

STM 1967

**Anteckningar kring Wilhelm Peterson-Bergers
pianosviter**

Av Lennart Hedwall

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikkforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

Anteckningar kring Wilhelm Peterson-Bergers pianosviter

Av Lennart Hedwall

I

Ingén annan svensk pianomusik torde ha nått en så vidsträckt popularitet som Wilhelm Peterson-Bergers »Frösöblomster». Den första av de tre samlingarna med denna titel utkom 1896, samma år som tonsättarens första häfte i romansserien »Svensk lyrik» (med sånger till texter av Heidenstam, Levertin och Fröding), och de båda utgåvorna innebar hans definitiva genombrott såväl hos kritiken som hos den bredare musikpubliken. Orsaken till »Frösöblomsters» enastående framgång var väl i första hand styckenas friska och spontana melodik, deras relativt lättöverkomliga pianofaktur och deras klara och överskådliga form. Den ganska opersonliga »salongsatmosfär», som nästan helt dominerar de tidigare av Peterson-Bergers pianostycken, har i »Frösöblomster» förbytts i en »friluftsdoftande» nationell ton, som tycks ha hämtat sin inspiration direkt ur naturstämningar eller naturupplevelser och som skulle kunna betecknas som ett slags »saklig hembygdsromantik» i 1890-talets anda. Också de två senare samlingarna »Frösöblomster» (1900 resp. 1914)¹ innehåller till övervägande delen naturinspirerade stycken med ofta nästan konkret hållna situationsmålningar, och stilen i dessa senare häften skiljer sig i stort inte mycket från det förstas.

»Frösöblomster» har emellertid kommit att ställa Peterson-Bergers övriga pianoproduktion — möjligen med undantag för »Sex låtar för klaver» från 1897 — oförtjänt i skuggan. Den långa raden av pianohäften rymmer åtskilliga verk, som måhända med ännu större musikalisk rätt borde återfinnas på den levande konsert-, hemmusik- eller undervisningsrepertoaren, och den täcker också — liksom de lika tätt flödande romanskompositionerna — hela Peterson-Bergers aktiva tonsättartid och ger därmed en tämligen god bild av hans utveckling. Det förefaller dessutom, som om han just i senare »Frösöblomster» medvetet velat kvarhålla karaktären hos det första häftet och mera konsoliderat sin stil än förnyat eller förändrat den; det är faktiskt i dem och

¹ Årtalen avser, där ej annat anges, kompositionsår.

i ett par andra samlingar med tydlig anknytning till »Frösöblomster»-sfären, som de flesta s. k. P.-B.-schablonerna av melodisk eller harmonisk art insmugit sig. I andra av sina pianoverk har Peterson-Berger lika medvetet sökt avlägsna sig från eventuella maner och i stället utveckla såväl pianostilen som själva tonspråket. Flera av dessa samlingar kan sålunda sägas vara mindre typiska för den »populära» Peterson-Berger. De vittnar i stället om tonsättarens ständiga (och ofta förbisedda) arbete på en musikalisk förnyelse i olika avseenden, och de innehåller stycken av ytterst skiftande karaktär.

En komplett förteckning över Peterson-Bergers samtliga pianokompositioner återfinns i dr Telemak Fredbärjs bibliografi i »Festskrift den 27 februari 1937», utgiven till tonsättarens 70-årsdag.² Här skall endast noteras, att utöver de i bibliografien upptagna verken har 1952 postumt utgivits *Mirres menuett*.³ I manuskript finnes dessutom en *Fuga*, daterad »Dresden 12.11.1889» och med påskriften »skriven som prov för att visa E. Kretschmar», och en ofullbordad *Idyll*, daterad »2 febr. 1932» och försedd med påskriften »Om arbetas».⁴

Det har nämnts, att man i Peterson-Bergers pianostycken kan följa hans utveckling genom att han med relativt korta mellanrum återkom till genren. Emellertid bör man därvid ha i minnet, att de större verken, symfonierna, kantaterna och operorna, och deras »idéinnehåll» för tonsättaren själv var det centrala i hans livsgärning, och pianominiatyrerna ofta tjänade som avspänning mellan dessa större verk. Detta förhållande finns tydligt utsagt i en artikel »i egen sak» i DN 27.1.1915, »Avsikt och enkelhet i tonkonsten», där Peterson-Berger bl. a. ger följande bakgrund till sina pianostycken och deras tillkomst:

»Under mina större arbeten samlar sig på skissblad och i anteckningsböcker en myckenhet av motiv och melodiska uppslag, av vilka endast en del kunna komma till omedelbar användning. Tid efter annan finner jag lust och disposition att ordna och utarbeta dessa infall i en form som lämpar sig för offentliggörande utan att förvanska eller med falsk grannlåt överskyla deras egenskap av fullständigt elementära musikingivelser. På sådant sätt ha en stor del av mina pianohäften upp-

² Festskrift, s. 277 ff.

³ Utg. av Elkan & Schildknecht förlag (E C 1400). Samma förlag har även utgivit ett häfte »Sommarminnen av Wilh. Peterson-Berger» (E C 1467, cop. 1954), sex transkriptioner för piano av de sex första sångerna i häftet »Tio sånger för blandad kör» (komp. 1889-94, utg. 1926). Först i anslutning till resp. stycke står angivet, att arrangör varit B. Stålhandske. Utgåvan är respektfull mot den ursprungliga nortexten men måste väl ändå anses helt onödig, även om Peterson-Berger själv i några fall företog liknande transkriptioner (i ett fall är transkriptionen f. ö. troligen mer bekant än kör-originalen: *Chorus mysticus* ur »Sex låtar för klaver»).

⁴ Kopior av dessa båda kompositioner har välvilligt ställts till mitt förfogande av dr T. Fredbärj, som också äger originalet till *Fuga*. Manuskriptet till *Idyll* återfinnes i KMAB.

stått, och de särskilda omständigheter, naturintryck, poetiska stämningar, under vilka utarbetningen försiggått, har jag sedan sökt fasthålla i titlar och överskrifter.

Att jag sökt framställa dessa mina tankar nakna, osmyckade, i deras musikaliska urform beror icke på något hänsynstagande till någon viss publiks smak; jag har endast följt min egen.»⁵

I citatets sista stycke kommer Peterson-Berger in på artikelns huvudsakliga syfte: att polemisera mot en kritiker, som anklagat honom för att anpassa sina smärre stycken för »de bredare lagren av vårt lands musikvänner». Peterson-Berger var säkerligen långt ifrån okänslig för sina småstyckens popularitet — han ville ju, som Moses Pergament uttrycker det, »på en gång vara en man som skrev musik för folket och en storman för musikens folk».⁶ Men hans håg stod i första hand till de stora formerna, där han ville uttrycka hela sin livshållning och sin livsfilosofi — sådant kunde ju omöjligt pressas in i ett pianostyckes begränsade format. Därför rymmer pianomusiken inte alltid de egenskaper, som Peterson-Berger ansåg vara de förnämligaste i sin musik, och därför torde den ha fordrat en kommentar som den citerade artikeln. Men artikeln väcker också nyfikenheten på en alldeles speciell punkt: i pianomusiken skulle vi möta osmyckade motiviska ingivelser. Redan denna omständighet ger sanktion åt uppfattningen att man i pianomusiken kan följa Peterson-Bergers kompositoriska utveckling i stort.

Om man låter »Frösöblomster» stå som en särskild grupp inom Peterson-Bergers pianoproduktion, skulle man kunna indela hans övriga pianostycken i tre tydligt avgränsade delar. Tonsättaren har själv försett sina tidigast (hos huvudförläggaren Abr. Lundquist) utgivna stycken, *Canzonetta* (1888), *Valzerino* (1892) och *Vikingabalk* (1893), med beteckningen »Ungdomskompositioner», och till samma grupp måste också hänföras hans första publicerade komposition, *Valse Burlesque* (1886),⁷ och vidare »Damernas album» (1895) och »Tonmålningar» (1896). De sju »dedikationerna» i »Damernas album» kan sägas utgöra kompositionsetyder i tidens stil, dvs. med stark dragning åt det salongsmässiga,⁸ men de har även betydelse som förstudier till senare verk. Särskilt påtagligt är detta senare förhållande i samlingens sjätte nummer, som är Peterson-Bergers tidigaste folkdansartade stycke, och i det sjunde

⁵ Cit. efter omtrycket i »Från utsiktstornet», essayer om musik och annat, Östersund 1951 (postum utg., red. av T. Fredbärj), s. 201-202.

⁶ M. Pergament, Svenska Tonsättare, Sthlm 1943, art. »Wilhelm Peterson-Berger. Försök till en karakteristik», s. 70.

⁷ *Valse Burlesque* utgavs på Julius Bagges förlag 1888. Den tidigast tillkomna av Peterson-Bergers pianokompositioner är emellertid *En herrskapstrall* från 1883, som utgavs under pseud. Olle Söribyn av Abr. Lundquists förlag 1906.

⁸ Häftet har också blivit betecknat som »camp» i artiklar vid Peterson-Berger-jubileet 1967, bl. a. av Leif Aare i en recension i GHT 27.2.

stycket, som både melodiskt och formellt är en »urversion» av *Vid Frösö kyrka* ur »Frösöblomster I». »Tonmålningar» innehåller tonsättarens första mer direkta naturbilder, men ännu är såväl naturskildringen som pianostilen föga personlig. Från den överraskande primitiva och stillastående atmosfären i *Skogsinteriör* går tanken inte bara till Wagners *Waldweben* utan också — och musikaliskt med mera rätt — till Lange-Müllers finstämda men bleka »Syv Skovstykker» op. 56.⁹ Valsavsnittet i *Marin* är lika chopinskt som omotiverat (likartat är förhållandet med valsvariationen i *Norrländsk rapsodi* (1898), som f. ö. också får räknas till ungdomsverken), och nog förefaller både *Skogsinteriör* och *Marin* vara »stugsittarpoesi», särskilt i jämförelse med de naturskildringar som skulle följa. Vågglittret i *Marin* stannar snarare från en insjö än en havsyta — det bekräftas om inte annat av en jämförelse med »Hafsstämningar» av Sigurd von Koch eller »5 Marinen» av Lennart Lundberg, för att nu stanna inför liknande tonpoesi av två nästan jämnåriga svenska tonsättare.

Kring »Frösöblomster» kan man sedan gruppera en rad pianohäften från slutet av 1890-talet fram till början av 1930-talet. Flera av de redan nämnda »Sex låtar för klaver» och av de fem »låtarna» i »Färdminnen» (1908) kunde lika gärna ha stått i ett häfte »Frösöblomster», medan »Fyra danspoem» (1900) däremot innebär en återgång till salongselegansen i »Damernas album» med endast mer behagfull och tämligen ytligt glättad pianofaktur. »Tre album i dansform» (1917), »Tre nya danspoem» (1914/23), »Tre tondikter» (1924–26) och »Solitudo» (1932) rymmer — för att nu begagna Sten Beites beteckningar¹⁰ — frilufts- och sällskapsstämningar sida vid sida. När i dessa senare häften »salongstonen» bryter igenom eller rent av renodlas, så är den antingen programmässigt betingad som i *Herrgådsfröknarna*, som f. ö. uttryckligen rubricerats som ett »Intermezzo à la Chopin» (»Färdminnen»), klassicistiskt balanserad som i häftet »Tre albumblad i dansform», som innehåller en menuett, en gavott och en vals, eller förbunden med vida

⁹ I det sjunde av samlingens stycken finns ett avsnitt med en pianofaktur som påminner om huvuddelen i »Skogsinteriör». Den »nordiska» tonen lyser ibland fram i dessa stycken, som eljest förefaller vara starkt beroende av Gade och Hartmann; en episod som t. 38–43 i nr II erinrar om Grieg. I nr VII förekommer redan i inledningen med dess hornmotiv molldominant (t. 6), vidare en stigande folkvisartad melodi (t. 16 ff.) och vid upprepningen av hornmotivet en tersfigur (t. 44–45), som senare avrundas med ett tritonussprång (t. 52–54), allt detaljer, som låter sig påvisas även hos Peterson-Berger. Om dessa influenser är direkta eller förmedlade genom Sjögren, är omöjligt att avgöra. Lange-Müller nämns veriteligen ej i Peterson-Bergers uppsatser; Sjögren gjorde den danske tonsättarens bekantskap under sin vistelse i Köpenhamn 1883, reste tillsammans med honom genom Europa till Paris 1884–85 och stod även senare i kontakt med honom.

¹⁰ Beite använder dessa beteckningar flera gånger i sin artikel »Wilhelm Peterson-Berger som instrumental tondiktare» (obs. f. ö. epitetet »tondiktare»!) i Festskrift, t. ex. s. 28 ff.

mer personliga och intima tonfall som i *När mor var ung* (»Tre nya danspoem»).

Till de tre kompositionsgrupper, som ovan skisserats, kommer så en fjärde, där Peterson-Berger på flera sätt arbetar annorlunda än i de andra och där han både stilmässigt och idémässigt närmar sig sina större verk. Citatet ovan torde alltså icke gälla verken i denna fjärde grupp. Den omfattar de pianokompositioner, som här skall betecknas som »sviter», även om denna benämning inte förekommer i någon pianoutgåva. Utmärkande för dessa verk är nämligen, förutom att de består av stycken med samma eller likartad inspirationsbakgrund, att de också förekommer i orkesterversioner och där uttryckligen är betitlade sviter: »I somras» (1903), »Earina» (1917) och »Italiana» (1922). Till dessa tre verk kan av många skäl, som skall redovisas nedan, fogas »Anakreontika» (h 1 1922–23, h 2 1935). Även om de sju kompositioner, som samlats i dessa två häften, har ett mer blygsamt format än satserna i de nämnda sviterna, äger de en sydländsk-klassisk bakgrund, som ställer dem bredvid »Earina» och »Italiana», och tonspråket är övervägande av sådan art, att verket som helhet lämnar de samtida, mer löst hopfogade pianosamlingarna långt bakom sig.¹¹ Märkligt nog tycks det inte finnas något belägg för, att Peterson-Berger skulle haft för avsikt att instrumentera också »Anakreontika», men man bör då komma ihåg, att han på senare år förstörde praktiskt taget samtliga ofullbordade verk och dessutom de flesta skisser. Om Peterson-Bergers verkliga kompositionsplaner vet man därigenom relativt litet, och även i brev och uttalanden var han under sin sista tid tystlåten om sitt komponerande — det blev oftast tillbakablickar eller allmänna synpunkter. Efter motgången med »Adils och Elisif» 1927 miste Peterson-Berger åtskilligt av sin kompositoriska kraft, och av planerna på ytterligare operor och andra större verk finns ingenting annat bevarat än innehållsredogörelser i ord.¹²

¹¹ Med visst fog kan naturligtvis sägas, att »Frösöblomster» domineras av gemensamma inspirationskällor, och att vart och ett av de tre häften skulle kunna bilda en »svit». Så har emellertid Peterson-Berger knappast avsett (därtill är också antalet stycken i varje häfte för stort), och när han senare (1934) sammanställde en »svit» ur »Frösöblomster» för orkester, valde han ut fem stycken ur första häftet.

I diskussionen om svitfrågan skulle i så fall med större rätt häftet »Färdminnen» dragas in. Ingen av tonsättarens smärre samlingar har en mer svitartad satsföljd än denna: ett »förspele», långsam sats, scherzo (»Intermezzo à la Chopin»), långsam sats och »epilog». Här är det i första hand stilistiska kriterier samt tonsättarens uttryckliga beteckning »låtar», som ställt »Färdminnen» vid sidan av de utvalda sviterna.

¹² Sådana innehållsredogörelser finnes för de planerade operorna »Teano», »Pilgrimsfärden» och »Ildiko» publicerade i SvD 6.11.1938 av tonsättaren själv. T. Fredbärj har i sin artikel »Peterson-Berger, antiken och Italien», Studiekamraten 1955, återgivit en synopsis till symfonin »Hellas».

I detta sammanhang kan det vara av vikt att uppmärksamma de beteckningar Peterson-Berger givit sina olika pianostycken. Beteckningen »dedikation» är redan nämnd, och den har säkerligen tillkommit för att ytterligare motivera, att de sju styckena i »Damernas album» är tillägnade sju damer ur tonsättarens bekantskapskrets. Från denna beteckning är steget inte långt till »albumblad», en benämning som förekommer redan hos tidiga 1800-talstonsättare som t. ex. Schumann och som egentligen avser en komposition som nedtecknas i en väns (eller i tonsättarens eget) »minnesalbum», en sedvänja, som i Sverige påträffats redan hos de s. k. Uppsala-tonsättarna vid seklets början och som även Peterson-Berger gjorde till sin genom den *Invention a 2 voci*, som han skrev ned tillsammans med en dikt (»Komparation») i fru Gudrun Torpadie-Lindbloms minnesalbum 12.3.1897.¹³ De två första »Frösöblomster»-samlingarna bär undertitlarna »åtta» resp. »sex melodier för piano», medan tredje häftets stycken kallas »humoresker och idyller». Ordet »låtar» återfinns redan i titeln på häftet »Sex låtar för klaver» och återkommer som beteckning för de fem styckena i »Färdminnen». »Danspoem» är en relativt ovanlig titel, som Peterson-Berger använder tämligen ofta. Det viktigaste ledet i ordet bör för honom själv ha varit »poem»; styckena skulle innehålla dans-element, förädlade till poesi. Senare pianostycken kallas företrädesvis för tondikter. Också här betonar alltså tonsättaren särskilt att det är fråga om tondiktning, en musikalisk genre, som Peterson-Berger knappast ansåg stå i motsatsförhållande till »absolut musik» utan snarast uppfattade som en högre dignitet av den »rena» musiken. Tondikter är beteckningen såväl för styckena i (pianoversionerna av) sviterna »Earina», »Italiana» och »Anakreontika» som för samlingarna »Tre tondikter» och »Solitudo». I häftet »Tre tondikter» hör de två första styckena avgjort till »Frösöblomster»-kategorien — nr 2, *In memoriam*, hette ursprungligen vid sin första publicering i DN 19.12.1926 också »Ett nytt Frösöblomster» — och det sista, en (f. ö. ytterst pekoralistisk) »parodi» på *Amerikansk dans*,¹⁴ är sannerligen ingen »tondikt», om nu beteckningen skall ha något med poesi att göra. Lika tveksam måste man ställa sig inför benämningen »tondikt» på ett stycke som etyden *Tonfilm, barnstillåten* i häftet »Solitudo», där väl endast den stämningsrika och harmoniskt intressanta *Gåtan* gör egentligt skäl för namnet. Häftets övriga stycken är mer eller mindre »Frösöblomster»-betonade. Däremot är tondikt en passande etikett för de olika satserna i sviterna, där Peterson-Berger verkligen i första hand sökt gestalta ett poetiskt idéinnehåll. Den enklaste rubriceringen

»pianostycke» återfinns endast på titelbladen till samlingarna »Tonmålningar» och »I somras».

Trots att Peterson-Berger hör till de mest diskuterade och därmed till de mest omskrivna svenska tonsättarna och även ägnats en av de ytterst fåtaliga svenska tonsättarmonografierna,¹⁵ finns det ingen specialstudie över hans pianomusik, och även i de artiklar, där pianomusiken mer ingående behandlats, har varken verkbeskrivningar förekommit eller stil- och formanalyser företagits. Därför kommer här nedan de fyra sviterna att mer eller mindre detaljerat presenteras, och vid behandlingen av var och en av dem diskuteras vissa formella eller stilistiska drag, som i sin tur kan ge belysning åt Peterson-Bergers övriga produktion och speciellt åt de problem, som hänger samman med hans pianomusik. I anslutning till »I somras» följer några formella betraktelser, i anknytning till »Earina» tages tonsättarens förhållande till programmusiken — idédiktningen — upp, i samband med »Italiana» penetreras frågor om motsatsparet »Syd-Nord» i Peterson-Bergers tankevärld och produktion (även andra motsatspar tangeras), och allmänna stildrag (samt ev. förebilder och efterföljare) berörs på tal om »Anakreontika».¹⁶

II. »I SOMRAS»

Synpunkter på form och formtyper i Peterson-Bergers pianomusik

Om tillkomsten av »I somras» berättar Sten Beite:

»Vid en färd i de ödsligt vackra Oldfjällen sommaren 1903 samlade tonsättaren en mängd musikaliska uppslag för att sedan bland dem välja det lämpligaste för operan. Det övriga sovrades och formades till de kompositioner, som ingår i I somras.»¹

Operan som avses i citatet är »Arnljot», och som bekant arbetar Peterson-Berger i denna opera närmast ledmotiviskt, något som bl. a. betyder en helt annan inställning till den musikaliska satsen än den som avspeglas i det tidigare citerade avsnittet ur artikeln »Avsikt och enkelhet i tonkonsten». På ett motsvarande sätt skiljer sig de sex satserna i »I somras» från Peterson-Bergers övriga samtida pianokompositioner. De enkla Lied- eller rondo-

¹⁵ B. Carlberg: Peterson-Berger, Sthlm 1950.

¹⁶ Någon fullständighet inom resp. diskussionsområde har givetvis ej varit möjligt att ernå. Som rubriken »Anteckningar kring...» anger, har förf. i första hand tagit upp de problem och associationer, som resp. svit uppvisar och medför, och därvidlag sökt sammanfatta tidigare undersökningsresultat, redovisa egna synpunkter samt — vilket i sammanhanget torde vara minst lika viktigt — peka på linjer att följa upp i den Peterson-Berger-forskning, som förr eller senare måste komma.

¹ Festskrift, s. 33.

¹³ Stycket (och dikten) återgivna i facsimile i kalendern »Vintergatan» 1924.

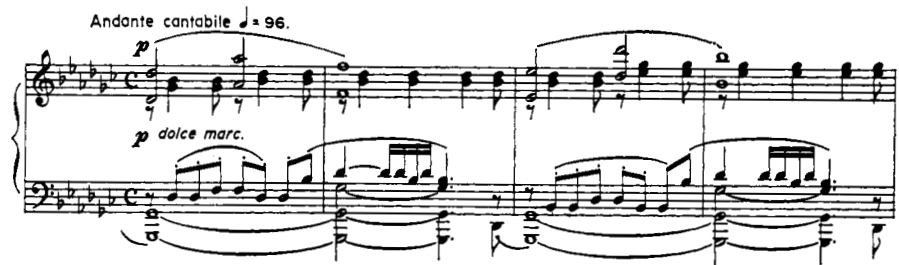
¹⁴ Också detta stycke trycktes ffg. som tidskriftsbidrag, i DN 21.12.1924, då under titeln *Digestion américaine*.



Ex. 1 a.



Ex. 1 b.



Ex. 1 c.



Ex. 1 d.



Ex. 1 e.



Ex. 1 f.



Ex. 1 g.

Notex. 1. Pianosats och motivbildning i »I somras» och »Earina». a) Fjället t. 49-50, b) Ekorre och skogsduva t. 1-8, c) Granskogen t. 69-72, d) Fjällbäcken t. 1-8, e) Åkallan t. 1-4, f) Rapsoden sjunger t. 51-54, g) Löfte t. 81-88.



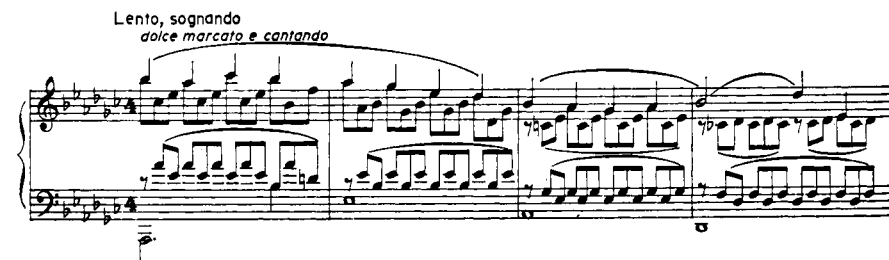
Ex. 2 a.



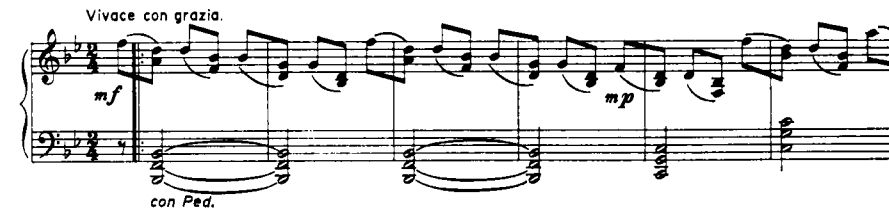
Ex. 2 b.



Ex. 2 c. Rättelse: t. 2, de sista två åttondelarna i övre systemet skall vara *f-esst*).



Ex. 2 d.



Ex. 2 e.



Ex. 2 f.



Ex. 2 g.

Norex 2. Pianosats och motivbildning i »Italiana» och »Anakreontika». a) Solhymn t. 1-4, b) Dansande nymf t. 1-7, c) Evoe Bacche! t. 1-5, d) Villa d'Este t. 25-28, e) Till duvan t. 1-8, f) Flöjtspel på Peneios t. 35-38, g) Anakreons dans t. 1-4.

former, som dominerar i hans pianomusik och som nedan skall redovisas, återfinns visserligen i ett par av satserna, men den musikaliska strukturen är genomgående »tätare» och mer organiskt-motiviskt genomförd än i andra pianohäften, och pianosatsen är överraskande bred och komplex — i ett par fall (särskilt i stycke V, t. 69 ff. *notex. 1 c*) gör den närmast intryck av »klaverutdrag». En mer mekanisk rondoform uppträder endast i stycke II, men de skilda avsnitten har även här stor samhörighet. Formen i svitens sista stycke bör kunna kallas en »bar»: den andra av de båda »Stollen» (t. 36-70) är

en direkt repris av den första (t. 1–35), endast nedtransponerad en oktav, och satsens »Abgesang» (t. 71–101) är relativt kort och bildar samtidigt kulmen och coda.

