonas Love Almqvist är han den kanske mest intressanta musikestetikern Sverige frambringat. I Peterson-Bergers estetik är folkmusik ett bärande element. Men "folkmusik" har inte något direkt med folkvisor och låtar att göra. I stället uppfattas "folkmusik" som ett uttryck för folksjälens eller nationalandans. Detta är till exempel vad som avses med ett för Peterson-Berger typiskt uttalande som att Beethoven (d.v.s. dennes musik) "slunga[t] s ur den germanska andens inre" (Peterson-Berger 1899a/1951). Folkmusiken är enligt Peterson-Berger den gemensamma mylla ur vilken både folkmusik i vanlig mening och konstmusik groor. Konstmusiken, kan man säga, är en förädlad och mer genomarbetad form av folkmusik än visor och traditionell spelmansmusik.

För Peterson-Berger är denna förädling en bokstavlig process som visar sig i skillnaden mellan det han kallar *demokratisk* (opersonlig) och *aristokratisk* (ädel) konstmusik. Exempel på "demokratisk" musik finner Peterson-Berger dels i romantikens frihetslängtan, dels i modernismens förnyelseiver. Dessa båda "demokratiska" riktningar är inte verklighetsförankrade, de uttrycker en längtan efter något annat, en "trånad för trånadens skull". Medan romantikerna uttrycker en passiv frihetslängtan ser Peterson-Berger hos modernisterna en fåfäng jakt efter det sensationella: "[d]en moderna civilisationen är en hetsjakt av nya moder". Båda varianterna kännetecknas också av sin grupp- eller flockmentalitet, sin oförmåga att resa sig över "massan av skapande musiker", vilket Peterson-Berger betraktade som ett uttryck för underordning, medelmåttighet och framför allt brist på individualism (Peterson-Berger, 1899b/1951).

Den ädla "aristokratiska" konst som Peterson-Berger i stället förordar präglas inte av någon patetisk längtan efter frihet, utan av äkta "*frihetskänsla*" (a. a.). Denna frihetskänsla kommer framför allt till uttryck hos Beethoven, men också hos Mozart, Grieg och Wagner, vars ideal enligt Peterson-Berger är "Prometheus, titanen, som för sin personlighet, sin inre frihet trotsade alla kval, till och med förlusten av sin yttre kroppsliga frihet, och som inte tröttnade att ropa till människorna: Förakten tidens gud och tillbedjen evighetens!" (Peterson-Berger a. a. – det är typiskt för Peterson-Berger att han oftare ondgör sig över den dåliga "demokratiska" musiken, än lyfter fram exempel på dess "ädla" motsats).

Motsättningen mellan det aristokratiska och det demokratiska röjer den starka Nietzscheinflansen i Peterson-Bergers tänkande, framför allt vad gäller Nietzsches idé om "övermänniskan". I skriften *Om moralens härstamning* (1887/1994) tillskriver Nietzsche den antika aristokratin en indelning av människor i "goda" respektive "dåliga", där

kvinnor, slavar och främlingar utgjorde den andra, "dåliga", kategorin. De första att vända sig mot denna samhällsordning var judarna under fångenskapen i Egypten, och i deras efterföljd de kristna, som utvecklade en "slavmoral" där de "dåliga" (slavarna) i stället omvärderas och blir "goda", medan de "goda" (herremännen) blivit "onda" – en moral som långt senare påverkade de borgerliga, liberala, men också socialistiska lärornas krav på demokrati och medbestämmande. Med en ironisk parafras på Hegel, som Peterson-Berger kanske skulle ha instämt med, kan vi säga att slaven enligt denna slavmoral förutsätter herremannens förtryck för att kunna förverkliga sig själv som god.

Den allmänt utbredda slavmoralen kan därför, menar både Nietzsche och Peterson-Berger, inte utgöra någon grogrund för stor konst. Den stora konstnären kännetecknas snarare av fullständig frihet från yttre, kollektivt inflytande, bortom moralens "gott" och "ont". Att skapa i denna anda är å ena sidan att ständigt producera, som Nietzsche säger, "bra, medelmåttigt, eller dåligt", men också att (som Beethovens alla anteckningsböcker visar) "stryka, sovra, omgestalta, ordna" (Nietzsche 1872/2000s. 155). Den verkligt originelle är inte den som påstår sig skapa nya ting eller objekt, utan den som kan se bortom socialt accepterade kategorier: "[d]e originella har i de flesta fall varit identiska med namngivarna" (Nietzsche 1882/1987s. 261), de har makt att namnge, precis som antikens herremän, för vilka språket var den "maktyttring" varmed undersåten definierades (Nietzsche 1887/1994s. 26).

