

Wagnerallusioner i Wilhelm Peterson-Bergers *Ran*

Av Joakim Tillman

Wilhelm Peterson-Bergers *Ran* (1903) brukar alltid beskrivas som ett Tannhäuser-drama i svensk sagomiljö, ett verk där Wagnerinflenser blandas med svensk eller nordisk folkton med rötter hos Söderman och Grieg (Berg 1937 s. 84, Carlberg 1950 s. 178f, Rundberg 1952 s. 281, Törnblom 1984 s. 439, Aulin 1974 s. 492 och Hedwall 1992 s. 477). Wagnerinflusernas omfattning och betydelse värderas dock mycket olika. Folke Törnblom anser att Peterson-Bergers förstlingsopera är ett ganska osjälvständigt stycke där ”Wagner har stått fadder till mycket”. Bertil Carlberg uttrycker sig på ett liknande sätt, men menar ändå att stilen bär Peterson-Bergers stämpel trots att den är mindre självständig än i de senare operorna. Curt Berg däremot hävdar att det är märkligt att musiken är så litet påverkad av Wagner jämfört med hos andra Wagneranhängare. Också Lennart Hedwall tycker att musiken är betydligt mer personlig och självständig gentemot förebilden än Halléns *Waldemarskatten* eller Stenhammars *Gildet på Solhaug*, även om Wagners skugga ligger över verkets anläggning. Alfred Rundberg menar att musiken, trots att ledmotivstekniken och instrumentationen är lånad från Wagner, klingar förvånande ”litet wagnersk”. Ett genomgående drag i dessa texter är att folktonen ses som en motvikt till Wagnerinfluserna. Det är i den Carlberg finner det för tonsättaren karakteristiska kynnet och enligt Hedwall och Berg är det tack vare den som Peterson-Berger kan förhålla sig mer självständig gentemot Wagner.

I litteraturen om *Ran* finns det således en skala från att Wagnerlikheterna i första hand gäller wagnerska metoder (ledmotivsteknik, kontinuerligt musikaliskt drama) till att det handlar om stilistisk imitation i en vidare omfattning. En viktig omständighet som ingen nämner är dock att det finns många allusioner till specifika Wagnerverk i *Ran*. Ett första syfte i denna artikel är att kartlägga och analysera dessa allusioner.

Christopher Reynolds menar att om undersökningen av allusioner bara handlade om en yttlig jakt på reminiscenser skulle den vara en ointressant aktivitet. Men allusioner berör flera frågor av grundläggande betydelse för 1800-talets komponerande: ”notions of creativity, inspiration, and originality; the constraints of tradition and innovation; musical listening and the audience for allusion; the relationship between criticism and composition; and musical symbolism” (Reynolds 2003 s. xi). Ett andra syfte är därför att betrakta Wagnerallusionerna i *Ran* i ljuset av dessa aspekter. Originalitet och självständighet var tidigt mycket viktiga ideal i Peterson-Bergers

musikåskådning. Redan i en av sina första recensioner (DN 18/1 1896) anklagade han Jules Massenet för att i *Manon* vara en imitationskonstnär:

I hela operan finnes knappt ett ställe som man kan stanna vid och säga: 'Detta är Massenet'. Han rör sig i alla stilar utom sin egen – om han har någon. (Peterson-Berger 1923I s. 13)¹

Denna typ av anklagelser går som en röd tråd genom Peterson-Bergers bana som musikkritiker, t.ex. om Karl Goldmark, Wilhelm Kienzl, Peter Erasmus Lange-Müller, Andreas Hallén, Richard Strauss och Natanael Berg.² Frågan är hur de ständigt återkommande påståendena om originalitetens betydelse i Peterson-Bergers recensioner kan förenas med hans egna allusioner till Wagners verk i *Ran*. Raymond Knapp (2005 s. 279) menar att tonsättarna på 1800-talet ställdes inför ett antal motstridande krav. De tvingades mer och mer att konkurrera med tidigare musik samtidigt som de förväntades skapa unika musikaliska personligheter. Men då begriplighet i instrumentalmusik är beroende av en gemensam musikalisk vokabulär medförde strävan mot originalitet en risk att inte bli förstådd. Peterson-Berger var medveten om den problematik som traditionens och innovationens krav ställde. I *Richard Wagner som kulturföreteelse* skiljer han mellan två komponistgrupper i det nutida tyska musikklivet: de Wagnerepigoner som var traditionens fångar och modernisterna vilka var flyktingar som försökte rädda sig undan fångenskapen genom opposition mot allt överindividuellt (1913 s. 8). För Peterson-Berger innebar inte originalitet att konst måste skapas ex nihilo eller att det inte fanns ett allmänt förråd av ”vändningar och tonfall”. Däremot måste den tonsättare som vill vara originell och självständig omstöpa och göra sig oberoende av intrycken från föregångarna. Han skriver t.ex. om August Söderman att först sedan denne dels omsmält sina tyska intryck, dels frigjort sig från dem nådde han personlighetens och stilens mognad och kunde utveckla en skaparverksamhet som betydde den svenska musikens egentliga födelse (1951 s. 94).

Metodiska och terminologiska utgångspunkter

Som Reynolds påpekar används många olika ord för att benämna likheter mellan stycken: lån, citat, allusioner, impulser etc. (2003 s. ix). Peter Burkholder stipulerar lån som den övergripande beteckningen på bruket i en ny komposition av ett eller

1 Hänvisningarna sker till de i bokform publicerade samlingarna av Peterson-Bergers recensioner och artiklar. Några stickprov tyder på att dessa är tillförlitliga när det gäller de aspekter som står i centrum i den här artikeln.

2 Peterson-Berger var i många uppfattningar mycket konsekvent under hela sitt liv, medan han i andra fall växlade mellan helt oförenliga ståndpunkter (ibland t.o.m. i texter som ligger varandra väldigt nära i tiden). Jag använder i några fall senare artiklar för att illustrera hans synsätt då dessa texter ger ett mer fylligt eller tydligt uttryck för vissa idéer. Det finns dock belägg, eller åtminstone indicier, för att han hade dessa åsikter redan vid tiden för *Rans* tillkomst.

flera element från ett specifikt stycke, medan citat, allusion och modellering är olika typer av lån (Grove Music Online, art. "Borrowing"). Citat definieras av Burkholder som en exakt eller nästan exakt presentation av det lånade materialet (Grove Music Online, art. "Quotation"). En allusion skiljer sig enligt Burkholder från ett citat genom att materialet inte citeras direkt, utan en referens görs genom någon annan likhet mellan de två verken som gestik, melodisk eller rytmisk kontur, klangfärg etc (Grove Music Online, art. "Allusion"). Reynolds definierar allusion på ett liknande, men något mer precist sätt (2003 s. 6): "an allusion is an intentional reference to another work made by means of a resemblance that affects the meaning conveyed to those who recognize it."³

Som Reynolds påpekar är det ofta problematiskt att fastställa intentionen (2003 s. 6). När det gäller likheter mellan verk har man ett spektrum från fall där det är helt osannolikt att det finns en intention då tonsättarna inte kände till varandras verk, till fall som Felix och Fanny Mendelssohn där man har verk av två syskon och ett brev som dokumenterar det musikaliska lånet. Enligt Reynolds befinner sig de flesta exempel på allusioner mellan dessa ytterligheter och gäller tonsättare som kände till varandra, utan att det finns någon skriftlig bekräftelse på intentionen. I frånvaron av skriftliga bevis beror trovärdiga argument inte bara på indicier som förbinder två tonsättare eller två verk. Det krävs också en teoretisk grund som kan förklara hur allmänna påståenden om kreativ originalitet kan förenas med privata musikaliska lån (2003 s. xi). Burkholder kräver inte heller uttalade belägg för en intention, utan nöjer sig med att konstatera att bevisläget för lån är starkare om det kan visas att tonsättaren kände till eller hade tillgång till det tidigare stycket. För Burkholder är alltså inte biografiska bevis ett absolut krav över huvud taget för att man skall kunna göra påståenden om lån (Grove Music Online, art. "Borrowing").

Det råder inget tvivel om att Peterson-Berger kände till Wagners verk. Startskottet för hans Wagnerentusiasm var mötet med *Mästersångarna* på Kungliga operan 1887. I *Minnen* (1943 s. 56) skriver han att han greps av en förtrollning som räckte i flera dagar. Han försummade konservatoriet och drev omkring på gatorna i ett slags lyckligt rus, en "Trunkenheit ohne Wein". När han några år senare såg *Tristan och Isolde* i Wien återväcktes den gamla Wagnerfebern från 1887. *Minnen* är skriven långt efter det beskrivna skeendet, men det finns många brev, recensioner och andra artiklar från tiden för *Rans* tillkomst som dokumenterar Peterson-Bergers entusiasm för och kunskap om Wagners verk. Däremot finns det inga källor där han direkt yttrar sig om egna Wagnerallusioner.