I sin bibliografi uppger T. Fredbärj, att orkesterversionen av »I somras» tillkommit i omedelbar anslutning till verkets pianoversion.² Även om det i detta sammanhang inte är möjligt att mer detaljerat gå in på sviternas resp. orkestersättningar, bör det beträffande »I somras» ändå nämnas, att instrumentationen av partituret att döma torde vara gjord åtskilligt senare och möjligen i nära anslutning till svitens uruppförande i denna version vid Musikaliska akademiens högtidsdag 18.11.1923, då sviten framfördes tillsammans med »Italiana» under den gemensamma beteckningen »Söder och Nord». Beite uppger i artikeln »Tonlyrikern Peterson-Berger»³ helt summariskt, att »tondikterna senare ha instrumenterats», men han anger inte när och för vilket ändamål. Även om orkestersatsen inte mycket skiljer sig från »Arnljots», som fick sin utformning 1907–09, så erinrar den däremot föga om den slutgiltiga första versionen av symfonin »Baneret» (1903) utan snarare om verk som »Earina» och »Italiana». Anknytningen till Arnljot-stilen finns latent redan i musikens karaktär, men både orkestersatsens disposition i stort och vissa detaljer, t. ex. användandet av harpa och piano, pekar på en betydligt senare tillkomst av orkesterpartituret till »I somras».⁴ I detta finnes f. ö. titlar över varje sats, vilka saknas i pianoutgåvan; dessa titlar återges nedan.

1. Fjället

Andante con moto. A-dur. C. 96 t.

Redan häftets inledande stycke skiljer sig i sin formella uppläggning betydligt från Peterson-Bergers pianostycken i gemen. Dess huvudmotiv är en »lur-melodi» (t. 1–6), en treklangsfigur, som presenteras över en liggande orgelpunkt, en kvintklang A-E-A. Motivets tre första takter tjänstgör i diminution som ostinatoackompanjemang i det följande »Animato» (t. 7 ff), som

² Festskrift, s. 255. 1903 anges som tillkomstår även för orkesterversionen.

³ Vår Sång, årg. 9 (1936), nr 5, s. 110. Detta nummer av tidskriften var utformat som ett speciellt Peterson-Berger-nummer.

⁴ I förf:s Peterson-Berger-artikel i Konserntytt, årg. 2 (1966–67), nr 4 (febr. 1967), är »I somras» nämnd som exempel på hur Peterson-Berger tillgripit pianot i »förlägenhetsfall». Här avses i första hand pianots dominerande roll i svitens sista sats, där bäckens rissel illustreras med en pianostämma, som nästan direkt hämtats ur pianoversionen. Andra exempel kan tillfogas, så harp-solot i sats IV, t. 80–83, som helt bryter det tidigare sammanhanget, eller de otypliga fördubblingarna med piano i slutet av första satsen, t. 87 ff. I t. 87 kombineras (i basen) kontrabas och piano, som i t. 88 avlöses av violoncell/fagott/piano, och i diskanten kombineras i t. 87–88 horn och piano och i t. 89–90 trumpet och piano!

börjar — oförmedlat — i F-dur och där den skalmässiga motmelodin (t. 7–8) får en »svävande» atmosfär genom användningen av överstigande kvarten (*b* i stället för *b*). Via en följdriktig C-dur-klang ledes »Animato» över i ett »Con moto» med början i g-moll. Denna episod (t. 12 ff.) domineras av ett lidelsefullt, fallande motiv, som moduleras i sekvenser (*notex 6 a*) och småningom löses upp i enstämmig melodifras, som raskt springer i höjden och sedan sakta faller. Lurmelodin återkommer (t. 22), i ursprunglig avfattning och tonart men upptransponerad en oktav, och åtföljes av ett nytt »Animato» i D-dur (t. 27 ff. *notex. 4 a*). En uppsamlande modulationskedja leder till fyra takter i Fiss-dur (t. 35–38), där lurlåten kontrapunkteras av sin egen diminution i kvinttransposition. »Con moto»-avsnittet återkommer, nu med början i h-moll; dess sista takter harmoniseras till halvkadens i A-dur och leder över till ett längre parti med beteckningen »Andante poco largo» (t. 49–72).⁵ I detta avsnitt ligger lurlåten (i ursprungliga breda notvärden) som ostinato och däröver samlar sig fragment ur det fallande »Con moto»-motivet till en ackordiskt storvulen melodi (*notex 1 a*). Hela detta parti är byggt som ett enda stort crescendo fram till en *ff*-kulmen (t. 65–72), varefter det mynnar ut i ett nytt »Animato» (t. 73–78). Två överledningstakter, utformade med den stigande enstämmiga melodifrasen i t. 16 som mönster, för till ett nytt *ff*, »Con moto»-motivet utfört »*appassionato*»; i de följande fyra takterna (s. 87–90) kontrapunkteras lurlåten ännu en gång med sin egen förminskning (*notex. 5 a*), och i codan (t. 92–96) återkommer lurlåten en sista gång. Styckets »*associativa*» uppbyggnad, där jämförelsevis korta avsnitt avlöser varandra och återkommer med vissa bestämda mellanrum, livas av en tämligen fri harmonik, där modulationerna ofta är enstämmigt utförda och lika ofta är »oförmedlade». Periodiken är också ytterst skiftande — även om fyrtaktsperioder förekommer, är de långtifrån dominerande, och perioder med ojämna taktantal är ovanligt talrika.

Av denna korta formbeskrivning torde framgå, att stycket inte kan pressas in i någon av de gängse formtyper, som dominerar såväl sekelskiftets pianomusik i stort som Peterson-Bergers pianoproduktion. De flesta av hans pianostycken är hållna i enkel lied-form (ABA med eller utan coda) eller i en rondo-form, som egentligen endast innebär en förstoring av denna lied-form, dvs. antingen ABABA eller — mera sällan — ABACA. Övervägande delen av ABA-kompositionerna är rena da capo-stycken (ofta är reprisdelen inte

⁵ Denna tempoföreskrift saknas i orkesterpartituret. Trots bredden i detta parti torde det lämpligen (både i orkester- och pianoversion) bäst utföras »*alla breve*» — den angivna metronomsiffran tycks bekräfta detta antagande. Det är f. ö. påfallande ofta, som beteckningen »*Andante*» hos Peterson-Berger betyder ett tämligen rörligt »gående» tempo.

utskrivnen), men nästan lika många har en i reprisen förändrad A-del. De tidigaste exemplen på denna senare formtyp står att finna i »Damernas album», där fyra av de sju »dedikationerna» ytligt sett är tvådelade med repris-tecken kring första och/eller andra delen, men där A-delen kadenserar i huvudtonartens dominant i slutet av »första reprisen» för att i styckets slut återkomma och där kadensera i huvudtonarten.⁶ I själva verket är undantagen från de angivna lied- och rondo-formerna så få att de särskilt kan förtecknas:

- a) ABCABC: *Marin* ur »Tonmålningar»,
- b) AAB (»bar-form», stundom med modifikation): *Chorus mysticus* ur »Sex låtar», »I somras» VI, *Under asparna* ur »Frösöblomster» III och *Villa d'Este* ur »Italiana»
- c) rapsodisk form (»potpurri»): »Damernas album» VI, *Norrländsk rapsodi* och *Tonfilm, barn tillåten* ur »Solitudo»,
- d) friare, »associativ» form: »I somras» I, III, IV och V samt *Idyll*.

På gränsen till kategori d) står stycken, där rondo-schemats olika avsnitt griper in i varandra eller där element ur de skilda avsnitten fritt återkommer eller endast antydast (till denna ytterligare kategori skulle möjligen något av de under d) upptagna styckena kunna hänföras), t. ex. *Förbi* ur »Färdminnen», *Solbälsning* ur »Frösöblomster» II, *Om många år* ur »Frösöblomster» III, *Åkallan* ur »Earina» samt *September*. I dessa senare stycken finns dock en bestämd dragning åt det enklare ABA- eller rondoschemat.

Endast i två fall kan man tala om en genomföringsartad utformning av A-delen i en da capo-komposition, och det är beträffande *Valzerino*, en »ungdomskomposition», som är alltför litet beaktad och som på många sätt förbereder en långt senare period i Peterson-Bergers skapande, och satsen *Vapenvigning* ur »Earina». Uppbyggnaden av huvuddelen i *Valzerino* skulle f. ö. kunna ses som en förstudie till genomföringstekniken i de olika satserna i »I somras». Också i *Valzerino* är det nämligen fråga om en tematisk bearbetning av främst harmoniskt slag, som arbetar med omflyttningar av element ur skilda avsnitt i stycket.

Peterson-Berger betonade i sin artikel »Avsikt och enkelhet i tonkonsten» den »medvetna» enkelheten i sina pianostycken (jfr citatet ovan), och den formella överskådlighet, som behärskar hans pianoproduktion, torde i hög grad vara ett arv från många av 1800-talets pianotonsättare. Lied- och da capo-

⁶ I ett fall, dedikation nr 1, återkommer huvudmotivet i subdominanten, vilket onödiggör en modulation för att i sluttakterna nå grundtonarten. A-delarna är här alltså identiska men transponerade, en teknik, som ofta förekommer hos Schubert (även i sonatsatser).

former återfinns i de flesta 1800-talssamlingar av »karaktärsstycken», och dessutom var da capo-formen den gängse, när det gällde marscher och danser. Åtskilliga av Peterson-Bergers pianokompositioner hör egentligen till någon av dessa två kategorier, t. ex. marscher såsom *Vikingabalk*, *Kung Junis intåg*, *Intåg i Sommarhagen* (ur »Frösöblomster» III) och *Vapenvigning* (ur »Earina») och danser såsom en lång rad valser och vidare bl. a. gavotter, menuetter, polkor samt en schottis (*En herrskapstrall*) och en foxtrot (*Amerikansk dans*).⁷

Hur väl inarbetade och hur djupt inrotade de enkla lied- och rondo-formerna var även inom svensk pianomusik kring sekelskiftet 1900, vittnar två samlingsband med svenska pianokompositioner vältaligt om. Det äldsta av de två, »Album för Piano af Svenske Tonsättare»,⁸ innehåller 36 stycken, och om man bortser från fyra bidrag, som är transkriptioner av dramatisk musik, är 19 av de återstående 32 kompositionerna hållna i ABA-form och ytterligare fem i en något utvidgad form, som närmar sig rondot. De övriga åtta styckena är antingen strofartade »visor» (4 st.) eller »ballader», i ett par fall i variationsform (4 st.). »Musik för Piano af Svenska Tonsättare»⁹ innehåller 22 stycken, därav ett bidrag av Peterson-Berger (*Glidande skyar*). De däri använda formkategorierna är: ABA-form 16 st., närmast rondo-form 3 st., »visa» 1 st. och »varierad ballad» 2 st. I dessa två pianosamlingar deltog praktiskt taget samtliga mera bemärkta svenska tonsättare (även kompositioner av avlidna tonsättare togs in i det förra häftet). Bland de sammanlagt 42 tonsättarna (urvalen täcker alltså varandra till en del, dock är ingen komposition gemensam) återfinnes Alfvén, Richard Andersson, Elfrida Andrée, Tor och Valborg Aulin, Beckman, Dente, Hallén, Hallström, Gustaf Hägg, J. A. Josephson, Aug. Körling, A. F. Lindblad, Lindegren, Myrberg, Nordqvist, Norman, Rubenson, Sjögren, Stenhammar, Svedbom, Valentin, Wennerberg och Åkerberg, således tonsättare av skilda årgångar och med skilda musikaliska ideal. Av alla dessa tonsättare stod Peterson-Berger enligt egen utsago Emil Sjögren närmast, och övervägande delen av Sjögrens pianokompositioner är också hållna i lied- eller rondoform. En annan nordisk mästare, som Peterson-Berger visat sin fulla uppskattning i åtskilliga artiklar och recensioner, är Grieg, och inte mindre än 56 av Griegs 66 »lyriska stycken»

⁷ I detta sammanhang bör måhända betonas, att den välkända *Gratulation* ur »Frösöblomster» I inte är avsedd att betraktas som något slags »allmogemarsch» utan som en gavott. I ett manuskript till en orkesterversion av stycket (i KMAB) står nämligen som tempoanvisning »Tempo di Gavotta».

⁸ Gehrman & Co, Sthlm, utgivningsår ej angivet. Nils Brodén anger i »Förteckning över Emil Sjögrens tryckta kompositioner», STM årg. 1 (1919), s. 117, utgivningsåret till 1892.

⁹ Abr. Lundquists förlag, Sthlm, utgivningsår ej angivet. T. Fredbärj anger i Peterson-Berger-bibliografin i Festschrift, s. 278, utgivningsåret till 1898.

är ABA-kompositioner!¹⁰ Hos Grieg förefaller visserligen många av dessa stycken vara utformade efter schemat ABABA men det är undantagslöst fråga om »utskrivna repriser», Detta innebär också, att både A- och B-delarna återkommer i samma tonart. En sådan »tonal monotoni» söker Peterson-Berger i motsvarande sammanhang undvika genom transponering (*Serenad* ur »Fyra danspoem» eller *Sorrentinsk serenad* ur »Italiana»).

Det har aldrig rått någon tvekan om, att Griegs musik betytt mycket för Peterson-Bergers utveckling som tonsättare och då inte minst för pianomusiken. Hans många Grieg-artiklar talar också sitt tydliga språk. Ett par citat förtjänar speciell uppmärksamhet. En iakttagelse i en DN-artikel 24.10.1896 kan man direkt överföra till Peterson-Bergers egna pianostycken: »En frap-pant egenskap hos hans (Griegs) form är lakonismen.»¹¹ De olika tematiska idéerna är oftast korta och karakteristiska och rör sig dessutom inom klart profilerade och avgränsade perioder. Periodiken är för Peterson-Berger själva kärnan till »Melodins mysterium», och i boken med detta namn¹² tar han upp Aases död ur »Peer Gynt»-musiken för att exemplifiera sina teser om periodikens väsen. Indirekt ger han sedan genom sin beskrivning av detta styckes uppbyggnad en aning om sin egen syn på formproblemet. Han säger nämligen, att »Grieg för att åstadkomma ett större musikstycke [har] upprepat den [inledande 8-taktersperioden] två gånger, i olika tonarter, och försett den med en särskild avslutning».¹³ En så »primitiv» formell gestaltning torde ligga helt i linje med uttalandet i »Avsikt och enkelhet i tonkonsten» och bör alltså ha varit något av ett ideal för Peterson-Berger med avseende på pianominiatyrens utformning, men samtidigt talar han för en utvidgad tonalitetskänsla, negativt poängterad i yttrandet om »Dies Irae och dess evinnerliga tonika».¹⁴ I fråga om modulationstekniken må redan nu framhållas, att Peterson-Berger ofta modulerar genom sekvenser på ett sätt, som mycket starkt påminner om Grieg.¹⁵ Det förhåller sig också så, att för dessa tonsättare betydde en modulation eller redan en transposition, en »tonartsförflyttning», lika mycket som ett regelrätt tematiskt arbete; att »genomföra» ett motiv kunde alltså lika gärna ske genom att ge det ny harmonisk belysning.

Den »associativa» uppbyggnad, som blir en följd av detta betraktelsesätt

¹⁰ De återstående 10 styckena kan hänföras till följande formkategorier: 2-delad lied-form eller annan »2-strofig» form 7, »miniatur-rondo» 1, friare formtyp (närmast rondoartad) 2.

¹¹ Art. omtr. i Från utsiktstornet, s. 58 (cit. s. 60).

¹² Melodins mysterium, nutidsbetraktelser över musikens väsen, Sthlm 1937 (ursprungligen en artikelserie i tidskriften Vår Sång 1935-36).

¹³ A. a., s. 51 f.

¹⁴ A. a., s. 60.

¹⁵ Sekvensmodulationer användes av Grieg i »Lyriska stycken» alltmer medvetet fr. o. m. op. 47 (t. ex. *Elegie*) och op. 54 (bl. a. *Gjætergut*).

och som givit pianostycket *Fjället* dess i Peterson-Bergers pianomusik unika form, kan man påträffa, helt eller delvis, i flera av symfonisatserna.¹⁶ Det skulle föra för långt att här gå in på en jämförelse i detalj, men så mycket kan och bör sägas, att även där Peterson-Berger i sina symfonier rent principiellt gör bruk av gängse »sonatform», är den inre strukturen mera sällan betingad av ett klassicistiskt-romantiskt genomföringsarbete utan snarare av ett uppradande och kombinerande av »associativa» element, som dessutom ofta har ett visst utommusikaliskt samband genom sina »idéinnehåll» (härom mera nedan).

2. Sjön

Molto tranquillo e cantabile. C-dur. 9/8. 67 t.

I detta stycke närmar sig Peterson-Berger rondo-typen ABACA + Coda. A-delen består av två sextaktsperioder, och den andra är en »oktavutläggning» av den första (*notex. 4 b*). Den korta B-delen är ett »fugato» över ett motiv ur A-delens ackompanjemang (*notex. 5 b*), och därefter återkommer första perioden ur A-delen. C-delen är självständig och i harmoniskt avseende åtskilligt rikare än A- och B-delarna. Intressant är omtydningen av den altererade treklängen på *c* (*c-ess-giss*) i t. 30 till ett sextackord (*c-ess-ass*) i t. 31, vilket i sin tur leder över till *c*-moll. Genom ständiga sekvenskedjor kommer tonsättaren sedan att röra sig tämligen fritt förbi avlägset liggande tonarter: grundtonart i t. 30 är *a*-moll, i t. 34 *ess*-moll! Detta tritonuss-förhållande återklingar i fortspinningen t. 42-44 och löses i t. 45 upp i en kvint *G-D*, som får tjänstgöra som dominant till en transponerad version av samma spänningsförhållande: *c*-moll/*gess*-moll t. 46-48. När A-delen återkommer i t. 54 (här saknas i nottrycket ett »a tempo»), återges endast den andra oktavmättade sextaktsperioden, som åtföljes av en ackordisk coda.

Att A-delen, som sker i detta stycke, endast återkommer i ofullständigt skick, skulle Grieg knappast ha tillåtit, men Peterson-Berger begagnar sig av detta medel vid flera tillfällen. Fint varierad och förkortad är sålunda huvud-delen i ABA-stycket *Fjærssyn* ur »Färminnen», där den nya taktarten i styckets avslutande del (9/8 mot inledningens 6/8) ger avrundningen en välgörande rofylldhet. På liknande sätt är A-delen förkortad i bl. a. »Frösöblomster» som *Långt bort i skogarna* och *Vågor mot stranden* (hft. II) och *Landskap i aftonsol* (hft. III) och på ett ännu mer reminiscens-artat sätt än i *Fjærssyn* i bl. a. *Oraklet* och *Flöjtspel på Peneios* ur »Anakreontika».

¹⁶ Endast en av symfonisatserna finns noggrant analyserad: den långsamma satsen »Som-marnatt» ur »Same-Ätnam», har behandlats av Bo Wallner i uppsatsen Till den himmelske fadern, en vuolleh som symfoniskt tema, STM 1956, s. 87 ff.

3. *Över heden*

Andante con moto. d-moll. 2/2. 92 t.

Formen i detta samlingens tredje stycke anknyter på flera sätt till *Fjället* men är lättare att direkt uppdelas i bestämda avsnitt av enhetlig karaktär. Storformen kan således betecknas genom bokstavsschemat ABCA¹AB¹, och C-delen bildas av ett »genomföringsparti» över motiv ur såväl A- som B-delarna. A-delen består av en 14 takter lång melodi i oktaver, och dess »ödsliga» prägel (låg inledningston, fallande sexter etc., *notex. 3 a*) förstärks ytterligare av B-delens »Arnljot»-stämning. B-delens motiv, som stiger upp ur djupa basar är tretaktigt (en relativt sällsynt periodicitet i Peterson-Bergers pianomusik)¹⁷ och byggs vidare i imitationer (*notex. 3 b*). Avsnittet utmynnar i en ackordisk formel (t. 27–28 ff.), som i sin tur leder till »genomföringen». A-delens melodi återkommer först i basen (t. 45) och över den brusar ackordiskt breda melodifraser, besläktade med motiv ur *Fjället* (*notex. 5 c*); hela detta parti, ovan betecknat A¹, påminner f.ö. starkt om »Andante, poco largo»-avsnittet i *Fjället* (t. 49 ff.). Så återkommer A-delen i ursprungligt skick och som avrundning tjänar sedan en variation i dur av B-delen i en satsmässig utformning, som associerar till Brahms både i ton och faktur (*notex. 5 d*).

Ingen av satserna i »I somras» har så stark melodisk anknytning till »Arnljot» som *Över heden*. Basmotivet i B-delen är direkt besläktat med det »ödemarksmotiv», som inleder operans andra akt, och även styckets huvudmotiv leder tankarna till motsvarande naturskildringar i operan. Den högtidliga stämning, som ofta präglar naturstämningarna i »Arnljot» återfinnes också i svitsatsen — endast de allra sista takterna faller ur ramen genom en något lättvindig avfattning (t. 89–90). Den tämligen stilfrämmande Brahms-anknytningen i codan motverkas något genom att »hedmotivet» återkommer också här, i basen redan i t. 74 (*notex. 5 d*). Att ett moll-motiv också presenteras i dur är relativt ovanligt i Peterson-Bergers produktion (jfr dock efterföljande stycke!), däremot kan det hända, att dur- och moll-avsnitt i samma komposition är motiviskt besläktade (t.ex. *Landskap i aftonsol* ur »Frösö-

¹⁷ Fyrtaktsperiodiken är helt förhärskande i Peterson-Bergers pianomusik — korta undantag möter endast i ett fåtal verk som t.ex. »I somras». Ett helt genomfört undantag är dock huvuddelen i *Stjärngossarna*, ett tidskriftsbidrag från 1897, där perioderna omfattar 5 takter! I åtskilliga sammanhang använder Peterson-Berger f.ö. 5-takter, bl.a. i symfonisatser (»Sunnanfärd», sats 1), eller 7-takter (»Same-Ätnam», sats 1), men då oftast som »övergångstakter». I huvuddelen i scherzot ur »Same-Ätnam» återfinns dock taktartsbeteckningen 10/8, där den tvådelade rytmen genom kvintoler domineras av 5/8-fraser, och hela pianostycket *Herrgårdströskarne* ur »Färdminnen» går i 5/4-takt.



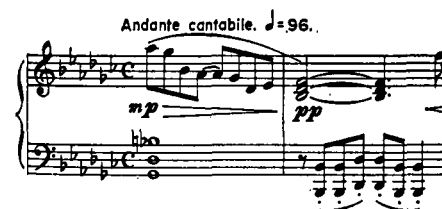
Ex. 3 a.



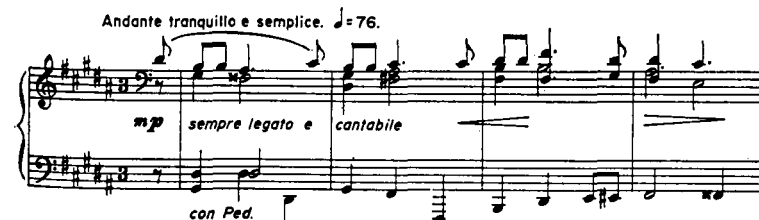
Ex. 3 b.



Ex. 3 c.



Ex. 3 d.



Ex. 3 e.

Notex 3. Arnljot-anknytningar i »I somras» och »Earina». a) Över heden t. 1–4, b) Över heden t. 15–21, c) Ekorre och skogsduva t. 97–102, d) Granskogen t. 28–29, e) Löfte t. 1–4.

blomster» III) eller att de oförmedlat avlöser varandra och på så sätt skapar ett spännings- och meningsfullt »ljusdunkel» (t. ex. *Förbi* ur »Färdminnen» och *Gåtan* ur »Solitudo»).

4. Ekorre och skogsduva

Allegretto con grazia. d-moll. 3/4. 149 t.

Även detta stycke äger en stramt hållen periodik, som gör det formellt mer överskådligt än t. ex. *Fjället*, men liksom i denna svitens första sats är anknytningarna mellan de olika perioderna och därmed också mellan de olika motivavsnitten ytterst »associativt». Eftersom motiven därtill har en »tonmålande» karaktär, torde en mer detaljerad analys vara på sin plats.

Huvudtemat, som omedelbart presenteras, består av två fyrtaktsperioder, en »försats» med en stigande triolfiguration och en »eftersats» med en fallande melodi, som nyckfullt och liksom »andfått» oscillerar mellan triolrytm och punkterad rytm (*notex. 1 b*). Hela temat upprepas med försatsen oktavtransponerad (t. 9–16), varefter en helt ny tematisk idé dyker upp (t. 17–24). Den utmärkes av en glidande rytm (♩ ♩ ♩), som dominerar samtliga åtta takter. Därefter återkommer huvudtemat, kvintransponerat, i komplett skick (t. 25–32), och följs av en valsartad melodi i tenorläge (»cellomelodi»), vars rytm är hämtad ur t. 17 ff. och som ackompanjeras av kromatiskt fallande ackord (t. 33–40). Denna senare meloditanke fortspinnas (t. 41–48) och åtföljes av huvudtemats grundmotiv (»försatsen»), som föres till en höjdpunkt (t. 49–56). Motivet upplöses i en recitativ-artad fras, som efter dissonerande ackompanjemang (dursextackord på *g* mot melodins *a*) harmoniseras med dominantseptiman på *A* och leder till ett D-dur-parti. Detta dur-avsnitt inledes med »andra-temat» ur t. 17 ff. i dur och i något utvidgad version (t. 68–79). Huvudmotivet återkommer så i Ciss-dur och leder till en ny melodisk tanke med fallande kvarter (t. 84 ff.), som starkt erinrar om Ubmas motiv i »Arnljot» (Ubmas ondska karakteriseras dock genom överstigande kvart — i *Ekorre och skogsduva* användes ren kvart). Kvart-motivet kombineras med ett annat fallande motiv och bearbetas — övervägande genom sekvensmodulation — i ett längre parti (t. 84–128), som slutligen utmynnar i recitativfrasen ur t. 57 ff. (t. 129–138). En något varierad form av huvudmotivet avslutar satsen (t. 139–149).

