

ITALIANA

- | | | |
|-----|---|------|
| [1] | Solhymn <i>Sun Hymn</i> | 4'21 |
| [2] | Vision antique; Dansande nymf
<i>Vision antique; Dancing Nymph</i> | 2'32 |
| [3] | Vision antique: Evoe Bacchel! | 2'32 |
| [4] | Villa d'Este | 4'48 |
| [5] | Sorrentinsk serenad
<i>Serenade of Sorrento</i> | 4'49 |

TRE NYA DANSPOEM
Three New Dance Poems

- | | | |
|-----|---|--------------|
| [6] | När mor var ung
<i>When Mother Was Young</i> | 2'41
3'31 |
| [7] | På gräset under lindarna
<i>In the Grass Under the Lindens</i> | 3'43 |

- | | | |
|-----|---|------|
| [8] | Livets danslek <i>Life's Dance Game</i> | 3'37 |
|-----|---|------|

TRE TONDIKTER FÖR PIANO
Three Tone Poems for Piano

- | | | |
|------|---------------------------------------|------|
| [9] | Lycka <i>Happiness</i> | 4'50 |
| [10] | In memoriam | 3'32 |
| [11] | Amerikansk dans <i>American Dance</i> | 2'48 |

SOLITUDO

- | | | |
|------|---|------|
| [12] | Glam <i>Gaiety</i> | 2'02 |
| [13] | Ungkarlsvalsen <i>Bachelor Waltz</i> | 2'47 |
| [14] | Bukolikon <i>Bucholic</i> | 3'14 |
| [15] | Tonfilm, barn tillåten
<i>Movie, Children Admitted</i> | 2'02 |
| [16] | Gåtan <i>Enigma</i> | 3'41 |

ANAKREONTIKA I

- | | | |
|------|---|------|
| [17] | Till lyran <i>To the Lyre</i> | 3'49 |
| [18] | Till duvan <i>To the Dove</i> | 1'30 |
| [19] | Drömtydning <i>Dream Interpretation</i> | 4'30 |

ANAKREONTIKA II

- | | | |
|------|---|------|
| [20] | Oraklet <i>The Oracle</i> | 2'42 |
| [21] | Flöjtspel på Peneios
<i>Flute-playing on Peneios</i> | 3'07 |
| [22] | Till Eros <i>To Eros</i> | 5'18 |
| [23] | Anakreons dans <i>Anacreon's Dance</i> | 3'39 |

Total time	78'40
-------------------	--------------

SCD 1089

WILHELM PETERSON-BERGER

SOLITUDO



THE COMPLETE
PIANO MUSIC
Volume 4

Olof Höjer
piano

Swedish
Society
DISCOFIL

Solitudo

Wilhelm Peterson-Berger och hans pianomusik 1920-1942

”I ens inre lurar känslan av att man misslyckats, att man överskattat sin betydelse och att man ser ett stort tomt intet gapa framför sig, som man får en tung smärtsam lust att själv försvinna i. Och fastän man själv varit så sträng och vass mot allt tomt och uppblåst och oäkta omkring sig (och vilken riktig konstnär är inte det? Och vad skulle man annars göra?) så nödgas man erkänna det livgivande i unga sinnens sympati och det ohållbara, tragiska i att stå alldeles ensam till livets slut. Det är kanske storslaget för eventuella åskådare, men det är bittert att dö missförstådd. Jag känner mig ju inte ännu gammal - tvärtom...”

Så skriver Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942) julen 1928 till vännen Telemak Fredbärj. De sista decennierna i hans liv blev utan tvekan en vandring in i ensamheten längs en väg kantad av konstnärlig isolering och av både reella och inbillade misslyckanden. När han 1930 till sist lämnade Stockholm och sin tjänst som musikkritiker på Dagens Nyheter för att slå sig ned för gott på Frösön i sitt Sommarhagen blev även hans sociala situation alltmer präglad av ensamhet - även om han hade en trogen vänskrets och en fortsatt livlig musikverksamhet, till exempel i Östersunds musikliv och som skribent.

1920-talet blev emellertid ett decennium fyllt av kreativitet och uppmärksamhet. 1921 blev han ledamot av Musikaliska Akademien, en ärebetygelse han mottog med blandade känslor. Året därpå tilldelades han Nordstjärneorden i samband med att hans *Kantat till Umeås 300-årsjubileum* framfördes. Ytterligare tre kantater fick han beställning på under denna period: *Norrbottnen* till Luleås 300-årsjubileum 1921, *Kantat till Operans 150-årsjubileum* 1923 och *Solhoppgång* till 250-årsminnet av Frösö Trivialskola 1929. På 60-årsdagen 1927 hyllades han med en porträttbyst i Stockholms Konserthus och en matinékonsert som han själv fick dirigera. Och på kvällen var det urpremiär på hans nya opera *Adils och Elisiv* varefter firandet avslutades med en bankett där poeten och akademiledamoten Erik Axel Karlfeldt höll tal. Av övriga verk tillkomna under 1920-talet bör nämnas den fjärde symfonin *Holmia* uruppförd 1930, violinkonserten från 1928 och uruppförd året därpå samt sånger till texter av Karlfeldt, Bo Bergman och Gustaf Fröding. För piano, slutligen, sviten *Italiana*, första häftet av *Anakreonitika*, *Tre nya danspoem* och *Tre tondikter för piano*. På 1930-talet skrev han ytterligare två pianosamlingar, nämligen *Solitudo*, fem ”tondikter” från 1932, samt det andra häftet av *Anakreonitika* 1935. Dessa två häften blev hans sista verk för piano.

Italiana - Fem tondikter

Solhymn (Paian) · Vision antique: Dansande nymf · Vision antique: Evoo Bacche! · Villa d'Este Sorrentinska serenad

”Det är på morgonen den 28 september 1920. Som en vit jättesvan glider ångfärjan Konung Gustaf V från Trelleborgs hamn ut på den stora, friska, blå Östersjön som böljar för en munter östanbris under en lika blå, molnlös och solfylld himmel. Det är som musik runt omkring mig, ovanför, under... Jag lyssnar hänförd, borttryckt i ordlösa, formlösa drömmar om vad jag månne gå till mötes. Framför mig ligger Europa i solsen.”

Hösten 1920 blev det alltså verklighet av det Peterson-Berger skildrat i toner i sin andra symfoni: en ”Sunnanfärd”. Från oktober 1920 till april 1921 vistades han i Italien, en reseupplevelse av genomgripande betydelse både för honom personligen, för hans kultursyn och för hans musikskapande. Den resulterade först i en rad resebrev till Dagens Nyheter (ovanstående citat är hämtat från det första) och 1922 i pianosviten *Italiana* som uruppfördes i orkesterversion året därpå. Till ett senare framförande i Konserthuset skrev Peterson-Berger en introduktion i programbladet där han berättar att den bygger på musikaliska idéer han noterat under tiden i Rom och Sorrento, vidare att ”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.”