Burkholder presenterar sex aspekter som man bör beakta vid studiet av musikaliska lån (Grove Music Online, art. "Borrowing"):

3 Reynolds definition överensstämmer med en pragmatisk standarduppfattning. Enligt Nationalencyklopedins ordbok är en allusion en "medveten indirekt syftning på ngt (annat) utan källangivelse e.d., i förlitande på mottagarens skarpsinne."

1. Vilken är relationen mellan det existerande stycket och det nya stycket som lånar från det?
2. Vilket eller vilka element, från det existerande stycket införlivas i eller refereras till av det nya stycket, helt eller delvis?
3. Hur relateras det lånade materialet till det nya styckets uppbyggnad?
4. Hur förändras det lånade materialet i det nya stycket?
5. Vilken är det lånade materialets funktion i det nya stycket i musikaliskt avseende?
6. Vilken är det lånade materialets funktion eller mening i det nya stycket i associativt eller utommusikaliskt avseende?

Detta system möjliggör enligt Burkholder en klassifikation av både vanliga och exceptionella typer, framhäver viktiga skillnader och underlättar tolkning av lånens betydelse och mening. Frågorna skapar också en grund för att utvärdera när lån har ägt rum. Vad och hur mycket som är lånat är, vid sidan av biografiska bevis, en viktig faktor när det gäller att avgöra sambandet mellan två stycken: "The more elements of an existing piece that are present in a new one, the more unusual or individual the elements that are shared, or the more extensive the similarity within a parameter, the more convincing will be a claim that borrowing has occurred." En tolkning av lånets associativa eller utommusikaliska mening kan också klargöra dess funktion och stödja ett påstående om att ett lån ägt rum. Jag kommer att beakta de flesta av Burkholders aspekter i analysen av varje enskild allusion medan några lämnas till avsnittet om mottagare och igenkänning.

För att kunna ta ställning till frågor om relationen mellan *Ran*, Wagners verk, de andra svenska Wagnerinfluerade operorna och Peterson-Bergers idéer är det nödvändigt att åtminstone skissartat säga något om kronologin för verkets tillkomst. *Ran* hade urpremiär den 22 maj 1903 och i Telemak Fredbärjs bibliografi över Peterson-Bergers verk anges att operan är komponerad 1899–1900 (1937 s. 241).⁴ Att exakt fastställa verkets tillkomsthistoria ligger utanför den här artikelns ramar, men det kan konstateras att Fredbärjs uppgift är missvisande. Den första uppgiften om *Ran* finns i ett brev till Alma Arbman den 1 oktober 1890. I *Minnen* skriver Peterson-Berger att han fullbordade texten och en del av musiken under vintern 1894–95. Denna uppgift är nedskriven långt efter det aktuella skeendet, men det finns en samtida källa som visar att verket var fullbordat åtminstone i slutet av 1899 (texten publicerades 1898). Den 12 november detta år lämnade tonsättaren klaverutdraget till Kungliga Teaterns ledning med en förfrågan om antagande av verket för uppförande. Till svar fick han att stadgarna krävde både klaverutdrag och partitur för att ett verk skulle tas upp till prövning. Två och ett halvt år senare, enligt brev till Kungliga teatern daterat den 11 april 1902, levererade Peterson-Berger både klaverutdrag och partitur för bedömning

4 Henrik Karlsson har i sin verkförteckning, som bygger på Fredbärjs, tagit över denna uppgift (2006 s. 263).

och eventuellt uppförande. Frågan är dock om brevet är feldaterat eller om han först lämnade in verket inofficiellt. De tre utlåtanden som gjordes är nämligen daterade den 27 september 1901, den 19 oktober 1901 och den 13 april 1902. *Ran* antogs på Kungliga Teaterns styrelsemöte den 27 maj 1902 under förutsättning att partituret avlämnades i fullständigt skick (det saknades legatobågar och andra föredragsbeteckningar). Årtalen 1899–1900 i Fredbärjs verkförteckning verkar således gälla utförandet av partituret, men inte den egentliga kompositionsprocessen.

Wagnerallusionerna i *Ran*

Sirener, Rhendöttrar och andra förförerskor

Ran brukar, som framgick ovan, kallas ett svenskt Tannhäuserdrama. I receptionen av verket var det Oscar Levertin (1898) som först gjorde påståenden om likheter när han skrev att hela uppställningen är *Tannhäusers*. Peterson-Berger förnekade att så var fallet och hävdade att Levertins påståenden bara avslöjade att skalden inte hade någon större förtrogenhet med Wagners dramer (DN 30/6 1898). I recensionerna efter urpremiären 1903 var det ingen som påstod att *Ran* som helhet liknade *Tannhäuser*. Däremot ansåg Adolf Lindgren och signaturen W.L. att andra aktens andra tablå starkt påminde om scenen i Venusgrottan (AB respektive StD, båda 22/5 2003).⁵ Trots de dramatiska likheterna hävdade W.L. att man inte kunde tala om ”någon efterklang i musikaliskt avseende”. Det finns dock en flyktig allusion till sirenernas sång i *Tannhäuser*⁶:

The image shows a musical score for the opera *Ran*. It consists of three staves. The top staff is for the vocal line, labeled 'Ran', in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Kan mi - na tär-nors glans ej grubb let ur ditt ve - ka sinn för ja - ga.' The middle staff is for the piano accompaniment, labeled 'Cor.' and 'Vlc.', in a treble clef. The bottom staff is for the piano accompaniment, labeled 'Vlc.' and 'Cb.', in a bass clef. The piano part features a prominent bass line with a long note in the left hand and chords in the right hand.

Notex 1a. Peterson-Berger: *Ran*, akt II, tablå 2, scen 2 (137/4/1)

- 5 Det finns onekligen flera paralleller när det gäller den dramatiska utvecklingen (se Tillman 2007 s. 36).
- 6 Hänvisningarna sker till klaverutdraget i autograf och anger sida, system och takt (sida/system/takt) där allusionen börjar. När det gäller Wagner sker hänvisningarna enligt praxis i amerikansk Wagnerforskning till klaverutdragen utgivna av Schirmer. Naturligtvis har också partituren legat till grund för analysen.

Chor der Sirenen

Ork.

p Naht euch dem Stran - - - de! *pp*

Cor. I.

Notex ib. Wagner: *Tannhäuser*, akt I, scen 1 (23/6/4)

Peterson-Berger anspelar vid ”tärnors” och ”sinn förjaga” (något varierat) på den dissonanta klangen vid ”Strande”, men ackordet införs och fortsätter på ett annat sätt än hos Wagner. För att man skall kunna tala om en allusion när det bara rör sig om ett enda ackord måste det lånade ackordet vara ovanligt eller speciellt, Burkholder talar om en ”striking sonority” (Grove Music Online, art. ”Borrowing”). Man skulle kunna invända att det bara rör sig om ett kromatiskt genomgångsackord som av en slump överensstämmer med Wagners klang. Det finns dock två faktorer som talar för att det är en allusion. För det första rör det sig om samma tonart och tonhöjdsnivå som vid motivets första presentation i *Tannhäuser*. För det andra är likheterna stora både vad beträffar den dramatiska situationen i stort och på detaljnivå. Klangen införs vid Rans ord ”Kan mina tärnors glans ej grubblet ur ditt veka sinn förjaga”, vilket är en uppenbar parallell till hur sirenernas sång återkommer i scen 2 i *Tannhäuser* när Venus vill förjaga tvivlet ur Tannhäusers sinne (45/4/1).

Också Söderman alluderar på denna klang i *Kung Heimer och Aslög*.⁷

p

Det ski - ner sol ö-ver dal och fjäll,

dim. *cresc.*

Notex ic. August Söderman: *Kung Heimer och Aslög*

Hos Söderman ingår dock inte Aiss i ackordet, utan denna ton kommer i melodin istället för upplösningen till Ciss (som istället inträder i nästa takt i samband med ackordbytet). I *Kung Heimer och Aslög* går klangen vidare till ett H9-ackord istället för Wagners rena H-durackord. Om man återvänder till *Ran*-exemplet ser man att klangen följs av ett H9-ackord utan ters, dvs. en variant av Södermans ackord-

7 *Tannhäuser* var den första hela Wagneropera Söderman hörde (under sin studievistelse i Leipzig 1856–57) och den gjorde ett överväldigande intryck på honom (se Jeansson 1926 s. 27ff).

progression. Vidare kan man notera att den melodiska rörelsen vid ”sinn förjaga” i *Ran* är densamma som i *Kung Heimer och Aslög*. Söderman hörde till de tonsättare Peterson-Berger satte allra högst och man skulle kunna hävda att han anspelar både på *Tannhäuser* och på Södermans allusion till *Tannhäuser*.