Också i detta stycke tar således Peterson-Berger upp ett moll-motiv i dess dur-variant. Det som är mest frapperande i stycket är väl eljest, att den regelbundna åttataktsperiodiken i dess förra hälft (återspeglad i taktisiffrorna ovan), som endast brytes i recitativfrasen t. 57 ff., i styckets andra hälft får lämna

plats för mer korthuggen bearbetning av ett motiv, som överhuvud ej förekommer i styckets »exposition». Det »ödesmåttade» i kvartmotivet förstärks genom den stillastående, »stampande» karaktären i dess genomförande (*notex. 3 c*) — också i detta avseende en parallell till Ubma-motivet i »Arnljot». I slutet av detta genomföringsparti finnes sedan en kromatiskt fallande figur (t. 116 och 119), som erinrar om valsmotivets ackompanjemang (t. 33 ff.). En ostinat rytmfigur ur valsmotivets fortspinning (t. 41 ff.) återkommer också och får bilda ackompanjemang till de sista takterna i genomföringen (som melodiskt element t. 117 och 120, som rent ackompanjemang t. 122, 124 och 126). Sådana ständiga anknytningar till tidigare exponerade motiviska idéer ger *Ekorre och skogsduva* en speciell karaktär, och av till synes disparata element framstår småningom en helhet med samma »associativa» sammanhang som i *Fjället*.

Satsens rubrik »Ekorre och skogsduva» antyder, att Peterson-Berger arbetat med två kontrasterande motivtyper med var sin tonmålade funktion. Att det »fladdrande» huvudtemat skall teckna ekorren och dess snabba språng får tas som givet, och skogsduvan torde vara beskriven genom motivet med den »glidande rytmen», som småningom får ren valskaraktär. Så långt förefaller det programmatiska i stycket vara klart tydligt, men genomföringsdelen kan knappast sägas ha direkt samband med de båda kontrasterande motivfärerna.

5. Granskogen

Andante cantabile. Gess-dur. C. 85 t.

Huvudtemat i detta stycke är en brett skridande melodi, som trots ganska djärva modulatoriska utvikningar tycks som slutet i sig själv. Den behåller hela tiden samma struktur: melodin i oktaver och långa notvärden med efterslagsackompanjemang »inuti» oktavgångarna och med ett ostinato-artat fjärdeldelsackompanjemang i basen. Först i t. 26 löses temat upp i åttondelsfigurationer, som faller ned mot en liggande treklang, som i sin tur får en motfigur i basen, en tersfigur med tydlig »Arnljot»-anknytning (*notex. 3 d*). Denna lilla tersfigur dominerar sedan hela mellandelen t. 29 ff. och återkommer efter en förkortad repris av huvudtemat (t. 43–56) i t. 61 för att i harmoniserad dräkt prägla också styckets avslutning. Harmoniseringen utgöres av parallellförda treklanger, och motivet får därigenom en impressionistisk karaktär och en nästan »visionär» prägel (*notex. 4 c*). (En liknande användning av parallellförda treklanger för att åstadkomma visionär fjärreffekt förekommer i *Vildmarken lockar* (»Frösöblomster» III), mellandelen.) I codan spelas detta tersmotiv ut mot ett annat, endast annorlunda rytmiserat (t. 62), som förekommer redan i »mellandelen» (t. 33 ff.), men där ännu oprofilerat och

endast som ett slags fortspinningslänk mellan huvudtoner eller huvudackord. Kort före slutet, som från t. 77 helt regeras av det ackordiska tersmotivet, kommer en åttataktperiod (t. 69–76), där huvudtemat dyker upp och kontrapunkteras mot de båda tersmotiven. Det är detta avsnitt som i inledningen nämndes som exempel på en »klaverutdragsartad» pianosats (*notex. 1 c*). Här är onekligen den orkestrala karaktären påtaglig, och det finns även andra avsnitt i *Granskogen*, som fordrar orkesterdräkt. Det första tersmotivet har en hamrande karaktär, och när det första gången dyker upp oharmoniserat i basen, är det i orkesterversionen anförtrött pukorna, och en harmoniföljd som ackordgången i basen t. 27 (och parallelltakterna 57–58) är lika självfallet överlåten åt basuntrion.

Granskogen har en enklare formell uppbyggnad än de flesta övriga satser i »I somras», en ABA-form, som emellertid får en originell upplösning genom den avslutande codans karaktär av genomföring av motiv ur såväl A- som B-delarna. Valfunnen är kontrasten mellan de båda huvuddelarna: medan A-delen arbetar med en enda långspunnen melodi, som nästan improvisatoriskt fritt modulerar och byggs vidare, präglas B-delen av korta, lapidariska motiv. Sammanställningen av dessa element i t. 69–76 blir styckets naturliga höjdpunkt.

6. *Fjällbäcken*

Con moto, non troppo. a-moll. 3/4. 101 t.

Om detta styckes »bar-form» AAB har redan talats. Hela satsen domineras av sextondelsfigurer, som skall illustrera bäckens språng och porlande (*notex. 1 d*) och som till slut blir ganska monotona på grund av det oväntat snäva harmoniska registret. De korta melodifigurer, som ibland löser sig ur sextondelsrörelsen, är helt avhängiga av dessa, både frasmässigt och tonalt. Den överordnade »Sekundengang», som uppstår, när de översta tonerna i sextondelsfigurerna blir tenuto-fjärdedelar, är också tämligen ointressant. Just i detta avsnitt (t. 20–35) använder Peterson-Berger en ackompanjemangsfigur staccato i basen, en fallande bruten treklang (obs. att i orkesterversionen, där denna figur är given stråkarna pizzicato, fortsätter figuren ytterligare två åttondelar i t. 29, 31 och 33, motsvarande de tidigare figurernas formulering!), som för tanken till Griegs »Fra Ungdomsdagene» op. 65: 1, där en liknande ackompanjemangsfigur (omvänd) förekommer. Grieg har också skildrat »Bækken» i ett annat lyriskt stycke, op. 62: 4, också i tretakt och med dominerande sextondelsfigurationer. Men Grieg »samlar upp» rörelsen på tredje fjärdedelen i varje takt — även denna rytmiska uniformering leder till ett ganska monotont mönster.

De båda A-delarna i *Fjällbäcken* är, som nämnts, identiska, men »reprise» är återgiven en oktav lägre. I andra stycken med liknande formschema har Peterson-Berger med mycket enkla medel förstått att undvika den harmoniska monotonien. I *Under asparna* inför han sålunda i reprise två modulerande takter (t. 25–26), som med ett slag förändrar hela scenen, trots att de bara »sekvensmodulerar» de två föregående takterna (ännu ett bevis för harmonikens »genomföringsmässiga» betydelse), och i *Villa d'Este* utvidgar han på annat sätt A-delens upprepning. Det etymässiga i utformningen av pianosatsen i *Fjällbäcken* ger visserligen stycket en unik ställning inom Peterson-Bergers pianomusik, men det bryter den enhetliga karaktären i sviten i övrigt. Dessutom visar sig denna faktur vara omöjlig att direkt överflytta till orkester och gör därmed satsen till den definitivt svagaste i orkesterversionen.

III. »EARINA»

Synpunkter på Peterson-Berger som »litterär» tonsättartyp

I programbladet för Konsertföreningens Peterson-Berger-konsert i Stockholms Auditorium den 14.3.1918, då orkesterversionen av »Earina» uruppfördes, skrev tonsättaren bl. a.:

»Orkestersviten 'Earina' skrevs våren 1917 under en konvalescenstid. Namnet härleder sig från det grekiska ordet 'ear', vår (earinós — vårlig) och anknyter i sina fem satser till kulthandlingar och magiska riter, som kunna tänkas tillhöra någon icke närmare angiven naturreligion.»¹

Orkesterversionen omfattar endast fem av pianoutgåvans sju stycken, och utelämnade är märkligt nog *Tempelceremoni* och *Löfte*, som båda på olika sätt hör till de märkligaste av tondikterna. De tre första satserna, *Åkallan*, *Blomsteroffret* och *Vapenvigning*, står i samma ordning i orkester- och pianoversionerna; i orkestersviten följer sedan *Lyckorunor* och sist *Rapsoden sjunger*. Pianoversionen är utgiven i två häften. Det första omfattar svitens tre första satser samt *Tempelceremoni*, och det andra de övriga styckena i ordningen *Rapsoden sjunger*, *Lyckorunor* och *Löfte*.

Om »I somras» främst genom satsernas formella särprägel intar en särställning inom Peterson-Bergers pianomusik, så är det i första hand »innehålls-» egenskaper, som bestämmer »Earinas» position inom tonsättarens piano-produktion. Formellt går ingen av satserna i »Earina» utanför de liedform- eller rondo-schemata, som tidigare behandlats, även om Peterson-Berger på flera sätt sökt undvika alltför mekaniska upprepningar. Däremot kännetecknas själva pianosatsen av samma fulltonighet som i »I somras», och »Earina» före-

¹ Cit. efter Festskrift, s. 256.

faller ofta mer direkt pianistiskt tänkt än den tidigare sviten. Det något otympligt klaverutdragsmässiga är sålunda nästan helt borta; endast vissa partier i *Rapsoden sjunger* tenderar åt detta håll.

Citatet ovan visar, att Peterson-Berger förbundit sin »Earina»-musik med vissa utommusikaliska tankegångar (som han visserligen avstått från att precisera), och för tonsättaren betydde sådana programmatiska antydningar och associationer ofta lika mycket för musikens slutliga utformning som det rent satsmässiga arbetet. På annat sätt kan knappast den ofta diskuterade tekniska ojämnheten, som utmärker delar av hans produktion och framför allt vissa av de större verken, förklaras, och säkerligen inte heller de minst lika ofta påtalade »mindre nogräknade» ingivelserna.

I det ovan återgivna citatet ur »Avsikt och enkelhet i tonkonsten» betonar Peterson-Berger själv, att han genom titlar och överskrifter sökt fasthålla »de särskilda omständigheter, naturintryck, poetiska stämningar, under vilka utarbetningen försiggått» — han säger alltså »utarbetningen», där det för en annan tonsättare säkerligen legat närmare till hands att tala om »incitamentet» eller »inspirationen». I en Peterson-Berger-artikel för några år sedan hävdade dessa anteckningars författare — på grundval av andra av tonsättarens uttalanden — att det »inte är märkligare att kalla ett stycke för 'In memoriam' än för 'Andante doloroso' eller för 'Glam' än för 'Scherzo'». ² Så länge det gäller uttryck för eller skildring av allmänmänskliga företeelser, bör denna synpunkt hålla streck, men när »tondikten» avser en mer speciell företeelse, som rent av är direkt illustrerad i toner (*Ekorre och skogsduva, Fjällbäcken*), eller en viss bestämd idé, som för upphovsmannen spelat en avgörande roll både för verkets tillkomst och dess utformning, måste man tala om programmusik i ordets gängse mening. Man kan med visst fog hävda, att Peterson-Bergers naturskildringar i regel är allmänt hållna, och att en överskrift oftast bara lägger en obetydlig nyans till själva musiken. Tonsättaren själv har indirekt bidragit till denna syn på sin musik, bl. a. genom sina betraktelser kring Griegs Aases död i »Melodins mysterium», där han menar, att redan melodin och harmoniken uttrycker den känsla, som Grieg sedan givit namn. ³ Det finns å andra sidan exempel på att Peterson-Bergers »hembygdsromantik» rymmer också mycket realistiska inslag. Beite omtalar, att *Förspel* (ur »Frösöblomster» III) är »inspirerad av hammarslagen och det övriga snickarbullret, när musikhallen på Sommarhagen, P.-B:s Jämtlandsresidens, inreddes». ⁴

² I tidskriften Skolmusik 1958, nr 5.

³ Melodins mysterium, s. 71 ff.

⁴ Festskrift, s. 33 (fotnot).

En annan art av programmusik än den rent beskrivande var dock för Peterson-Berger den allra viktigaste: »idémusiken». Visserligen har man också här antagit, att »programmets» sammanhang med musiken är synnerligen löst och ofta tillfogat i efterhand. Så har hävdats i samband med symfonin »Baneret», ⁵ men tonsättaren själv uttrycker sig försiktigare, när han i Konserthörsningens programblad den 7.2.1918 skriver:

»Symfonin var i allt väsentligt färdig, innan tonsättaren förband den med det medvetna idéinnehåll, som symfonins namn och de olika satsernas beteckningar angiva. Dessa poetiska föreställningar gävo honom nytt intresse för verket, som år 1903 omarbetades.»

Senare i kommentaren heter det:

»Det är idéernas banér, som kompositören höjer i sitt verk.» ⁶

Här är inte platsen att diskutera, i vad mån symfonins musikaliska halt motsvarar denna tonsättarens högstämde deklARATION. Viktigt i föreliggande sammanhang är, att Peterson-Berger redan i anslutning till sin första symfoni betonar ett reellt samband mellan idé och musik. För honom betydde komponerandet inte bara att gestalta musikaliska tankar i musikalisk form utan också — och framför allt — att delge lyssnaren sin livsinställning, sin livsfilosofi. Därför bär Peterson-Bergers samtliga verk (utom violinkonserten och violinsonaterna) titlar och överskrifter, och tonsättaren kan i ett brev till vännen Telemak Fredbärj den 24.9.1938 yttra:

»Ju mer jag ser tillbaka på mitt liv och mitt skapande, dess klarare blir det för mig i huvud och hjärta, att scenverken äro mina fullödigaste, helgjutnaste och starkast personlighetsavspeglande skapelser. Även i kantaterna och delvis i symfonierna har jag fått vara förening av ord- och tondiktare, men mest dock i dramerna — där har jag fått vara det högsta: gestaltskapare.» ⁷

Om »konsertmusiken» säger han i ett tidigare brev till samme adressat (1.12.1933): »—men den kan inte riktigt uttrycka hela mitt liv.» Musiken behöver ordet som komplement. Detta behöver givetvis inte innebära, att tonsättaren för »programmets» eller »idéinnehållets» skull frångår de strukturella eller formella krav, som ett motiviskt eller tematiskt arbete av gängse snitt logiskt uppställer, men det kan medföra, att för lyssnaren svårförenliga element ställs sida vid sida. Att Peterson-Berger var väl medveten om denna fara i programmusiken, vittnar bl. a. en mycket kritisk studie om Franz Liszt

⁵ Carlberg, monografien, s. 151 f.

⁶ Cit. efter Festskrift, s. 252.

⁷ Detta och efterföljande brevcitat välvilligt ställt till förf:s förfogande av T. Fredbärj.

⁸ »Om musikalisk form», DN 31.7.1936, omtr. i Från utsiktstornet, s. 37 ff.

och dennes symfoniska dikter om.⁸ Helt klargörande är kanske inte denna hans Liszt-artikel, men så mycket är tydligt, att »programmet» inte får inkräkta på verkens musikaliskt-formella uppbyggnad. Peterson-Berger betonar dessutom särskilt »det psykologiska momentet, genom vilket avgöres hur upprepningar av något redan sagt skall företas, maskeras genom variationer eller helt undvikas».

Man har ofta påpekat den »osymfoniska» stilen i Peterson-Bergers symfonier, men man har då säkerligen bortsett från »innehållet». Tonsättaren avsåg inte att skapa symfonier i traditionell mening, även om han i stort följer det vanliga symfonisemat. Utan de associationsledande överskrifterna kan inte utformningen av de olika satserna förstås och egentligen inte själva musiken som »språk». Detta blir till nackdel, eftersom tonsättaren redan själv — av brevcitatet ovan att döma — vet, att han använder ett otillräckligt »språk». Det har också i vissa fall medfört, att han för tydlighetens skull måste begagna sig av musikaliska idéer, som ur sträng musikalisk synpunkt kan verka mindre tillfredsställande. De två mest bekanta exemplen på detta senare förhållande är »rallar-marschen» i »Same-Ätnams» sista sats (som f. ö. har en senare motsvarighet, om också inte fullt så stilbrytande, i violinkonsertens sista sats) och »Stiklastads-marschen» ur »Arnljots» tredje akt. Dessa två melodier måste betecknas som banala, men det väsentliga och ofta förbisedda är, att de är avsiktligt banala. De kan alltså inte med hänsyn till verkens idéinnehåll utan vidare opereras bort; genom sina idémässiga funktioner har de ingått som organiska delar i respektive verks uppbyggnad. Stora delar av »Arnljots» tredje akt blir obegripliga utan presentationen av »Stiklastads-marschen» — den vill ju också måla kung Olavs ljusa, okomplicerade och frimodiga sinnelag — och marschen i »Same-Ätnam» står som representant för maskinkulturen i skarp kontrast mot Norrlandsnaturens upphöjdhed och skönhet.⁹

Det är f. ö. betecknande, att när Peterson-Berger råkar ut för fataliteter liknande de anförda, är det vid tillfällen, då han vill göra en realistiskt hållen »tidsmålning» — så är fallet både i »Same-Ätnam» och senare i »Holmia» med dess dansbane-banaliteter — eller teckna gestalter med lätt, ljusst eller glädjefullt sinne. Men både i det förra och det senare hänseendet kunde inte Peterson-Berger nå en syntes mellan den egna stilen och de företeelser han ville skildra — detta framgår klart vid en jämförelse t. ex. med samtida franska tonsättare, som varit mästare i att inlemma de mest chockerande profana före-

⁸ Det bör även i detta sammanhang framhållas, att den senare företagna förkortningen av symfonins sista sats innebär en stympning och är till men både för satsens och för verkets proportioner, även om denna förkortning är verkställd av tonsättaren själv i samband med viss ominstrumentering.

teelser med sitt eget tonspråk och dessutom förmått adla denna »banalitet» just genom sin egen personlighet.¹⁰

För att nu i någon mån kunna gripa det som Peterson-Berger menar med »kulthandlingar och magiska riter» i fråga om »Earina», må först erinras om, att Wagners musikdrama enligt Peterson-Bergers mening till sitt innersta väsen är religiöst, en kulthandling, och det skulle också det svenska musikdrama vara, som Peterson-Berger drömde om att skapa. »Av allt i människolivet är de religiösa stämningarna det ädlaste, ömtåligaste och flyktigaste; anden viker ständigt och måste ständigt på nytt utgjas» — så skriver Peterson-Berger i en betraktelse över »Wagner-arvet».¹¹ Beite har säkerligen haft dessa ord i åtanke, när han kommenterar »Earina» i sin festskriftsartikel.¹²

Beite ger emellertid ingen ledtråd vare sig till titlarnas reella innebörd eller bakgrund till musikens egentliga väsen. Däremot ger han en upplysning om tonsättarens egen religiösa inställning, vilken betecknas som agnosticism, och påminner samtidigt om, att Peterson-Berger verkligen uppfattade konsten som en religion.¹³ Vad tonsättaren innerst avsåg med sina överskrifter, är väl i dag nästan omöjligt att tyda — ett par försök skall dock göras nedan. Om verket i stort kan inte sägas mera än att tonsättaren velat återge sina upplevelser som »konvalescent», sitt »återvändande till livet», och att han har förklätt sina känslor i »kulthandlingar» inom en snarast antikinspirerad religiös sfär. Det kulturella arvet från antiken såg Peterson-Berger som sin uppgift att förvalta och vidareföra, och i förbindelse med en »nordisk» naturkänsla av även den nästan religiös prägel skulle den »kultursyntes» uppstå, som tonsättaren-diktaren ville skapa på grundval av Wagners musikdrama. I det wagnerska musikdramat såg Peterson-Berger en direkt fortsättning på

¹⁰ En melodi kan sällan i och för sig betecknas som banal — som så ofta är det sammanhanget som avgör och inte diverse tekniska faktorer. Det skulle vara lätt att peka på en mängd av »accepterade banaliteter» ur t. ex. 1800-talets operalitteratur (vilka också ofta brännmärktes av kritikern Peterson-Berger). I »La Traviata» arbetar Verdi säkerligen medvetet med en »ytlig» ram kring huvudpersonernas tragiska kärlekshistoria, och det banala (eller triviala) draget i denna operas musik hör så att säga till ämnet och har allmänt accepterats. Åtskilligt svårare att smälta — särskilt för senare tiders lyssnare — är samma melodiska stil i t. ex. »Nabucco», där själva ämnet kräver en helt annan atmosfär (och där mycket ofta en glättig dur-melodik anförtröts djupt tragiska stämningar). Hos en tonsättare som Verdi är dock denna melodik med dess ofta stereotypa ackompanjemang spontant, nästan naivt, framsprungen och dessutom lika ofta musikdramatiskt tillfredsställande. Hos Peterson-Berger är de anförda exemplen på »banalitet» reflekterat och medvetet insatta i en innehållsplan, där i övrigt stora krav ställs på uttryckets höghet.

¹¹ Ord och Bild 1913, omtr. i Från utsiktstornet, s. 43. Jfr även Peterson-Bergers skrift »Richard Wagner som kulturföreteelse», Sthlm 1913.

¹² Festskrift, s. 38.

¹³ Denna åsikt finns bl. a. uttryckt i Melodins mysterium, inledningen, s. 20 f.

den attiska tragedien, som för honom betydde den antika konstutvecklingens absoluta kulmen i dess förening av »tragiskt» och »komiskt».¹⁴ Beites kanske något överraskande uppfattning om titlarna som »naturliga för en sentida konstnär» är lättare att förstå, om man betänker, att de nämnda tankegångarna var realiteter för Peterson-Berger; hans livs- och konstfilosofi låg varken på det teoretiska planet eller var »diktad och drömd». Den var i högsta grad en levande verklighet, som i alla sammanhang lyser fram i hans verk och som också skulle lysa fram som »handling».

Om man till »Earinas» tillkomsthistoria vill söka en parallell hos Beethoven, vilket Beite är inne på i sin kommentar, ligger givetvis stråkkvartetten i a-moll, op. 132, nära till hands.

1. *Åkallan*.

Appassionato, non troppo moto, ciss-moll (orkesterversionen c-moll). 4.¹⁵ 83 t.

Formellt är satsen uppbyggd som ett rondo enligt schemat ABACA + Coda. De skilda delarna äger relativt stor släktskap. Ritornellen är vid återkomsterna transponerad: presentationen kadenserar i Diss-dur, andra ritornellen i Giss-dur och den tredje i Ciss-dur. Karakteristiskt för ritornellens rytmik är den överbundna upptakten (*notex. 1 e*), och en motsvarande tyngdpunktsförskjutning bildas i mellanspelet av den synkopiska rytmen ♩ ♩ ♩. Upp-taktsöverbindningen regerar också det parti, som leder från första mellanspelet till andra ritornellen (t. 23 ff.) och där melodin ligger i basen. Ackompanjemangstypen här liksom i ritornellerna består av brutna ackord i sextondelar på varannan takt, vilket alltså medför paus på vartannat fjärdedelsvärde. Denna ackompanjemangstyp, som kan göras betydelsefull på piano genom kvarhållande av ackordet med pedal, har Peterson-Berger låtit kvarstå oförändrad i orkesterversionen, där den har svårt att göra sig gällande (just i *Åkallan* återfinns man också en annan av svagheter i Peterson-Bergers orkestersats, den ständiga sönderdelningen av perioderna på skilda instrumentgrupper: t. 1–2 stråkar, t. 3–4 träblåsar, t. 5–6 stråkar etc.¹⁶ Piano-satsen är som helhet fast och välklingande, och den nämnda släktskapen mellan styckets olika avsnitt skänker verket både värdighet och meningsfullhet. Melodiskt kännetecknas *Åkallan* av naturligt formade frasnågar, som visser-

¹⁴ Om dessa och hithörande frågor, se Peterson-Bergers skrift »Richard Wagner som kulturföreteelse», särskilt kap. II och IV.

¹⁵ Fr. o. m. »Sunnanfärd» använder Peterson-Berger ofta endast en siffra som taktartsbeteckning och utelämnar taktartsbråkets nämnare. 4 betyder här alltså 4/4.

¹⁶ Jfr härom Stig Rybrants uppsats »Det nya Arnljot-partituret», Musikvärlden 1949, s. 139 ff.

ligen någon gång kan förefalla mekaniska genom sina sekvensmässiga upprepningar, men som väl täcker styckets »invokations-karaktär» och dessutom väl tål beteckningen »appassionato». Framför allt i första mellanspelet förekommer ymnig tersmelodik (*notex. 4 d*). Man har velat framställa den ofta något formelartade användningen av på varandra följande terssprång i Peterson-Bergers melodier som ett maner, en »P.-B.-schablon».¹⁷ I »Earina» har tonsättaren synbarligen medvetet sökt använda sådana melodiformer för att skänka enhetlighet åt sviten (kanske också för att verkligen få pröva sådana meloditypers användbarhet i olika satstyper), och det är relativt sällan dessa tersmelodier gör ett manerartat intryck. Egentligen är ju också sådana melodiformers lämplighet helt beroende av det sammanhang, i vilket de presenteras, och ofta är det inte en frasmässigt utan en rytmiskt olycklig formulering, som får dem att framstå som schablonmässiga. Tersföljderna i början av *Lyckorunor* (t. 5–9, *notex. 4 i*) förefaller sålunda mera på sin plats än den likartade frasen i slutet av *Blomsteroffret* (t. 44–48, *notex. 4 f*).