Att inleda en pianosamling med en lovsång till solen var knappast något nytt för Peterson-Berger - både *Rentrée* och framförallt *Solbälsning* ur *Frösöblomster* och även *Åkallan* ur *Earina* (se Volym 3, SCD 1088) har denna karaktär. Men exempelvis den stiliserade ”nordiska” polonäsen *Solbälsning* i strålände C-dur har knappast någon djupare släktskap med det ”Andante grandioso” i Dess-dur man möter i *Solhymn*. Och kanske var det inte heller i första hand det italienska solsenket Peterson-Berger här velat hylla. Under titeln *Paian* ger ett annat perspektiv. En ”paian” var under antiken förenklat uttryckt en högtidlig lovsång, ofta ägnad Apollon och fördrivandet av onda andar. Mycket annorlunda är stämningslägena i de två ”antika visioner” som följer. *Dansande nymf* tycks verkligen som en vision, en överklig drömsyn. Den genomskinliga tyngdlösheten och de svala, liksom distanserade stämningslägena ger det en nästan abstrakt prägel. Eller kanske man kan

se hans pianostycke som en minnesbild av en antik staty? *Evoe Bacche!* är backanternas vilda jubelrop under de orgiastiska festerna till vingudens ära, fyllda av dans och larmande musik. "Strepitando" (larmande) föreskriver Peterson-Berger följdriktigt för denna den andra av sina två "antika visioner" i *Italiana*. Till karaktären är den en diametral och häftig motsats till den dansande nymfen - och i än högre grad är den unik i Peterson-Bergers pianoproduktion. Redan i inledningstakterna ställs korta "flämtande" motiv i g-moll tvärt mot stillastående klanger i Dess-dur - alltsammans i uppdrivet tempo, i dramatisk fortentyans och växlande mellan tre- och fyrtakt. Så följer en dansartad melodi med våldsamma åthävor: under tio takter avverkas ungefär lika många tonarter. I en mellandel stegras tempot och en "stampande" orgelpunkt på tonen B driver upp stämningen till extas. Ett slags genomföringsartat avsnitt lugnar ned de vilda backanternas en smula men den orgiastiska dansen börjar strax om på nytt för att till sist tornas upp i en sista, nu tonalt samstämmig version av det inledande spelet mellan de "flämtande" motiven och de upptaplade klangerna.

Peterson-Berger arbetar onekligen med stora kontraster i sin Italianasvit. Efter den grandiosa solhymnen, den skyggt förbudsande nymfen och den orgiastiska backanalen placerar han en sats där tiden tycks stå stilla i världsfrånvända drömmier: *Villa d'Este*. I ett brev hem till vännen Einar Rosenborg från början av november 1920 skriver han: "Det märkvärdigaste var Villa d'Este, vars trädgård är en enda vidunderlig symfoni av hög, djup grönska, källor och fontäner, dammar och vattenstrålar i tusen fantasifulla variationer, statyer och skulpturer... Allt detta är en smula förfallet, men denna lindriga ton av förgängelse endast fördjupar helhetsintrycket: jag tycker nu efteråt att jag drömt det, att jag varit i sagans förtrollade trädgård." Få av Peterson-Bergers stycken är så enkla och strukturellt enhetliga både vad gäller det pianistiska och stämningsmässiga - i markant motsats till exempelvis det stycke Franz Liszt skrev drygt 40 år tidigare, och vars skildring av fontänerna i den gamla palatsträdgården är fylld av glittrande, färgrika pianistiska effekter. Hos Peterson-Berger handlar det om en långsträckt melodi som glider fram över ett sakta porlande ackompanjemang och som tycks utan början och utan slut. Den "lindriga ton av förgängelse" han talar om i sitt brev finns också här. Ingenting händer, den tidlösa stämningen är allt - och till sist dör musiken ut i förhärskande tystnad...

Den italienska svitens sista sats - *Sorrentinska serenad* - liknar inte heller den någon av de tidigare satserna. Kommentatorer har upplevt den som en trivialisering efter de egenartade och högstämda stämningslägen som föregått den. Peterson-Berger själv talar ju i sin ovan citerade

programkommentar om några "flyktiga muntra minnen" från Sorrento. Men man måste nog konstatera att även om de motiv han bygger upp sin serenad på från början var musikaliska minnesanteckningar från den plats han beskriver som "något av det mest paradislänkande man kan drömma - Norges västkustfjäll och hav översatta till sydeuropeiska, nästan grekiska!" (brev till Olof Rabenius i januari 1921) så är de knappast tillräckligt melodiskt karismatiska för att fånga intresset efter de tidigare satserna. Samtidigt kan inget av dem betecknas som direkt trivialt. Snarare har de (och deras pianistiska gestaltning) ett slags konstfull, ibland nästan abstrakt enkelhet som man har svårt att förknippa med det slags folkliga genrebild som Peterson-Berger tidigare knappast haft några problem med. Blev det kanske så att Peterson-Berger kom att ge sin bild av Sorrentos musikaliska gatuliv denna enkla och avskalade utformning påverkad av alla de antika minnesmärken han upplevt?

Efter *Italiana* utgavs 1924 tre tondikter med titeln *Anakreonitika I* som har flera yttre och inre stilistiska kopplingar med *Anakreonitika II* från 1935. De avhandlas därför tillsammans på sid 11.

Tre nya danspoem

När mor var ung · På gräset under lindarna · Livets danslek

1924 publicerade Peterson-Berger ett häfte med tre nya danspoem. Titeln alluderar naturligtvis på de *Fyra danspoem* han gav ut 1900 (se Volym 2, SCD 1087) och som var försedda med inledande "mottopoem" om våren, sommaren, morgonen och kvällen. Tre nya danspoem har dock inget utöver själva titlarna som kan ge en uppfattning om vad Peterson-Berger här ville gestalta. Det första - *När mor var ung* - hör egentligen inte hemma bland kompositionerna från 1920-talets början. Det skrevs i april 1914, året efter hans mors bortgång och publicerades första gången den 21 mars 1915 i Dagens Nyheter. Kanske handlar det om ett ungdomsminne, en stilla vemodig dansmelodi i g-moll, som Peterson-Berger vid något tillfälle hört sin mor spela på pianot hemma i Umeå. Ett visst släktskap finns med de två polskor hon upptecknat från ungdomsåren och som Peterson-Berger gjorde pianoversioner av (se Volym 3, SCD 1088). Jämför man med dem tycker man sig emellertid känna att han velat ge denna lilla minnesbild en mer naket avskalad, nästan överklig karaktär - större delen av stycket ska till exempel enligt Peterson-Bergers anvisningar spelas utan pedal. Det intrycket förstärks också av det egendomliga slutet: den bortdöende melodin, nu placerad nere i basen stannar tills sist upp på grundtonen g - men denna är samtidigt skuggad av ett dissonant, oupplöst förminskat septimackord. Musiken försvinner ut i en knappt hörbar nyans (ppppp). Som en sinnebild av utslocknandet, av döden?

Det följande danspoemet från 1923 med den idylliska titeln *På gräset under lindarna* och underrubriken *Ett rondo till unga flickor att dansa* målar upp en helt annan bild. Här möts man av en stiliserad menuett ("Tempo di Minuetto" föreskriver Peterson-Berger) i solvarmt A-dur och med två lätt mollskuggade trio-mellanspel i fiss- respektive a-moll. Ett okomplicerat men för den skull inte banalt stycke, fullt av flödande, äkta Peterson-Bergerska melodik, med trådar bakåt till både *Frösöblomster* och varför inte även till det fina chopinska intermezzot *Herrgårdströskarna* i *Färdminnen* från 1908 (se Volym 3)?