Förutom likheten med *Tannhäuser* ansåg Levertin (1898) att scenen med *Ran* och hennes tärnor erinrade om *Rhenguldet*. Det finns också musikaliska paralleller. Harmoniseringen av tärnornas trollsång är en uppenbar variant av den del av Rhendöttrarnas sång som först introduceras i slutet av *Rhenguldet* (217/1/3) och som sedan några gånger används som instrumentalmotiv i *Siegfried* (206/3/2) och *Götterdämmerung* (43/3/2 samma tonhöjd som första gången i *Ran*). Vid motivens introduktioner i respektive verk utgör den trestämmiga kvinnliga vokalklangen en gemensam nämnare, även om det i *Rhenguldet* är tre solostämmor och i *Ran* damkör:

Rans tärnor

Hvad ä-ro jordiska fröj der al-la mot dem

Woglinde

Um dich, du kla res,

Wellgunde

Flosshilde

Notex 2a. Peterson-Berger: *Ran*, akt I, scen 3 (31/1/4)

Notex 2b. Wagner:
Das Rheingold, scen 4 (217/1/3)

Woglinde

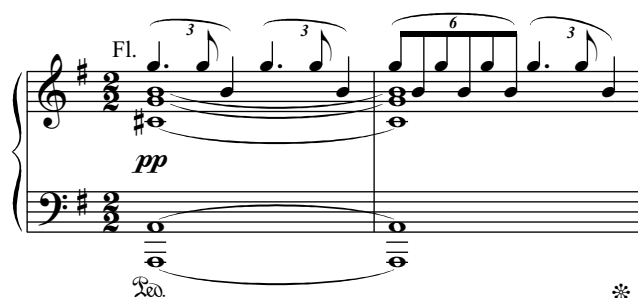
Wei-a! Wa-ga! Wo-ge, du Wel-le, wal-le zur Wie-ge! wa-ga-la wei-a!

5
wal-la-la, wei-a-la wei-a!

Notex 2c. Wagner: *Das Rheingold*, scen I (5/4/1)

Tärnornas sång påminner också om Rhendöttrarnas sång med den framträdande rollen för pendlingen mellan 6–5 inom ramen för en melodik baserad på treklångsbrytning, vilken hos Wagner bygger på fullständig och hos Peterson-Berger på partiell pentatonik. Men Wagners melodik har ett större omfång och är mer sofistikerad. Det rör sig om en konstfullhet som döljer sig bakom ett sken av ursprunglig enkelhet. I jämförelse ter sig Peterson-Bergers tärnsång enbart trivial. Det finns dock mycket som talar för att det är en avsiktlig trivialitet i dramatiskt syfte (se min kommande studie om ledmotivstekniken i *Ran*).

Också det motiv som Peterson-Berger i det förkortade klaverutdraget betecknar ”Lockropet” påminner om ett motiv förknippat med Rhendöttrarna. Warren Darcy kallar detta ”Feminine allure” (se Bribitzer-Stull 2001 s. 335) och den mest uppenbara likheten gäller den variant av motivet som dyker upp när Alberich jagar Rhendöttrarna.



Notex 3a. Peterson-Berger: *Ran*, akt I, förspel (3/4/I)

Notex 3b. Wagner: *Das Rheingold*, scen I (29/3/2)

Båda motiven bygger på en växling mellan två tonhöjder. Istället för att upprepa den lägre tonen som upptakt till den övre upprepar Peterson-Berger den övre tonen i punkterad rytm. Liksom hos Wagner är motivet i *Ran* ofta harmoniserat med ett dominantnonackord. I *Rhenguldet* introduceras motivet när Woglinde försöker locka till sig Alberich (15/1/3) och det återkommer i scen 2 när Fricka inte vill höra talas om Rhendöttrarna ”schon manchen Mann mir zum Leid! verlockten sie buhlend im Bad” (96/4/4). I *Ran* används motivet i samband med Rans och hennes tärnors försök att locka Waldemar till Rans rike. Precis som i de tidigare exemplen finns det således uppenbara dramatiska paralleller.

I samband med tärnornas första scen i *Ran* finns det också en allusion till Rhendöttrarnas musik när dessa återkommer i *Götterdämmerung*, akt III, scen 1. I båda scenerna genomsyras orkesterfakturen av drillar på det sista taktslaget. I *Götterdämmerung* går musiken i 9/8-takt och i *Ran* i 12/8-takt och det finns också flera likheter i den rytmiska gestiken. Ytterligare ett gemensamt element är bruket av arabeskartade, vattenillustrerande figurer, även om dessa skiljer sig åt i sin utformning på detaljnivå.

Rans karaktär påminner inte bara om Venus i *Tannhäuser*, utan också om Kundry i *Parsifal*. Efter Rans första repliker förekommer en allusion till ett avsnitt i *Parsifal* (takt 2–3 i notex. 3b) som handlar just om Kundry, se notex 4a och 4b.

Likheten gäller här även melodistämman rent diastematiskt. Peterson-Berger återger dock Wagners vokalstämma i orkestern. I *Parsifal* följer ackorden efter den fjärde väpnarens påstående att Kundry är en hedning, en trollkvinna. Peterson-Ber-

Notex 4a. Peterson-Berger:
Ran, akt I, scen 2 (16/2/2)

Notex 4b. Wagner: *Parsifal*, akt I (26/4/3)

ger utnyttjar således den harmonik Wagner använder i samband med Kundry för att karakterisera en kvinna med samma egenskaper.⁸

Ackordföljden i takt 1–2 i notex. 4b är ett wagnerskt självcitrat från *Götterdämmerung* där det spelar en viktig roll. Peterson-Berger alluderar på det första dissonanta ackordet i Waldemars monolog i akt III, scen 5. Precis som i notex. 1a rör det sig således om en allusion som bara gäller ett enda karakteristiskt ackord:

Notex 5a. Peterson-Berger:
Ran, akt III, scen 5 (198/3/6)

Notex 5b. Wagner:
Götterdämmerung, akt I, scen 3 (326/1/3)

Tonen Diss i det wagnerska ackordet förekommer i *Ran* bara på första taktslaget i stråkarna, men ackordets identitet är ändå uppenbar. I *Ran* presenteras ackordet på samma tonhöjdsnivå som i notexempel 5b (och 4b), men en oktav högre och spelat av flöjter istället för oboer, engelsk horn, sordinerat horn och tromboner. När motivet introduceras i *Götterdämmerung* förekommer dock de tre högsta tonerna i samma register som i *Ran* och spelas av tre flöjter dubblerade av tre oboer. I *Ran* föregås ackordet av kärlekstemat i H-dur när Waldemar minns sin ritt till bröllopet på Solö:

8 Man kan notera att den här typen av fyrklangsharmonik med ledtonsförbindelser i stämföringen är ett allmänt wagnerskt drag i Peterson-Bergers harmonik. Som Carolyn Abbate påpekar gäller det att vara observant på att likheter "may merely be the result of coincidental or vague affinities which arise whenever a common harmonic vocabulary is in use" (1981 s. 139). I det här fallet anser jag, förutom att ackordförbindelsen verkligen är speciell, att de melodiska och innehållsliga parallellerna utmärker stället som en allusion.

”Hur soligt, ack, hur leende av lycka låg livet för min blick den morgonstund, då jag till Solö red”. Det dissonanta ackordet införs precis före de följande orden ”och fram ej lände” istället för det förväntade H-durackordet och uttrycker hans ångestkänsla vid minnet av sveket mot Ingrid.

Som Wagner själv påpekar (GSD x s. 189f) är motivet i *Götterdämmerung* en variant av det motiv som ger uttryck för Rhendöttrarnas glädje över guldets i början av *Rhenguldet* (33/2/1).⁹ I *Rhenguldets* tredje scen introduceras en harmoniskt förvrängd variant av motivet när Alberich använder ringen för att utöva sin makt över de förslavade nibelungarna. Darcy benämner motivet ”The power of the ring” och den form som förekommer i *Götterdämmerung* kallar han Hagens variant (se Bribitzer-Stull 2001 s. 402). Som en allusion till en ackordföljd associerad med onda krafter, både i *Ringens* och *Parsifal*, antyder klangen i *Ran* varför Waldemar inte nådde fram till sitt bröllop.