2. *Blomsteroffret*

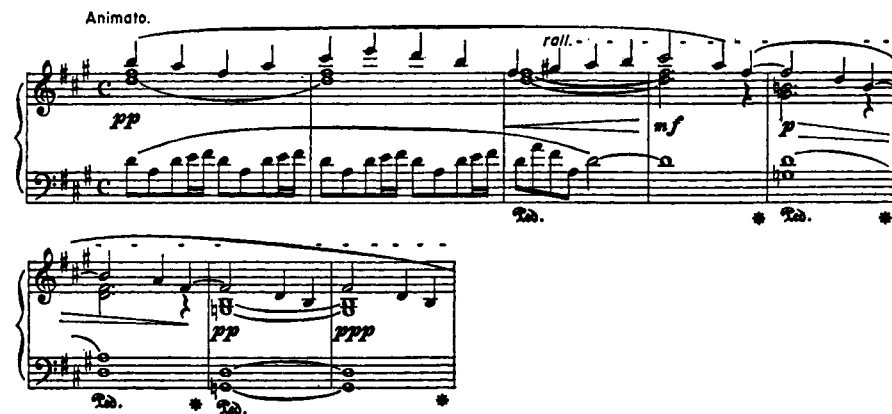
Con moto, molto espressivo e dolce appassionato. G-dur. 3. 48 t.¹⁸

Större kontrast än mellan den värdiga karaktären i *Åkallan* och den tämligen salongsartade i *Blomsteroffret* kan knappast tänkas. Styckets enkla valsprägel återspeglas i den lika enkla formella uppbyggnaden: två 16-taktersrepriser med efterföljande 16-takters coda (i orkesterpartituret är den första repriserna utskrivna, i pianoutgåvan den andra). I anslaget pekar stycket mot *Livets danslek*, ett valsstycke, skrivet 1923 och publicerat i samlingen »Tre nya danspoem» och det är snarare bland »sällskapsstämningar» av denna art, som *Blomsteroffret* hör hemma. En annan likhet med denna senare »danslek» är de många moll-skuggningarna i satsen, som i båda fallen höjer den musikaliska atmosfären över det alltför triviala. Hur mycket mer målmedvetet sådana skiftningar mellan dur och moll kan utnyttjas visar emellertid redan den i och för sig inte särskilt märkliga harmoniken i *Åkallan* och senare bl. a. *Tempelceremoni* eller *Gåtan*.

Det är som om Peterson-Berger velat skyläsa över »enkelheten» i *Blomsteroffret* dels genom titeln, dels genom karaktärsbeteckningen »dolce appassionato», som dock är svår att applicera på en musik med denna rent dansartade hållning (*notex. 4 e*). Till flera av den antika mytologins gudomligheter offrades med blommor, bl. a. till Afrodite, skönhets- och kärlekens

¹⁷ Jfr t. ex. Carlberg, monografen, s. 88.

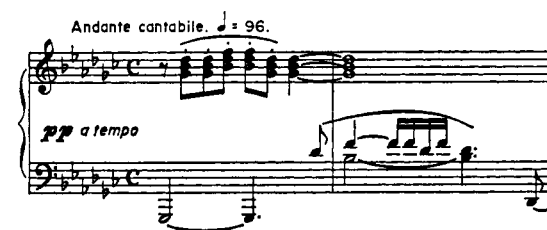
¹⁸ Eftersom repriserna utskrivits på olika sätt i piano- och orkestersättningarna, har här endast angivits antalet »reala» takter — pianoutgåvans taktantal är eljest 64.



Ex. 4 a.



Ex. 4 b.



Ex. 4 c.

gudinna, och Demeter, fruktbarhetens gudinna, och både Eros och Dionysos hyllades med dans och blomsterkransar. För att Peterson-Bergers *Blomster-offer* skall passa in i »Earina»-ramen bör man dock tänka sig att offret gäller antingen den av horerna, årstidsgudinnorna, som är vårens beskyddarinna,



Ex. 4 d.



Ex. 4 e.



Ex. 4 f.



Ex. 4 g.

Eunomia, som »ibland avbildas ensam, med skötet fullt av blommor»,¹⁹ eller Flora, en lantlig gudomlighet av italiskt ursprung.

3. Vapenvigning

Vigorouso marziale, poco ritenuto. f-moll. 4. 101 t.

Den tämligen »obekymrade» melodiken med sin ganska schematiska »Glam»-

¹⁹ »Grunddragen af Grekernas och Romarnes Mythologi» av C. J. Brodén, Sthlm 1878, s. 34.



Ex. 4 h.



Ex. 4 i.

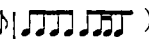


Ex. 4 j.



Ex. 4 k.

Notex. 4. Tersmelodik i sviterna. a) Fjället t. 27–34, b) Sjön t. 1–6, c) Granskogen t. 61–62, d) Åkallan t. 13–16, e) Blomsteroffret t. 17–20, f) Blomsteroffret t. 45–48, g) Vapenvigning t. 43–50, h) Rapsoden sjunger t. 1–4, i) Lyckorunor t. 5–8, j) Drömtydning t. 44–47, k) Till Eros t. 1–2. (Se även ex. 3 a, 5 a.)

rytm²⁰ () i huvudtemats eftersats kunde gjort *Vapenvigning* till en farlig konkurrent till *Blomsteroffret* som svagaste inslag i »Earina»-sviten, men sin relativt okomplicerade marsch-karaktär till trots äger stycket vissa egenskaper, som höjer den över det Peterson-Bergerska genomsnittet.

²⁰ Denna rytm är särskilt framträdande i pianostycket *Glam* (komp. Valborgsmässoafton 1932) ur »Solitudo» och hör också snarast hemma i ett sådant muntert »sällskapsstycke». Den förekommer dock även i *Oraklet*, t. 25–26 och motsv.

Snabba modulationer skänker liv och spänst åt huvuddelen (från kadens i Ass-dur i t. 4 går tonsättaren direkt till Cess-dur/H-dur, *notex. 6 b*), och i huvuddelens repris göres ingen enkel »da capo-utskrift» av den ursprungliga huvuddelen utan införes bl.a. nytt material redan efter åtta takter, ett material som i sin tur kan anses som ett slags genomföring av tidigare presenterade motiv. Den motiviska »tätheten» är överhuvud tämligen stor i marschens ytterpartier. Som »trio» står ett lugnt, avspännande parti i F-dur, enkelt periodiserat och genomsyrat av tersmelodik — i trions andra och tredje takter (t. 44–45) följer fem terssprång uppåt efter varandra (*notex. 4 g*)! Tersen spelar en viss roll även i huvuddelens första motiv, som emellertid starkast karakteriseras av sextsprånget upp till tonartens lilla septima i t. 2. Som coda tjänar fem takter av moll-marschen i dur-variant samt de åtta sista takterna ur trion. Kadenseringen av den förra frasen (t. 92–93) är en för Peterson-Berger typisk halvkadens: DD–D med melodiförhållning.

Titeln »Vapenvigning» kan föra tankarna till det »idéernas banér», som tonsättaren sade sig höja i sin första symfoni. Efter sin sjukdom är Peterson-Berger nu beredd att på nytt kämpa för sina ideal — utan att pressa betydelsen för långt är det väl ungefär så man kan tänka sig styckets infogande i helheten i »Earina».

4. Tempelceremoni

Andante misterioso, e-moll. 3. 123 t.

Carlberg, som i sin Peterson-Berger-monografi bedömer »Earina» betydligt snävare än Beite, anser, att endast »ett av styckena, »Tempelceremoni», vars fint avtonade impressionistiska harmonik är både djärv och naturlig, bjuder något verkligt nytt, nya aspekter på tonsättarens personlighet».²¹ Vari detta nya egentligen består, nämner inte Carlberg, men han har rätt i, att det har med harmoniken att göra.

Rent formellt är även detta stycke i princip uppbyggt efter schemat ABA, men också här går Peterson-Berger en smula utanför schemat. A-delens huvudtema består av två fyrtaktsperioder, som följs av ett åtta takters mellanspel och en upprepning av huvudtemat i oktavtransposition. Så vidtar (t. 25 ff.) en helt ny episod, som också den är fyrtaktsperiodiserad men har karaktären »non legato» (*notex. 6 c*). Småningom leder denna episod till styckets B-del (t. 45 ff.), som går i 6/8-takt, »più tranquillo». Denna lugnare mellandel kännetecknas av ett stigande motiv, som når först septiman, sedan oktaven.²²

²¹ Carlberg, monografin, s. 131.

²² I nottrycket saknas en G-klav i övre systemet, mitten av t. 49.

Det växer upp ur ruvande misterioso-ackord, stiger tre gånger och följs tredje gången av en upplösande, fallande melodifras, utbredd över sex takter. Detta förfarande upprepas i varierad form, och en avrundning sker (t. 69–72) utan att de många dissonanta klangerna når en egentlig upplösning. Reprisen av A-delen förändras redan efter åtta takter. Då införes nämligen fyra »nya» modulationstakter, och därefter kommer (t. 85 ff.) »non legato»-motivet med dess åtföljande överledning, som utmynnar i en kort reminiscens av mellandelen (t. 105–110). 3/4-takten återtages i t. 111 (egentligen redan i takten före), och nu följer den episod ur A-delen, som tidigare utelämnades i repri- sen (de ursprungliga t. 9–16)! Den korta Codan börjar (t. 119) med en påminnelse om huvudtemat, som vilar på ett oupplöst kvintsextackord i moll och som sedan följes i sista takten av ett slutackord i e-moll. Harmoniskt sett bygger hela A-delen just på kvintsextackord i moll (*notex. 7 a*), medan B-delen som karaktärsackord har fått ett moll-septimackord (med stor septima, *notex. 7 b*).

Detta bruk av karaktärsackord är det nya i *Tempelceremoni*, och genom att dessa ackord användes med stor konsekvens och samtidigt med stor variationsrikedom, blir satsen ovanligt levande trots styckets tämligen stillastående atmosfär. Allra märkligast är dock, att detta harmoniska experiment inte någonsin blir konstlat eller krystat, och värt att särskilt lägga märke till är, hur väl Peterson-Berger förstått att balansera de inbördes ackordförhållandena, t. ex. i mellandelens slut, där »upplösningssackorden» i t. 70 och 72 fortfarande är dissonanta (*notex. 7 c*)!

Harmoniskt experimenterande var Peterson-Berger inte alltför främmande för, och oförmedlade modulationer har förekommit också i de ovan genomgångna styckena, men ingenstans är ett dissonant ackordförlopp så konsekvent genomarbetat som här. I *Mitt trolldrott* ur »Fyra dikter av Aug. Strindberg» (1911) har texten inspirerat tonsättaren till bruk av kvartklanger och därur härledda mångtydiga ackord, och i »Två orientaliska fantasier» till Heine-dikter (1923) skulle han dels begagna sig av en viss polytonalitet, dels låta altererade ackord följa på varandra utan avspännande grundtreklanger. Den efterromantiska högaltererade stilen hade ingen företrädare i Peterson-Berger — i Heine-sångerna är det snarare frågan om en klassicerande »modernism». Men i båda dessa fall har den musikaliska utformningen varit avhängig av ett textinnehåll, och i sådana sammanhang tycks Peterson-Berger haft lättare att på ett naturligt sätt ställa traditionellt oförenliga samklanger mot varandra. Ett utomordentligt talande bevis för romanstonsättaren Peterson-Bergers känsla för harmoniken som medel är ju f. ö. Karlfeldt-sången *Drömd lycka*, där själva sångstämman slutar i Dess-dur, men det två (!) takter långa

efterspelet i pianot modulerar till utgångstonarten d-moll (genom omtydning Dess/ciss) och återställer därmed den vemodiga drömstämningen.²³ Redan i ett (opublicerat) ungdomsverk »Die Wallfahrt nach Kevlaar» (Heine) för sång och piano (komp. Umeå 1890), finns i den sista av de tre sångerna en harmoniskt märklig ackordfortskridning, en följd av non- och septimackord i kvintläge med tomma kvarter i basen, som illustration av Marias, Guds moder, uppenbarelse i en dröm.

Tempelceremoni fick emellertid inte många efterföljare i Peterson-Bergers musik — tyvärr, kanske man kan tillägga. *Gåtan* ur »Solitudo» har flera gånger nämnts som en av de intressantaste kompositionerna från tonsättarens sista skede, men stycket ger endast en avglans av de möjligheter, som tycks öppna sig i sviterna. Dess växlingar mellan dur och moll, som onekligen ger en sällsam belysning åt det eljest litet mekaniska melodiska materialet (här återkommer »tersmaneren» en sista gång), har ofta alltför mycket karaktär av upprepning (codan återges i *notex. 8 e*). Men ett par mer väsentliga anknytningar till *Tempelceremoni* återfinns i »Anakreontika», där också det innehållsmässiga ligger »Earina» tämligen nära. *Oraklet*, som en av satserna i »Anakreontika» heter, skulle mycket väl kunna passa som namn också på *Tempelceremoni* — det är en tempelstämning av ljusdunkel och mystik man upplever i stycket.

5. Rapsoden sjunger.

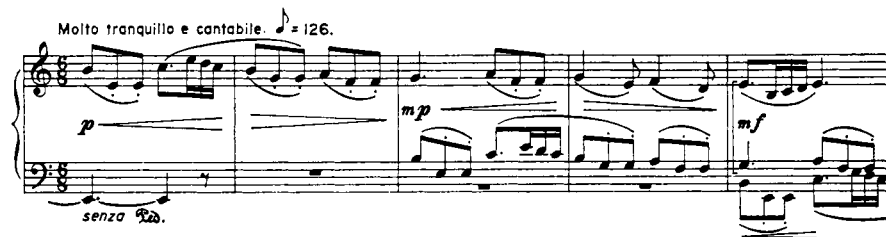
Andante. ess-moll. 4. 142 t.

Efter presentationen av huvudtemat (t. 1–8, *notex. 4 b*) följer i detta ABA-stycke en temaupprepning med en rörlig, kontrapunktiskt utformad motstämman, och även i fortsättningen av stycket finns flera polyfona ansatser. Sålunda ackompanjeras B-delens »carillon»-artade tema av en kvint-oktavrörelse, som senare byter plats med temat — en enkel form av dubbel kontrapunkt (*notex. 1 f*). Huvudtemat i A-delen (t. 1–50) föres ofta i oktaver och byggs successivt upp till en bred *ff*-höjdpunkt i t. 33 ff. När A-delen återkommer (t. 91–130) är den förkortad och vissa av smådelarna (idel 2- eller 4-taktsfraser) har bytt plats eller på annat sätt placerats om. Också här har Peterson-Berger alltså undvikit att upprepa A-delen i oförändrat skick. Denna omdisponering av huvuddelen har — liksom i *Vapenvigning* och *Tempelceremoni* — företagits med ytterlig omsorg och på ett för stycket karakteristiskt vis, och den påminner (utan all jämförelse i övrigt) om det sätt, varpå Haydn

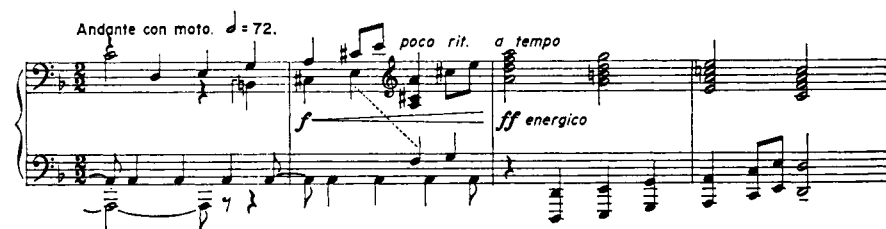
²³ I »Några studier i Peterson-Bergers harmoniska stil», Festskrift s. 161 ff., har Sven E. Svensson tagit upp vissa karakteristiska drag och även vissa nybildningar i tonsättarens harmonik. Denna undersökning gäller dock uteslutande Peterson-Bergers solosånger.



Ex. 5 a.



Ex. 5 b.



Ex. 5 c.

i sina s.k. London-symfonier laborerar med förändringar av förstasatsernas reprisdelar.²⁴

Att lägga märke till i *Rapsoden sjunger* är vidare, att modulationerna inte

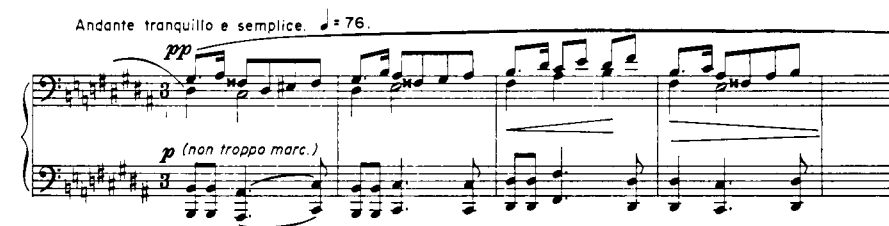
²⁴ Dessa förändringar har nyligen varit föremål för en särskild studie i uppsatsen *The Recapitulations in Haydn's London Symphonies* av Eugene K. Wolf, MQ 1966, nr 1, s. 71 ff.



Ex. 5 d.



Ex. 5 e.



Ex. 5 f.

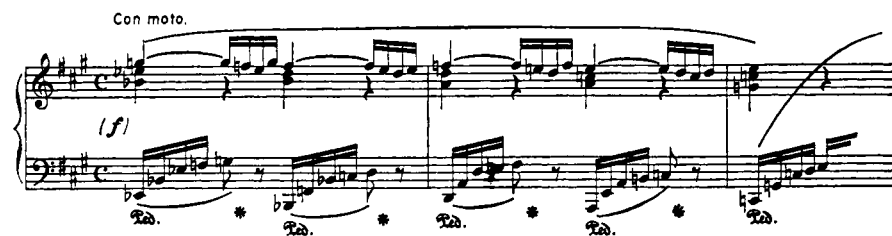
Notex 5. Polyfona ansatser i »I somras» och »Earina». a) Fjället t. 87-91, b) Sjön t. 13-19, c) Över heden t. 43-48, d) Över heden t. 73-77, e) Lyckorunor t. 1-4, f) Löfte t. 102-105. (Se även ex. 1 a, 1 c, 3 b.)

är så markanta i dur-trion, där Peterson-Berger alltså velat behålla och understryka anslagets ljusa ton, och att den korta codan (t. 131-142) inleds med en reminiscens av B-delen (t. 131-138) men avslutas med en vekare fras ur A-delen. Slutackordet är dock ett Ess-dur-ackord.

6. Lyckorunor (C.D.B)

Allegretto burlando. F-dur. 6. 100 t.

Lyckorunor är ett rent da capo-stycke med huvuddelen utskriven på nytt efter mellandelen. Endast sluttakterna (t. 99-100) har en förhållning, som ej återfinns i de motsvarande takterna i styckets första avsnitt (t. 37-38). Stycket bygger på en tonformel, som troligen har haft en innehållslig betydelse för Peterson-Berger (den bör väl syfta på en person). Att på detta sätt



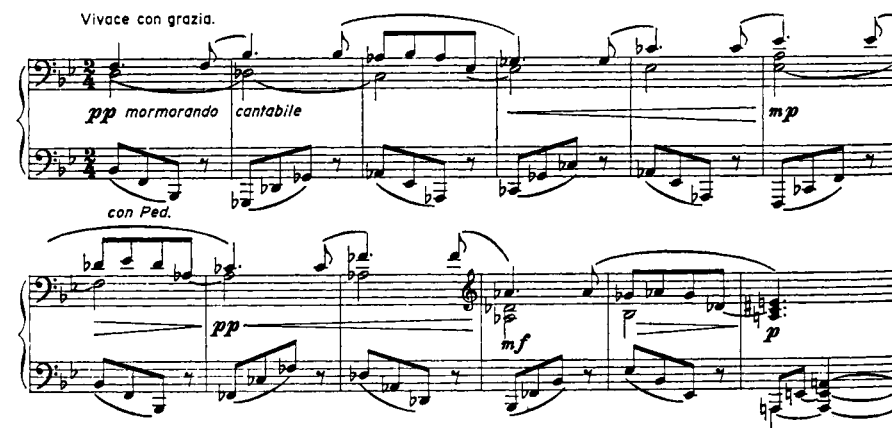
Ex. 6 a.



Ex. 6 b.



Ex. 6 c.



Ex. 6 d.

Notex 6. Några olika typer av »sekvensmodulation». a) Fjället t. 14-16, b) Vapenvigning t. 5-6, c) Tempelceremoni t. 25-32, d) Till duvan t. 43-54.



Ex. 7 a.



Ex. 7 b.



Ex. 7 c.



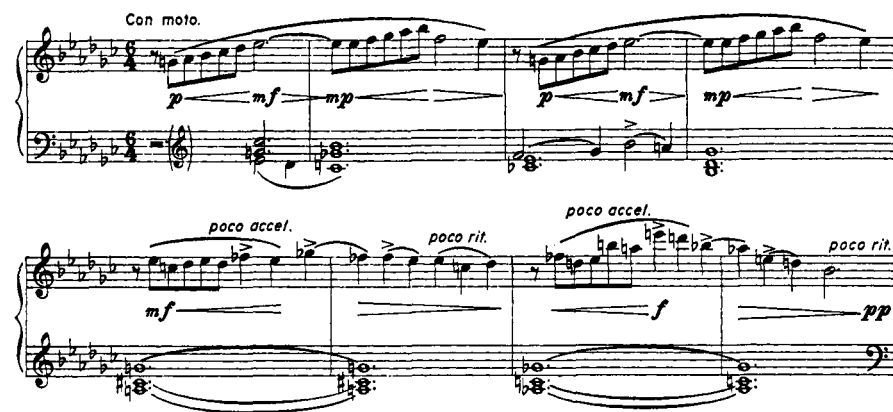
Ex. 7 d.



Ex. 7 e.



Ex. 7 f.



Ex. 7 g.

Notex. 7. Ovanligare harmoniska fortskridningar i sviterna. a) Tempelceremoni t. 1-4, b) Tempelceremoni t. 45-50, c) Tempelceremoni t. 69-72, d) Solhymn t. 38-40, e) Oraklet t. 3-7, f) Oraklet t. 11-12, g) Flöjtspel på Peneios t. 1-8.

bygga upp ett stycke »konstruktivt» över ett tretonsmotiv är lika ovanligt för Peterson-Berger som bruket av karaktärsackord i *Tempelceremoni*, och detta förfarande borde ha varit honom främmande som arbetshypotes, om inte ett »idémässigt» samband också funnits.²⁵

Peterson-Berger utnyttjar olika transponeringar av tonerna inom motivet och har på så sätt åstadkommit både ett fallande och ett stigande tema. Det fallande presenteras först (t. 3) och imiteras »i tenoren» på tre åttondelars avstånd — ytterligare ett exempel på kontrapunktik i »Earina» (notex. 5 e). Mest frapperande i styckets huvuddel är annars den ogenerade användningen av »stora» tretakter, som skänker nytt intresse för satsen, när den ibland hotar att slå över i det alltför »sällskapsmässiga» (stor tretakt förekommer i »Earina» f.ö. endast i *Tempelceremoni*, t. 110). I mellandelen, där också 3/4-takter omväxlar med 6/8-takter, användes melodiformeln C-D-B som

²⁵ Den tidigare nämnda *Invention a 2 voci* är byggd över de bokstäver i namnet Gudrun Torpadie-Bratt, som också är tonbeteckningar, dvs. G D A D E D B. I tidigare piano-stycken kan man också finna likartade konstruktiva drag, där man knappast väntar sig dem, t. ex. i *Valzerino*, där trions huvudtema återkommer i omvändning i andra reprisens början, och i marschen *Vikingabalk*, där också trions tema förekommer i omvändning.

ostinato i olika oktavlägen mot en ackordiskt mättad melodi, som modulerar stegvis uppåt i fyrtaktsperioder (c-D-ess-f etc.). Avsnittet slutar med en kromatisk ackordföljd (t. 59-60), som något erinrar om en likartad figur i *Ekorre och skogsduva* (t. 116 och 119).

En ständig växling mellan homofona och polyfona partier torde ha varit ett ideal för Peterson-Berger, när det gällde ett tematiskt genomföringsarbete. Ett citat ur en relativt tidig recension om två svenska symfonier (DN 14.2. 1897) kan tjäna som belysning av denna hans uppfattning. Peterson-Berger klagar i recensionen över, att allt väsentligt i den ena av symfonierna (Ernst Ellbergs D-dur-symfoni) sker i överstämmen, och han rekommenderar i stället »den Beethovenska symfoniens glänsande, nästan mystiskt verkande växling mellan poly- och homofoni». Det är alltså naturligt, att vi i Peterson-Bergers egna symfonier finner detta arbetssätt vara upphöjt till princip, vilket betyder att vi i dem möter den rikligaste användningen av kontrapunktisk sats i Peterson-Bergers musik överhuvud — »Domedagsprofeterna» undantagen. I »Banerets» första sats upptages större delen av genomföringen av ett fugato, som är originellt så till vida, att dess tema är en kombination av satsens båda huvudmotiv! Det stora fugatot i inledningen till tredje satsen, »Sommarnatt», i »Same-Ätnam», är det andra stora exemplet på mer renodlad polyfoni i symfonierna — genomförda fugasatser förekommer endast i intermezzot ur »Domedagsprofeternas» andra akt (och egentligen endast i operans första version) samt i den skolfuga i f-moll för piano, som ovan förtecknats bland Peterson-Bergers bevarade manuskript.²⁶ Polyfona ansatser har redovisats också i genomgången av »I somras», men där kunde det tematiska arbetet lika gärna karakteriseras som en art av ledmotivsteknik — de båda genomföringsprinciperna kan rent av sägas möta varandra just i Peterson-Bergers mer allvarligt syftande instrumentalmusik. Denna kombination hade säkerligen också en »idémässig» bakgrund, men denna gång även en rent musikalisk: den bör ha betytt ett försök till en sammansmältning av de båda beundrade förebilderna Beethovens och Wagners arbetssätt.