Efter denna i bästa mening idylliska dansscen följer så till sist *Livets danslek* (också den skriven 1923). Titeln tycks nästan som en återblick eller sammanfattning: efter de vemodiga, nästan överkliga återklangerna av modern som ung vid pianot och de unga flickornas idylliska menuett skildras livets olika danslekar i ett sista, längre och innehållsrikare danspoem. "Gajo e giovenile" (ungefär muntert och ungdomligt) föreskriver Peterson-Berger i början av stycket som först "dansar" fram i ett kraftfyllt G-dur, men snart följer ett dämpat, vemodigt g-moll (det första danspoemets tonart) som sedan efterhand förirrar sig bort i en rad andra tonarter och fragmentariska melodibildningar, för att till sist som det tycks, helt dö bort. Men det kraftfulla, livsbejakande G-durtemat tar överraskande ledningen på nytt - bara för att plötsligt stoppas av ett häftigt ackord i en helt främmande tonart. Musiken börjar på nytt, men kraften har gått ur den och trots flera ansatser försvinner den ut i intet på ett sätt som liknar slutet på *När mor var ung*: ett oupplöst förminskat septumackord på g. Men nu blir grundtonen till sist ensam kvar - man upplever en slutlig ro, en försoning.

Tre tondikter för piano

Lycka · In memoriam · Amerikansk dans

Det tog fyra år innan nästa pianoutgåva kom ut, 1928. Att Peterson-Berger här samlat tre tidigare julbidrag till Dagens Nyheter och försett dem med nya titlar kan naturligtvis lätt tolkas som ett enkelt sätt att tjäna pengar. Men det ligger också nära till hands att tänka sig att han tyckt dessa stycken vara värda ett bättre öde än att kastas bort med gamla tidningar. Och detta kan man i så fall ge honom helt rätt i.

1925 skrevs *Lycka* som när det publicerades den 20 december samma år i Dagens Nyheter kallades *En julmelodi*. En tämligen trivial titel, säkerligen vald med tanke på sammanhanget. Den titel han sedan valde är väl inte heller den något lyckokast (!). *Lycka* är förmodligen något som i varje fall

dagens tonsättare skulle dra sig för att försöka gestalta (möjligen med undantag av dem som är verksamma i schlagerbranschen). Fullt så problematiskt var det kanske inte vid slutet av 1920-talet. Peterson-Bergers sätt att skildra lyckan ter sig som en av ljusaste nostalgifärgad återblick på egna, tidigare Frösöblomsterstämmingar - utan att han för den skull förfaller till upprepnings.

Något liknande kunde faktiskt sägas om den 1926 komponerade *In memoriam* som när den publicerades i Dagens Nyheter den 19 december betecknande nog hette *Ett nytt Frösöblomster*. Här pendlar stämningslägena mellan sorgsenhet och ljusa minnen på ett sätt som nog gör den nya titeln mer adekvat. Att dessa två tondikter - trots att de veterligen knappast väckt något större intresse, varken hos samtid eller eftervärld - är två personliga dokument i Peterson-Bergers pianoskapande förefaller uppenbart.

När det gäller den tredje tondikten - *Amerikansk dans* - ställs man inför ett oväntat och ovanligt problem när det gäller Peterson-Berger: menar han verkligen allvar med detta stycke? Det komponerades 1924 och trycktes i Dagens Nyheter den 21 december under titeln *Digestion Americaine*. Man anar en viss ironi i denna titel. Ett par år senare skriver han i en artikel i den av honom själv startade musiktidningen *Musikkultur*: "Att det gamla Europa i allmänhet har mer andlig odling än det unga, av mången okritiskt beundrade Amerika, det var en sanning till helt nyligen. Nu visar en hel del företeelser - inte bara den idiotiska jazzen - att Europa sjunkit eller håller på att sjunka till Amerikas nivå och kanske ändå lägre." Litet längre fram säger han också att "jazzen undergräver den allmänna europeiska musiksmaken på det profana området". Vad betyder nu detta? Har Peterson-Berger ett par år efter komponerandet av sin amerikanska dans (att spelas med "Ritmo deciso di jazz", i beslutsam jazzrytm) kommit på bättre tankar? Eller var hans julbidrag till Dagens Nyheter 1924 helt enkelt en ironisk tolkning av "den idiotiska jazzen"? Denna stiliserade foxtrot med sin bitvis ganska stela pianofaktur som nästan genomgående ska spelas staccato, utan pedal och med bitvis rätt mekaniska synkopeffekter (plus ett par "häftiga" glissandi över fem oktaver), är svår att värdera och att ta ställning till - både som interpret och förmodligen också som lyssnare. Den överlämnas emellertid här till den senare utan ytterligare kommentarer.

Trots att 1920-talet på många sätt var ett rikt och produktivt decennium, både konstnärligt och personligt, var det också fyllt av allehanda motgångar, vissa av så djupgående art att Peterson-Berger till sist beslutade sig för lämna både sitt kritikerskap på Dagens Nyheter och även Stockholm



*Peterson-Berger
och Wenngren
på skogshumör.*

*Peterson-Berger
and Wenngren in
a jocular mood.*

bakom sig för att istället flytta till sitt Sommarhagen på Frösön. Från och med sommaren 1930 blev detta hans nya hem - och till en början var det en lättnad för honom att ha sluppit musiklivet i Stockholm med dess, som han upplevde det, förgiftade atmosfär. Ensamheten upplevde han som välkommen: "På aftnarna strövar jag i skogarna och plockar svamp. Det börjar bli så tyst över hela ön. Tyst är det också i mitt hus; jag är ensam med Wenngren och Kurre. Endast på aftnarna slår jag ibland på radion och då kan det bli ett helvetiskt oväsen, när alla Europas våglängder trängs i apparaten." (Brev till Telemak Fredbjärj i september 1930. Wenngren var Peterson-Bergers hemhjälp, Kurre hans katt.)

Men efterhand fylldes den sköna ensamheten av inre problem, grubbel över hans situation som oförstådd tonsättare och en allt svårare sömnlöshet. Ensamheten blev allt tyngre att bära, trots en utvald och trogen vänskrets: "Jag undviker människorna men måste allt emellanåt uppsöka dem. Men i ensamma stunder, vandringar och dylikt, går jag i skogen. Då händer det att mina ögon fuktas, ja att jag gråter. Onödigt och dumt! Men vad skall jag göra?" (Brev till Telemak Fredbjärj i september 1942, ett par månader före Peterson-Bergers bortgång.)

Två händelser blev de främsta orsakerna till att han lämnade Stockholm. Den första ägde ironiskt nog rum under det stora firandet av hans 60-årsdag i februari 1927, nämligen premiären på hans nya opera *Adils och Elisiv* som föregicks av allehanda problem och som till sist tycks ha blivit något av ett misslyckande. Peterson-Berger kom aldrig över detta - han tycks ha upplevt det hela som en framintrigerad avrättning av honom som operatonsättare. Den andra ägde rum i april 1930 då han själv dirigerade uruppförandet av sin fjärde symfoni, *Holmia*, en uppenbarligen inte helt problemfri symfonisk skapelse, en hyllning till Stockholm ur olika, huvudsakligen lättsamma perspektiv. En enig kritikerkår gjorde ned symfonin fullständigt - och den upplevelsen blev förmodligen avgörande för den hudlöst kritikkänslige Peterson-Berger. Han flydde det stockholmska musiklivet där han länge känt sig oönskad och missförstådd - om med rätta eller ej är omöjligt att bedöma 75 år senare.