Det motiv som är betecknat ”Waldemar, drömmaren” (i det förkortade klaverutdraget) har flera likheter (speciellt i den form där mellanstämmorna faller i parallella terser) med andra delen av Gutrunes motiv i *Götterdämmerung*:



Notex 6a. Peterson-Berger: Waldemar, drömmaren (Förkortat klaverutdrag 6/4/3)



Notex 6b. Wagner: *Götterdämmerung*, akt I, scen 2 (68/2/7)

Både motiven börjar med ett ackord i kvartsextläge med kvinten i melodistämman. Denna fortsätter stegvis kromatiskt uppåt medan mellanstämmorna faller kromatiskt. Därefter går melodierna diastematiskt vidare på olika sätt, men den rytmiska gestiken med överbindningarna är gemensam, liksom det intervalliska fallet i andra

9 I *Richard Wagners skrifter i urval: öfvers. och bearbetning af W. Peterson-Berger* utgiven 1901 utelämnar Peterson-Berger detta avsnitt i artikeln. Kan orsaken vara att han inte ville dra uppmärksamhet till sin allusion?

takten. I *Ran* presenteras motivet först i sordinerade stråkar medan det i notex. 6b är träblåsare och horn som spelar. Wagner upprepar visserligen i de följande takterna sitt motiv en oktav lägre i stråkarna, men det börjar då med ett G-durackord vilket medför att den harmoniska likheten är mindre påfallande. I *Ran* introduceras motivet när Waldemar drömmande ser ned i djupet efter att han gett sig av med båten för att ta vägen över vattnet till Solö. I *Götterdämmerung* genomsyrar motivet orkesttersatsen när Guttrune erbjuder Siegfried hornet med glömskedrycken och denne tar hornet och tankfullt håller det framför sig. Det finns således en dramatisk parallell: en man som är på väg att glömma sin älskade och lockas av en annan kvinna.

Präster och bröllop

Ackordföljden i Mårten Prests ledmotiv har flera likheter med Tarnhelmharmoniken i *Ringen*:

Mårten Prest

Lå-ten E-der kvi - da ej var-da hä - del se och syn - digt hån!

Tbni. och tuba

Notex 7a. Peterson-Berger: *Ran*, akt I, scen 9 (72/4/4)

Cor. con sord.

p

Notex 7b. Wagner: *Das Rheingold*, scen 3 (118/3/2)

Peterson-Berger börjar liksom Wagner med växlingar mellan G#m och Em, men istället för att utmytna i den tomma kvintsamklängen H–F# når harmoniken i *Ran* via ett dominantseptimackord fram till ett Hm-ackord. Medan överstämmans växling mellan Diss och E är identisk med Wagner rör sig basen mellan Giss och Ciss. Förändringen av ackordföljden där ett av ackorden är halvförminskat finns redan hos Wagner. I *Götterdämmerung* är det giss-mollackordet som ofta är halvförminskat genom tillägget av F som baston. Peterson-Bergers transformation är således en variant av Wagners egen.

Men det finns också viktiga olikheter. En mycket central aspekt när det gäller Tarnhelmmotivet är klangen av fyra sordinerade horn. Peterson-Berger undviker denna och orkestrerar sina ackord med tromboner och tuba. En annan skillnad är att medan vokalstämman i *Ran* introducerar den melodiska komponenten i ledmotivet är Wagners motiv ett rent orkestralt koncipierat motiv.

Enligt Bribitzer-Stull (2001 s. 55) är detta en ackordprogression som fick ”topical status” i senare musik. Han nämner Klingsors ledmotiv i *Parsifal*, men också John Williams imperiemotiv i *Stjärnornas krig*-trilogin. Använder då Peterson-Berger denna ackordföljd för att karakterisera Mårten som en ond person? Jag kommer att återvända till denna fråga i min kommande studie om ledmotivstekniken i *Ran*.

I bröllopskören i akt III i *Ran* uppträder en tydlig allusion på en av takterna i Graalstemat i *Lohengrin*:

Brudtärnorna

gladt och tro - get till öm - he - tens bål städs

Detailed description: This musical notation shows two staves in 6/8 time. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are written below the vocal line.

Notex 8a. Peterson-Berger:
Ran, akt III, scen I (166/3/2)

Detailed description: This musical notation shows two staves in 4/4 time. The top staff is for the vocal line, and the bottom staff is for the piano accompaniment. The melody features a triplet of eighth notes and a dotted quarter note. An 8va marking is present above the first measure.

Notex 8b. Wagner:
Lohengrin, Förspel (1/2/4)

Likheterna omfattar både melodiken och harmoniken, endast stämföringen är något annorlunda i *Ran*. Detta Wagnertema citeras också i Södermans ”Stjernehalv” för manskvartett, en sång där Gösta Percy menar att komponisten på ett för honom ovanligt sätt lånat hela fraser från Wagner (Percy 1936 s. 53f). Peterson-Bergers allusion är mindre uppenbar då den dyker upp mer i förbigående (även om den sammanlagt förekommer fyra gånger) och inte heller anknyter till den karakteristiska inledningen på Wagners tema. En viktig skillnad mot *Lohengrin* är också att temat i *Ran* framförs av kören a cappella (först av brudtärnorna och sedan av brudsvennerna) och inte av orkestern (i första akten sjungs dock vid ett tillfälle överstämmans melodik av Lohengrin).

Det finns inte några uppenbara paralleller mellan den dramatiska situationen i *Ran* och Graalstemats associationer i *Lohengrin*. Båda verkens slutakter börjar dock på samma sätt med ett livligt och festligt orkestralt förspel som följs av en bröllopskör. Wagners kör har en tredelad form där åtta kvinnor sjunger a cappella i mittdelen, med orkesteravsnitt före, mellan och efter de två vokala delarna. Peterson-Bergers kör har en ABBA-form där brudtärnorna sjunger a cappella i den första B-delen, brudsvennerna a cappella i den andra och orkestern spelar en ritornell före, mellan och efter B-delarna.

Martyrskap och förlösning

Det motiv som är betecknat ”Martyrskapet” har stora likheter med det motiv som brukar kallas ”Wälsungen-Liebe” i *Ringen*:

Notex 9a Peterson-Berger: *Ran*, akt III, scen 6 (205/3/6)

Notex 9b. Wagner: *Die Walküre*, akt III, scen 3 (265/2/2)

Båda temana bygger på en fallande skalarörelse i punkterad rytm som följs av ett septimsprång uppåt. Det finns också harmoniska paralleller då fraserna i *Ran* och *Valkyrian* börjar på VI6 respektive VI (a1 i takt 2 är en förhållning till g1) och utmynnarn på V. Peterson-Berger instrumenterar dock motivet på ett sätt som döljer sambandet. Den fallande skalarörelsen spelas av engelskt horn som stannar på g1 och inte spelar septimsprånget. Istället träder altviolinerna in och avslutar frasen. I *Ran* introduceras motivet i akt I när Ingrid sakta knäböjer och tyst förbereder sig inför bönen till jungfru Maria att återbringa den försvunne Waldemar. I *Valkyrian* presenteras motivet första gången i akt III, scen 3. Brünnhilde ligger vid Wotans fötter under ett långt högtidligt tigande. Temat tas upp vokalt när Brünnhilde sakta höjer sitt huvud och undrar om det hon gjorde var så skamligt att hennes förbrytelse måste straffas så skamligt. Så småningom reser hon sig till knästående och fortsätter sin vädjan till Wotan. Det finns således vissa gemensamma drag: en av ödet till marken slagen kvinna som vädjar till en gudomlig makt.

I slutduetten mellan Waldemar och Ingrid förekommer fyra gånger ackordföljden Db–Am–Db (229/1/2ff). Denna ackordföljd uppträder också i slutet av *Parsifal* (dock med en annan melodisk rörelse i överstämman), se notex. 10a och 10b.

Peterson-Berger besökte Bayreuth sommaren 1899 och blev starkt gripen av *Parsifal* (brev till modern 27, 30 Juli 1899): ”Det är hela den kristna försoningsläran omsatt i ett underligt stillsamt och dock oerhört praktfullt och färgrikt sagodrama”.

Wagnerallusioner i Wilhelm Peterson-Bergers *Ran*

Waldemar och Ingrid (unisont)

Notex 10a. Peterson-Berger: *Ran*, akt III, scen 7 (230/2/1)

Notex 10b Wagner: *Parsifal*, akt III, scen 2 (276/2/2)

Då *Ran* fullbordades hösten 1899 är det möjligt att denna ”underbara” upplevelse fick betydelse för fullbordandet av verket. Ackordföljden förekommer mot slutet i båda verken och i likartade dramatiska sammanhang: försoning och befrielse efter övervinnande av hinder. Den musikaliska kontexten kring ackorden är också likartad med fyllig blåsarklang, virvlande ackordbrytningar i harpa och skimrande stråkar.