7. Löfte

Andante tranquillo e semplice. giss-moll. 3. 130 t.

»Earina»-svitens sista stycke är måhända inte påfallande originellt, men

²⁶ Det torde av det sagda stå klart, att fugan som musikform egentligen stod Peterson-Berger främmande. Den kunde endast användas i förening med en »idé» men inte som ett fristående stycke av absolut-musikalisk karaktär. Det torde f.ö. vara av detta skäl, som tonsättaren i den senare versionen av »Domedagsprofeterna» bröt den enhetliga satsen i det fugerade intermezzot och infogade en helt homofon episod, byggd på huvudpersonen Lennart Spörres motiv.

det äger både värdighet och värme. Den nästan brahmskt breda pianosatsen är utformad med fin klanglig balans och understryker den magistralt enkla crescendo-uppbyggnaden av styckets huvuddel (t. 1–44, *notex.* 3 e). Den ljusare och rörligare mellandelen i Ass-dur har en mer upplöst, figurativ struktur (*notex.* 1 g) och låter småningom sitt huvudmotiv vandra mellan diskant och bas. På detta sätt ernås en större frihet i motstämmorna, som också är självständigare och mera betydelsefulla än i flertalet av pianokompositionerna. I styckets mellandel är spelet mellan dur och moll åter av stort intresse, och till skillnad från *Rapsoden sjunger* ligger här alltså det harmoniska lugnet i ytterdelarna. Ett par av fraserna i mellandelen är också utvidgade på ett oväntat sätt, antingen genom taktartsförändring (till 4 i t. 85–86) eller genom tillägg av en takt (övergången till reprisdelen, t. 101). När A-delen återkommer, kontrasteras först temat av »rörelsematerial» ur B-delen (t. 102–109, *notex.* 5 f). Temat ligger i oktaver i basen, och på detta sätt frigjort från det harmoniska sammanhanget avslöjar det sin otvetydiga släktskap med »ödemarksmotiven» från »Arnljot» och därmed med vissa motiv i »I somras». Här tycks mig ligga meningen med styckets titel, *Löfte*: tonsättaren vill i sina kommande verk anknyta till sina tidigare nordiskt betonade och naturlyriska stil men också med den kombinera den antika kultursfärens ljusa värme och etiskt högtsyftande hållning.

Sista temaupprepningen (t. 120–127) slutar i moll, så också de två följande coda-takterna 128–129, men därefter inträder plötsligt och oförmedlat ett avslutande dur-ackord (t. 130). »Löftet» är beseglat.

Utöver en kopia av originalpartituret till »Earina» med tillhörande stämmaterial finnes i MAB bland Peterson-Bergers manuskript två partiturstycken till sviten, en för stor orkesterbesättning (motsvarande nämnda version men med vissa ändringar, särskilt i satsen *Rapsoden sjunger*) och en för mindre besättning. För att aktualisera verket och även för att i viss mån eliminera vissa instrumentala otympligheter (av vilka några antytts i det föregående) borde en revision av orkestersatsen företagas med stöd av samtliga dessa partiturer. I samband härmed kunde övervägas, om inte ett annat satsurval (av pianoutgåvans sju satser) vore ett tänkbart alternativ till tonsättarens eget och om inte också *Tempelceremoni* och *Löfte* vore värda att instrumenteras. Funnes alla sju satserna i orkesterversion, skulle ett satsurval kunna göras inför varje aktuellt framförande (tids- eller programhänsyn av andra slag kan ju här spela in).

IV. »ITALIANA»

Motsatsparet Söder–Nord som impulsgivare till Peterson-Bergers tondiktning

Orkesterversionen av »Italiana» uppfördes, som ovan nämnts, vid Musikaliska akademiens högtidsdag den 18.11.1923. När verket spelades ffg. i Stockholms konsertförening den 3.2.1924, kunde man läsa följande i programbladet:

»Sviten Italiana gör icke anspråk på att återge intryck från Italien i annan mening än att den utgör ett urval av de musikaliska idéer, komp. under vistelsen i Rom (okt. 1920 – april 1921) och Sorrento (jan. 1921) nedskrev och som han sammanfört, emedan de syntes honom på ett eller annat sätt bära spår av den miljö, i vilken de tillkommit.

De tre första styckena stå i samband med vandringar på Roms campagna och i dess många antiksamlingar. Villa d'Este, den underbara palatsruinen bredvid staden Tivoli i Sabinbergen, har däremot med sin av hundratals vattenkonster, av lager, cypresser, klängrosor och statyer uppfyllda terrassträdgård direkt inspirerat det fjärde stycket, medan några flyktiga muntra minnen från det idylliska, i apelsinskogar inbäddade Sorrento format sig till den avslutande serenaden.»¹

Orkesterpartituret till »Italiana» — enligt Fredbärjs bibliografi i tonsättarens ägo 1937 — synes vara förkommet, och inte heller existerar någon avskrift i MAB. Av ovan citerade kommentar och av uppgifterna i bibliografin att döma har orkestersviten bestått av samma satser som pianoutgåvan och i samma inbördes ordning. I FST:s katalog »Nyare svenska orkesterverk» står sviten upptagen med endast fyra satser — *Evoe Bacche!* är utelämnad. Varken i bibliografin eller katalogen uppges orkesterbesättningen.

Till dessa uppgifter må fogas den synpunkten, att »Italiana» är den mest pianistiska av de här diskuterade sviterna och därmed den som minst ägnar sig för orkesterarrangemang (slutsatsen *Sorrentinsk serenad* möjligen undantagen). Pianosatsen är ofta disponerad så, att den inte direkt låter sig överföras till orkester, och det är som »instrumenterade pianoverk» man i första hand måste se orkesterversionerna av de övriga sviterna.² Kanske Peterson-Berger småningom insåg detta förhållande och därför på senare år övergav tanken på en orkesterversion av »Italiana» och förstörde partiturmanuskriptet.

Den Italien-resa, som blev grogrunden för »Italiana»-sviten, innebar Peterson-Bergers första möte med Sydeuropa, men »Södern» som begrepp hade

¹ Cit efter Festskrift, s. 256.

² Det bör dock påpekas, att på titelbladet till pianoutgåvan av »Italiana» står: »Fem tondikter / Pianosättning.»

länge varit levande för honom, troligen alltsedan gymnasiestudierna i latin och grekiska i Umeå i början av 1880-talet. För Peterson-Berger betydde »Södern» framför allt antiken och antiken den västerländska kulturens vagga. Ovan har redan hans nästan religiösa vördnad för de antika idealen berörts. Denna beundran för antikens tankevärld och dess konstnärliga manifestationer lyser fram på åtskilliga ställen i hans skrifter, framför allt i »Richard Wagner som kulturföreteelse». Telemak Fredbärj har i en artikel om »Peterson-Berger, antiken och Italien»³ givit en översikt över de verk, som inspirerats av södern och/eller antiken; de upptar både kvantitativt och kvalitativt en stor plats i tonsättarens produktion. Bekantskapen med Nietzsches »Tragediens födelse», som Peterson-Berger gjorde redan under studieåren i Dresden⁴ — han översatte senare (1902) boken till svenska — gav honom impulsen till att i sin egen konstfilosofi ställa upp de apollinska och de dionysiska krafterna mot varandra, två poler som i hans egen konst skulle förnas och försonas, så som skedde i den attiska tragedien (och senare hos Wagner). I de båda begreppen inlade också småningom Peterson-Berger betydelseerna sydlandskt och nordiskt: »naturkraften» hos Dionysos får representera den otämjda Norden och »kulturkraften» hos Apollon den harmoniskt balanserade Södern.

Symfonin »Sunnanfärd» vill som bekant skildra en ung nordbos »långtans resa» till södern och antiken, och i sin kommentar till symfonin ser Peterson-Berger som resultatet av denna resa i tanken (verket skrevs 1910, alltså 10 år före Italien-resan) »en lättare, friare syn på tillvaron, en nytänd kärlek till det apollinska idealet: naturlig enkelhet, ljus och klarhet, och en ny kraft att vilja ge livet i det nordliga hemlandet en kulturell glans av detta ideal».⁵ Det nya idealet skulle med andra ord också omsättas i handling och direkt ingripa i »den unge nordbons» liv, och även i detta avseende sammansmälter för tonsättaren liv och konst (på liknande sätt har han talat om hela sin kritikergärning som »handling»)⁶. Allt detta är väsentligt för förståelsen av »idéinnehållet» i Peterson-Bergers musik, inte bara där det är direkt uttalat i resp. verks »program». Därav följer också, att Peterson-Berger inte uppfattade sig som en »romantisk» tonsättare i den mening man under hans samtid inlade i detta begrepp.⁷ »Romantik» innebar enligt hans uppfattning »passivi-

tet», och för Peterson-Berger var »aktivitet», »handling», drivfjädern för hans verksamhet både som tonsättare och som skriftställare. Den klassiska konsten äger enligt hans mening denna aktivitet, och det för honom positiva i begreppet romantik, nämligen individualismen, förenas med de klassiska idealen hos den tonsättare, som för Peterson-Berger alltid framstod som en musikens uppnådde »värdeomätare», Beethoven.⁸

Oupphörligt ställer Peterson-Berger motsatspar som dessa — Söder–Nord, Apollon–Dionysos, klassicism–romantik — mot varandra. Man skulle nästan våga säga, att han drages till motsatsernas problematik, detta givetvis för att ur sådana motsatser utvinna högsta möjliga aktivitet och produktivitet. Från individens problem contra samhället, framställda mot bakgrund av vikingatidens »naturtillstånd» i »Arnljot» vänder han sig i »Domedagsprofeterna» till den svenska stormaktstidens kulturella högstadium med ett myller av gestalter, som alla är mer eller mindre huvudroller och som möts och skiljs enligt ett klart uppgjort »socialt» mönster. Mot »Arnljots» allvarliga och homofona stil står »Domedagsprofeternas» ljusa och polyfona — på tragedin följer komedin, och syntesen av de båda dramatiska arbets- och tänkesätten skulle bli »Adils och Elisif». De båda förstnämnda musikdramerna ger också en aning om motsatsspelet inom tonsättaren själv. Man har sagt, att Peterson-Berger i Arnljot-gestalten framställde sig själv, sådan han verkligen var, och i Lennart Sporres person i »Domedagsprofeterna» sådan han ville vara.⁹ De orden rymmer en grad av sanning och visar, hur tonsättaren kunde göra sitt eget inre motsatsspel produktivt; särskilt Arnljot har ju blivit ett högst levande porträtt av en människa, som av både inre och yttre anledningar måste gå sin egen väg.

De flesta av de nyss nämnda verken var, liksom »Earina», redan skrivna, när Peterson-Berger gjorde sin första Italien-resa 1920–21 (den kom att följas av ytterligare två: 1927, då tonsättaren besökte Norditalien och Venedig, och 1937, då han en kortare tid vistades i Rom). Artiklar och brev vittnar väl-taligt om, vilket starkt intryck det italienska landskapet och den italienska kulturen gjorde på tonsättaren, och ändå måste många av de nya intrycken i första hand ha varit bekräftelser på, vad nordbon hela tiden känt och anat. I Rom författade Peterson-Berger två av sina mest lysande och mest sammanfattande essayer, de musikfilosofiskt centrala »Beethoven från Roms horisont».¹⁰ Både det antika och det nutida Italien existerar nu som verkligheter i Peterson-Bergers liv, och i ett brev från tonsättaren till vännen Olof Rabe-

³ Publ. i Studiekamraten, 1955 (även särtryck).

⁴ Se Carlberg, monografin, s. 17.

⁵ Symfonikommentar vid ett framförande i Stockholms Konserthörsning, cit. efter Festskrift, s. 253.

⁶ Jfr artikeln »Några ord om musikkritik», Idun 22.9.1912, senare omtr. i »Om musik», ett urval essayer och kritiker, Sthlm 1942, s. 30 ff.

⁷ Jfr t. ex. uppsatsen »Från utsiktstornet, en musikalisk rundblick», DN 17.12.1899, omtr. i Från utsiktstornet, s. 11 ff.

⁸ Jfr t. ex. Beethoven-uppsatserna i Om musik, s. 98 ff., och i Från utsiktstornet, s. 20 ff.

⁹ Se Carlberg, monografin, s. 218 f.

¹⁰ DN 2.5 och 5.5.1921, omtr. i Om musik, s. 108 ff.

nus från januari 1921 heter det: »Jag har sett antiken — jag har varit inne i fornindiernas Akasa, astralvärlden, där allt som varit finns kvar som potentiell bild.»¹¹ Hur stark Peterson-Bergers fantasivärld verkligen måste ha varit, får man ur dessa rader ett litet begrepp om — det kan vara skäl att erinra om dem som en komplettering av vad som tidigare sagts om föreningen av konst och livsuppfattning vid diskussionen om idéinnehållet i hans musik.

Det kunde i detta sammanhang vara frestande att gå vidare med funderingar kring Peterson-Bergers »inlevelse» i den antika världen och i den idévärld, som han själv byggt upp med utgångspunkt från antikens konst (i många avseenden sedd genom Nietzsches skrifter), Wagners musikdrama och Chamberlains ras- och miljöteorier.¹² Sådana funderingar kunde i mycket få stöd både av hans kompositioner och av hans litterära uttalanden, men de skulle spränga ramen för dessa anteckningar. I detta avseende borde dock de av Peterson-Bergers vänner och kolleger, som ännu finnes i livet, kunna bidra med värdefullt stoff och därmed ge en bild av tonsättaren, som är mångsidigare än den de hittills publicerade minnesteckningarna i regel är. Även om många av bidragen i t. ex. samlingen »Musikmänskior» är tämligen öppenjärtiga också när det gäller Peterson-Bergers mänskliga svagheter, är det inget av dem som vågar ge en analys av orsakerna till hans väsens sammansatthet. Det är väl egentligen endast Olof Rabenius, som i sin studie i »Mellan Stockholms strömdrag» givit en mer påtaglig studie av den motsatsfyllda tonsättaren, men Rabenius kommer å andra sidan sällan in på direkt musikaliska frågeställningar.¹³

Utom »Italiana» komponerade Peterson-Berger i Rom också kantaten »Norrbotten», där texten talar om kulturens spridning i norrländsk natur — en Apollons brottnings med Dionysos, som skulle återkomma i ytterligare två kantater, först i kantaten till »Kungliga Teaterns i Stockholm 150-årsjubileum 18 januari 1923» och senare i »Soluppgång» till Frösö trivialskolas 250-årsjubileum 1929. I Italien arbetade Peterson-Berger vidare med operan »Adils och Elisif» och fann därmed enligt sitt eget förmenande en ny orkesterstil, enklare och mer »folkviseljus», befriad från »den efterwagnerska tyska musikstilen»¹⁴ och denna orkesterstil sökte han senare aptera även på »Domedagsprofeterna», som kom att helt omarbetas (1928–35). Pianohäftena »Ana-

¹¹ Återgivet efter Rabenius' artikel »Wilhelm Peterson-Berger, några personliga drag» i Musikmänskior, s. 270.

¹² Jfr här om i första hand »Richard Wagner som kulturföreteelse».

¹³ »Mellan Stockholms strömdrag», glimtar från pressens, teaterns, musikens, skolans och sällskapslivets värld, Sthlm 1943, Peterson-Berger-art. s. 206–215.

¹⁴ Cit. ut ett brev till Sten Beite 1936, återgivet i »Wilhelm Peterson-Berger, några minnesteckningar», Musikmänskior, s. 201.

kreontika», som torde ha planerats redan i samband med omsmältningen av Italien-intrycken, behandlas nedan. I Peterson-Bergers kvarlåtenskap fann man en litterär skiss till en sjätte symfoni, som skulle kallas »Hellas» och som vittnar om, att tonsättarens tankar alltför kretsade kring de antika idealen. Programmet till denna symfoni¹⁵ ger vid handen, att Peterson-Berger i den hade för avsikt att ge en skildring av hela den antika kulturvärlden och alla dess bevarade yttringar, dess epik, filosofi, konst och lyrik och till sist dess absoluta kulmen: den attiska tragedien. Att få återge detta i toner — och hur skulle det f. ö. ha kunnat ske utan ett utförligt litterärt »program»? — måste för tonsättaren ha betytt den yttersta konsekvensen av hans handlingsprogram och samtidigt inneburit både en definitiv brytning med Wagner-beroendet och ett ställningstagande till de samtida musikproblemen.

Är nu stilen i »Italiana» mer »sydländsk» än i tidigare verk och innebär den ett avsteg från det tonspråk, som vi i Peterson-Bergers fall i brist på annan beteckning brukar kalla »nationalromantiskt»? Ur några av satserna i sviten kan man verkligen utläsa en viss nyorientering i tonsättarens stil (av ett något annorlunda slag än den antydda i *Tempelceremoni*, även om detta stycke på sitt sätt betydde en utgångspunkt för denna förnyelse) och en avsevärt friare formgivning än i tidigare pianostycken, »I somras»-sviten inräknad. Ett avsteg från de tidigare uttrycksmedlen är det emellertid inte fråga om utan snarare en breddning och utökning av dem. Denna förändring kan mycket väl ha berott på den känsla av befrielse och förnyelse, som Italien-resan i flera avseenden tycks ha inneburit för Peterson-Berger, men den finns också, som vi nedan skall se, förebådad i tidigare verk i andra genrer. Intressanta är de tydliga anspelningar på tidigare, »nordiskt» hållna pianostycken, som tonsättaren — medvetet eller omedvetet — gjort i »Italiana». Man kan till åtminstone tre eller fyra av satserna finna direkta motsvarigheter bland hans stycken med nordisk stämningsbakgrund.

1. Solhymn.

Andante grandioso. Dess-dur. 3(/2). 40 t.

Medan satstitlarna i »Earina» återgivits på svenska och tyska i pianoutgåvan, har Peterson-Berger i förekommande fall översatt titlarna i »Italiana» till tyska och franska. Som fransk benämning på *Solhymn* har han emellertid valt det grekiska ordet »paian», och det ger ett klarare begrepp om vad slags hymn han avser. Paian är nämligen (enl. Nordisk Familjebok, 2:a

¹⁵ Återgivet av Fredbärj i art. »Peterson-Berger, antiken och Italien», Studiekamraten 1955.

uppl.) benämningen på dels en helande eller räddande gudomlighet, hos Homeros namn på de olympiska gudarnas läkare, senare ofta även tillnamn för Apollon som räddare i nöd och faror, dels en högtidlig sång, ägnad en skyddande gudom eller speciellt då Apollon. Det finns onekligen ett ljus och en högstämndhet i *Solhymn*, som kan associera till en sådan antik gudahymn, men stycket har också en preludiekaraktär, som är starkt besläktat med t. ex. inledningsstyckena i »Frösöblomster I och II», *Rentrée* resp. *Solbälsning*. Man kan mycket väl tänka sig, att tonsättaren skrivit stycket som en pendang till *Solbälsning*, och i så fall kan man, utan att pressa jämförelsen särskilt hårt, antaga, att de båda styckena ger var sin tolkning, en apollinsk och en dionysisk, av samma upplevelse: *Solbälsning* är den dionysiskt färgade skildringen av solens återkomst efter den karga nordiska vintern och *Solhymn* en motsvarande sydländskt ljus och apollinskt högstämnd sång till en varmare naturs sol. Båda styckena har en invokativ prägel (som i sin tur erinrar om *Åkallan* i »Earina»), men *Solbälsning* är lika orolig och nästan nervöst rörlig i sin ofta ojämna periodik och tämligen överraskande harmonik som *Solhymn* är glansfull och samlad i sin praktfulla pianosats — kontrasten är således lika påtaglig som sambandet.

Den ackordiska fulltonigheten i *Solhymn* (*notex. 2 a*) är relativt sällsynt även i sviterna, medan de lättare figurationerna i mellandelen (stycket är hållet i enkel lied-form med coda) anknyter mera till tidigare sällskapsstycken men också till »Earina» (återigen *Åkallan*!). Man kan med visst fog påstå, att koloriten i ett stycke som *Solhymn* verkligen vittnar om en förnyelse hos tonsättaren, och här finns också, bl. a. i codan, en starkare och mer konsekvent användning av parallellförda ackord (*notex. 7 d*). De innebär på ett mer avgörande och »rent» sätt än i tidigare stycken också funktionella omtydningar av ackorden, och dessa omtydningar skänker särskild spänning åt satsen.

2. *Vision antique I: Dansande nymf*

Ballando tranquillo e grazioso. d-moll. 3(1/4). 63 t.

Även detta stycke är komponerat i lied-form, men i mellandelen införes knappast nytt material utan den är snarare att betrakta som en genomföringsdel.

I *Dansande nymf* möter man starkare än i *Solhymn* en förnyad Peterson-Berger, och några eventuella P.-B.-schabloner söker man förgäves, även om en kadensering som den i slutet av t. 14 ligger snubblande nära det schematiska. Den dansande nymf, vars rörelser tonsättaren vill väcka till liv, har han sett endast i »ideal» form, som skulptur, och stycket äger också något

av den »marmorsvalka», som man associerar med en antik staty. Det melodiska materialet är på intet sätt uppseendeväckande — man skulle snarast vilja beteckna det som tämligen neutralt. Men det har givit upphov till ett av de »tätast» och säkrast sammanhållna av Peterson-Bergers pianostycken, och det är här svårt att se frånvaron av för tonsättaren typiska vändningar som en brist. Att han så helt har lyckats hålla dem borta, måste i stället sägas vara en vinning.¹⁶

Ur struktursynpunkt intresserar den oregelbundna periodiken. »Expositionen» slutar i t. 15, vilket innebär, att tonsättaren laborerar med omväxlande 3- och 4-taktsfraser, och dessa fraser är hårt sammanbundna genom ideliga »överklivningar» (*notex. 2 b*). De 15 takterna utgör i själva verket en enda melodi med fint avskuggade höjdpunkter i t. 5 och t. 11. I »genomföringen» lägger man bl. a. märke till en fanfarfigur, som fungerar avspännande men på samma gång driver satsen vidare genom septiman i basen (t. 23–25), och vidare de stora septimackorden, som dominerar satsen i t. 34–43. Den korta codan (t. 59–63) stannar efter en ganska konventionell ackordfigur upp i ett förminskat biseptimackord, som upplöses till ett unisont *d* (*notex. 8 a*). Detta är ett för Peterson-Berger nytt grepp, som tidigare endast använts i *När mor var ung* (1914, utg. i häftet »Tre nya danspoem» först 1924) — där är septimackordet ouppöst och får endast tona bort (*notex. 8 b*) — och som senare återkommer i en ännu skarpere dissonant utformning i *Livets danslek* (1923, publ. i samma häfte som *När mor var ung*). I det senare fallet upplöses dissonansen helt enkelt genom att grundtonen, som ingår i ackordet, till sist lämnas ensam (*notex. 8 c*).

3. *Vision antique II: Evøe Bacche!*

Allegro non troppo, g-moll. 3 o 4. 147 t.

Om *Dansande nymf* låter oss uppleva en »antik vision» på sval distans, väcker *Evøe Bacche!* en dionysisk yra till påtagligt liv. Stycket skulle kunna karakteriseras som en virvel av kraft — så stark är dess illustrativa engagemang — och de avslutande, mera stramt hållna ackordkedjorna förmår inte

¹⁶ Hur svårt det är också för sentida bedömare att frigöra sig från den schematiska åsikten, att endast »Frösöblomster»-idiomet är hans typiska och personliga, vittnar bl. a. några recensioner efter en minneskonsert i Göteborg 26.2.1967 om: »Det var inte ens en gång bra salongsmusik» (Carl Tillius, GP 27.2.1967), »Man må säga vad man vill om den konstnärliga halten i Frösöblomster, men i jämförelse med denna urvattnade och bleka piano-poesi har de dock en personlig profil» (Leif Aare GHT 27.2.1967) etc. På konsertprogrammet stod bl. a. satser ur *Italiana* och *Anakreontika*. »Ur *Italiana* 1922 fick man Evøe Bacche, där titeln var det enda dionysiska, och en långrandig Lied ohne Worte med den efter Liszt något djärva titeln Villa d'Este. Frösöblomster på campagnan!» (Å E, GT 27.2.1967).



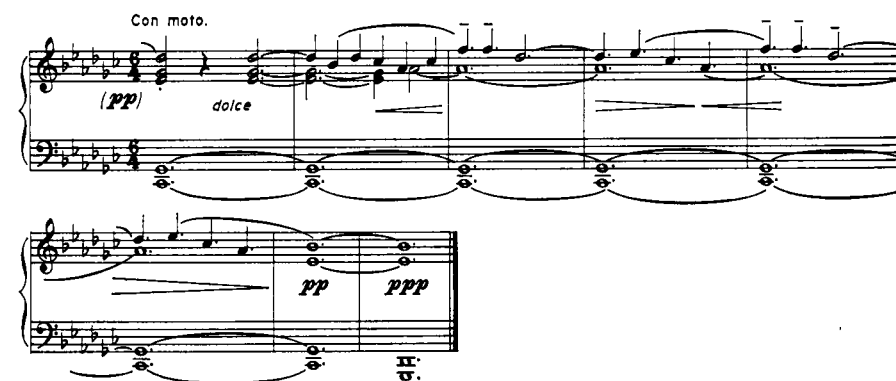
Ex. 8 a.



Ex. 8 b.



Ex. 8 c.



Ex. 8 d.

helt dämpa yran. Taktartsväxlingar är så tätt förekommande, att tonsättaren funnit för gott att som taktartsbeteckning ange »3 och 4», och redan huvudtemat (t. 1–4, *notex. 2 c*) består av omväxlande 3- och 4-takter enligt schemat 3+4+3+4, en periodik som senare flerstädes går igen men som också ofta utbytes mot längre 3/4- eller 4/4 avsnitt. På detta sätt hålles spänningen i



Ex. 8 e.