Solitudo

Glam · Ungkarlsvalsen · Bukolikon · Tonfilm, barntillåten · Gåtan

Att två helt olika verk från början av 1930-talet - ett häfte med fem små pianostycken och den femte och sista symfonin - båda fått titeln *Solitudo* (ensamhet) förefaller onekligen som en positionsbestämning uttryckt på två olika sätt. Själv tillbakavisade Peterson-Berger en sådan

tolkning i en kommentar till symfonin där han framhöll att titeln syftade på upplevelser och stämningar, delvis från tidigare år, vilkas ”rent personliga och subjektiva art tonsättaren för närvarande icke anser sig böra närmare belysa. I varje fall åsyftas icke den relativa ensamhet till vilken han våren 1930 drog sig tillbaka från musiklivet i Stockholm.”

I symfonin sätter ensamhetsstämningarna sin prägel på musiken. Första satsen kallar han till exempel själv ”den stora ensamhetssången” - någon sådan finns inte i pianohäftet, där stämningarna skiftar kalejdoskopartat. Däremot tycker man sig märka att Peterson-Berger söker nya vägar eller en utvidgning av sin typiska pianostil. I *Glam* pendlar musiken mellan munterhet, nyckfullhet och eftertänksamhet i en luftig och elegant pianosats. Stycket har underrubriken *Till vännerna kring Valborgselden* och Peterson-Berger ville själv se en parallell till den femte symfonins scherzosats. Denna skulle, skriver han, ”kunna bära rubriken *Glam*, liksom inledningsstycket i pianocykeln. Eller ännu hellre *Skämtan*. En vänkrets är i varje fall samlad under livligt, inte alltför djupsinnigt samspråk.” Detta är en utmärkt karaktäristik av pianostycket - i övrigt har de båda satserna knappast några påfallande likheter.

Ungkarlsvalsen präglas mer av ensamhetsstämningar med sitt dämpade, folktonsfärgade d-moll och den renskalade, nästan spartanska pianosatsen (plus anvisningen att inte spela för fort). I en liten kommentar ser dock Peterson-Berger till att tolkningarna inte djupnar alltför mycket: ”Allmogespelmän ger ofta sina låtar namn utan någon särskild mening. Undertecknad har här gjort på samma vis.” Folktonsstämningarna finns kvar i *Bukolikon*, nu i form av ett harmoniskt intressant och raffinerat enkelt folkskikarrangemang (om det nu är fråga om ”äkta” folkmusik). Också här har Peterson-Berger tillfogat en lätt ironisk kommentar: ”Molldelen, tryckt som tidskriftsbidrag 1927, hette då *Vallåt*. *Bukolikon* är detsamma, men mera bildat, alltså finare.”

I *Tonfilm, barntillåten* (med undertiteln *Efyd*) möter man något helt annat. Möjligen är stycket en minnesbild av Peterson-Bergers upplevelser på stockholmska biografer. Undertiteln *Efyd* kan också ha en viss betydelse. Som pianist har man trots allt svårt att inte tilltalas av kombinationen taktill precision och pianistiskt elegant struktur. Här finns nämligen en hel del av båda sakerna - utan att man för den skull har anledning att tillmäta stycket något djupare värde. Peterson-Berger var utan tvekan pianist (men sannolikt utan virtuosa kvaliteter - ambitioner av den arten hade han uppenbarligen inte). Detta märker man inte bara här utan också i många andra stycken. Vad gäller denna lilla etyd frestas man (liksom ifråga om *Amerikansk dans*, se ovan) att fråga sig om den inte

är ironiskt menad. Den verkar nästan demonstrativt naiv. Först kommer ett både musikaliskt och pianistiskt synnerligen enkelt andante i G-dur, följt av en kort mellandel i g-moll, fylld av snabba, men tämligen enkla 16-delspassager, som går direkt över i en final där ett nästan Rossini-artat motiv av snabba staccato-figurer till sist leder ut i ett helt oannonserat slut i ppp. Den som väntat sig en briljant avslutning står där med lång näsa...

Det mest egenartade stycket i *Solitude* är utan tvekan det sista, *Gåtan*. Här är det inte bara titeln utan också styckets utformning som är gåtfull. Fragmentariska melodiska motiv blandas oförmodat med egenartade kromatiska ackordpassager i staccato och leder - lika oförmodat - fram till mjukt melodiska, lyriska avsnitt i en nästan frösöblomsterfärgad stil. Inget av allt detta leder fram till något. Slutet liknar början. Grundtonen (d-moll) finns där, men bekräftas aldrig. Tonaliteten var för honom något avgörande men här bekräftas den aldrig. Slutet blir en gåta - liksom början. Kanske en bild av hur han själv uppfattade livet?

Anakreontika I

Till lyran · Till duvan · Drömydning

Anakreontika II

Oraklet · Flöjtspel på Peneios · Till Eros · Anakreons dans

Anakreon beskrivs i ett med Peterson-Berger samtida uppslagsverk som en grekisk skald, född på 500-talet f Kr i staden Teos på Mindre Asiens kust och så småningom avliden i Aten. Han sägs ha dött vid hög ålder, kvävd av en druvkärna. Han sattes högt av både det grekiska folket och furstehuset. Det glada sällskapslivet, kärleken och vinet var ämnena för hans sånger. Men bara ett fåtal av dem har bevarats till vår tid - många ”anakreontiska sånger” är sentida efterbildningar. Här i Sverige har man exempelvis velat kalla Bellman en svensk Anakreon. ”Hans poesi är kraftig, ljuv och älsklig, mild och glad, avrundad och omväxlande. Hans språk utmärker sig genom en enkel skönhet och genomskinlig klarhet.” (Citat ur Nordisk Familjebok, 1904.)

Speciellt den sista formuleringen kan utan vidare föras över på de pianostycken Peterson-Berger samlat under rubriken *Anakreontika*. De genomgående stildragen hos dessa ”tondikter” är nämligen utan tvekan just enkelhet och klarhet, både vad gäller pianofaktur och det musikaliska uttrycket. Och om det gamla uppslagsverkets karaktäristik av Anakreon är riktig hade han och Peterson-Berger mycket gemensamt. ”Anakreontiska” drag uppvisade Peterson-Berger under hela sin levnad så antikupplevelserna från Italienresan 1920-1921 var säkert inte det enda som inspirerat honom

att skriva styckena. Snarare tycks det som om han här återvänt till en djupt betydelsefull och grundläggande utgångspunkt för sin bild av livet och konsten.