Peterson-Berger var väl påläst och kunde sin Nietzsche – han till och med översatte Nietzsche till svenska (*Tragediens födelse* 1902 och *Så talade Zarathustra* 1919). Att läsa in en nietzscheinfluens i Peterson-Bergers utfall mot STIM, så som det citeras inledningsvis, är inte svårt mot denna bakgrund. Frågan är hur långt Peterson-Berger var beredd att följa sin provokative läromästare. Frågan är giltig framför allt när Nietzsche i sin senare utveckling tog avstånd från sina tidigare försök att beskriva den stora konsten som den kommit till uttryck i den grekiska tragedin och långt senare hos Wagner.

Nietzsche hade i *Tragediens födelse* hävdade att "konstens utveckling är förknippad med dualiteten av de båda begreppen *apollinskt* och *dionysiskt*" (1872/1966). Det apollinska står här för den "individuationsprincip" enligt vilken vi delar in världen i begreppsliga kategorier, de formella kategorier som ligger till grund för vetenskaplig kunskap, för distinktionen mellan vad som är sant och falskt, rätt och fel. Medan Nietzsche kunskapskritiskt karaktäriserar denna kategoriseringsförmåga som ett drömtillstånd, beskriver han det dionysiska som ett rus, ett gränsupplösande tillstånd förknippat med ohämmad lust och våldsamhet. Dessa två principer står i den högsta konsten – den grekiska tragedien och i dess återkomst i Wagners operor – för en *förening*, "ungefär som fortplantningen

är betingad av att det finns två kön som kontinuerligt står i konflikt med varandra och bara temporärt försonas" (a. a.). Det är övermänniskans kännetecken att kunna förena det apollinska och dionysiska i sin utlevelse.

I *Ett självkritiskt försök* som tillades den tredje upplagan av *Tragediens födelse*, överger Nietzsche denna dualitet. I stället hyllar han nu förbehållslöst "det dionysiska otrogna som heter Zarathustra" (1886/2000), under vars trollmakt det inte bara sker "en återförening mellan människa och människa" (som det står om i bokens första kapitel), utan också en "försoningsfest" mellan "den fjärrade, fientliga och underkuvade naturen" och dess "förlorade son, människan". Människan, fortsätter Nietzsche apropå det dionysiska som nu ensamt likställs med det övermänniska, "är inte konstnär längre, hon har förvandlats till konstverk: hela naturens konstnärliga kraft uppenbarar sig här under rusets skälvingar till det Ur-Enas högsta lust och tillfredsställelse [som] förintar [r] individen och befria [r] henne genom en mystisk enhetskänsla" – "det subjektiva förflyktigas i fullständig självförömmelse" (Nietzsche 1872/1966).

Peterson-Berger kom dock aldrig att följa Nietzsche så långt. När Nietzsche efter hand tog avstånd från sin forna ungdomsidol Wagner genom att beskriva kompositören som ett sjukdomsfall (Nietzsche 1888/1992), avfärdar Peterson-Berger detta som "patologiska överdrifter" (Peterson-Berger 1933/1942). I en av Peterson-Bergers sista skrifter, *Melodins mysterium*, från 1937, nämns Wagner men inte längre Nietzsche (tidigare hade det hetat att självaste Beethoven "förebådat" Nietzsche). I sitt försök att spåra melodins födelse sträcker sig Peterson-Berger inte längre än till Platon – den filosof som i Sokrates gestalt Nietzsche mot slutet mest av allt förknippade med det apollinska förnuftet och tragedins utarmning. Dionysos lyser nu med sin frånvaro. Hur skall vi förstå detta?

Lennart Hedwall har beskrivit *Melodins mysterium* som en återklang av Abraham Mankells tankegångar från 1800-talets mitt (Hedwall 2006a), medan Bo Wallner knyter Peterson-Bergers tankar vidare till Almqvists:

Det finns bevisligen ingen sats, där P. -B. skulle hävda som önskvärd en återgång till den dilettantförgudning eller den naiva naturgeni som kännetecknar stora delar av den epok som vi här sysslar med [1800-talet], men det kan inte förnekas att hans ytterligt positiva inställning gentemot spontaneiteten, enkelheten, ursprungligheten i folkvisan stundom går hand i hand med dem. Steget är inte långt till de tankegångar som vid mitten av seklet förfäktades av den tidens ledande musikskriftställare Abraham Mankell. Hur djupt rotat

i en hävdrik estetik som P. B.s idévärld var behöver man bara läsa i Mankells musikhistoriska arbeten eller i C.J.L. Almqvists intressanta essay "Om poesi i sak" för att komma till klarhet om. (Wallner 1953)

Den fråga vi härmed måste ställa oss är hur individualistisk Peterson-Bergers övermänniska är. Och vad innebär Nietzsches subjektupplösning i detta sammanhang?