Notex 8. Dissonanta satsslut i Peterson-Bergers pianomusik. a) Dansande nymf t. 61–63, b) När mor var ung t. 73–78, c) Livets danslek t. 140–148, d) Flöjtspel på Peneios t. 57–64, e) Gåtan t. 107–114.

satsen ständigt uppe, och samtidigt förefaller stycket fullkomligt konsekvent utformat. Den delvis »associativa» uppbyggnaden låter sig också tämligen lätt analyseras som en sammanfogning av bestämda avsnitt, som avlöser varandra enligt ett slags fritt rondo-mönster.

Huvudtemat upprepas omedelbart (t. 5–8) i lägre oktav och avlöses av en virvlande dansmelodi, som skjuter i höjden med stora språng och vars melodibåge är avhängig en parallellförd harmonik. Också denna dansmelodi upprepas (transponerad ett helt tonsteg uppåt) och efterföljes i sin tur av en kort, smått »aggressiv» genomföring av element ur huvudtemat (t. 19–35). Huvudtemat består av en enstämmig skalmässig melodilinje i g-moll, som i tredje takten landar på *dess*, och en dur-treklång på *dess* (i tersläge) får också tjäna som »ersättning» för den dominant, som normalt borde leda tillbaka till temats inledande g-moll-ackord. I detta tritonushförhållande (*g-dess*) ligger nyckeln till den harmoniska frihet, som Peterson-Berger begagnat sig av för att måla den dionysiska yran. I t. 36 återkommer dansmotivet (t. 36–39), det upprepas — även denna gång upptransponerat en helton — och *dess* eftersats modulerar till en ny dansepisod över en dunkande orgelpunkt på *b* (t. 46–53). Denna nya dansepisod upprepas i varierad form (t. 54–61). Därefter vidtar en lång överledning, som är byggd som ett crescendo över huvudtemat i fyrtaktsmodulationer med 3/4-takten som sammanhållande puls (t. 62–78). I de sista takterna förlänges och förskjutes motivet så, att t. 77–78 är att anse som en »stor tretakt». Huvudtemat återkommer som i t. 1–8 (t. 79–86) — den enda rena upprepningen i hela stycket! — och därefter

följer ytterligare en ny dansepisod, som är rent harmoniskt betingad. Dissonanta förhållningsackord, ackompanjerade av rena durklanger, upplöses i var fjärde takt oväntat *uppåt* till ny dissonans mellan högerhand och ackompanjemang. Två överledande takter (t. 100–101) för till det första dansmotivets upprepning. Det ligger nu i basen och ackompanjeras av fallande brutna ackord i högt läge (t. 102–109). Dansepisod nr 2 återkommer i två fyrtaktsperioder med orgelpunkten först på *b*, sedan på *e* (t. 110–117), varefter codan vidtager. Den är byggd över huvudtemat, vars sista takt nu förvandlas till två 3/4-takter, vari ackordet oktavförflyttas. Genom ständiga modulationer (A-Ess/h-F-B-G/Ciss-G) nås till sist sluttonarten G-dur, som eftertryckligt bekräftas.

Genom sin osökta förening av improvisatoriska och klart formbärande element hör *Evoe Bacche!* till Peterson-Bergers bäst och originellast genomförda tonmålningar. Den snabbhet, varmed tonsättaren hela tiden förflyttar sina harmoniska positioner, förlämnar dessutom stycket ett hos honom tidigare nästan helt okänt drag, som man nästan frestas att kalla »modernistiskt», och helt utan influenser utifrån, t.ex. från de efter Debussy utbildade neoklassicistiska riktningarna torde det heller inte vara. Även om kompositionen därmed också hör till de minst nordiskt präglade i Peterson-Bergers musik, så är åtminstone användandet av valsrytmen mycket typisk för honom. Huvudparten av hans många valser är visserligen »sällskapsdanser», ofta med en viss Chopinsk *touche* som i »Fyra danspoem» eller med ett folkvisartat mjukt vemod som i valsen i »Tre albumblad i dansform» (en i sitt slag beaktansvärd komposition, som inte torde varit utan betydelse för senare »folkliga valser» som t.ex. hos Lille-Bror Söderlundh) och i *När mor var ung*. I samma häfte som det sistnämnda stycket finns också en »sällskapsvals», som nog kan anses som en nordisk parallell till *Evoe Bacche!*, nämligen *Livets danslek*. Den äger — utan att på långt när vara varken periodiskt eller harmoniskt så »nyckfull» som den antika visionen — en liknande, litet andfått korthuggen melodik. Men det finns en definitiv skillnad i utformningen: i *Livets danslek* smyger en vekare moll-melodi in som melandel. En så bestämd kontrast mellan ytterdelens G-dur och denna mellandels g-moll skulle vara oförenlig med lidelsefullheten i *Evoe Bacche!* I »Italiana»-satsen står i stället dur- och moll-element oförmedlat bredvid varandra. Det är med andra ord som om motsatsen mellan den »passive», meditativt lagde nordbon och den »aktive», handlingsberusade sydlänningen än en gång tecknades i dessa båda stycken.

4. Villa d'Este

Lento, sognando. ess-moll. 4. 64 t.

Men också i Södern kan en nordbo gripas av drömstämningar, och en drömstämning som den Peterson-Berger framställer i *Villa d'Este* är i själva verket unik i hans produktion — Arnljots drömsyn inte undantagen.

Franz Liszt har i sitt pianostycke *Les Jeux d'Eaux à la Villa d'Este*¹⁷ givit en virtuos beskrivning av alla vattenkonsterna i patricierpalatsets park. Allt sådant pianovirtuoseri var Peterson-Berger helt fjärran (det betonar han gång på gång i sina artiklar och recensioner, inte endast på tal om Liszt, och denna övertygelse har måhända gjort sitt till, att hans pianosats ofta är så konstlös). När den svenske tonsättaren vill ge uttryck för sina stämningar i samma park, gör han det med yttersta lågmäldhet, som i rädsla för att störa naturens egen stillhet. Så var hans upplevelse av Villa d'Este inte heller i första hand en beundran för de många fontänernas spel utan en ögonblicksvision av en längesedan flydd skönhetsvärld. I ett brev av den 8 nov. 1920 till förläggaren Einar Rosenborg skriver tonsättaren om den utflykt han gjort till Tivoli i Sabinerbergen tillsammans med konstnärsparet Georg och Hanna Pauli:

»Det märkvärdigaste var Villa d'Este, detta ofullbordade palats från 1500-talet, vars trädgård är en enda vidunderlig symfoni av hög djup grönska, källor och fontäner och dammar och vattenstrålar i tusen fantasifulla variationer och statyer och skulpturer i travertin, ofta mossiga, väderbitna, men obeskrivligt verkningfullt dykande upp ur massorna av lagerträd, murgröna, järnek, rosor (några blommande ännu), vildvin, plataner, pinjer, cypresser (de högsta i Italien påstod en vaktgubbe), magnoliaträd och en sydländsk bok-art, vars löv är så smått och tunt och genomskinligt att det ser ut som ljusgröna slöjor upphängda på höga svartgröna vridna grenverk. Allt detta är en smula förfallet och underhålls nätt och jämt så mycket att man kan visa det för turister och ta entré. Men denna lindriga ton av förgängelse endast fördjupar helhetsintrycket: jag tycker nu efteråt att jag drömt det, att jag varit i sagans förtrollade trädgård. Den som fått stänga in sig i denna drömvärld och komponera!»¹⁸

Drömvärlden kring Villa d'Este är det alltså Peterson-Berger vill fånga, kvarhålla och återge i sitt stycke, där fontänernas sorl aldrig träder i förgrunden utan endast bildar en klangfond av ständigt rinnande åttondelstrioler (jfr teckningen av lövsuset i *Under asparna*, som f.ö. gott kan sägas vara *Villa d'Estes* nordiska motsvarighet). Det vilar en impressionistisk ro över denna stämningsbild, vars faktur kan leda tanken till Schuberts sköna Gess-dur-impromptu, särskilt påtagligt i t. 25–28 (*notex. 2 d*). När triolrörelsen i t. 43–49 för ett ögonblick upphör — den har liksom förflyktigats i de närmast

¹⁷ Nr 4 i »Années de Pèlerinage», h. 3 (utg. 1883).

¹⁸ Återgivet i Rosenborgs bidrag till Musikmänniskor, »Kring några P-B-brev», s. 220.



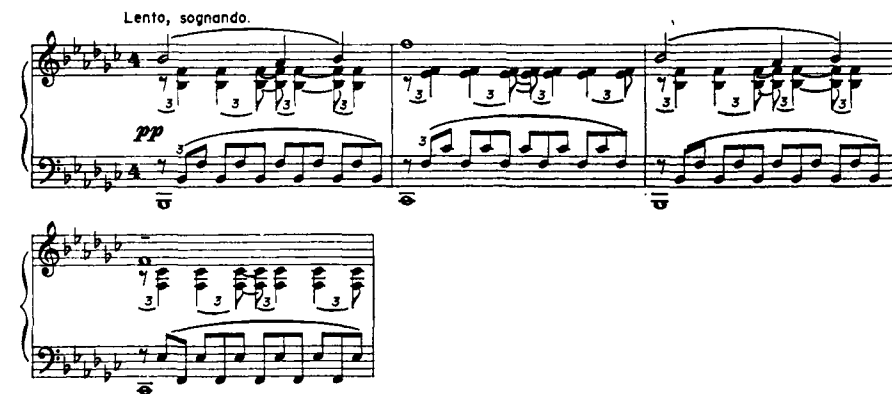
Ex. 9 a.



Ex. 9 b.

föregående takternas melodiska cirkelgång — ersätts den av ett par koral-artade fraser, som visserligen modulerar och därmed »motiverar» sina positioner som byggstenar i satsen men som framför allt kvarhåller och förstärker den mjuka distansen i stycket. Dessa koralfraser äger i all sin enkelhet den ton av »längesedan» som Peterson-Berger så åskådligt uttryckt i sitt brev.

I det föregående har *Villa d'Este* placerats in bland de stycken som ansetts äga en närmast bar-formad uppbyggnad. Dock upprepas inte i något avsnitt det ursprungliga huvudtemat, och sambandet med den egentliga bärformens »tvåstrofighet+coda» blir alltså relativt löst. Man skulle måhända med samma rätt kunna mena, att huvudtemat och dess varianter återkommer snarast rondoartat. Men här finns inga »mellanspel»; melodin flyter fram i en oavbruten ström, och de enda formella hållpunkterna blir således anknytningarna till huvudmotivet. Redan i styckets inledning bearbetas det genom modulationer och/eller genom utvidgning eller krympning av de ur-



Ex. 9 c.



Ex. 9 d.

Notex 9. Huvudtemat och dess varianter i *Villa d'Este* (»Italiana») a) t. 1-8, b) t. 29-32, c) t. 50-53, d) t. 60-61.

sprungliga intervallerna. Grundmotivet är i själva verket endast två takter långt, och dess karaktärsintervall förstoras från (fallande) kvart till oktav i t. 3-4. Om dessa fyra inledningstakter betraktas som temats »försats», bygger också »eftersatsen» (t. 5-8) på försatsens melodik och rytmik (*notex. 9 a*). Den »oändliga melodin» formas genomgående av samma material, men den samlas efter en uppåttstigande treklang i t. 21 upp i en skalmässig, tersförd melodifras i t. 22-24, som i sin tur efterföljes av en avrundande meloditanke (t. 25-28). Huvudmotivets återkomst — i Gess-dur (t. 29-32) — sker i omvändning, och karaktärsintervallerna är här förminskade till (fallande) ters resp. kvint (*notex. 9 b*). Treklangsfiguren, som dyker upp igen i t. 33, leder denna gång till en långspunnen rörelse, som ebbar ut i de tidigare omnämnda koralfraserna. När huvudtemat kommer igen i t. 50 — nu i b-moll (*notex. 9 c*) — låter tonsättaren kvartintervallet först stiga, dvs. förvandlas till stigande kvint (t. 50-51), och därefter falla (t. 52-53). Så leder (t. 54-57) »Schubert»-frasen ur t. 25 ff. till codan, där huvudtemats två första takter (*notex. 9 d*) reminiscensartat inlemmas i det harmoniska spel, som alltmer fastslår grundtonarten.

Denna formbeskrivning har ansetts nödvändig för att belysa *Villa d'Estes* även ur formell synpunkt unika ställning bland Peterson-Bergers pianostycken. Här har tonsättaren ännu mer konsekvent än i »I somras» eller *Evoe Bacche!* skapat en egen form, och denna gång en form *helt utan egentliga upprepningar*. Endast t. 54–56 är (med undantag för harmonin på första taktdelen i t. 54) helt identiska med t. 25–27, men satsbilden är annorlunda, något »lugnare». Lika litet som de antika visionerna vidlåder *Villa d'Este* av något manierat eller schematiskt, och dessa tre stycken måste anses höra till tonsättarens allra märkligaste och mest väsentliga. På ett klarare och mer påfallande sätt än i några andra av Peterson-Bergers pianokompositioner visar dessa »Italiana»-sats, vilka resurser tonsättaren verkligen ägde, när de formella och innehållsliga egenskaperna helt får balansera varandra.

5. *Sorrentinsk serenad*

Con moto grazioso. F-dur. 3. 231 t.

Som så ofta i Peterson-Bergers större instrumentalkompositioner blandas emellertid även i »Italiana» högt och lågt: efter den egenartade drömvisionen i *Villa d'Este* följer i *Sorrentinsk serenad* påtaglig, trivial verklighet. Det förtjänar dock påpekas, att tonsättaren i både den tyska och den franska titelöversättningen också för denna sats bibehållit draget av minnesbild: »Erinerung an Sorrento» resp. »Soirée de Sorrente».

Styckets rondoform har redan beskrivits. Det andra mellanspelet är en transponering av det första. Själva anslaget är lovande med dess pendling mellan d-moll och F-dur och med dess väl återgivna »mandolinpizzicato». Men redan den inledande melodiska tanken har Peterson-Berger synbarligen haft svårt att utveckla, och den får efter sekvensmodulationer ebba ut och stanna upp. Även i detta avseende kan man alltså jämföra stycket med *Serenad* ur »Fyra danspoem», som ju som nämnts är uppbyggt efter samma rondo-schema som *Sorrentinsk serenad*, och det är mycket troligt, att också denna »Italiana»-sats tillkommit som en »sydländsk» pendang till ett tidigare nordiskt betonat stycke.

Mellandelen i *Sorrentinsk serenad* har onekligen mycket av det italiensk-folkligas fräschhet, men av alla valsmotiven kan egentligen endast »mandolin-motivet» (t. 57 ff.) riktigt intressera. Mellandelens egentliga huvudtema, vars kärna är ett litet triolmotiv, hamnar liksom huvuddelens tema till slut »i intet», och efter en generalpaus (i pianoversionen betecknad med fermat över taktstreck mellan t. 96 och 97) får »mandolin-motivet» tjäna som överledning till rondoritornellen. De sista av dessa överledande takter (t. 101–

104) innehåller typiska P.-B.-förhållningar. En kort episod mot slutet av mellandelen växlar på ett folkligt-primitivt sätt mellan tonika och dominant. Säkerligen är detta ett medvetet apterat målade drag, som dock knappast undgår att förefalla trivialt. Samma grepp har f. ö. begagnats av Grieg i hans lyriska stycke *Salon*, op. 65: 4, t. 20 ff. (detta stycke torde dock höra till de av Griegs senare kompositioner, som Peterson-Berger kritiserade just för deras salongstons skull).¹⁹

I *Sorrentinsk serenad* står man ännu en gång inför en komposition, där det »innehållsliga» inte helt förmår bära upp eller rädda det som brister i det rent musikaliska. Tonsättaren har med all säkerhet avsett kompositionen som en ren genrebild och som ett avspänt och lekfullt scherzo efter de tidigare satsernas upphöjda och delvis visionära stämningar, men det musikaliska materialet är inte lika bärkraftigt som det underliggande tankeinnehållet, och alldagligheten i de uppenbart folkligt-italienskt betonade valsmelodierna har dessutom medfört påtagliga genomföringssvårigheter, som avspeglas i de abrupta avbrotten mellan varje formavsnitt. *Sorrentinsk serenad* äger ett visst spelmässigt behag — att återge den lätta pizzicato-karaktären är f. ö. långtifrån lätt — och även en viss pianistisk underfundighet, t. ex. de ofta mycket låga bastonerna, som blir till nästan orkestrala effekter. Men dessa egenskaper kan tyvärr inte helt överskyla det problematiska i den musikaliska satsen. Detta är så mycket mer att beklaga som »Italiana» nog är den av Peterson-Bergers sviter som eljest i sin helhet skulle vara lättast att aktualisera på konsertestraden.

V. »ANAKREONTIKA»

Några aspekter på stilen i Peterson-Bergers pianomusik och dess förebilder

Kompositionerna i »Anakreontika» utkom i två häften 1924 resp. 1936, och de skilda styckena är i utgåvan noga daterade. Första häftet omfattar *Till lyran* och *Till duvan*, båda komponerade 1922, samt *Drömtydning*, komponerad 1923. Andra häftets två första stycken *Oraklet* och *Flöjtspel på Peneios*, är båda skrivna nov. 1935, och de två övriga, *Till Eros* och *Anakreons dans*, i dec. samma år. De två första styckena i »Anakreontika» I är således nästan samtida med »Italiana», och man kan antaga, att idén till hela häftet har uppstått i samband med Italien-resan, och att även de senare fullbordade styckena skisserats eller planerats redan då. Peterson-Berger återkom, som tidi-

¹⁹ Jfr t. ex. uttalanden i de Grieg-artiklar, som omtryckts i Från utsiktstornet, s. 64 eller s. 74.

gare visats, ytterligare flera gånger till den antika ämnessfären, och måhända är de senare »Anakreontika»-satserna spånor från materialet till den planerade symfonin »Hellas». I vilket fall som helst tycks de — med undantag för den postumt utgivna *Mirres menuett* — vara Peterson-Bergers sista kompositioner. Mellan de båda »Anakreontika»-häftena ligger slutförandet av »Adils och Elisif», omarbetningen av »Domedagsprofeterna» (och av symfonin »Banneret», som fick sin sista version först 1933), kantaten »Soluppgång», symfonierna »Holmia» och »Solitudo», violinkonserten, ett fåtal sånger (men flera orkestreringar av tidigare sånger) samt pianosamlingarna »Tre tondikter» och »Solitudo», en imponerande produktion, vars tonvikt som synes ligger på nordiska ämnen och stämningar.

Titeln »Anakreontika» syftar givetvis på den grekiske skalden Anakreon från 500-talet f. Kr., den legendariske besjungaren av vinet och kärleken. De s. k. »Anakreons sånger», som emellertid samtliga torde vara senare efterbildningar, återupptäcktes under 1700-talet som en följd av upplysningstidens intresse för antikens konst och litteratur, och vid mitten av seklet kom t. o. m. en hel riktning inom den tyska lyriken att präglas av de anakreontiska ämnena och idéerna.¹ Sångerna översattes även till svenska av flera författare i slutet av 1700-talet och måste ha varit aktuell litteratur, eftersom Kellgren i sitt berömda företal till »Fredmans epistlar» 1790 apostroferar Bellman som en svensk Anakreon. Den mest kompletta svenska översättningen genomfördes vid 1800-talets början av Johan Tranér (flera uppl., den sista 1868) och denna översättning omfattar även epigrammen, men en mer lyriskt tillfredsställande tolkning gjordes av Axel Gabriel Sjöström. Dennes samling utgavs i Åbo 1826 som bilaga till Sjöströms och Johan Fredrik Lindblads avhandlingar om grekisk poesi och har — troligen genom denna mer speciella karaktär — blivit relativt föga beaktad. Dikter av Anakreon ingår även i översättningssamlingar av Johan Bergman (»Ur forntidens sång» 1908), Bernhard Risberg (»Grekisk och romersk lyrik» 1934) och Emil Zilliacus (»Grekisk lyrik», 3:e uppl. 1945). I volymen »Grekisk poesi» i serien »Världslitteraturen» (1929) återges endast ett kortare epigram av Anakreon. Peterson-Berger torde f. ö. ha stiftat bekantskap med »Anakreons sånger» även på originalspråket, som han ju behärskade.

I några fall kan man bland »Anakreons sånger» påträffa den direkta inspirationskällan till ett »Anakreontika»-stycke, medan i andra tondiktarnas

sammanhang med Anakreon-sfären förefaller tämligen löst. I dessa senare fall torde kompositionerna vara påverkade av antika föreställningar i allmänhet, såsom förhållandet var med satser i både »Earina» och »Italiana». Detta gäller t. ex. *Oraklet*, som inte kan syfta på någon bestämd Anakreon-sång utan vars titel får ses som beteckning för en komposition av allmänt »visionär» eller »mystisk» karaktär (jfr *Tempelceremoni* eller *Gåtan*). Inte heller förekommer vare sig flöjtspel eller Peneios någonstans omnämnda bland »Anakreons sånger». Endast i den 67:e (och sista) sången, i Tranérs samling betitlad »Målaren», förekommer uttrycket »den dubbelblåsta flöjten». Även på annat sätt är titeln »Flöjtspel på Peneios» svårtydd, eftersom den enda mer bekanta geografiska företeelse, som under antiken bar namnet Peneios, var den flod, som numera heter Salambria.²

»Anakreons sånger» hyllar livet med epikureiska ideal och i bacchisk yra. Poeten framställer sig själv som en äldre man, och de flesta av dikterna skulle kunna karakteriseras som »mänskliga höststämningar». Därigenom kan deras innehåll sägas stämma ganska väl överens med de höststämningar, som Peterson-Berger beundrade både hos Heidenstam och Karlfeldt och som han även tonsatt (*Höstsång*, *Böljebyvals*, »*Dina ögon äro eldar*» m. fl.). Men någon rusig yra som i vissa av dessa sånger eller i t. ex. *Evoe Bacche!* återfinns inte i »Anakreontika»-samlingen med undantag för den korta mellandelen i *Flöjtspel på Peneios*. Också *Anakreons dans* äger en viss distans och en viss svalka, som mera motsvarar den återhållna karaktären i *Dansande nymf* än den våldsamt och trotsigt livsbejakande atmosfären i »Anakreons sånger». En nordisk höststämning med en liknande »sval» karaktär förekommer emellertid i ett tidigare föga beaktat pianostycke, *September*, från 1920.³

Den lugna, nästan avklarnade stämningen i »Anakreontika» har i mycket sin orsak i den musikaliska satsens struktur. Det oväntade och ibland »experimentella» i fråga om såväl frasbyggnad som harmonik i stycken som t. ex. *Tempelceremoni* och *Evoe Bacche!* har nu helt smält samman med Peterson-Bergers tidigare, »nordiska» idiom, och de sydländska och nordiska stämningarna ligger varandra nu synnerligen nära (*Till Eros!*). Carlberg har i sin monografi framkastat tanken, att de sju »Anakreontika»-miniaturerna skulle vara avsedda som en svensk motsvarighet till Debussys preludier: »Omöjligt är det visst inte, att den franske mästarens impressionistiska pianolyrik kan ha föresvävat Peterson-Berger, när han utformade sina Anakreon-

¹ De förnämsta företrädarna för denna riktning var Uz, Goetz, Gerstenberg, Weyss och E. v. Kleist — de två förnämnda svarade tills. m. Rudnik för en samlad översättning av de anakreontiska dikterna till tyska 1746 (första ty. övers. stammar från 1554). Även Goethe har i några av sina Leipzig-dikter influerats av de tyska anakreontikerna.

² Peneios var även namnet på en flodgud (jfr Brodén, a. a., s. 18).

³ Presenterat i min art. »Bortglömt Frösöblomster» i DN 25.2.1959 och framfört i mitt radioprogram »Den okände Peterson-Berger» 27.6.1960. Stycket har senare spelats in på grammofon av Stig Ribbing.

tika.»⁴ Om det finns stöd för denna uppfattning genom uttalanden av tonsättaren själv, nämner inte Carlberg, och inte heller gör han något försök att utreda, på vilket sätt de eventuella anknytningarna yttrar sig. Som bör ha framgått av dessa anteckningar, torde stilen i »Anakreontika» i själva verket vara direkt framvuxen ur de tidigare pianoverken, särskilt då de närmast föregående sviterna över antika motiv. Den formella knapphet, som föranleder Carlberg till beteckningen »miniaturer» — »Anakreontika»-kompositionerna har också alla ett knappare format än de tidigare svitsatserna — måste också ha berott på en större känsla för musikalisk ekonomi hos tonsättaren. I dessa stycken finns (med undantag för de båda sista, som är da capo-stycken) inga direkta upprepningar, och reprisdelarna är endast fragmentariskt utförda; de fungerar i första hand som reminiscenser.

När Peterson-Berger 1922 skrev de två första »Anakreontika»-tondikerna, hade han operan »Adils och Elisif» under arbete, och i detta verk eftersträvade han en större strukturell enkelhet än i tidigare musikdramer. Satsen i »Adils och Elisif» innebar dessutom ur tonsättarens synpunkt en syntes av homofonin i »Arnljot» och polyfonin i »Domedagsprofeterna» och samtidigt en koncentration av dessa två arbetssätt i orkestersatsen, som kan sägas vara utformad efter det »Beethovenska ideal» vi ovan mött, även om en viss ledmotivsteknik fortfarande användes. Eftersom »Adils och Elisif» också ville vara ett inlägg i den eviga kampen om strid och ofrihet, sökte tonsättaren med denna sin »fredspredikan» nå ut till så många som möjligt, och den enkelhet han åsyftade låg alltså också på ett idémässigt plan. Den förde honom allt närmare den klassiska »saklighet», som han beundrade, och samtidigt innebar den en villigare hållning till en folkligt betonad och samtidigt bel-canto-präglad aria-melodik.