Det första stycket, *Till lyran* (komponerat 1922 och tryckt 1924), kan - om man så vill - kopplas till den första av Anakreons sånger:

*Jag vill de två Atrider, jag Kadmos vill besjunga,
men från min lyras strängar blott kärlek återljuda.
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 ska sjunga blott om kärlek.*

De grandiosa, storslagna brutna ackorden i *Solhymn* (se ovan) har här fått ge plats för mjuka, drömmande lyriska ackordbrytningar. Kärleken är för Peterson-Berger en dröm - grundtonarten A-dur får i slutet ge vika för en liksom ”öppen” slutklang: ett bortdöende ackord på subdominanten D-dur. Ser man till samlingen som helhet får man, med utgångspunkt från detta preludiartade stycke, osökt intrycket att Peterson-Berger undvikit hjältehyllningar och bacchanaliska utsvävningar för att istället fokusera på det lyriska, på drömmar, mystik och mänskliga höststämningar. Även nästa stycke, *Till duvan* (komponerat 1922, tryckt 1924), kan knytas till en av Anakreons sånger med samma titel. I den grekiska mytologin var duvan helgad åt Afrodite och sågs som en budbärarinna åt kärleksgudinnan. I Anakreons dikt beskriver duvan emellertid sig själv som skaldens tjänarinna och sändebud, som trots hans löften om frihet vill stanna hos honom, äta hans bröd och dricka han vin:

*Jag dansar när jag druckit; och lent med mina vingar
jag överskuggar skalden; jag ligger vid hans sida,
jag somnar på hans harpa.*

I sin musik tycks Peterson-Berger vilja skildra duvans ibland muntert fladdrande, ibland mjukt stillsamma vingslag och - i ett kort mellanparti - hennes drömmande lyckostämningar. Det tredje och sista stycket i *Anakreontika I, Drömtydning* (komponerat 1923, tryckt 1924), tycks inte ha någon direkt motsvarighet hos Anakreon. ”Tranquillo, misterioso” (lugnt och stilla, mystiskt) föreskriver

Peterson-Berger för stycket. I början uppehåller det sig i ett lågt register, tempot är långsamt och tonaliteten oklar - i botten ligger en mumlande basrörelse. Efter en dryg minuts speltid, avslutad av ett stort crescendo, klingar så det egentliga ”drömtemat” ut i klart men dämpat Dess-dur. Är detta den dröm som skall tydas? Efter en lång genomföringsartad mellandel, som passerar ett antal tonarter, når musiken på nytt fram till drömtemat - men nu i den helt oväntade ljusa tonarten D-dur. Är drömmen uttydd och förklarad?

Det andra *Anakreontika*-häftet inleds med ännu ett stycke fyllt av misteriosoartade, dämpade gåtfullheter - *Oraklet* (komponerat i november 1935, tryckt 1936). Inte heller för detta stycke finns det någon direkt förebild i Anakreons sånger. Peterson-Berger har förmodligen - djupt förtrogen med den antika kulturen som han var - låtit sig inspireras av de många olika stämnings- och uttryckslägen som förknippats med oraklen och deras gåtfulla spådomar.

Styckets uppbyggnad är påfallande enkel: en A-del följd av en B-del, varefter kommer reminiscensartade repriser av dessa båda delar. A-delen har en stilla, drömmande, fantasifull prägel. Egentligen går den i C-dur men är så fylld av aparta ackordbildningar att intrycket ibland är nästan fritonalt. Eller varför inte ”misterioso-artat” - trots de rätt ordinära melodilinjerna. Sådana möter man också i B-delen, men i övrigt är stämningen här helt annorlunda. Tempot är snabbt och karaktären nästan dansant - och samtidigt gåtfull (”Livligt, mystiskt, dämpat” föreskriver Peterson-Berger). Häftiga, tvära accenter och en lång stegring som mynnar ut i nästan briljant effektfulla passager leder till ett dramatisk ackord - varefter följer korta och liksom förenklade repriser av de båda inledande delarna. Onekligen har Peterson-Berger i detta stycke - bakom den enkla, nästan triviala strukturen - lyckats skapa en gåtfull mångtydighet.

Även i det följande stycket *Flöjtspel på Peneios* (komponerat i november 1935, publicerat i Dagens Nyheter 22 december samma år, tryckt 1936) tycks Peterson-Berger ha sökt inspiration i sitt stora kunnande om antiken - hos Anakreon hittar man knappast någon förebild. Peneios var under antiken namnet på en flod (och även på en flodgud), men varken denna eller flöjtspel nämns i hans sånger. Ett åtta takter långt och fantasifullt ”flöjtsolo” inleder tondikten, understött av diskreta ackord. Så följer styckets egentliga huvudmelodi i gungande barkarolllrytm. Man tycker sig se en ensam flöjtblåsare, som fantiserande på sin flöjt sakta glider fram över den stilla floden i sin båt. Så långt tycks stycket som en påfallande naturalistisk vision. Då bryts stillheten plötsligt av en backanal, en virvlande dans, som drivs fram i ett våldsamt crescendo för att så lika plötsligt dö

bort. Som en drömsekvens i en film utan påtagligt samband med det aktuella skeendet. Så glider båten sakta vidare och flöjtens toner försvinner efterhand bort i tystnaden...

Hyllningar till Eros eller till kärleken förekommer däremot på en mängd ställen i Anakreons sånger och det är knappast meningsfullt att försöka koppla det näst sista stycket i *Anakreontika* till någon särskild av dem. *Till Eros* (komponerad i december 1935, tryckt 1936) är utifrån sett påfallande enkelt, för att inte säga schematiskt uppbyggd på tre grundstämningar. Inledningsvis 4+4 takter i e-moll, präglade av sorgsen längtansfullhet, följda av ett fyra takter långt crescendo, som leder till 4+4 takter i G-dur med högstämt hymniska tongångar. Efter detta en exakt repris av inledningen. Så kommer en mellandel om 8+8 takter (med repriser) i form av en idyll i ljusaste E-dur, fylld av ogrumlad lyckostämning. Och så till sist: hela första delen i da capo utan förändringar. En så schematisk beskrivning som denna berättar naturligtvis bara om den strama enkelhet och hårda behärskning som präglar Peterson-Bergers skildring av de känslor han förknippar med kärleksguden Eros. Under styckets yta döljer sig säkert djupare känslolägen - kanske något om Peterson-Bergers eget känsloliv?

I den avslutande *Anakreons dans* (komponerad i december 1935, tryckt 1936) tycks Peterson-Berger ha lämnat alla historiska ambitioner för att i stället ge en helt personlig bild av diktaren. Peterson-Berger låter alltså Anakreon dansa - trots att diktaren i sina sånger framstår som både till åren kommen och föga tilldragande. I dikten *Drömmen* har poeten smugit sig in bland de dansande jungfrurna men hånas för sitt yttre - så anskrämligt att flickorna springer sin väg. Man kan inte heller påstå att Peterson-Bergers bild av den dansande Anakreon är påfallande attraktiv. Knappast någonstans hittar man en omedelbart fångslande melodisk idé - vilket ju tidigare varit ett av Peterson-Bergers mest utmärkande drag. Möjligen kunde man beskriva det tredelade styckets mittparti som ett försök till mjuk melodisk charmfullhet. De omgivande huvuddelarna däremot hålls igång av en oupphörlig, ofta tungt stampande rörelse som mer tycks som ett uttryck för beslutsamhet än för inspiration och livsglädje. Men på samma gång är stycket utan tvekan ett helgjutet danspoem, klart och enkelt i struktur och form och absolut unikt i Peterson-Bergers pianoproduktion.

Kan det ha varit så att Peterson-Berger mot slutet av sitt skapande liv börjat känna en släktskap med den gamle, egentligen ganska okände antike diktaren, och - medvetet eller ej - i sina egna anakreontiska pianopoem försökt skapa ett slags syntes mellan Anakreons värld och sin egen?