Stråkstämmornas utformning i sig utgör dock en allusion på ”Eldbesvärjelsens” stråkfigurer i *Valkyrian*. Medan Wagners figurer skall skildra eldens fladdrande lågor, återger Peterson-Bergers figurer bruset av de vattenmassor som dränker Solö. Den typ av wagnerskt virtuos orkesterbehandling som förekommer här är ytterst ovanlig i *Ran*. Redan vid tiden för *Rans* tillkomst var Peterson-Berger kritisk mot att orkestern hos Wagner hade en alltför dominerande roll (se vidare nedan).

Notex 11a. Peterson-Berger: *Ran*, akt III, scen 7, endast stråkstämmorna.

(Hier bricht die lichte Flackerlohe aus.)

Viol. I. *f*

Viol. II. *f*

Br. *p* pizz.

Notex 11b. Wagner: *Die Walküre*, akt III, scen 3, endast stråkstämmorna.

Medvetna allusioner eller omedvetna likheter

En fråga i samband Wagnerreminiscenserna i *Ran* är om de verkligen är medvetna allusioner eller om det kan vara omedvetna likheter. Ett gemensamt drag för nästan alla de mer konkreta parallellerna mellan *Ran* och Wagner är att det inte bara finns musikaliska likheter, utan att de uppträder i samband med dramatiska situationer, stämningar och känslor som överensstämmer med det tidigare verket. Enligt Burkholder ger det stöd åt tesen att det rör sig om medvetna anknytningar. Men det behöver inte vara fallet. Peterson-Berger hade genom sin stora förtrogenhet med Wagners musik under relativt lång tid lagrat Wagnerintrycken i minnet när han komponerade *Ran*. De liknande situationerna kan då på ett undermedvetet plan ha väckt Peterson-Bergers minne så att han omedvetet komponerade en liknande musik. Men hur kommer det sig då att många av reminiscenserna presenteras på samma tonhöjdsnivå som originalen? En möjlig förklaring är att det för en flitig spelare av klaverutdragen ”satt i fingrarna” (s.k. procedurminne), eller att Peterson-Berger hade absolut gehör.

Som Reynolds påpekar förbiser dock antingen/eller-attityden till frågan om medvetet–omedvetet ”the rich and complex possibilities for two-way exchanges between conscious and unconscious creativity, exchanges that were already acknowledged in the nineteenth century (2003 s. 103). Vägen från början på kompositionsarbetet fram till det färdiga publicerade verket var ofta lång och tonsättaren hade tid att upptäcka omedvetna likheter och kunde välja att förstärka, dölja, ignorera eller ta bort dem innan verket gick till tryck eller framförande. Efter den svenska premiären på Stenhammars *Gillet på Solhaug* 1902 (verket hade urpremiär i Stuttgart 1899) skrev Peterson-Berger att det föreföll litet förvånande att ”tonsättaren efter alla de i ”Tirfing” vunna erfarenheterna och efter framförandet i Stuttgart ej föredrog att göra åtminstone några lättare omarbetningar, att dämpa de påtagligaste Wagnerreminiscenserna och Griegfraserna o.s.v.” (1923 I s. 172). Han uttryckte sig på ett liknande sätt när det gällde Lange-Müllers opera *Vikingablod* och menade att det föreföll ”obegripligt hur

ett så ogenerat citat som det ur Walthers sång 'Börja på' i 'Mästersångarna' kunnat få kvarstå orättat av kompositören" (1923 s. 205). Dessa båda uttalanden är från året före respektive efter *Rans* premiär. Det är intressant att Peterson-Berger i sin recension av *Vikingablod* antar att de flesta av Lange-Müllers motiv "uppenbara sig som ofrivilliga lån från andra tonsättare". Han erkänner sålunda möjligheten att lån kan vara ett resultat av omedvetna processer. Men han påpekar också att tonsättaren bör dämpa och rätta dessa lån. Även om Wagnerreminiscenserna i *Ran* tillkommit på ett oavsiktligt sätt ter det sig osannolikt att en Wagnerkännare som Peterson-Berger inte skulle ha upptäckt dem under kompositionsarbetets gång, speciellt med tanke på att tillkomstprocessen var lång.

Man kan notera att Peterson-Berger inte skriver att Stenhammar borde ha eliminerat Wagnerreminiscenserna, utan att han borde ha dämpat dem. Det är i ljuset av detta intressant att jämföra Peterson-Bergers allusion i notex. 5a med Stenhammars allusion till samma Wagnerackord. Stenhammar alluderar inte bara på det karakteristiska dissonanta ackordet, utan på hela ackordprogressionen (tonhöjdsnivån är densamma som när motivet förekommer andra gången i *Götterdämmerung* vid 85/3/2). Orkestreringen är som i originalet oboer och engelskt horn, men dubblade av klarinetter istället för flöjter. Stenhammar varierar dock Wagners motiv genom att undvika den fallande sekunden i överstämman.¹⁰

Margit

Jeg har følt den an - ger, den ræd - sel vild,

p sfz cresc. f p

Notex 12. Stenhammar: *Gillet på Solhaug*, akt III, scen 4 (199/1/5)

Ett liknande förhållande gäller om man jämför Peterson-Bergers allusion till sirenernas sång i *Tannhäuser* (Notex. 1a och 1b) med Halléns allusion till samma motiv i *Waldemarsskatten*. Halléns allusion omfattar både ackordföljden och melodiken i Wagners första takter. I *Ran* är allusionen reducerad till ett karakteristiskt ackord och förhållningen i melodiken över detta.

Stenhammars och Halléns allusioner är således mer omfattande än Peterson-Bergers. De två allusioner i *Ran* som här varit jämförelsematerial är visserligen de två mest reducerade i verket, men som framgår ovan är de övriga allusionerna också gan-

¹⁰ *Gillet på Solhaug* hade svensk premiär först 1902 när *Ran* var färdigkomponerad, men Peterson-Berger recenserade klaverutdraget i DN den 28 november 1896.

Av a

Was heiss im Her - zen bren - net,

Notex 13. Hallén: *Waldemarsskatten*, akt II (74/3/3)

ska korta. Det är inte omöjligt att vissa av allusionerna i *Ran* från början kan ha varit mer omfattande och sedan koncentrerats och transformerats. De bevarade skisserna ger tyvärr inga svar när det gäller denna fråga.¹¹

Originalitet och melodik

Ett annat påfallande drag i Peterson-Bergers allusioner är att de i första hand gäller harmoniken och endast i mindre utsträckning melodiken. För Peterson-Berger var melodin det viktigaste och väsentligaste elementet i all musik (1937 s. 7). Melodins tillblivelse var resultatet av en spontan och halvt omedveten skapelseprocess där ”en första ingivelse, ett ’motiv’, så att säga springer upp ur tonsättarens omedvetna själliv...” (1937 s. 49). Det som då frapperar tonsättaren är att han i vissa tonsteg ”tycker sig höra något nytt och säreget”. Peterson-Berger betonar att analytisk kunskap inte kan vara till hjälp vid skapandet av en ”ny, levande” melodi, även om den kan vara till nytta för att rätta till ”vissa formellt störande enskildheter i en redan skapad melodi” (1937 s. 19). Det är alltså i sin melodik som en tonsättare i första hand visar sin originalitet och denna melodik är resultatet av inspiration och inte en medveten skaparmöda. Man förstår då varför Peterson-Berger undviker melodiska allusioner till Wagner och att allusioner som gäller harmonik och orkestrering är acceptabla då de inte hotar tonsättarens självständighet och individualitet. Detta understryks också i hans recension av Halléns *Waldemarsskatten*, där han skriver att det första havsmotivet inte bara i rytm och harmoni, ”utan även i intervallerna [min kurs.] starkt påminner om ’urmotivet’ i tetralogin [Ringens]” (1923I s. 118 [13/4 1899]).

Åsikterna i *Melodins mysterium* är publicerade långt efter *Rans* tillkomst. De återfinns dock i tidigare texter. I samband med Lisztminnet 1911 skrev Peterson-Berger t.ex. att:

11 Abbate (1981) visar hur Debussys skisser till *Pelléas* avslöjar att han under verkets långa tillkomstprocess transformerade och beslöjade användningen av vissa wagnerska modeller.