### **Peterson-Berger och Herder – övermänniska eller naturgeni?**

Både Mankell och Almqvist var influerade av Johann Gottfried Herder.<sup>5</sup> I sin *Viertes kritische Wäldschen*, från 1769, hade Herder formulerat sina tankar om musikens påverkan på en "materiell själ". Herder menade att varken fysiken eller matematiken, varken kompositions- eller instrumentläror kan ligga till grund för en "tonernas estetik". Det är i stället den rena tonen och dess utveckling i melodien, som har den mest *innerliga* påverkan på lyssnaren. Harmoniernas samklang och kompositionernas komplexitet är endast utanverk. Den enskilda tonen, vars verkan Herder vill fånga, kan inte heller förklaras med hänvisning till övertonsserien; själen kalkylerar inte relationer mellan tonernas svängningar, upplevelsen av tonen är o(med)delbar liksom den känsla den alstrar, en "monad" (Herder 1769/2006).

Med hänvisning till hörselnerven och nervfibrernas varierande längd och antal, anser sig Herder kunna förklara örats förmåga att urskilja toner ur klanger och ljud, samt hur de förra är vad som når ända in i själen. De senare är samansatta, de är "kropp" och uppfattas därför kroppsligt, ytligt. Med tydlig adress till den tyska musiktraditionen invänder Herder att Harmoni och komposition (liksom det instrumentella virtuoseri dess framförande kräver) är symptom på den ytliga råhet som präglar människor på nordliga breddgrader. Rent klimatologiskt visar naturhistorien att folk på sydligare breddgrader har ett finare, innerligare och mer artikulerat språk. De pratar i toner och melodier och har också lärt sig att höra därefter. Harmonisk och formell komplexitet är i stället resultat av dunkla och förvirrade språk (a. a.). Och, som Herder så småningom utvecklar resonemanget, eftersom människan inte enbart påverkas av klimatet, utan "får sitt ursprung från och i en släkt", uttrycker musiken varje folks *nationalkaraktär*:

---

5 Att Mankell läst Herder tycks utom tvivel, men det är däremot okänt i vilken utsträckning Almqvist läste honom (Hedwall 2006b).

Likasom en källa antager beståndsdelar, verkningsskrafter och smak efter den botten hvarpå hon samlats; så uppkom folkens gamla karakter af de slägt-drag, den region, det lefnadssätt, den uppfostran, de tidigare göromål och gerningar, som blefwo detta folk[s] egna. Djupt inträngde fädernas seder och blefwo släktens inre försyn. (1784-91/1814-16s. 88)

Herders *Idéer till mennisko-historiens filosofi* översattes till svenska redan på 1810-talet och kom att få en betydande genomslagskraft. Framför allt är det föreställningen om en nationalkaraktär som slår an och som genom Schellings och inte minst Hegels filosofiska arbeten kom att omtolkas i mer absoluta termer som "nationalanda" och "folksjäl".

Herders *Viertes kritische Wäldschen* kom däremot inte att publiceras ens på tyska förrän 1864, det vill säga nästan hundra år efter att orden satts på pränt. Större spridning hade hans estetiska traktat *Kalligone*, från 1800, som också artikulerade en direkt kritik av Immanuel Kants syn på skönhet och originellt skapande, inte minst inom musiken. Medan geniets främsta kännetecken enligt Kant var förmågan att sammanfatta inbillningskraftens "delföreställningar" till en formellt komplex enhet (Kant 1790/2003 §49), utvecklar Herder sin tidigare idé om tonen och den informella melodin. Melodin är den "sanna musiken": på samma sätt som ett enkelt ljud är avhängigt ljudkällans materiella beskaffenhet är en melodi en genklang av människans inre; på samma sätt som en vibrerande sträng får en intilliggande sträng att också börja vibrera, kan människan kommunicera sina känslor och själstillstånd via sång och musik. Herders exempel är den enkla folkvisan. Geniets mönsterskapande sker enligt Herder genom sympatisk efterföljd, när vi lyssnar med "andakt" (Herder 1800/1982). Även om det inte är någon renodlad idealistisk teori Herder formulerar (han pratar ju om en "materiell själ"), så är det ett tidigt exempel på en uppvärdering av musikens status som skön konst – till samma nivå som litteratur, bildkonst, skulptur, teater – en uppvärdering som kommer att fortgå under det följande 1800-talets romantiska rörelse (för Kant var musiken mer "njutning än kultur", då den "talar utan begrepp", Kant a. a. §53).