Dessa uttryck för en åldrande mans hyllningar till vinet och kärleken, dessa stämningar av höstfärgade livsnjutningar låg förmodligen nära Peterson-Bergers egen livsuppfattning. Samtida vänners skildringar berättar om hans förmåga att njuta av livets goda sidor, om hans förmåga att utan problem kunna koppla av från sina ambitioner som idealistisk musik- och kulturskribent. Trots detta finns här inte mycket av vin och kärlek - men desto mer av klassicistisk, hellenistisk enkelhet och poesi, gestaltad på ett sådant sätt att man frestas att jämföra med den ursprunglighet och koncentration som karaktäriserar hans *Frösöblomster*.

Trots sin relativa isolering uppe i Jämtland var Peterson-Berger länge föremål för uppmärksamhet i landets musikmetropoler. I oktober 1940 skulle till exempel hans opera *Domedagsprofeterna* ges i en nyinstudering på operan i Stockholm. Peterson-Berger var djupt kluven inför denna tilldragelse och när premiären skulle äga rum visade det sig att han flytt fältet och rest tillbaka till Sommarhagen: "Jag känner egentligen inte någon större glädje över dessa tilldragelser och skulle med nöje stanna hemma. Jag känner mig så hatad i musikvärlden och mina verk så föraktade, att jag helst skulle vilja draga mig tillbaka till ensamheten och låta de onda andarna i Stockholm, Uppsala, Göteborg och Malmö rasa och riva sönder mig bäst de kunna. Jag får väl lida för vad jag gjort, men innerst inne lever dock vissheten att mina verk äro motsatsen till dödfödda - även om stadspubliken är snobbig och okunnig. Jag reser ned till *Domedagsprofeterna* som till en avrättning och återvänder till Frösöns höst, den tysta och färgprunkande, så fort jag kan - för att arbeta på nya verk. Jag däre!"

Hösten 1942 svek honom krafterna och den 3 december avled han på Östersunds lasarett. Enligt egen önskan begravdes han vid Frösö kyrka. Strax efter Peterson-Bergers bortgång kunde man i Östersundsposten läsa en intervju med den 78-årige Johan Wenngren som alltsedan 1920-talets början varit Peterson-Bergers allt-i-allo - kock, husföreståndare och betjänt. Hans ord om "direktören", som han kallar Peterson-Berger, är måhända den uppriktigaste och mest rättvisande bilden av den ensamme tonskildraren: "Bättre arbetsgivare kunde man faktiskt inte önska sig. P.-B. var en genomsnäll människa. Ingen som uppträdde juste och ordentligt har gått ohjälpt från oss, om han begärt ett handtag. P.-B. älskade Frösön, och det var också här uppe som han fann den riktiga arbetsron. Blomstervän var han och ville alltid ha levande blommor i musikrummet. Vi var som två kamrater, fast jag givetvis alltid förstått uppta hans vänlighet på rätt sätt. De få år jag har kvar kan jag gott leva på de många goda glada minnen jag har efter min principal. Tänk bara på hur många trevliga stunder vi haft på fotbolls- och boxningsmatcher."

Olof Höjer



*På telefon.
Making a telephone call.*

Solitude

Wilhelm Peterson-Berger and his piano music 1920-1942

"Deep inside you lurks the feeling you have failed, that you've overestimated your own importance and you see before you a large, empty hole, into which you have a strong and painful desire to disappear. And although you've been so severe and caustic about everything empty and inflated and false around you (and what true artist isn't? And what else could one do?), you're forced to admit the appeal of sympathy coming from young minds and the tragic, unbearable aspect of being completely alone at the end of your life. It may be magnificent for any onlookers, but it is bitter to die misunderstood. And I don't feel old yet - quite the reverse."

Thus wrote Wilhelm Peterson-Berger (1867-1942) at Christmas, 1928, to his friend, Telemak Fredbärj. The last decades of his life undoubtedly became a journey into solitude along a path bordered by artistic isolation and of both real and imagined failures. When he finally left his position as music critic of Dagens Nyheter in 1930 in order to settle down definitively on Frösö in his Sommarhagen, his social situation also became increasingly characterized by solitude - even if he had a faithful group of friends and other lively activity, in the musical life of Östersund, for example, and as a writer.

The 1920s were nevertheless a decade full of creativity and recognition. In 1921 he became a member of the the Musical Academy, an honour he received with mixed feelings. In the following year he had been awarded the Order of the Northern Star in connection with the first performance of his cantata for the tercentenary of Umeå. He was commissioned to write three more cantatas during this period: *Norrbotten* for the tercentenary of Luleå in 1921, *Cantata for the 150th anniversary of the Royal Opera* in 1923 and *Soluppgång* (Sunrise) for the 250th anniversary of Frösö Common School in 1929.

On his 60th birthday in 1927 he was honoured with a bust in Stockholm's concert hall and a matinée concert, which he personally conducted. The evening was devoted to the première of his new opera, *Adils and Elisiv*, followed by celebrations ending with a banquet and a speech by poet and academician, Erik Axel Karlfeldt. Other important works of the 1920s include the fourth symphony, *Holmia* (Stockholm), first performed in 1930, and the *Violin Concerto* from 1928 and premièred the following year, as well as songs to texts by Karlfeldt, Bo Bergman and Gustaf Fröding.

For piano, finally, there was the *Italiana* suite, the first half of *Anakreonitika*, *Tre nya danspoem* and *Tre tondikter*. In the 1930s he wrote two more piano collections: *Solitude*, five “tone poems” from 1932, as well as the second album of *Anakreonitika* in 1935. These two collections were to be his last piano works.

Italiana - Fem tondikter (Five tone poems)

Solhymn (Sun Hymn) · Vision Antique: Dansande nymf (Vision Antique: Dancing Nymph)

Vision Antique: Evøe Bacbel · Villa d'Este · Sorrentinsk serenad (Serenade of Sorrento)

“It is the morning of 28th September, 1920. Like a giant swan the steamship Konung Gustaf V glides out of Trelleborg’s harbour into the wide, fresh, blue Baltic sea, billowing in a brisk, easterly breeze under an equally blue, cloudless and sun-filled sky. It is like music all around me, above, below... I listen enraptured, carried away in vague and silent reveries of what I may be going to experience. Before me lies Europe in the sunshine.”

In the autumn of 1920, then, what Peterson-Berger had expressed musically in his symphony became reality: a “Sunnanfärd” or journey to the south. From October, 1920, to April, 1921, a journey of fundamental significance both for him personally, for his cultural perspective and for his musical creativity. The first results were a series of letters to Dagens Nyheter (the above quotation is taken from the first of these) and, in 1922, the piano suite *Italiana*, first performed in its orchestral version the following year. For a later performance at the Concert Society Peterson-Berger wrote an introduction for the concert programme, explaining that the suite was based on musical ideas he had written down during his stay in Rome and Sorrento, with the additional information that “The first three peieces are connected with walks in the campagna of Rome and its many collections of antiques. Villa d’Este, the wonderful ruined palace near the town of Tivoli in the Sabine mountains, with its terrassed garden filled with hundreds of fountains, together with laurels, cypresses, climbing roses and statues, had directly inspired the fourth piece, while some happy and fleeting memories of idyllic Sorrento nestling in its orange groves had formed themselves into the concluding serenade.”