Den djupaste, väsentligaste av alla en tondiktarens förmögenheter, den rena, allmänmänskliga ingivelsen, det substantiella, folkmusikaliska elementet, det enda hållbara, bestående elementet i all tonkonst, den ursprungsfriska melodin eller vad man vill kalla det – den var honom i alla fall nekad. Han blev här eklektiker och imitator. (1952 s. 27)

Peterson-Bergers idéer om melodin har också klara paralleller till grundläggande idéer i 1800-talets musikestetik. Schopenhauer skriver t.ex. i *Världen som vilja och föreställning*: ”Koncipierandet av melodien, dess blottande av alla det mänskliga viljandets och förnimmandets djupaste hemligheter är snillets verk, vars verkan här ögonskenligare än på någon annan punkt är fri från all reflexion och medveten avsiktlighet och kan kallas för inspiration” (1916 s. 373). Att Wagner- och Nietzsche-entusiasten Peterson-Berger redan på 1890-talet var bekant med dessa idéer är högst troligt. Det var också åsikter som var allmänt utbredda bland 1800-talets tonsättare och Reynolds nämner Eduard von Hartmanns *Philosophie der Unbewussten* (först publicerad 1868) som en viktig källa för spridningen av dem (2003 s. 110ff). Som Reynolds framhäver ansågs komponerandet av motiv och teman vara en djupt personlig aktivitet som var resultatet av ”an inspired creative process beyond the understanding even of the composers themselves” (2003 s. 104). Tillägnandet av formstrukturer, harmonisk vokabulär och orkestreringstekniker var däremot helt acceptabelt och också något som uppmuntrades i kompositionslärorerna. Peterson-Berger påpekade t.ex. i en recension av Griegs pianokonsert 1896 att Schumanns pianokonsert stått modell för första satsen i formellt hänseende. De som kände andan bakom bokstaven hade dock inga problem att veta och känna ”att Griegs pianokonsert tillhör hans djupaste, mest originella och geniala verk” (1923 s. 42). Efter att ha kritiserat Lange-Müllers *Vikingablod* för att flera av motiven var lån från andra tonsättare skriver Peterson-Berger att när det gäller ledmotivstekniken kunde man ”önskat en kraftigare och intelligentare efterföljelse av Wagnermönstret” (1923 s. 206).

Mottagare och igenkänning

I definitioner av ”allusion” betonas inte bara intentionens roll, utan också mottagaren och frågan om igenkänning. Reynolds menar att man kan urskilja tre olika mottagargrupper: den stora publiken bestående av ”liebhaber”, en mindre – men viktig – publik av ”kenner” och en exklusiv grupp bestående av tonsättaren och några få förtrogna (2003 s. 142). Han påpekar också att genren var viktig för vad publiken förväntade sig och uppfattade (2003 s. 34). Att *Ran* var ett musikdrama och att Peterson-Berger som kritiker gjort sig känd som en förkämpe för Wagner gjorde självfallet publiken mer predisponerad att uppfatta Wagnerallusioner än vad som annars hade varit fallet. När det gäller den stora publiken kan man dock notera att den vid *Rans* premiär knappast kan ha haft möjlighet att identifiera mer än hälften av

Wagnerallusionerna. Av Wagners musikdramer hade bara *Valkyrian* och *Rhenguldet* spelats i Stockholm. Även om delar av *Götterdämmerung* och *Parsifal* hade framförts på konserter kunde Peterson-Berger knappast ha räknat med att verken var allmänt bekanta. Wagners romantiska operor var dock sedan länge introducerade på Kungliga teatern och framför allt *Lohengrin* var en publikfavorit som redan på 1890-talet hade upplevt mer än 100 föreställningar. I fallet med den mycket tydliga allusionen på Graalstemat i *Rans* tredje akt måste Peterson-Berger därför ha insett och avsett att åskådarna skulle uppfatta den. Då aktens inledning till sin uppläggning har klara paralleller till början av tredje akten i *Lohengrin* är det möjligt att Peterson-Bergers allusion är en blinkning i ögonvrån till dem som uppfattade detta, en sorts musikalisk motsvarighet till Brahms "det kan väl varenda åsna höra" om likheten mellan finaltemat i dennes första symfoni och hymntemat i Beethovens nionde symfoni.

När det gäller de övriga allusionerna kan man tänka sig tre hypoteser beträffande Peterson-Bergers avsikter i relation till den stora publiken:

1. Allusionerna är inte avsedda för den breda publiken, utan endast för kännarna.
2. Allusionerna är avsedda för en ideal publik som ännu inte existerade vid verkets premiär.
3. De drag som allusionerna tar fasta på är sådana som i den efterwagnerska musiken fick status av topoi och därför förmedlar en mening även om inte själva allusionen uppfattas (jmf. Bribitzer-Stulls ovan redovisade resonemang).¹²

Hypotesen att allusionerna inte är avsedda för den breda publiken stöds av det faktum att de alla är beslöjade genom olika transformationer. Reynolds skriver att nödvändigheten att visa sig originell – och därmed ett geni – var störst gentemot den stora publiken och att det också var en orsak till att tonsättarna var restriktiva med att tala om sina lån (2003 s. 142).

Däremot kan inte Peterson-Berger ha räknat med att allusionerna skulle gå obemärkta förbi kännarna. Fem av dem (notex. 2a, 3a, 6a, 7a och 9a) är ledmotiv som förekommer på ett stort antal ställen, även om inget av dem hör till de mest frekvent använda motiven i verket.¹³ De övriga sex utgör lokala fenomen, men medan allusionerna i notex. 1a och 5a endast passerar som hastigt uppdykande meteoror, upprepas de övriga flera gånger och är därmed mer tydligt uppfattbara.

Den förste som gjorde påståenden om imitation av Wagner och lån från Wagners verk i *Rans* musik¹⁴ var Richard Henneberg, kapellmästare vid Kungliga teatern. I sin bedömning av verket till Kungliga teaterns styrelse skriver han:

Alla äro ju ej titaner, som en R. Wagner och att slaviskt kopiera honom, är ett farligt

12 För en vidare undersökning av Peterson-Bergers syn på musikens uttryck och bruk av topoi se min kommande studie om ledmotivstekniken i *Ran*.

13 De är dock ofta förändrade vid sina återkomster så att likheterna med Wagner är mindre påfallande än i de versioner som förekommer i notexemplen.

14 När det gäller texten och handlingen hade redan Levertin (1898) gjort sådana anmärkningar, se Tillman 2007 s. 35.

experiment. Allt för mycket är ock i ”*Ran*” imiterad efter Wagners’ka förebilder, för att verka äkta, t.ex. ha ”Rans’ tärnor” ett starkt släktttycke med ”Rhendöttrarna”, äfven kända Wagner-motiv kunna påvisas i mängd.

Henneberg var en stor entusiast för Wagner och mycket kunnig om hans musik. Men en viktig kontext man måste beakta när man läser hans omdöme är Peterson-Bergers roll som musikkritiker. Hösten 1896 framfördes Hennebergs förspel till Ibsens *Brand* på en konsert med tonsättaren själv som dirigent. Peterson-Berger skrev att det var ett wagneriserande stycke med en lindrig bismak av kapellmästarmusik. Då detta var det enda stycket av Henneberg på programmet förmodade han att dennes syfte med konserten inte varit att göra publiken medveten om sin begåvning som skapande konstnär (DN 23/II 1896). Att Peterson-Bergers verksamhet som recensent påverkat Hennebergs omdöme antyds av den första meningen i dennes utlåtande: ”Endast sällan har jag väl haft ett ledsammare uppdrag än detta, att kritisk bedöma en musikkritikers verk, ej heller blef jag glad vid läsningen af detsamma.”¹⁵

I recensionerna efter urpremiären är det ingen kritiker som konkret pekar ut någon av Wagnerallusionerna. Några talar allmänt om att verket uppvisar påtagliga Wagnerreminiscenser (sign. W.L. i StD 22/5 1903 och Patrik Vretblad i NDA 22/5 1903). Andra framhäver däremot att Wagners inflytande i första hand visar sig i bruket av wagnerska metoder: L. skriver att verkets yttre musikaliska gestaltning, dess arkitektur har Wagner som mönster (POT 22/5 1903), J Bs talar om en opera med fullödig Wagnerapparat och nämner symfoniskt behandlade ledmotiv i orkestern och oändlig melodi (SocD 22/5 1903) och d menar att man inte kan förebrå verket för Wagnerinflytande ”annat än sådant som betingas av att det moderna musikdramat ännu är helt och hållet byggt på den Wagnerska instrumentaltekniken” (StT 22/5 1903). De olika synsätt på verkets relation till Wagner som presenterades i artikelns inledning har således sin grund i dess allra första receptionshistoria.