Om stilen i Peterson-Bergers pianolyrik och särskilt då den tidigare skulle kunna begagnas ungefär samma ord, som dem han själv använde för att karakterisera Emil Sjögrens musik i minnesskriften »Emil Sjögren in memoriam» 1918 och som han samtidigt låter gälla hela det musikaliska 1880-talet:

»Det nya i hans harmonik är en kromatik, en användning av altererade ackord, orgelpunkter, spridda lägen, homofona klangmassor, verkningsfulla överträdelser av de gamla harmonilagarna, som tillsammans tagna möjliggöra en mer suggestiv, med naturalismen och impressionismen befreundad skildring av känslor och stämningar, deras växlingar och halvdragar.»⁵

⁴ Carlberg, monografen, s. 132.

⁵ »Emil Sjögren in memoriam», Stockholm 1918, s. 44. Peterson-Bergers bidrag till minnesskriften bär titeln »Emil Sjögren och 80-talet».

Det som Peterson-Berger saknade hos Sjögren — liksom f. ö. hos den beundrade Richard Wagner — var det nationella draget, det som kom att prägla 1890-talets svenska konst. Sjögren är dock vid sidan av Grieg och Söderman den nordiske tonsättare, som betytt mest för Peterson-Bergers musikaliska utveckling. Hos Grieg och Sjögren fanns också de flesta av de stilmedel förberedda, som senare skulle känneteckna den musikaliska impressionismen — man lägger f. ö. märke till, att Peterson-Berger i citatet ovan talar om impressionism i samband med 1880-talets musik; *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* kom först 1892. I Peterson-Bergers egen musik finns alltså alla de stildrag latent, som skulle renodlas i verk som »Anakreontika» och — inom en annan genre — »Adils och Elisif» och den senare versionen av »Domedagsprofeterna». Den höstliga tonen i »Anakreontika» är resultatet av en ständig och medveten strävan mot förenkling, och denna uppfattning bekräftas av att både den melodiska och harmoniska stilen i dessa sista pianostycken finns förebådd så tidigt som i »Domedagsprofeternas» första version (1912–17). Det finns flera belägg för detta även i de lösryckta »scenbilder» ur operan, som 1919 utgavs för piano.⁶ I operan begagnas också flera melodiska och harmoniska element, som påminner om dem som genomförts i de mer originellt utförda satserna i de ovan behandlade sviterna. Samtidigt med denna kontinuerliga frontförändring inom Peterson-Bergers musik, gör tonsättaren ständiga återfall i sin tidigare »Frösöblomster»-stil, t. ex. i pianohäften som »Tre tondikter» och »Solitudo». En liknande strävan mot förenkling kan utläsas även i solosångerna, t. ex. i Bergman-, Österling- eller Fröding-sångerna — särskilt påtaglig i *Under vintergatan* (1921) och *En vintervisa* (1924) men förberedd i Österling-sånger som *Återkomst* och *Hesperis* (1914).

Sjögren, Grieg och Söderman har redan anförts som stilistiska förebilder till Peterson-Bergers musik. Närmare preciserat bör man väl tillägga, att man i pianoverken mera sällan påträffar reminiscenser av de båda svenska tonsättarna men desto fler från Grieg, och att Södermans inflytande främst märks i körkompositioner och Sjögrens i tidigare sånger och violinsonaterna, som också tydligt anknyter till Grieg och hans »lyriska sonatform». Södermans fåtaliga pianostycken har knappast efterlämnat några spår i Peterson-Bergers pianomusik — polskan i »Norsk normannadans fra Norge»⁷ är alltför allmänt hållen — lika litet som andra tidigare svenska pianokomponister (Norman, Aug. Körling, J. A. Hägg etc.).⁸ Detta framgår f. ö. klart vid en genom-

⁶ Jfr även notexempel i Carlbergs monografi, s. 83 och 225; belysande ex. ur *Adils och Elisif* s. 90 och 237.

⁷ Nr 7 i häftet »Fantasier à la Almqvist», publ. 1885. Polskan ingick ursprungligen i scenmusiken till »Marsk Stigs döttrar» 1866.

⁸ T. Norlind betonar flerstädes i sin »Svensk musikhistoria» (2. uppl. 1918), att »piano-

gång av de två samlingsalbum, som har nämnts tidigare. Med den Mendelssohn-orienterade svenska 1800-talsmusiken hade Peterson-Berger dessutom från starten ingenting gemensamt,⁹ och trots sin stora beundran och respekt för Berwald har denne varken i symfonier eller i andra verk varit Peterson-Bergers förebild.¹⁰ Sjögren-påverkningarna är även de relativt fåtaliga i Peterson-Bergers pianomusik, men de kan spåras i smärre detaljer som t. ex. i ackorddispositionen och kromatiken i mellandelen i *Vågor mot stranden* ur »Frösöblomster» II. Just kromatiken och därmed också de många altererade ackorden i det sena 1800-talets musik stod Peterson-Berger i allmänhet mycket kritisk emot.

Desto tydligare är inflytandet från Grieg. Om de formella influenserna är redan talat, och redan i *Valse Burlesque* finns en direkt Grieg-anknytning i huvuddelens mellanparti (t. 37 ff., non-ackord med stor septima mot ligande »orgelpunkt»-ackord i basen). Stämningen i de många elegiska Grieg-valserna har smittat av sig på Peterson-Bergers valser (liksom på bl. a. Sindings och Sibelius') och åtskilliga mer konkreta påverkningar kan påvisas med hänvisning till Griegs »Lyriska stycken», särskilt fr. o. m. op. 54 (utg. 1891). Pianosatsen i *Gangar* op. 54: 2 tycks återkomma i *Lyckorunor*, den ljusa dur-delen i *Trolldtog* op. 54: 3 kan mycket väl ha öppnat Peterson-Bergers öron för de fina kontraster, som kan erhållas mellan dystert ruvande moll-delar och ljust skira dur-avsnitt och som han visar sig kunna behärska med sådan finess (till sådant kontrasternas spel återkommes vid behandlingens av *Till Eros* nedan). I *Scherzo* op. 54: 5 förekommer också en liknande dur-episod, som därtill är byggd över en fallande baslinje liksom dur-delen i Peterson-Bergers *I skymningen* ur »Frösöblomster» I. I *Hjemve* op. 57: 6 kan man se förebilden till stycken som *Spelman* ur »Sex låtar» eller *Bukolikon* ur »Solitudo» — här är alltså huvuddelen långsam och svärmodig, medan mellandelen är snabb och folkdansartad. Om *Bækken* op. 62: 4 har redan talats i samband med *Fjällbäcken* ur »I somras». Mellandelen i moll ur *Hjemad*, op. 62: 6, har troligen tjänat som förebild för mången likartat periodiserad och bågformad melodi hos Peterson-Berger alltifrån »Damernas album» nr 5. *Vid Larmsmäss* ur »Frösöblomster» II kunde gott vara en till svensk miljö förflyttad

stycket alltid har varit litet företrätt i Sverige, och det lilla, som verkligen publicerats, har för det mesta varit föga individuellt i stilen och nästan aldrig tillhört det bästa av en kompositörs hela produktion» (cit. s. 286).

⁹ Jfr härom t. ex. Peterson-Bergers låga värdesättning av Gade och Norman i en artikel i anledning av 100-årsminnet av Normans födelse DN 28.8.1931, omtr. i Från Utsiktstornet, s. 85 ff.

¹⁰ Om Peterson-Bergers uppskattning av Berwald se t. ex. »Ett svenskt tondiktarskäl», Musikultur nr. 1, 1926 (omtr. i »Om musik», s. 129 ff.), eller »P.-B.-recensioner II», Sthlm 1923, s. 130 f. eller 163.

variant av Griegs *Bondens sang*, op. 65: 2. Släktskapen mellan tonika-dominant-partiet i *Sorrentinsk serenad* ur »Italiana» och *Salon*, op. 65: 4, är diskuterad ovan. I *Skovstillhet*, op. 71: 4, tycker man sig finna en erinran om Brahms, som är tämligen ovanlig i Griegs musik, och den Griegska fakturen i detta stycke förefaller ha satt vissa spår i en Peterson-Berger-komposition som *Minnen* ur »Frösöblomster» II. Den långa enstämmiga »lur-melodin» i *Afton på Höjfeldet*, op. 68: 4,¹¹ kan ha stått modell till liknande inslag i Peterson-Bergers musik, t. ex. vallåten i *Fjärrsyn* ur »Färdminnen».

Denna långtifrån kompletta sammanställning av mer eller mindre tydliga Grieg-anklanger i Peterson-Bergers musik bekräftar släktskapen mellan de båda tonsättarnas pianokompositioner, och som synes av de anförda titlarna är Grieg-anknytningarna oftast förekommande i »Frösöblomster» och i stycken som hör till »Frösöblomster»-sfären. Det är säkert ingen överdrift att säga, att Griegs »Lyriska stycken» hörde till Peterson-Bergers »ständiga följeslagare» och att han — liksom troligen de flesta av hans kolleger — tog del av dem allteftersom de utkom.¹² Man skulle rent av vilja hävda, att Peterson-Berger med sina »Frösöblomster» ville åstadkomma en svensk motsvarighet till Griegs »Lyriska stycken». Peterson-Berger jämför i en tidig artikel Grieg med Björnson och Ibsen,¹³ två av de skaldar han högst beundrade, och dessa tre norrmän hade var och en i sin genre givit skildringar av sitt lands natur och människor, folkliv och kultur.¹⁴ På samma sätt ville Peterson-Berger i sin musik ge uttryck för svensk natur och svenskt folkkyne och — i »Domedagsprofeterna», »Holmia» och ett par av kantaterna — t. o. m. svenska kulturstämningar.

I ett av Griegs allra tidigaste »Lyriska stycken», *Folkevisen* op. 12: 5, finns en tämligen oförställd Chopin-efterklang. Peterson-Berger gör också sina tydligaste reverenser för Chopin i tidiga verk som *Marin*, *Norrländsk rapsodi* (i båda fallen i valsepisoder) och »Fyra danspoem» samt i intermezzot *Herrgårdsfröknarna* ur »Färdminnen». Schumann-Gade går stilistiskt igen i bl. a. *Lawn tennis* ur »Frösöblomster» I, men deras — och då i första hand Schumanns — inflytande märks mera på det formella planet. De flesta miniatyrförmerna inom pianomusiken härstammar ju också från 1800-talsmästare som

¹¹ Det förtjänar att påpekas, att Grieg orkestrerat detta stycke för oboe, horn och stråkar, och givit oboen lurlåten som solo.

¹² »En bild i smått av Griegs alla utvecklingsfaser ger den rätt långa raden av hans bekanta Lyriska småstycken för piano» heter det i en av Peterson-Bergers Griegartiklar (odat., manus i MAB, tr. i Från utsiktstornet, s. 73), och ett sådant uttalande visar, att Peterson-Berger hade dessa Grieg-kompositioner aktuella.

¹³ DN 24.10.1896, omtr. i Från utsiktstornet, s. 58 ff.

¹⁴ Se t. ex. *Minnen*, s. 45 f., där Peterson-Berger också berättar om sina första kontakter med Södermans och Griegs musik.

Chopin och Schumann. Den quasi-polyfoni, som bl. a. Mendelssohn och Schumann utnyttjade (vid sidan om en mer genomarbetad kontrapunktisk faktur i vissa fugasatser), t. ex. i så välbekanta ting som den förres *Duetto* (»Lieder ohne Worte» op. 38: 6) eller den senares *Träumerei* op 15: 7 återkommer ofta hos nordiska tonsättare. Hos Grieg möter man den t. ex. i *Canon*, op. 38: 8, ett stycke som i sin tur säkerligen spelat roll för Karl Valentins *Kanon* (i samlingen »Musik för piano af svenska tonsättare»). Hos Peterson-Berger kan man spåra båda företeelserna, duett-maneret och »figurationspolyfonin», i ett och samma stycke, *Till rosorna* ur »Frösöblomster» I. Wagner-påverkan spelar inom Peterson-Bergers pianomusik praktiskt taget ingen roll,¹⁵ vilket måste uppfattas som ytterligare ett bevis för att Peterson-Berger liksom flera av sina samtida (Dvořák, Elgar, Sibelius m. fl.) sökte hålla sina större verk och de smärre kompositioner, som var tänkta för hemmusicerande, stilmässigt åtskilda. Intryck från de beundrade mästarna Beethoven och Brahms märks mera i pianosatsen i de två (publicerade) violinsonaterna än i pianomusiken. En viss »Brahmsk bredd» har dock antytts i samband med ett par satser i »I somras» och »Earina». Alla de nämnda tonsättarna — utom Mendelssohn — har Peterson-Berger vid skilda tillfällen nämnt som sina »läromästare».¹⁶

Det kan i detta sammanhang vara värt att undersöka, om Peterson-Bergers tonspråk återspeglas i samtida eller senare svenska tonsättares verk. Av allt att döma hade Peterson-Berger inga kompositionselever.¹⁷ Med den från Ryssland inflyttade restaurangkapellmästaren Suska Smoliansky hade han under 1930-talet i Östersund åtskilliga samtal om musik, och de båda brukade också spela för varandra de verk de hade under arbete. Till musik av Smoliansky skrev Peterson-Berger den »Vaggvisa», som blev färdig på hans 70-årsdag och som är återgiven i »Minnen».¹⁸ Man kan i några av Smolianskys kompositioner märka en viss släktskap med Peterson-Bergers musik både

¹⁵ Ett påpekande av Sten Beite (Festskrift, s. 30), att kromatiken i *När rönnen blommar* (ur »Sex låtar») skulle härstamma från Wagner, måste man man ställa sig frågande inför, särskilt i jämförelse med andra och tydligare Wagner-anklanger både i större verk (musikdramerna, »Baneret») och i mindre (modulationsmaneret i Huch-sången *Die letzte Nacht*).

¹⁶ I detta sammanhang bör erinras om den lilla skissen »Mitt första möte med musiken», sammanställd för en radiointervju 30.12.1941 (ej 1942, som trycket anger) och återgiven i *Minnen*, s. 87–88. Här nämner Peterson-Berger endast Beethoven, Schumann, Grieg och Brahms och tillägger »till sist greps jag av hela musiken till Peer Gynt, både den instrumentala och den vokala. *Då kunde jag anse mötet med musiken fullbordat*» (kurs här).

¹⁷ Ingenstans i Peterson-Berger-litteraturen nämns någon pedagogisk verksamhet efter åren i Umeå och Dresden. Dock hade tonsättaren under sin Stockholmstid flera sångelever (mundl. medd. av dr Fredbärj). Han bör väl då i första hand givit undervisning i romans-tolkning (jfr Augustin Kocks bidrag i *Musikmänniskor*, s. 229 f.).

¹⁸ *Minnen*, s. 11–12. Uppgifterna om Smoliansky meddelade i samtal med denne (han skrev alltså ej musik till »Vaggvisa» utan Peterson-Berger skrev text till redan existerande musik). Smoliansky betecknar sig som tonsättare som autodidakt.

i fråga om stoffets karaktär och i enskilda detaljer, särskilt då i verk av naturlyrisk prägel som i t. ex. *Pelle Molin-svit* för orkester (o. 1935). I Gottfrid Bergs numera nästan helt — men oförtjänt — bortglömda pianostycken från slutet av 1920-talet och början av 1930-talet kan också förnimmas återklanger av Peterson-Bergers naturskildringar, t. ex. i *Den gamla byn* (ur »Fyra pianostycken» 1928) eller i *I ödemarken* (ur »På strövtåg» 1928, även instrumenterad av tonsättaren), även om den musikaliska satsen hos Berg är mera polyfont anlagd och ofta relativt tunn och »uppluckrad». Frändskapen mellan Bergs och Peterson-Bergers musik torde också vara avhängig av en likartad inställning till folkton och folkmusik.¹⁹

Åtskilliga av det tidiga 1900-talets mera salongsbetonade svenska pianostycken har säkert också upptagit drag ur Peterson-Bergers pianolyrik, men oftast gäller det anknytningar av så allmänt slag, att de så att säga kan ha hört till »tidsstilen» eller — som troligen i fallet Bror Beckman — mera har berott på direktinflytanden från Grieg. Dock kan man spåra vissa »P.-B.-maner» hos t. ex. Felix Körling (tersmelodiken i *På vandring*), och ett stycke som Karl Wohlfarts *Farväl till sommaren* ur »Sommarminnen» påminner i både melodik och faktur starkt om *Vid Larsmäss*. Flera andra av samlingen »Sommarminnens» stycken erinrar om P.-B.:s stil, t. ex. *I Lekstugan* (fanfarnotivet och dansmotiven) eller *I skogsmon* (andantets kvintmotiv, harmoniken och scherzandots »rullande» motivfigur). Liknande associationer är starkt framträdande även hos än mer utpräglade salongstonsättare som Emil och Hjalmar Anjou. Däremot finns det föga likhet med Peterson-Berger i två stycken, som bär titlar som även förekommer hos honom: *Långt borta i skogarna* av Knut Håkanson (ur »Idyll och elegi», hft. 2), även om storformen med vallåtspräglade långsamma ytterdelar och dansartat mittparti ofta förekommer i Peterson-Bergers pianomusik, och *När rönnen blommar* av Jean Sibelius (nr 1 ur »Cinq morceaux» op. 75), som dock liksom Peterson-Bergers stycke med samma namn är ett enkelt, allmänt hållet stämningsstycke.

1. Till lyran

Andante. A-dur. 3/4. 58 t.

Stycket anknyter till nr 1 i »Anakreons sånger», och denna dikt lyder i A. G. Sjöströms översättning:

¹⁹ Denna inställning till folkmusiken kan bl. a. utläsas av Peterson-Bergers skrift »Svensk musikkultur», Sthlm 1911, och Gottfrid Bergs bidrag till »Festskrift», »Något om folktonen i Wilhelm Peterson-Bergers musik», s. 154 ff. För fullständighetens skull må tillfogas att en av satserna i Erik Nordgrens orkestersvit »Fem miniatyrer» heter »P.-B.» och direkt anspelar på Peterson-Bergerska tonfall.

»Jag vill de två Atrider,
 Jag Kadmos vill besjunga,
 Men från min lyras strängar
 Blott kärlek återljuder.
 Nyss bytte jag väl senor,
 Ja, tog en annan lyra,
 Att kväda om Herakles,
 Och hans bedrifter — kärlek,
 Blott kärlek svarte lyran.
 Så leven väl för evigt,
 I hjältar! ty min lyra
 Skall sjunga blott om kärlek.»²⁰

Stycket förefaller måhända något tunt i uppfinningen och även en smula tamt i såväl hållning som utarbetning, särskilt om man jämför det med *Solhymn*, där som i *Till lyran* arpeggierade ackord hör till de s. a. s. givna byggen, men dess form har en charmfull lynnighet, som trots den improvisatoriska prägel inte är utan en viss konsekvens. (Ortografien i de första takterna — med pauser mellan »lyr-ackorden» — borde väl rätteligen ha bibehållits i motsvarande partier inuti stycket.)

Själv »lyr-motivet» presenteras utan föregående inledning i de fyra första takterna och avlöses av en bågformig fras (t. 5–6), som stiger och förlänges (t. 7–9) och lämnar plats för en kort bearbetning av lyr-motivet både i ursprunglig, fallande form och i omvändning (t. 10–23). Första delen av det till det yttre tvådelade stycket avrundas av en coda, som slutar i moll-dominanten (t. 24–30). Kompositionens andra del omslutes av repristecken och börjar med en »cello-melodi» (t. 31–34), som ackompanjeras av en motivslinga, hämtad ur codans sista takt. Därefter vidtar en bearbetning av den bågformade melodin ur t. 5 f. (t. 35–40), som även här följs av en bearbetning av lyr-motivet, nu i något annorlunda utformning och i andra tonarter (t. 40–46), varefter följer den tidigare »codan», transponerad till moll-tonikan (t. 47–53). Denna coda-upprepning tjänstgör dock inte som satsens slut utan följs av en stigande slutfrast, som i första reprisen leder fram till den logiskt väntade A-dur-klängen, men som i andra reprisen för till ett D-dur-ackord! Med detta ackord — dock med *a* i understämman i sista takten — låter Peterson-Berger stycket sluta. En sådan »ställföreträdande» slutklang brukar ofta kunna tjänstgöra som ett slags musikaliskt frågetecken, men här förefaller detta slutfall snarare bekräfta styckets preludie-karaktär och tjänstgöra som ett kolon mot de efterföljande styckena — sångaren med lyran är beredd att dikta i toner.

²⁰ Dikterna återges med modern stavning men i övrigt med bibehållen ortografi.

Kanske menade Peterson-Berger med den anakreontiske sångaren, att kärlek var mer värd att besjunga än hjältedåd, men riktigt med hans i skrift dokumenterade åsikter stämmer inte detta.²¹ Någon direkt motsvarighet mellan diktförlagan och kompositionen är svår att upptäcka. Likheten stannar vid de båda styckenas karaktär av inledning och av invokation, och möjligen kan diktens titel ha verkat inspirerande på tonsättaren: lyr-motivet och olika andra arpeggierande motiv har i första hand intresserat honom. I harmoniskt hänseende är stycket tämligen intressant, även om det inte går utöver de gränser, som dragits upp i t. ex. »Earina» eller »Italiana». Av speciell betydelse är ännu en gång schatteringarna mellan dur och moll, som ger bl. a. codan dess särskilda belysning. Redan i detta »Anakreontikas» första stycke förnimmer man emellertid svitens karaktär av återblick. Den tidigare frejdigheten är borta, tonen har mildrats, och detaljer som tidigare skulle ha skärpts eller framhållits som överraskande eller framåtdrivande element i satsen är nu helt inordnade i en — ofta raffinerat — förenklad struktur, som tycks genomsyrd av en sval resignation.

2. *Till duvan*

Vivace con grazia. B-dur. 2/4. 74 t.

Som i föregående stycke torde diktrubriken »Till duvan» — »Anakreons sånger» nr 9 — haft större betydelse för tonsättaren än själva dikten. Dikten är till större delen en monolog av duvan, som i den grekiska mytologin var helgad åt Afrodite och alltså kärleksgudinnans budbärare. Peterson-Berger är synbarligen i första hand intresserad av ett »fladdrande» motiv, som han låtit symbolisera duvan, och detta motiv är synnerligen kort, endast två fallande åttondelar, som upprepas i grupperingar om fyra och fyra (jfr det 8-taktiga tema, som målar »skogsduvan» i »I somras» IV, och som består av tydligt åtskilda för- och eftersatser!). Motivet sätter emellertid sin prägel på hela stycket.

I den tematiska bildning, som får anses som styckets »huvudtema» (t. 1–4), upprepas fyr-figur-gruppen två gånger och åtföljes av en eftersats, som bygger på samma motiv, även om den både som tidigare åsatts det upptäktigt utformade motivet ersättes med staccato-punkter i t. 7–8 (*notex. 2 e*). Staccato-varianten dominerar därefter den första mellandelen i den rondoartat utformade kompositionen (t. 9–30), och när duv-motivet återkommer som i början, är det försett med en motmelodi i diskantläge (t. 31 ff.). En överledning,

²¹ Peterson-Bergers hjältedyran var dock av annan art än den anakreontiske sångarens, jfr Richard Wagner som kulturföreteelse, s. 47 ff.

där de två fyr-figur-grupperna fogats direkt efter varandra så att tvåtonsmotivet faller åtta gånger (t. 39–42), för till en formelartat upprepning och modulerad »cello-melodi», som tyvärr alltför mycket har prägeln av maner (t. 43–54, *notex. 6 d*). Detta rondots andra mellanspel stannar upp i stramt harmoniserade ackordfigurer, som bygger på duvmotivets omvändning (t. 55–61), var-efter det fyr-taktiga »huvudtemat» kommer igen i t. 62, än en gång i understämman. Duv-fladdret lägger sig slutligen till ro efter en lång fallande motivkedja (som i t. 39 ff.), men i t. 69–74 över en tom B-dur-kvint, som ligger kvar från t. 70.

»Duv-temat» äger onekligen en viss elegans, men den ligger mer i det pianistiska än det strängt musikaliska — redan temats upprepning förefaller ganska mekanisk. Trots att med andra ord vissa »P.-B.-maner» smugit sig in — återigen kanske som »återblick» — har kompositionen mycket av fräsch improvisation, men det är även här långt till den upplevelsens friskhet, som präglade framför allt »Italiana».

Dikten »Till duvan» återges här i Tranérs tolkning:

»Du kärleksljuva duva,	Hos honom blir slavinna.
Varfrån, varfrån förflog du?	Vi skulle över bergen
Varfrån den myrra-doften,	Och åkrarna jag flyga?
Som, kretsande i luften,	Och, gästande i träden,
Du andas och förgjuter?	Av lantlig kost mig nära?
Vars är du? Vad bestyr du?	Nu åter jag av brödet,
»Anakreon mig sände,	Som ur min herres händer,
Till gossen, till Bathyllos,	Anakreons, jag hackar.
Som nu behärskar alla,	Själv ger han mig att dricka
En hjärtats enväldskonung.	Det vin han föredruckit.
Mig Kythereia sålde	Jag dansar, när jag druckit;
Ät skalden för ett ode.	Och lent med mina vingar
Nu jag i trogna uppdrag	Jag överskuggar skalden;
Anakreon betjänar.	Jag ligger vid hans sida,
Och nu du ser, åt honom	Jag somnar på hans harpa.
Att jag hans brev besörjer.	Nu vet du allt — gack hädan,
Man säger ock, han ärnar	Du gjort mig, mänska, redan
Mig snart min frihet skänka.	Mer pladdrande än kråkan.»
Men jag, fast han mig släppte,	

3. *Drömtydning*

Tranquillo, misterioso. Dess-dur/D-dur. 2/4. 105 t.