Beginning a piano collection with a song of praise to the sun was hardly something new for Peterson-Berger - both *Rentrée* and above all *Solhålsning* from *Frösöblomster*, as well as *Åkallan* ur *Earina* (see Volume 3, SCD 1088) have this character. But the stylized “Nordic” polonaise *Solhålsning* in a radiant C major hardly has any closer affinity with the “Andante grandioso” in

D flat major one finds in *Solhymn*. And perhaps it was not primarily the Italian sunshine that Peterson-Berger had wished to celebrate: the subtitle *Paian* provides another perspective. A “paian”, or paeon, in classical antiquity was quite simply a formal song of praise, often dedicated to Apollo and the banishing of evil spirits.

Very different are the moods of the two “antique visions” that follow. *Dansande nymf* really seems like a vision, an unreal daydream. The transparent weightlessness and the cool, almost remote atmosphere give it something of an abstract character. Or perhaps his piano piece can be seen as the memory of some antique statue? *Evøe Bacbel* is the wild cry of joy from the Bacchantes during their orgies in honour of the wine god, filled with dance and loud music. Peterson-Berger thus marks the second of *Italiana*’s two “antique visions” strepitoso. The character of the piece provides a diametrically opposed and powerful contrast to the dancing nymph - and is quite unique in Peterson-Berger’s piano production. Already in the introductory bars short “panting” motifs in G minor are set against firmly anchored chords in D flat major - all in a heightened tempo, in a dramatic forte, fluctuating between three and four beats in the bar. This is followed by a dance-like melody with wild swings - in the course of ten bars it moves through almost as many keys. In the middle section the tempo increases and a “stamping” pedal-point on Bb raises the mood to fever pitch. A development-like section calms the Bacchantes down a little - but the orgiastic dance soon resumes and climaxes in a final, now tonally reconciled version of the introductory play between the “panting” motifs and the spread chords.

Peterson-Berger certainly uses great contrasts in his *Italiana* suite. After the grandiose hymn to the sun, the shyly dancing nymph and the orgiastic Bacchanalia, he inserts a movement where time seems to stand still in distant reveries: *Villa d’Este*. In a letter to his friend Einar Rosenborg from the beginning of November, 1920, he writes: “The most extraordinary of all was Villa d’Este, whose garden was one extraordinary symphony of high, deep greenery, springs and fountains, dams and jets of water in a thousand imaginative variations, statues and sculptures... All of this is a little delapidated, but the mild tone of decay merely deepens the overall impression: now afterwards I feel as if I dreamed it, that I have been in the enchanted garden of a fairy-tale.” Few of Peterson-Berger’s pieces are so simple and structurally unified, either pianistically or atmospherically - in strong contrast, for example, to the piece Franz Liszt had written just over 40 years previously, with a portrait of the fountains in the old palace garden filled with glittering, colourful pianistic effects. In Peterson-Berger we have a long drawn-out melody that glides over a

slowly bubbling accompaniment and seems to have no beginning or end. The “mild tone of decay” mentioned in the letter is also present here. Nothing happens, the timeless atmosphere is everything - and finally the music expires in the prevailing silence... The last movement of the *Italiana* suite - *Sorrentinsk serenad* - is equally unlike any of the previous movements. Commentators have found it a trivialisation after the distinctive and grandiose moods preceding it.

Peterson-Berger himself refers in the programme notes already quoted to “happy and fleeting memories” of Sorrento. But it must be said that even if the themes on which he constructs his serenade were musical annotations from the place he describes as “something as close to paradise as one can imagine - the seas and mountains of Norway’s west coast translated to South European, almost to Greek!” (letter to Olof Rabenius from January, 1921), there is nevertheless hardly enough melodic charisma to capture the listener’s interest after the previous movements.

And yet none of these motifs can be regarded as merely banal. It is rather that they (and their pianistic configurations) have a kind of artful, almost abstract simplicity, which is difficult to connect with the kind of popular genre portrait which had previously hardly caused Peterson-Berger any problems. Was it perhaps the case that the composer ended by giving his picture of Sorrento’s musical street life a simple, pared down form influenced by all the classical monuments he had seen?

After *Italiana* he published, in 1924, three tone poems by the title of *Anakreontika I*, with various external and internal stylistic links to *Anakreontika II* from 1935. The two collections are therefore discussed together on page 26.

Tre nya danspoem (Three new dance poems)

När mor var ung (When Mother was Young) · *På gräset under lindarna* (In the Grass under the Lindens)
Livets danslek (Life’s Dance Game)

In 1924 Peterson-Berger published an album with three new dance poems. The title naturally alludes to his *Four Dance Poems* of 1900 (see Volume 2, SCD 1087), provided with introductory “motto poems” on spring, summer, morning and evening, respectively. *Tre nya danspoem*, however, has nothing but the titles themselves to indicate what the composer was trying to portray.

The first - *När mor var ung* - does not actually belong to the composer’s works from the beginning of the 1920s. It was written in April, 1914, the year after his mother had died and published for

the first time on 21st March, 1915, in Dagens Nyheter. Perhaps it reflects a youthful memory, a calm, sad dance melody in G minor which Peterson-Berger had heard his mother play on the piano at home in Umeå. There is a certain affinity with the two polskas she had annotated in her youth and which Peterson-Berger turned into piano versions of (see Volume 3). If we compare them, however, we may sense that he wanted to give this little recollection a starker, almost unreal character. (For instance, the greater part of the piece is, according to Peterson-Berger’s indications, to be played without any pedal.) This impression is reinforced by the peculiar ending: the dying melody, now transferred to the bass finally ends on the tonic of G - but this is simultaneously shadowed by a dissonant, unresolved diminished seventh chord. The music disappears in a barely audible pppp. Like a symbol of extinction, of death?

The following dance poem from 1923, with the idyllic title of *På gräset under lindarna* and the subtitle “a rondo for young girls to dance” evokes quite another scene. Here we encounter a stylized minuet (marked “Tempo di Minuetto”) in a sunny A major, with two trio interludes in F sharp and A minor, respectively. An uncomplicated but by no means banal piece, full of flowing Peterson-Berger melody, harking back to both the *Frösöblomster* and even the Chopin-like intermezzo, *Herrgårdsfrökenarne*, in *Färdminnen* (Travel Memories) from 1908 (see volume 3).

After this idyllic dance scene, in the best sense of the phrase, the collection ends with *Livets danslek* (also written in 1923). The title seems like a retrospective or summary: after the melancholy, almost unreal reminiscences of his mother at the piano and the idyllic minuet for the young girls, life’s various “dance games” are portrayed in a final, longer and richer dance poem. “Gaijo e giovenile” (approximately “cheerful and youthful”) is Peterson-Berger’s designation for this piece, which initially trips along in a robust G major, but soon gives way to a melancholy G minor (the key of the first dance poem) before it gradually loses itself in a series of other keys and melodic fragments and finally appears to die out completely. But the forceful, life-affirming G major theme suddenly takes over again - only to be immediately checked by a violent chord in a quite different key. The music begins again, but has now lost its force and, in spite of various efforts, vanishes into nothingness in a manner resembling the conclusion of *När mor var ung*: an unresolved, diminished seventh chord on G. But now the tonic finally remains alone - bringing a sense of ultimate calm or reconciliation...