## En "herdersk" och en "kantsk" musiksyt

Mot bakgrund av Herders kritik av Kant kan vi skilja mellan två idealtper som jag valt att kalla en "herdersk" och en "kantsk" musiksyt, där den "kantska" musiksytten kan ses som en förutsättning för det upphovsrättsliga tänkandets etablering, medan den "herderska" bjuder motstånd på alla nivåer. Det bör understrykas att både den "herderska"



och den "kantska" musiksytten här förstås som generaliserade historiska utvecklingslinjer, snarare än etiketter på två specifika estetiska teorier (vilket inte utesluter att de kan ha gemensamma inslag, t.ex. uppfattningen om en överindividuell "vilja", om än de betonas olika).<sup>6</sup> Både den "herderska" och den "kantska" musiksytten kan artikuleras med avseende på den geniale tonsättaren, det originella verket och dess publik. Till den "herderska" musiksytten hör föreställningar om en *kollektiv folksjäl*, om *enkel melodik*, samt föreställningar om en *inklusive, allomfattande andakt* och *kommunion*. Den "kantska" musiksytten inbegriper i stället föreställningar om en *generell men individualiserbar vilja*, om *formell komplexitet*, samt en *kritisk distanserad kontemplation*. Det som är av störst intresse här är respektive syn på det skapande geniet, där detta enligt det "herderska" synsättet får sin skapande kraft och originalitet från en gemensam folksjäl, medan geniets skaparförmåga enligt det "kantska" sättet att se utgår från en individuell och personligt formad viljeakt.

Hur förhåller sig då Peterson-Bergers musiksytten till den "kantska" respektive den "herderska" synen på musikaliskt skapande? Medger Peterson-Bergers syn på musikska-pande ett upphovsrättsligt tänkande? Svaret kompliceras av förhållandet till Nietzsche.<sup>7</sup> Medan Nietzsches självkritiska försök implicerar en radikal subjektscritik som upplöser alla gränsdragningar – om än den "vilja till makt" han efterhand tematiserar ändå kanaliseras genom ett individuellt centrum – menar Peterson-Berger att "all konstns yttersta formel är personlighetsmeddelelse, fattad som huvud- eller självändamål" (1912/1942):

Musik är och förblir det högsta konstnärliga *direkta* själsuttrycket, ett uttryck utan förmedling av tanke- och begreppssymboler; och fastän det ännu finns anhängare till den gamla teorin om musiken såsom den absoluta sköna formens konst, så är denna teori dock nu att anse som övervunnen. (Peterson-Berger 1929/1942)

Musikens högsta syfte är enligt Peterson-Berger alltså att förmedla konstnärens personliga kvalitéer till lyssnaren. Detta skall därtill förmedlas via de associationer musiken skapar hos lyssnaren, inte genom kompositionens formella kvalitéer:

6 Det bör också påpekas att Herder inte talar om geni i samband med musiken, utan enbart när det gäller litteratur (Herder 1773/2006). Det individuella personliga uttrycket är för Kant begränsat till litteraturen (Kant 1785/2009).

7 Svaret beror förstås på vad som avses med ett "upphovsrättsligt tänkande"; här avses den idealistiskt präglade doktrin som ledde fram till Bernkonventionen 1886, samt 1919 års svenska lag.

Man torde alltså kunna säga: skönhet är i sin ursprungliga uppenbarelse en glädjebetonad samverkan av idé- och värdeassociationer, frammanad av och uppbyggd på en likaledes glädjebetonad primär syn- eller hörsel förnimmelse. Ju klarare, betydelsefullare, eller rikare associationer [musiken] förmår väcka, dess större är dess storhet. (1927/1942)

Detta är också vad som i slutändan räddar Wagner från Nietzsches kritik, den att Wagners musik ytterst skulle vara moraliserande, inte estetisk. Peterson-Bergers försvar för Wagner går ut på att om kompositören är "en viljestark och verklighetskär kampnatur" så blir denna natur, detta etiska personlighetsdrag, också det som associativt meddelas den bildade lyssnaren (1913/1951):

Och dock gäller även här orubbligt lagen att ett konstverk skall först och främst genom sinnesintryck, eller minnesreproduktioner av sinnesintryck, och genom väckande av de med dem i verkligheten förbundna känslöstämningarna uppenbara och till omvärlden överföra ett personligt andligt livsinnehåll. (a. a.)