Flera av de anakreontiska sångerna sysslar med skaldens drömmar. I dikten »Drömmen» (nr 8 i samlingen) drömmer poeten att han smugit sig in »bland jungfruchorer» men att han blir avhånad för sitt anskrämliga yttre och att

flickorna springer sin kos. I en annan dikt med samma titel (hos Tranér dock kallad »Skaldens dröm») berättas om en annan dröm:

»Nyss jag i en dröm mig tyckte
Springa bort. På mina skuldror
Bar jag vingar. — Blybelastad
Om små täcka föttren, Eros
Följde efter, och hann upp mig.
Denna dröm, vart vill han syfta?
Visst på mig, så tycks, som, fångad
I så många Eros-snaror,
Rett mig väl ur alla andra,
Fängslad blott i denna enda.»

Dikten, nr 44 i samlingen (ovan återgiven i Tranérs översättning), är den enda, som verkligen sysslar med »drömtydning», och det är en även för vår tid njutbar dikt, som i den citerade tolkningen förebådar Runeberg såväl i ämne som i versmått. Men inte heller i fråga om det tredje stycket i »Anakreontika» tycks Peterson-Berger ha låtit förebilden bestämma kompositionens karaktär eller innehåll. Tondikten *Drömtydning* har ingenting av diktens ton eller stämning; den är i stället tungt ruvande och i vissa partier snarast processionsartad. Särskilt inledningens »misterioso» frammanar en *Tempelceremoni*-stämning.

Kompositionen börjar med en mumlande sekundrörelse i basen, som kvarhålls nästan hela stycket igenom. I tredje takten införs ett melodiskt element, ett kort, stigande motiv, som är helt beroende av sin harmonik (och som f. ö. förefaller orkestralt tänkt: basuntrio!). Detta motiv tjänar emellertid endast som inledningstema, och redan i t. 11 börjar ett långt modulerande parti av tämligen obestämd, »preluderande» karaktär. Det är byggt som ett crescendo, som kulminerar i t. 20 och som sedan i en unison, fallande sextondelsfiguration småningom leder till satsens egentliga huvudtema (t. 29 ff.). Detta tema är ännu en av de »cello-melodier», som förekommer så ymnigt i »Anakreontika» och som skänker flera av styckena deras något beslöjade karaktär. Även denna cello-melodi har en något mekanisk utformning, och i sammanhanget gör det nog ett alltför obekymrat och glättigt intryck. Det byggs emellertid vidare och behärskar hela denna del av kompositionen (t. 29–48), kulminerar i t. 43 och avrundas med en av Peterson-Bergers ofrånkomliga tersfigurer (t. 45–46, *notex. 4 j*), som vi mött i motsvarande kadenssammanhang i bl. a. *Blomsteroffret* och *Vapenvigning* — anknytningen till »Earina»-sfären förefaller också starkare i *Drömtydning* än eljest i »Anakreontika».

Ett mellanparti i b-moll (t. 49–80) bygger på en unisont utförd melodibåge

(som för ett ögonblick i dur-varianten i codan kan associera till Södermans bröllopsmarsch ur »Bröllopet på Ulfåsa»), som emellertid redan i t. 65 lämnar plats för en modulerande överledning med den mumlande sekundfiguren i basen. Reprisen av huvuddelen är upptransponerad till D-dur men i övrigt »notgrann». Som coda tjänstgör en reminiscens av moll-delen — dock i B-dur — med en D-durklang som slutackord.

Om första häftet av »Anakreontika» måste nog sägas, att det som helhet är alltför bagatellartat för att nå upp till de tidigare sviternas nivå. Det knappt satsformatet spelar också in, och inget av styckena i de båda »Anakreontika»-häften har tillnärmelsevis den pianistiska bredd, som utmärkte framför allt »Earina» och »Italiana». Trots det innehållsliga och idémässiga sambandet med dessa båda sviter har Peterson-Berger inte heller dragit konsekvenserna ur deras stil utan förenklat former och medel på ett sätt som ofta för tanken till »Frösöblomster»-efterföljarna. Några detaljer pekar dock framåt och är självständiga och originella nog, i första hand dur-moll-skuggningarna i *Till lyran* och pianosatsen i *Till duvan*. *Drömtydning* äger en intressant orkestral prägel.

Av allt att döma har det varit Peterson-Bergers avsikt att gestalta »Anakreontika» I på ett relativt populärt sätt. Han ville med andra ord finna en enklare och mer lättåtkomlig form också för sin antikinspirerade tonlyrik — komplikationerna i »Earina» och »Italiana» måste givetvis ha svårt att nå ut till dem, som i tonsättaren främst såg »Frösöblomsters» upphovsman. Det är något av en paradox, att den stora publiken sällan kunde frigöra sig från denna bild av Peterson-Berger och att kritiken å sin sida nästan alltid anmärkte på de detaljer i tonsättarens senare verk, som smakade upprepning, utan att märka hans strävan till förnyelse och till breddning av sitt register. Just i sina försök att göra sin djupare tänkta musik tillgängligare för en större publik, missförstods Peterson-Berger av de flesta bedömare. Kanske är det därför, som »Anakreontika» I i viss mening framstår som en kompromiss, och kanske är det också därför, som tonsättaren en längre tid avstod från att komplettera häftet med den säkerligen redan planerade fortsättningen i »Anakreontika» II.

4. *Oraklet*.

Tranquillo (C-dur) / Animato misterioso (f-moll). 3/4–2/4. 67 t.

Ordet »orakel» finns inte ens som begrepp någonstans nämnts i »Anakreons sånger», och kompositionen torde endast genom sin allmänna karaktär ha blivit inplacerad bland »Anakreontika»-dikterna. Men denna karaktär är i gengäld ovanligt påtaglig. *Oraklet* hör till samma antikinspirerade linje som

Tempelceremoni och *Drömtydning*, och trots enkelheten i vissa detaljer står stycket sina föregångare inte efter utan når upp i nivå med de främsta av svitsatserna.

Stycket är byggt i ett slags ABA-form med coda, men eftersom codan återgår direkt på B-delen och andra A-delen är mycket kort, kan man måhända tala om ett i princip två-delat stycke med »reminiscenser». Rent lyssnarmässigt torde i varje fall stycket fungera så (och inte som t. ex. något utpräglat ABAB-stycke). Det inledande tranquillot är måhända det parti, som föranlett Carlberg att i sin monografi associera »Anakreontika» med Debussy preludier, eftersom där ibland uppradas ackord som saknar funktionella samband i traditionell mening (*notex. 7 e och f*). Sålunda har Peterson-Berger på ett osökt och lapidariskt sätt åstadkommit det drag av mystik, som ligger i styckets rubrik, och dessutom skänkt satsen en improvisatorisk prägel, som hör till dess främsta tillgångar. Moll-delen, i 2/4-takt och med en kort-huggen »cello-melodi» med tersintervallet som viktigaste element, är mera konventionell och har försetts med ett sångbart motiv (t. 25 f.), som både melodiskt och rytmiskt kommer nära tonsättarens stilistiska allmänning. Men också detta senare motiv är välberäknat insatt i helheten, och hela moll-partiet balanseras mycket fint mot det harmoniska ljusdunklet i dur-partierna. Det är typiskt för Peterson-Berger i senare pianostycken att som nämnts endast göra en reminiscens-artad repris av A-delen. I denna repris är endast de två första takterna (t. 50–51) identiska med expositionens inledning; därefter moduleras för att hålla kvar C-durtonaliteten. Men trots detta hamnar tonsättaren ögonblicket efteråt i E-dur! Ett så snabbt och oförmedlat harmoniskt arbete har vi tidigare endast mött i *Evoe Bacche!* och där var den musikaliska atmosfären en helt annan. A-delens repris är endast 10 takter långt (t. 50–59), men exakt så lång som erfordras: de väsentliga motiven återkommer och modulation till codan hinner göras. Denna coda — över moll-delen och här alltså i c-moll och med slutackord i denna tonart — omfattar 8 takter (t. 60–67).

5. *Flöjtspel på Peneios*

Con moto. Gess-dur. 6/4. 64 t.

Samma överraskande och talande enkelhet i detaljer och samma stramt knappa form, som utmärker *Oraklet*, återfinnes i *Flöjtspel på Peneios*; de skilda avsnitten är lika snabbt och säkert tecknade och lika väl balanserade sinsemellan.

Efter en meditativ inledning om åtta takter — ett »flöjtsolo» över liggande

ackord (*notex.* 7 g)²² — följer »huvuddelen» (t. 9–34), vars tema är det minst påfallande i stycket. Detta tema är också på konventionellt sätt uppbyggt av för- och eftersats (2 + 2 takter) och dess upprepning skulle förefallit tämligen trivial, om inte en dragning åt moll givit det en ny belysning. Efter denna upprepning bearbetas temat — eller rättare sagt element ur temat — i överraskande sekvensmodulationer, som stannar upp i ett A-dur-ackord (t. 23 ff.), som upprepat blir ackompanjemang åt ett ur en baslöpning uppstigande *giss!* Denna skarpa dissonans upplöses inte, utan basrörelsen förvandlas till kort recitativfras, som leder till en mjuk coda över en liggande kvint *Gess–Dess* (t. 28–34), vari ett tersmotiv (ur huvudtemats eftersats) bearbetas. Denna coda skulle också kunna beskrivas som ett nytt »flöjtsolo», där vissa toner för klangens skull får kvarligga.

Mellanpartiet, *Animato burlando*, är som nämnts det enda »dionysiska» avsnittet i »*Anakreontika*» (det borde f. ö. ha betecknats 3/2). Uppåt oktavförflyttade kvinter i diskanten mot en upprepad kvint i basen omväxlar i de första fyra takterna (t. 35–38, *notex.* 2 f) med en dansartad triolfigur, och därefter flyttas diskantens kvinter i både stigande och fallande rörelser. Fr. o. m. t. 39 går diskantens kvinter i princip i motrörelse mot basens och de möter varandra till slut i samma intervall, *G–D*, som emellertid i basen sedan följes av ytterligare en kvint, *E–H*, som gör mellandelens avslutning dissonant (t. 47). I t. 50 följer en upprepning av huvudtemats fyra takter — det presenterades i t. 9–12 i *Dess*-dur och återkommer denna gång i *Gess*-dur, men med septiman *fess* som lägsta ton i basackompanjemang. Denna »svävande» harmonisering stramas upp i eftersatsen (t. 52–53), som direkt åtföljs av recitativfrasen ur huvuddelens senare hälft. För modulationens skull har denna fras nu utökats till 3 takter i stället för 2 (t. 54–56). Codan — nu över kvinten *Cess–Gess* — är också förlängd med en takt (t. 57–64, *notex.* 8 d). I den ursprungliga avfattningen avslutades den med två kvinter, som tillsammans bildade ett stort septimackord (*Gess–Dess/B–F*), denna gång återfinns samma ackord transponerat i näst sista takten (*Cess–Gess/Ess–B*), men den undre kvinten flyttas i sista takten till *Gess–Dess*, och resultatet blir ett slutackord i dur med tillagd sext.

6. *Till Eros*

Non troppo moto, cantando. e-moll 4/4. 44 t.

Om de två första styckena i andra »*Anakreontika*»-häftet visat sig både i anda och utformning vara värdiga efterföljare till de stora svitkompositioner-

²² Dessa ackord förefaller ovanligt »djärva» i den tryckta utgåvan — det måste förhålla sig så, att även första notradens undre system skall ha sopranklav!

nas satser, är *Till Eros* ett innehållsligt tämligen medelmåttigt stycke av oförfalskad »Frösöblomster»-karaktär. Dess form är enkel: ABA-form med en »trio» i dur, och både A- och B-delarna har i sig själva ABA-form. Huvudtemats inledande »klarinettfra» är inte utan viss spänning trots tersföljderna (*notex.* 4 k) och dess omedelbara fortsättning (t. 3–4) innebär en logisk harmonisk stegring, men eftersatsen är avsevärt svagare och dess omotiverade marschrytm (t. 5–6) gör den knappast mera intressant. Huvuddelens mellanepisod är direkt svag med sin patetiska stegring genom ständigt upprepade åttondelsackord och sitt biseptima-fallande ned mot huvudtemats upprepning, en påminnelse om *Sommarsång* ur »Frösöblomster» I och inte den enda detalj som anknyter till ett långt tidigare skede i Peterson-Bergers musik. Huvudtemat återkommer i oförändrat skick (t. 21–28) — avvikelserna i trycket torde vara korrekturfel. Dur-episoden är långtifrån originell, men dess stämning gör ett varmt och äkta intryck trots den något krystade modulationen till första reprisens slutkadensering i *Diss*-dur. Trion består av två åttatakters-repriser, där inledningstemat återkommer i trettonde takten (t. 41) för att denna gång följdriktigt kadensera i *E*-dur.

Denna storformella uppbyggnad med ett mörkfärgat huvudparti och en ljus mellandel återkommer med jämna mellanrum i Peterson-Bergers pianomusik, och i regel har tonsättaren väl förstått att uppnå en noga beräknad kontrast mellan de två avsnitten. Välbekanta exempel är *I skymningen*, där också codan återställer dur-stämningen, och *Solregn* (ur »Färdminnen»), där titeln onekligen bidrager till atmosfären och ljusdunklet får målerisk mening. I *Vapenvigning* har vi mött samma formprincip i en svitsats, och vi återfinner den också — med mindre påtaglig färgeffekt — i *Vals* ur »Tre albumblad i dansform». I det aktuella stycket *Till Eros* gör huvuddelen ett så oinspirerat intryck, att man kan frestas att tro, att den tillkommit endast för att ge den nödvändiga mörka moll-färgningen, så att trion skall komma till sin rätt.

I detta sammanhang kan det vara värt att erinra om, att denna växling mellan mörka och ljusa partier också återfinnes enligt en annan princip i flera av Peterson-Bergers lied- eller rondo-formade pianostycken. I fråga om *Rapsoden sjunger* konstaterades, att modulationerna var mindre djärva och mindre påfallande i dur-mellanaxsnittet, och att den ljusa atmosfären på detta sätt förstärktes, om också hela stycket var relativt enhetligt hållet. I *Löfte* var förhållandet det omvända: ytterpartierna var harmoniskt relativt okomplicerade, medan mellandelen erbjöd större såväl satsmässig som harmonisk komplikation. Att observera här var, att ytterdelarna stod i moll och mellandelen i dur. I »*Anakreontika*» II förekom redan i *Oraklet* en liknande arbetsprincip:

dur-delen har en ganska avancerad harmonik, medan moll-delen är både melodiskt och rytmiskt relativt enkel. Det är tydligt, att Peterson-Berger också i sina pianostycken medvetet arbetat med kontraster av antytt slag, och att de olika styckenas effekt (och kvalitet) delvis sammanhänger med, hur han lyckats i detta avseende.

Det är åtskilliga dikter i »Anakreons sånger» som bär titeln »Till Eros» eller »Till kärleken». I samlingens sjunde sång konstaterar diktaren, att den som inte förmår uthärda Eros' plåga, han förtjänar heller inte glädjen att älska. Nr 14 berättar om, hur skalden förgäves kämpat mot Eros' pilar — när guden inte hade någon pil kvar i sitt koger, sköt han sig själv in i Anakreons hjärta: »Vad båtar yttre vapen, / När striden står därinne?»²³

En annan Eros-dikt, nr 30 i samlingen, handlar om den fångslade Eros, som älskar sina »ljuva bojor». En särskilt berömd dikt är nr 40, som återger sägnen om Eros stungen av ett bi: så får guden själv förnimma, hur det känns att bli stungen av en av hans pilar. Samma saga tas upp till behandling av Theokritos i hans nittonde idyll, som bör vara äldre än de »oäkta» anakreon-tiska dikterna. En helt annorlunda kärlek avses i sång nr 46: kärleken till guldets, som förtar människans riktiga förmåga att älska. Ytterligare en Anakreon-dikt, ett fragment (nr 56), måhända ett av poetens få egna bidrag till samlingen, talar om Eros, och ger i ett par rader ord åt gudens allmakt. Från denna allmänna reflexion torde nog Peterson-Berger utgått i sin tondikt »Till Eros»: »Eros, han är konung över gudar, han de dödlige behärskar...»²⁴

7. *Anakreons dans*

Animato. F-dur. 2/4. 81 t.

Det tidigare antikinspirerade stycke, som *Anakreons dans* närmast kan jämföras med, är den marmorsvala visionen *Dansande nymf* i »Italiana». Visserligen är detta sista »Anakreontika»-stycke i sin allmänna hållning inte lika stramt och ädelt som »Italiana»-satsen och äger heller inte dennas fint genomförda linjespel, men också *Anakreons dans* återger en dansstämning på distans. Grundtonen är glättigare men lika »rak», neutral, och stundom sträv. Kanske bättre än i något annat stycke i »Anakreontika» förnimmer man också en mänsklig höststämning. Ändå är kompositionen inte påfallande originell utom i själva anslaget, där Peterson-Berger lyckas åstadkomma den spänningsfyllda distansen genom att använda moll-dominant och därmed stor inledningston (*notex.* 2 g). Den »stampande» rytmiken i dessa inledningstakter (t. 1–8) svarar också väl mot denna harmoniska egenhet.

²³ Sjöströms övers.

²⁴ Tranérs övers.

Senare i stycket tangeras däremot alltför mycket »P.-B.-allmänningar», såväl i dur-delens egentliga huvudavsnitt (t. 15 ff.), där dock ett effektfullt sextondelsostinato, hämtat ur inledningens dansfigur, intresserar, t. ex. i mel-landelens schematiskt uppstigande fyrtaktsfraser. Huvudavsnittet i dur-delen försvagas åtskilligt av de veka frassluten (t. ex. t. 18) och en alltför typisk P.-B.-harmonisering i samband med halvkadenser (t. ex. t. 18 eller t. 22). Moll-trion — även här kan man använda denna beteckning, eftersom stycket som nämnts är ett rent da capo-stycke — har ett egentligen minst lika allmänt hållet dur-mellanaxsnitt, men det har fått en välfunnen avrundning och står också mycket väl mot de omgivande moll-partierna. Något försök att understryka de olika dur- och moll-stämningarna i stycket har däremot knappast gjorts, och i harmoniskt avseende står stycket som helhet tillbaka för de tidigare »Anakreontika»-poemen. Det har lika litet som *Till Eros* något nytt att ge, men i satskedjan försvarar det dock sin plats. *Anakreons dans* är sina svagheter till trots ett mer stilfullt avslutningsstycke i »Anakreontika» än *Sorrentinsk serenad* i »Italiana».

I annat sammanhang har frågan om instrumentering av »Anakreontika» tagits upp.²⁵ Det synes, som om flera av satserna äger en orkestral prägel, som är så påfallande, att man bör kunna räkna med, att Peterson-Berger avsåg att senare själv instrumentera verket, även om inga bevis härför föreligger. Liksom i fråga om »Earina» finnes två alternativ för hur en svit följd av »Anakreontika» i orkesterversion kan se ut: antingen skall samtliga satser orkestreras (och för varje framförande ev. göras ett urval) eller också skall redan vid instrumentationen ett urval ske, vilket kan medföra en omgruppering av satserna. Andra häftet av »Anakreontika» kan gott sägas utgöra en svit för sig — få av Peterson-Bergers pianohäften lämpar sig i själva verket så bra att spela i en följd! — och kan möjligen kompletteras med *Drömtydning*. De två första styckena i »Anakreontika» I torde också vara de som minst ägnar sig för orkesterdräkt. En annan mera generell svårighet är givetvis den knappa formen.

Att en instrumentation måste göras med största möjliga hänsyn till utgångsmaterialet och dessutom med en absolut kännedom om Peterson-Bergers avsikter med sin (delvis bristfälliga) orkesterteknik, behöver väl knappast påpekas. Till skillnad från de existerande orkestersättningarna av sviterna bör en instrumentation av praktiska skäl göras för medelstor orkester (dubbla träblåsare, ev. med biinstrument, dubbla horn och trumpeter, tre basuner, slagverk och stråkar), och till denna besättning borde även en reduktion av de övriga sviternas originalinstrumentation göras (jfr tonsättarens skiss till ett reducerat »Earina»-partitur). Ty syftet med dessa åtgärder är i första hand att med olika medel söka aktualisera verk, som oförtjänt råkat falla i glömska.

Det borde inte vara att begära någon orimlighet att någon gång få höra en av Peterson-Bergers sviter på ett pianoprogram. Det finns nämligen många

²⁵ I förf:s nämnda uppsats i *Konsertnytt*, febr. 1967, s. 24.

skäl som talar för att ett återupplivande av Peterson-Bergers större instrumentalverk borde börja med sviterna. I dem möter samma höga syftning som i symfonierna, och vi kan därigenom närma oss det för tonsättaren väsentliga i hans musik men slipper att alltför ingående konfronteras med konst- och livsåskådningsproblem, som musiken ändå ytterst ofullständigt kan förmedla och som på så sätt ofta får något alltför pretentiöst över sig. Sviterna är kontaktverk, som väl förmår visa bredden i Peterson-Bergers musikaliska begåvning och som ger nya och ofta oväntade aspekter på en tonsättare, som i det allmänna medvetandet schematiskt etiketterats som en nationalromantisk miniatyrist.

Summary

The author deals with Wilhelm Peterson-Berger's piano suites "Last Summer" ("I somras") 1903, "Earina" 1917 and "Italiana" 1922, all of which were also orchestrated, as well as a work of similar character, the collection "Anakreontika" (h I 1922-23, h II 1935). In addition, these four works are taken as a starting point for a discussion of form and style in all the composer's piano works and on the general background of the music, this being of particular significance as Peterson-Berger must be considered a "literary" type of composer.

By way of introduction, there is a survey of Peterson-Berger's entire piano music, which is divided into four groups: early compositions from the composer's youth, "Frösö Flowers" ("Frösöblomster"), other later character pieces and suites. The first three groups consist of shorter pieces and seem to have been written largely between the composer's major works, while the fourth group, the suites, tend both in character and style towards these major works (symphonies, cantatas and musical dramas) in which Peterson-Berger attempted to put his philosophy of life and art into music or—as he himself expressed it—into action.

All the movements of the suites are considered with a view to form, and certain melodic and harmonic characteristics are dealt with in detail. "Last Summer" is based on musical sketches made while hiking in the mountains during the summer of 1903, when Peterson-Berger was also working on his opera *Arnljot*, and both works have several stylistic points of contact. In "Last Summer" the composer often abandons the lied and rondo forms which are otherwise dominant in his piano music (these forms are listed in connection with this work) and in its six movements he often approaches the technique, almost of the *Leitmotiv*, which he uses in the orchestral movements of his musical dramas and his symphonies. To a large extent, the partly "associative" construction of these latter works returns to extra-musical attitudes. The composer's conception of programme music and its problems is dealt with in discussing "Earina". Peterson-Berger himself has characterised the seven movements in this suite as the "atmosphere of a non-sectarian cult", and he has embodied in them a situation of his own convalescence in a setting more inspired by antiquity. The subjects of antiquity, one of the most

important sources of inspiration in all of Peterson-Berger's activity, recur as a background to some of the movements of "Italiana" which is based on sketches from a journey to Italy in 1920-21, and to "Anakreontika", in which the atmosphere contained in some of the so-called "Anakreon Songs" is treated musically. The "Southern" spirit in "Italiana" and "Anakreontika" (and in larger works such as the symphony *Sunnanfärd* or the opera cantata) contrasts sharply with the "Nordic" spirit in "Last Summer" (and in *Arnljot* and the symphony *Same-Ättam*) and the interplay between "Southern" and "Nordic", Apollonian and Dionysian in the composer's music and cultural philosophy is dealt with in the discussion of "Italiana". Peterson-Berger's cultural philosophy takes its starting point from the writings of Wagner and Nietzsche—including "The Birth of the Tragedy"—and Chamberlain's racial theories, and in the union of Nordic and Southern he saw the possibility of the "Swedish cultural synthesis" that he sought to express in words and music. While in minor works and also in "Last Summer" and in extracts from *Arnljot* and *Same-Ättam* for example, he depicts the atmosphere and descriptions of Nature, most of his major works are to be regarded primarily as "idea music". Speaking generally, it is difficult to isolate Peterson-Berger's music from the ideas behind it, which in turn may make an understanding of the works more difficult. In order to clarify the contexts of these ideas, the composer has in some cases used thematic material which must be regarded as of minor musical value.

While in the musical dramas Peterson-Berger took Wagner, and in the symphonies Beethoven, as his ideal, it has been the Nordic composers Grieg, Söderman and Sjögren, who have influenced his smaller works. The piano music is marked particularly by the influence of Grieg, both in its general character and in small details, and it is certain that Peterson-Berger composed "Frösö Flowers" as a Swedish counterpart to Grieg's "Lyrical Pieces". The influence of Schumann, Chopin and others can also be traced in the piano music. But it is in the suites that Peterson-Berger's style appears to be most personal and it is also possible to follow a certain development in them more than in other piano works, particularly in regard to form and harmony. Peterson-Berger has found original solutions to problems of form in pieces such as *Evoe Bacche!* and *Villa d'Este* from "Italiana", and in the latter piece he created a form entirely without thematic repetition. In "Anakreontika" too, the types of form used have been given a more independent character by the use of abbreviated and varied repeats—a well-balanced variation of such repeats had already been used in "Earina". It is interesting to note that in some movements it appears that the composer wished to create "Southern" counterparts to earlier piano pieces with a "Nordic" colour. Otherwise, the style of "Italiana" and "Anakreontika" is mainly a synthesis of the old and new in Peterson-Berger's music, and especially in some pieces in the latter collection, it is possible to detect a conscious endeavour to fuse "Nordic" and "Southern" characteristics.