Peterson-Berger och ”the anxiety of influence”

Inte ens flertalet av musikkritikerna verkar således ha uppfattat Wagnerallusionerna. Endast för en musiker med tillgång till *Rans* partitur och lång praktisk erfarenhet av Wagners musik, som Henneberg, verkar de ha varit uppenbara (även om han inte nämner några konkreta exempel som entydigt bekräftar identifikationen). Vilket kan då ha varit Peterson-Bergers syfte med Wagnerallusionerna i *Ran*? Enligt Peterson-Berger var Wagner den nödvändiga utgångspunkten för den fortsatta musikhistoriska utvecklingen. Samtidigt betonade han, som framgått ovan, originalitetens betydelse. Man kan här anknyta till den amerikanske kritikern och litteraturteoretikern Harold Bloom och hans studie *The Anxiety of Influence* (1997). Enligt Bloom skapar

15 Det var dock Henneberg som 1903 dirigerade den mycket framgångsrika premiären på *Ran*.

traditionen en ångest hos författaren som han strävar att frigöra sig ifrån. Detta sker genom en felläsning av föregångaren och denna omtolkning gör att originalitet och självständighet uppnås. Bloom presenterar sex olika typer av felläsning som han kallar ”revisionary ratios”. Kevin Korsyn menar att dessa är tillämpbara även i musiksammanhang, åtminstone genom en viss grad av felläsning av Bloom (1991 s. 12).¹⁶ Peterson-Bergers ”felläsning” av Wagner anknyter till aspekter av Blooms två första ”revisionary ratios”, clinamen och tessera: korrigerig respektive antitetisk komplettering och reduktion av överdrifter.

Peterson-Berger vände sig emot det han kallade den ensidigt musikaliska och musikimiterande uppfattningen om Wagners betydelse (1913 s. 161) och hävdade att Wagner i första hand var en kulturfråga. Han hade skapat det antika musikdramats första moderna motsvarighet genom en kultursyntes av antik hellenism (tes) och germanism (antites) (1923I s. 81 [2/II 1898], 1913 s. 59f).¹⁷ Men Wagner förstod enligt Peterson-Berger inte själv räckvidden av sina innersta strävanden (1913 s. 125). Wagners kultursyntes var inte heller den enda tänkbara eller möjliga då den hade för många individuella eller tillfälliga drag (1913 s. 105). Bland annat ansåg Peterson-Berger att Wagner i för hög grad betonade germanismen och i det svenska musikdrama han ville skapa var idealet en sammangjutning av hellenism och germanism i fullkomligare proportioner (1913 s. 159). Till bristerna i Wagners musik hörde den ovanliga bredden och omständligheten i uttryckssättet, vilket gjorde att den saknade ”den för all dramatisk verkan så ytterst viktiga lakonismen, förmågan av kort, sammanträngt, slående uttryck” (1913 s. 150). Denna bredd och tyngd var något främmande för nordborna vilka föredrog ”en spänstigt, rask, stram och klar formgivning” (1913 s. 163).

Det nordiska lynnet krävde också ett mer inåtvänt, antydande känslouttryck medan Wagner stod för ett lössläppt, utåtvänt patos som aldrig tycktes få nog av akustisk styrka (1913 s. 163). Peterson-Berger kritiserade också Wagners orkesterbehandling för att den dränkte dikten (1923 I s. 130) och han ansåg att musiken borde dra sig tillbaka efter att ha fött barnet (op cit s. 133).¹⁸ Denna kritik formulerades i artikeln ”Framtidsmusik”, publicerad den 23 december 1900, dvs. precis då han hade avslutat eller höll på att avsluta partituret till *Ran*. Efter urpremiären av *Ran* prisades orkestreringen av de flesta recensenterna med ord som ”mästerlig”, ”glansfull”, ”väljudande” och ”gjord med stor säkerhet”. Men det konstaterades också att den vid

16 Korsyns studie är den mest konsekventa och systematiska tillämpningen av Blooms teorier vid studier av influenser på musikområdet.

17 Dessa åsikter framställs mest utförligt i Peterson-Bergers *Wagner som kulturföreteelse*, men finns uttalade redan vid tiden för *Rans* tillkomst i recensionen av Verdis *Trubaduren* den 2/II 1898 (se Peterson-Berger 1923I s. 81).

18 Peterson-Berger anspelar här på Wagners sexuella metaforik vid beskrivningen av hur dramat uppstår genom föreningen av dikt och musik i slutet av andra delen av *Oper und Drama*: Den poetiska avsikten är den säd med vilken poesin (som den manliga principen) befruktar musiken (den kvinnliga principen). Ur denna förening föds det musikaliska dramat. (GSD IV s. 103).

en del talsångställen krympte ihop nästan till onödig torftighet (L i POT 22/5 1903), att den ibland kunde vara mindre diskret (J BS i SocD 22/5 1903), att den i början föreföll något asketiskt och kärvt hållen (d i StT 22/5 1903) och att den inte innehöll några störande kraftyttringar (osignerad anmälan i Svensk musiktidning 1903 s. 85). Kritikerna lade utan tvekan märke till ett väsentligt drag. Orkestersatsen i *Ran* är betydligt mindre fyllig och komplex än i Wagners verk.

Ytterligare en allvarlig brist i Wagners musik var att den inte hade sin grundval och utgångspunkt i den tyska folkmusiken (1913 s. 30). Som framgår ovan av citatet i samband med Lisztminnet 1911 såg Peterson-Berger det folkmusikaliska elementet som det enda hållbara, bestående elementet i all tonkonst och han satte likhetstecken mellan detta och den ursprungsfriska melodin och den rena, allmänmänskliga ingivelsen. Peterson-Berger följer här Nietzsches tankegångar i sjätte kapitlet i *Tragediens födelse* (Nietzsche 2000 s. 39), vars första svenska utgåva från 1902 är översatt av just Peterson-Berger. Att anknyta till folkmusiken var därför ett sätt att bevara sin originalitet och samtidigt föra Wagnertraditionen vidare. Peterson-Berger hävdade t.ex. att medan Richard Strauss nått fram till Wagnerkarikeringens gränser och inte kunde skapa något nytt, ägde Mahlers innerliga kontakt med den tyska folktonen ett drag av genial naivitet som inte tillhörde epigonvärldens kännemärken (1913 s. 13).

Reynolds skriver att önskan att framstå som originell tävlade med behovet att "demonstrate one's mastery of the received artistic heritage, one's ability to manipulate musical symbols and incorporate them into a personal voice" (2003 s. 142) Wagnerallusionerna i *Ran* verkar vara just ett djärvt och utmanande sätt för Peterson-Berger att markera att han tog upp arvet från Wagner, men att han samtidigt hade omsmält och korrigerat de wagnerska elementen så att ett originellt och självständigt svenskt musikdrama skapats. Men det finns ytterligare en aspekt på detta. Peterson-Berger gjorde i sin musikåskådning en distinktion mellan sirenernas och musernas konst: den förra var ytlig underhållning medan den senare innebar tragismens gestaltning för andliga syften. Wagner hade enligt Peterson-Berger lyckats tämja sirenerna och hans musik kunde kallas en egendomlig sammansmältning av sirenernas och musernas konst (1913 s. 116). Som Gösta Norell (1991 s. 52–63) påpekar var sirénmotivet viktigt för Peterson-Berger vid tiden för *Ran* och förutom i *Rans* handling förekommer det också i *Sveagaldrar* (1897) och sagospelet *Lyckan* (1903). Man kan notera att mer än hälften av allusionerna i *Ran* är till Wagnermotiv associerade med lockelse och förförelse. Ville Peterson-Berger med hjälp av allusionerna antyda att han i ännu högre grad än Wagner lyckats tämja sirenkonsten? I *Wagner som kulturföreteelse* skriver han att Wagners sista verk, *Parsifal*, var "ett festspel avsett att helga den moderna teatern till värn och fäste för musernas, tragismens konst, i dess eviga kamp mot sirenernas" (1913 s. 133). Det ligger i ljuset av detta möjligen en djupare tanke bakom att den slutliga segern över *Ran* och sirénkonsten sker till tonerna av en allusion till just slutavsnittet i *Parsifal*.

Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

- Henneberg, Richard: Brev till operachefen 27 september 1901 (Kungl. Teatrarnas arkiv, Styrelsens protokoll, Vol 4, 1901/02, A 1 C).
- Peterson-Berger, Wilhelm: Klaverutdrag till *Ran*, autograf (SMB)
- Peterson-Berger, Wilhelm: Partitur till *Ran*, autograf (SMB)
- Peterson-Berger, Wilhelm: Skisser till *Ran* (SMB, Peterson-Berger samlingar)
- Peterson-Berger, Wilhelm: Brev till Alma Arbman 1 oktober 1890 (SMB, Wilhelm Peterson-Berger-arkivet, Brev från P-B)
- Peterson-Berger, Wilhelm: Brev till Kungliga teatern 12 november 1899 (SMB, Wilhelm Peterson-Berger-arkivet, Brev från P-B)
- Peterson-Berger, Wilhelm: Brev till Kungliga teatern 11 april 1902 (SMB, Wilhelm Peterson-Berger-arkivet, Brev från P-B)
- Peterson-Berger, Wilhelm: Brev till Minna Peterson (P-B:s mor) 27, 30 Juli 1899 (SMB, Wilhelm Peterson-Berger-arkivet, Brev från P-B)

*Musiktryck*¹⁹

- Hallén, Andreas: *Waldemar* (= Waldemarsskatten), klaverutdrag. Berlin: Raabe & Plochow, 1899.
- Peterson-Berger, Wilhelm: *Scener och motiv ur Ran* [Förkortat klaverutdrag med överlagd text]. Abr. Lundquist (Abr. L. 3641).
- Stenhammar, Wilhelm: *Das Fest auf Solhaug (Gildet på Solhaug)*, klaverutdrag. Köpenhamn: Nordiske.

Övriga tryckta källor²⁰ och litteratur

- Abbate, Carolyn 1981: "Tristan' in the Composition of 'Pelleas'". I *19th-Century Music*, Vol. 5, No. 2. (Autumn 1981), s. 117–141.
- Aulin, Arne 1974: "Wilhelm Peterson-Berger." I *Svensk musik: från vallåt till Arnljot*, av Arne Aulin och Herbert Connor. Stockholm: Bonnier.
- Berg, Curt 1937: "Ran, Arnljot, Domedagsprofeterna, Adils och Elisiv." I *Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift den 27 februari 1937*, red. Ernst Arbman, Sten Beite, Gösta Morin och Einar Rosenborg. Stockholm: Natur och kultur.
- Bloom, Harold 1997: *The anxiety of influence: a theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 2. ed.
- Bribitzer-Stull, Matthew 2001: *Thematic development and dramatic association in Wagner's Der Ring des Nibelungen*. PhD from University of Rochester, Eastman School of Music. University Microfilms International (MI) Ann Arbor, MI.
- Burkholder, Peter J 2001: art. "Allusion." *Grove Music Online*.²¹

19 Referenserna till Wagnerverken sker som framgår av texten till de av G. Schirmer utgivna klaverutdragen.

20 När det gäller dagspressrecensionerna av *Rans* premiär anges tidning och datum i den löpande texten.

21 Den hela texten från *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. uppl., red. av Stanley Sadie och John Tyrrell (London, 2001).

- Burkholder, Peter J 2001: art. "Borrowing." *Grove Music Online*.²¹
- Burkholder, Peter J 2001: art. "Quotation." *Grove Music Online*.²¹
- Carlberg, Bertil 1950: *Peterson-Berger*. Stockholm: Bonnier.
- Fredbärj, Telemak 1937: Bibliografi över Wilhelm Peterson-Bergers verk. I *Wilhelm Peterson-Berger: Festskrift den 27 februari 1937*, red. Ernst Arbman, Sten Beite, Gösta Morin och Einar Rosenberg. Stockholm: Natur och kultur.
- Hedwall, Lennart 1992: "Wilhelm Peterson-Berger". I *Musiken i Sverige 3: Den nationella identiteten 1810–1920*, red. Leif Jonsson och Martin Tegen. Stockholm: Fischer och Kungl. Musikaliska akademien, s. 471–481.
- Jeanson, Gunnar 1926: *August Söderman: en svensk tondiktarens liv och verk*. Stockholm: Bonnier.
- Karlsson, Henrik 2006: "Systematisk verkförteckning: Skrifter och kompositioner". I *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare* red. Bengt Olof Engström, Orwar Eriksson, Lennart Hedwall och Henrik Karlsson. Möklinta: Gidlund, s. 261–284.
- Knapp, Raymond 2005: Recension av Christopher Reynolds "Motives for allusion: context and content in nineteenth-century music". *Journal of the American Musicological Society*, 58, nr 3, fall 2005, 736–748.
- Korsyn, Kevin 1991: "Towards a new poetics of musical influence." *Music Analysis*, Vol. 10, No. 1/2. (Mar.–Jul., 1991), 3–72.
- Nietzsche, Friedrich 2000: "Tragedins födelse." I *Friedrich Nietzsche samlade skrifter*, Band I. Övers. av Martin Tegen. Eslöv: B. Östlings bokförl. Symposion.
- Norell, Gösta 1991. *Wilhelm Peterson-Berger och dikten*. Arboga: Norrlandsförlaget.
- Levertin, Oscar 1898: "Wilhelm Peterson-Berger: *Ran*, Abr. Lundquists Förlag." *Svenska Dagbladet* 23 juni 1898.
- Percy, Gösta. *Grunddragen av Wagnerrörelsen i Sverige under dess första skede från omkr. 1857-omkr. 1884*. Handskrift.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1896: "Hr Hennebergs konsert." *Dagens Nyheter* 23 november 1896.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1913: *Richard Wagner som kulturföreteelse: sju betraktelser*. Stockholm: Ljus.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1923 I och II: *P.-B. recensioner: glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896–1923*. Stockholm: Åhlén & Åkerlund, 2 vol.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1937: *Melodins mysterium: nutidsbetraktelser över musikens väsen*. Stockholm: Natur och kultur.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1942: *Om musik: ett urval essayer och kritiker*. Stockholm: Bonnier.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1943: *Minnen*. Uppsala.
- Peterson-Berger, Wilhelm 1951: *Från utsiktstornet: essayer om musik och annat*. Östersund.
- Reynolds, Christopher Alan 2003: *Motives for allusion: context and content in nineteenth-century music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Rundberg, Alfred 1952: *Svensk operakonst*. Stockholm: Kultur och form.
- Schopenhauer, Artur 1916: *Världen som vilja och föreställning*. Övers. av Efr. Sköld. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- Tillman, Joakim 2007: "Wagnerinfluenser i Wilhelm Peterson-Bergers dramatiska dikt *Ran*." *Parnass* nr. 4, 2007, s. 34–37.
- Törnblom, Folke 1984: *Operans historia*. Stockholm: Bonnier fakta, 2. omarb. och utvidgade uppl.
- Wagner, Richard (GSD): *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Leipzig: Siegel, 3. Aufl. 1903.

Summary

Wagnerian allusions in Wilhelm Peterson-Berger's Ran

Many claims have been made about imitation of Wagner's style and use of Wagnerian methods in Peterson-Berger's music drama *Ran* (1903). However, no one has mentioned the important allusions to specific Wagner works. Departing from J. Peter Burkholder's typology of musical borrowing, the first aim of this article is to analyse these allusions. The second aim is to examine the allusions in the context of "notions of creativity, inspiration, and originality; the constraints of tradition and innovation; musical listening and the audience for allusion; the relationship between criticism and composition" (Reynolds 2003:xi).

One crucial question is how Peterson-Berger's frequent statements about the importance of originality can be reconciled with his own borrowings in *Ran*. While he rejected stylistic imitation, an examination of his opinions suggests that he accepted allusions if they were not too obvious. Even though the allusions in *Ran* are to works in the same genre and often appear in similar dramatic contexts, they are transformed and condensed. As most of Wagner's later works had not been played in Sweden at the time of *Ran*'s first performance, his allusions seem not to have been intended for the general audience.

Peterson-Berger considered Wagner the foundation for the future development of music. However, in a kind of Bloomian misreading of Wagner he demanded completions, revisions, and correction of excesses. The Wagnerian allusions in *Ran* seem to be a bold and defiant way for Peterson-Berger to demonstrate that he carried on the Wagnerian inheritance, but that he had mastered and incorporated the Wagnerian elements in a personal style that made a genuine Swedish music drama possible.

Key-words

Wilhelm Peterson-Berger, Richard Wagner, *Ran*, allusion, influence

Författaren

Joakim Tillman är lektor i musikvetenskap vid Stockholms universitet. Hans forskning har tidigare varit fokuserad på svensk konstmusik efter 1950 med studier om Daniel Börtz sinfonior, Ingvar Lidholms användning av tolvtonsteknik på 1950-talet, olika reaktioner mot modernismen från 1960-talet och framåt m.m. För närvarande håller han på att slutföra ett forskningsprojekt, finansierat av Riksbankens jubileumsfond, om Wagnerinflenser i svensk opera decennierna kring sekelskiftet 1900 (i vilket artikeln i årets STM är en del).