Men trots att musiken sägs förmedla personliga kvalitéer så medger inte Peterson-Bergers individualism någon radikal originalitet i komponerandet. Detta framgår av hans orubbliga syn på det folkmusikaliska elementet i konstmusiken: "[e]n tondikt som fullständigt saknade folkmusikens element skulle vi helt enkelt icke kunna förnimma som musik – lika litet som vi skulle kunna ge något namn åt ett väsen eller föremål, hos hvilket vi icke upptäcka ett enda typiskt drag" (1911 s. 40). En kompositörs storhet är att ge uttryck för och förkroppsliga sin kultur, sin *nation* (1896/1951). Radikalt nyskapande leder däremot till oigenkännlighet och avståndstagande, vilket ju också är modernisternas öde. Ingen tonkonst, menar därför Peterson-Berger, skall "någonsin kunna nå högre än" Beethovens. Wagner fullföljer blott inom operan vad Beethoven redan uppnått inom symfonin, men "[d]et stora flertalet behärskas fortfarande av den blinda och falska föreställningen om en obruten utveckling av den absoluta tonkonsten" (1899b/1951).

Peterson-Berger tycks här opponera sig mot en framstegsinriktad historiesyn som på 1900-talet skulle komma att åberopas av bland andra Arnold Schönberg, när denne slutgiltigt och av "historisk nödvändighet" lämnar den västerländska tonaliteten bakom sig. När Peterson-Berger ett decennium in på det nya århundradet gör en vidräkning med den svenska musikkulturen är modernisterna – "kakafonisterna", som han sarkastiskt kallar dem – det stora problemet. Lösningen är bildning, utbildning och folkbildning på alla

nivåer – av kompositörer, musiker och lyssnare. Lösningen består i "att i alla musikälskande svenskars medvetande inpränta den sanningen, att folkmusik är det oundgängliga lifselementet i all lefvande tonkonst" (1911 s. 44f), även Beethovens.

I musikaliska termer innebär detta ett avfärdande av den tematisk-motiviska utveckling som utmärker det formellt komplexa musikverket, till förmån för den sammanhängande melodin. Här råder ingen motsättning till Nietzsches antiformalistiska gränsupplösningar och båda kan med avseende på verket – geniets originella skapelse – betraktas som "herderska". Vad gäller synen på det skapande geniet väger dock Nietzsche, trots sin radikala subjektiskritik, över mot en "kantsk" individualism – i den mån denna individualism avsubjektifieras är det i och med individens uppgående i naturen (det "Ur-Ena"), *inte* i någon kollektiv folksjäl. Vad kan vi då säga om Peterson-Berger? Trots det emfatiska hyllandet av individen förblir Peterson-Bergers musikfilosofi i slutänden "herdersk". Musiken bottenar i kollektivet, om än inte i oformad tappning, som den obildade "massa" han förfasade sig över; folksjälen är ett kollektivt subjekt.<sup>8</sup> Peterson-Bergers estetik är härigenom inte bara ogynnsam för, utan tenderar också att ta uttryckligt avstånd från det upphovsrättsliga tänkande som vid samma tid börjar etablera sig i Europa, vilket visar sig allra tydligast i hans kritik av STIM. Vad gäller det distanserade och kontemplativa lyssnandet avfärdas det i konsekvens av både Nietzsches antiformalism och Peterson-Bergers melodicerade folkbildning. I slutänden är det den gemensamma "folksjälen" som musiken tillhör, både vad gäller ursprung, innehåll och mål.

## Sammanfattning

Det vi kan se när vi granskar Peterson-Bergers musikestetik är att han har mer gemensamt med en "herdersk" estetik än med en "kantsk". Även om Peterson-Berger i ord hyllar en nietzscheansk övermänniska är det ett herderskt naturgeni som i slutänden träder fram i hans skrifter. Sett ur ett svenskt musikestetiskt perspektiv är Peterson-Berger snarare en del av 1800-talet än av 1900-talet. Peterson-Berger har mer gemensamt med sina föregångare Mankell och Almqvist än med den yngre generation tonsättare han så spydigt avfärdade som kakafonister och "konradsbergare" (Peterson-Berger 1923). Vad vi kan säga mot bakgrund av uppdelningen i en "herdersk" och en "kantsk" syn på skapande är att medan den svenska kompositören under 1800-talet i hög grad verkar som solitär

8 Uttrycket "masskultur" är enligt detta sätt att se en självmotsägelse, vilken den likaledes nietzscheinfluerade Vitalis Norström försöker förklara med att "massa och själ falla isär, stå emot varandra och bekämpa varandra" (Norström 1910 s. 47).

– och därmed kan tyckas vara individualist – anses skaparförmågan allmänt utgå från en kollektiv folksjäl, snarare än ur en individuell själsförmåga eller personlighet. Inte förän under 1900-talets första decennier påbörjas av bland andra Hilding Rosenberg och Moses Pergament en utveckling som kommer att vända detta förhållande över ända. Här handlar det i hög grad om en vidareutveckling av den "kantska" viljan i individualiserad bemärkelse (filtrerad genom inte bara Nietzsche, utan också Schopenhauer och Schiller) som tar sig uttryck i en vilja att *forma* ett klingande material (Dahlstedt 1993; Broman 2000). Hos Måndagsgruppen sker detta fullt ut, i och med att kompositörsrollen professionaliseras och kollektiviseras i musikestetiskt orienterade nätverk, medan skaparförmågan lokaliseras till en individuell viljestyrd handling. Detta är ett "kantskt" geni, snarare än ett "herderskt", som så småningom ikläder sig ingenjörens sakliga och objektiva vita rock (eller ska vi kanske säga *ingenjören?*).<sup>9</sup>

Men denna för 1900-talet nya musikingenjör kommer inte till dukat bord. Peterson-Bergers herderska geni, som fått sin skaparkraft ur den kollektiva folksjälen, lever kvar länge i det allmänna medvetandet. Vad detta säger om 1800-talets och det tidiga 1900-talets syn på individuellt skapande, originella verk och dess tjänstvillighet för ett upphovsrättsligt tänkande framgår av Almqvists herderklingande ord:

[Kompositions-]studium kan här ingenting vidare uträtta, än visa, huru man skickligt må kunna åt sig bruka något å annat håll befintligt melodiöst; hvilket, om det i begagnandet mycket jemkas (så att endast tonfasonen, men icke noterna blifva desamma) står såsom rimiriscens blott; om förändringen gjorts mindre, visar sig vara plagiat; och om ingen förändring alls försiggått, är uppriktig, är stöld. *Detta ligger likväl icke under den kriminala synpunkten; emedan på konstens område, likasom i Eden, allt är allas egendom, och ingen isjelfva verket nånsin är upffinnare, utom Gud, den ensamme rättsinnehafvaren.* (Almqvist 1844/1959, min kurs.)

1800-talets "herderska" genisyn, så som den kom att utvecklas i Sverige åtminstone fram till och med Peterson-Berger är – trots talet om både plagiat och stöld – anatema för ett upphovsrättsligt tänkande. Det är först när det "kantska" framlyftandet av kompositörens individuella och subjektiva vilja, verkets formella komplexitet och publikens

---

9 Tidstypisk för detta synsätt är beskrivningen av kompositören Karl-Birger Blomdahl, som hade ingenjörstudier i bagaget: "Började han inte som musikalisk byggnadsingenjör, spände polyfona stålwirar och konstruerade arkitektoniska brospann!" (Bengtsson 1956).

distanserade och kontemplativa attityd, får genomslag i konstmusiken som upphovsrätten får en fast förankring i den allmänna musikuppfattningen. Exakt när förhållandet slår över till upphovsrättens fördel är svårt att säga, men det är inte orimligt att anta att det dröjer till 1900-talets senare hälft (Peterson-Berger dog 1942).

Ironiskt nog tycks mycket av de "kantska" kvalitétéerna i dag ha försvunnit från den allmänna debatten till följd av utbredningen av en onyanserad värderrelativism, vilken tenderar att uppfatta frånvaron av universella värdehierarkier som något slags intäkt för konstnärliga världens icke-existens, eller åtminstone icke-relevans (här har den enkla "herderska" melodin återtagit positionerna från det formellt komplexa "kantska" verket). Trots detta tycks de i grunden "kantska" föreställningarna om immateriella verk som egendom och objekt för rättsligt skydd leva kvar i det allmänna medvetandet på ett mer oartikulerat plan,<sup>10</sup> som en seg tankefigur på en dunkel mentalitetsnivå – kanske till följd av en glömska eller en blindhet inför kommersialismens negativa verkningar. Här är det inte motsägelsefullheten i det kollektiva medvetandet som är problemet; genom att slå fast upphovsrätten i globala handelsavtal, så som skett inför det nya millenniet, kan vi räkna med att de kategoriska motsättningarna mellan den "kantska" respektive den "herderska" musiksynen kommer att leva kvar på ett sätt som får den polemiska udden i Peterson-Bergers estetik att framstå som fullt resonlig.<sup>11</sup>

---

10 Vad gäller en "kantsk" föreställning om grunden för rätt till det immateriella verket är det Fichte som står för den mest inflytelserika formuleringen (Fichte 1793/2009), men Fichte förblir trots detta lika osynlig i den musikteoretiska och estetiska litteraturen som han själv tycks ha varit döv för musik.

11 Författaren vill tacka Martin Tegen och Lennart Hedwall för råd och synpunkter.

## Referenser

– SOU 1956:25.

- Almqvist, Carl Jonas Love 1844/1959. "Om musikens framtid", i *Om poesi i sak till skillnad ifrån poesi i blott ord*. Uppsala: Bokgillet.
- Anon. 1914. *Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder, avgivna den 28 juli 1914 av därtill inomkungl. justitiedepartementet förordnade sakkunniga*. Stockholm: Beckmans.
- Anon. 2009. *Kort historik om upphovsrätten*. <http://www.stim.se/stim/prod/stimv4.nsf/AllDocuments/D7599850BC876EE1C125710900476441>
- Atterberg, Kurt 1928. "Demokrati och konstskydd", i *Auktorn* 1.
- Bengtson, Ingmar (1956). "Blomdahls oratorium 'Anabase'", i *Svenska Dagbladet* 15 dec.
- Block, Thomas 2006. "'Penningen och Anden' – Wilhelm Peterson-Berger och Kurt Atterberg", i *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare*. Södertälje: Gidlunds.
- Broman, Per Olov 2000. *Kakofont storhetsvansinne eller uttryck för det djupaste liv?: om ny musik och musikåskådning i svenskt 1920-tal, med särskild tonvikt på Hilding Rosenberg*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Dahlstedt, Sten 1993. "Det sanna, det rätta och det sköna. En huvudlinje i svensk musikalisk modernism", i *Tonsättarens val. Texter om svensk musikalisk modernism och postmodernism*. Red. B. Billing. Bromma: Edition Reimers.
- Edlund, Bengt 2007. *Riff inför rätta*. Lund: Juristförlaget.
- Fichte, Johann Gottlieb 1793/2009. *Beweis der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks. Ein Raisonement und eine Parabel*. <http://www.copyrighthistory.com/fichte.html>
- Hedwall, Lennart 2006b. "Herder i Sverige – några nedslag", text presenterad vid symposiet *Herder, nationen och det musikaliska kulturarvet*. Svenskt visarkiv, 24-25 feb.
- Hedwall, Lennart 2006a. "I tonsättarverkstaden. De efterlämnade skisserna", i *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare*. Södertälje: Gidlunds.
- Herder, Johann Gottfried 1769/2006. "Critical Forests: Fourth Grove", i *Selected Writings on Aesthetics*. Övers. G. Moore. Princeton: Princeton University Press.
- Herder, Johann Gottfried 1773/2006. "Shakespeare", i *Selected Writings on Aesthetics*. Övers. G. Moore. Princeton: Princeton University Press.
- Herder, Johann Gottfried 1800/1982. "Kalligone", i *Musical Aesthetics: A Historical Reader, vol. II. The Nineteenth Century*. Red. E.A. Lippman. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon.
- Herder, Johann Gottfried 1784-91/1814-16. *Idéer till mennisko-historiens filosofi, andra delen*. Övers. P.A. Granberg. Stockholm: Elméns och Granbergs tryckeri.
- Kant, Immanuel 1785/2009. *Von der Unrechtmäßigkeit des Büchernachdrucks*. [http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/ausgabe/%22d\\_1785%22](http://www.copyrighthistory.org/cgi-bin/kleioc/0010/exec/ausgabe/%22d_1785%22)
- Kant, Immanuel 1790/2003. *Kritik av omdömeskraften*. Övers. S.-O. Wallenstein. Stockholm: Thales.
- Nietzsche, Friedrich 1872/1966. "Ur Tragedins födelse", i *Nietzsche i urval*. Övers. C.-H. Wijkmark. Stockholm: Prisma.
- Nietzsche, Friedrich 1872/2000. "Tragedins födelse", i *Friedrich Nietzsche. Samlade skrifter* bd 1. Övers. M. Tegen. Stockholm: Symposion.
- Nietzsche, Friedrich 1886/2000. "Ett självkritiskt försök", i *Friedrich Nietzsche. Samlade skrifter* bd 1. Övers. M. Tegen. Stockholm: Symposion.
- Nietzsche, Friedrich 1887/1994. *Om moralens härstamning*. Övers. J. Sjögren. Stockholm: Prisma.
- Nietzsche, Friedrich 1888/1992. *Fallet Wagner*. Övers. I. Johansson. Stockholm: Symposion.
- Nietzsche, Friedrich 1878/2000. "Mänskligt, alltförmänskligt: en bok för fria andar", i *Samlade skrifter* bd 3. Övers. T. Brobjer. Stockholm: Symposion.
- Norström, Vitalis 1910. *Masskultur*. Stockholm: Hierta.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1923. "Två kammarmusikkonserter", i *Dagens Nyheter* 7 mars.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1933/1942. "Fallet Nietzsche", i *Om musik*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1912/1942. "Några ord om musikkritik", i *Om musik*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.

- Peterson-Berger, Wilhelm 1899a/1951. "Från utsiktstornet. En musikalisk rundblick", i *Från utsiktstornet*. Östersund: AB Wisenska bokhandeln.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1899b/1951. "Beethoven som värdeämätare", i *Från utsiktstornet*. Östersund: AB Wisenska bokhandeln.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1913/1951. "Wagnerarvet", i *Från utsiktstornet*. Östersund: AB Wisenska bokhandeln.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1911. *Svensk musikkultur*. Stockholm: Aktiebolaget Ljus.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1927/1942. "Vad är skönhet?", i *Om musik*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1929/1942. "Värdesättning av musik", i *Om musik*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Petri, Gunnar 2000. *Rätten till menuetten. Historien om musikens värde*. Stockholm: Atlantis.
- Strömholm, Stig 1990. "Copyright – National and International Development", i *International Encyclopedia of Comparative Law*, 14(2).
- Valentin, Karl 1914. "Särskilt yttrande av professorn Valentin", i *Förslag till lag om rätt till litterära och musikaliska verk, lag om rätt till verk av bildande konst samt lag om rätt till fotografiska bilder, avgivna den 28 juli 1914 av därtill inom Kungl. Justitiedepartementet förordnade sakkunniga*. Stockholm: Beckmans.
- Wallner, Bo 1953. "Wilhelm Stenhammar och kammarmusiken", i *Svensk tidskrift för musikforskning*. Volgstén, Ulrik (under arbete). *Idéhistoriska förutsättningar för upphovsrätt: Den svenska synen på den skapande kompositören, det originella verket och den kontemplativa publiken, ca 1810-1919*.

## Peterson-Berger and Nietzsche, or, Peterson-Berger and Herder?

The composer Wilhelm Peterson-Berger was also a famous music critic, propagating his own brand of Nietzschean aesthetic. This aesthetic implied, among other things, an outspoken aversion to the new Swedish Performing Rights society, STIM. What does Peterson-Berger's view on music tell us about the general Swedish attitude towards copyright during the first decades of the twentieth century? The answer is interesting since it is often claimed that the first Swedish copyright law of 1919 was a result of more than a century's struggle for the self-evident rights of the composers. Reading Peterson-Berger's aesthetic writings through the lens of two contradictory ideal types – a Herderian and a Kantian view of music – reveals that Peterson Berger, despite his Nietzschean bent is very much a Herderian in his locating of the source of musical creativity in the collective *Volksgeist* (likewise Peterson-Berger also favours melody over form in a manner common to the nineteenth century). Since a Kantian location of creativity in an individualized will is not articulated in Sweden until the "modernists" of a later generation, it is concluded that the aesthetic and ideological underpinnings of the first Swedish copyright law lacked wider support among composers, musicians, and listeners.

## Om författaren

Ulrik Volgsten är forskarassistent i musikvetenskap vid Institutionen för kulturvetenskaper, Göteborgs universitet. Doktorsavhandlingen (1999) diskuterade språkets kategoriformande roll för musikupplevelsen, liksom musikens grund i förspråklig mellanmänsklig kommunikation, en diskussion som sedan exemplifierades med analyser av Frank Zappas "seriösa" musik. Volgsten var också redaktör (med dr Steven Brown) för antologin "Music and Manipulation. On the Social Uses and Social Control of Music" som publicerades av Berghahn Books 2006. Nuvarande forskning fokuserar på upphovsrätten och dess estetiska idéhistoria.