Tre tondikter för piano (Three tone poems for piano)

Lycka (Happiness) · *In memoriam* · *Amerikansk dans* (American Dance)

Four years passed before the next piano publication appeared in 1928. The fact that Peterson-Berger collected three previous Christmas contributions to Dagens Nyheter and provided them with new titles can of course be readily interpreted as an easy way of making money. But it also suggests that he felt these pieces deserved a better fate than to be thrown away with old newspapers. And here we can agree completely. *Lycka* was written in 1925 and when it was published on 20th December of the same year in Dagens Nyheter, it was called *En julmelodi* (A Christmas Melody): a fairly trivial title, doubtless chosen with the occasion in mind. But the title is not really any great improvement. Happiness is probably something that today's composers, at least, would think twice about trying to express (with the possible exception of schlager-writers). It was perhaps not quite so problematic at the end of the 1920s. Peterson-Berger's way of portraying happiness seems to be a clearly nostalgic flashback to his own *Frösöblomster* moods - without however falling into the trap of repeating himself.

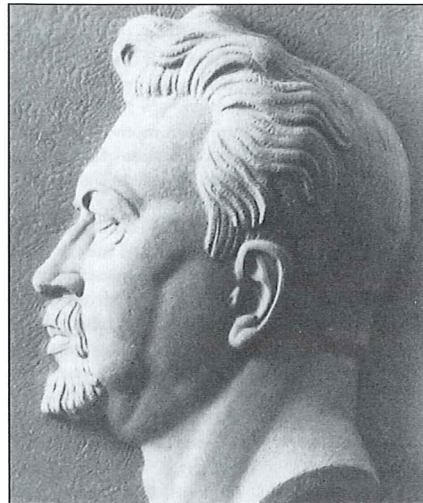
Something similar might indeed be said of *In memoriam*, composed in 1926, which - when it was published in Dagens Nyheter on 19th December - was actually called *Ett nytt Frösöblomster* (A New Frösö Flower). Here the mood alternates between sadness and bright memories in a way that makes the new title more suitable. That these two tone poems - although they seem to have aroused little interest either in the composer's own day or subsequently - are two personal documents in a pianistic oeuvre nevertheless seems quite clear. As far as the third piece is concerned - *Amerikansk dans* - we are faced with an unexpected and unusual problem in relation to Peterson-Berger: is he really being serious in this piece? It was composed in 1924 and printed in Dagens Nyheter on 21st December with the title *Digestion Americaine*. One suspects a certain irony in the title - and a couple of years later he was to write in an article in Musikkultur, the music journal he himself had founded: "That old Europe in general has more spiritual cultivation than young America, uncritically admired by many, was a truth until quite recently. Now a whole series of phenomena - not merely the idiotic jazz - show that Europe has sunk or is in the process of sinking to America's level and perhaps even lower." A little further on he also says that "jazz undermines general European musical taste in the secular sphere". What does this mean? Has Peterson-Berger, a couple of years after composing his *American Dance* (to be played with "Ritmo deciso di jazz"), had second thoughts? Or was his Christmas contribution to Dagens Nyheter in 1924 simply an ironic interpretation of "the idiotic jazz"? This stylised foxtrot with its sometimes

fairly wooden piano writing, to be played almost entirely staccato and without pedal and with occasional, quite mechanical syncopations (plus a couple of "violent" glissandi over five octaves) is difficult to evaluate or judge - either for interpreter or also, probably, for the listener. It is here left to the latter, however, without further comment.

Although the 1920s were in many ways a rich and productive decade, both artistically and personally, it was also filled with all kinds of setbacks, some of such a serious nature that Peterson-Berger finally decided to abandon both his position as music critic for Dagens Nyheter and also Stockholm itself, in order to move instead to his Sommarhagen on Frösö. From the summer of 1930 this became his new home - and at the beginning it was a relief for him to have escaped the musical life of Stockholm with what he experienced as its poisonous atmosphere. He found the solitude welcome:

"In the afternoons I walk in the woods and pick mushrooms. It is beginning to grow silent all over the island. It is silent in my house, too; I am alone with Wenngren and Kurre. Only in the afternoons do I turn the wireless on occasionally and then it can be a hellish row, with all of Europe's wavelengths squeezing together in the set." (From a letter to Telemak Fredbärj from September, 1930. Wennngren was Peterson-Berger's domestic help, Kurre was his cat.)

But gradually the beautiful solitude became filled with problems, with brooding over his position as a misunderstood composer and growing insomnia. The solitude became increasingly heavy to bear, in spite of a select and faithful circle of friends:



Wilhelm Peterson-Berger.

"I avoid people although I occasionally have to look them up. But in solitary moments, on my walks and so on I go into the forest. Then it happens that my eyes grow moist and yes, I even weep. Unnecessary and stupid! But what am I to do?" (From a letter to Telemak Fredbärj from September, 1942, a couple of months before Peterson-Berger died).

Two events provided the main motivation for his leaving Stockholm. The first occurred ironically enough during the great celebrations for his 60th birthday, namely the premiere of his new opera, *Adils och Elisiv*, which was preceded by all kinds of problems and ultimately seems to have been something of a failure. Peterson-Berger never got over this - he seems to have taken the whole thing as a well plotted execution of him as an operatic composer. The other event occurred in 1930 when he personally conducted the first performance of his fourth symphony, *Holmia*, clearly a not entirely unproblematic symphonic creation, a tribute to Stockholm from various, mainly good-humoured perspectives. A clearly unanimous corps of critic wrote off his symphony completely - and this experience was probably decisive for the thin-skinned Peterson-Berger. He fled the musical life of Stockholm, where he had probably long felt unwanted and misunderstood - whether rightly or not is impossible to judge 75 years later.

Solitude

Glam (Gaiety) · *Ungkarlsvalsen* (Bachelor Waltz) · *Bukolikon* (Bucholic)

Tonfilm, barnstillåten (Movie, Children Admitted) · *Gåtan* (Enigma)

That two completely different works from the beginning of the 1930s - an album with five small piano pieces and the fifth and final symphony - were both given the title *Solitude* certainly seems like the espousal of a position expressed in two different ways. Peterson-Berger personally rejected such an interpretation in a comment on the symphony where he claimed that the title referred to moods and experiences, in part from earlier years, whose "entirely personal and subjective nature the composer does not for the moment feel he should reveal any further. In any case, it does not refer to the relative solitude to which he retired in the spring of 1930, after abandoning the musical life of Stockholm." In the symphony, moods of solitude leave their mark on the music: the composer himself, for example, called the first movement "the great song of solitude"; but nothing similar appears in the piano album, where the moods shift in kaleidoscopic fashion. Nevertheless, it seems clear that Peterson-Berger is searching for new directions or an extension of his characteristic piano style. In *Glam* the music veers between the cheerful, the capricious and the contemplative in an airy and elegant piano idiom. The piece has the subtitle *Till vännerna kring*

Valborgselden (To friends round the Mayday bonfire) and Peterson-Berger himself wanted to note a parallel with the scherzo of the fifth symphony. This movement, he writes, "could carry the title *Glam*, like the introductory piece to the piano cycle. Or even better, *Skämtan* (Jest). A group of friends anywhere, gathered together in lively, not too serious discussion." This is an excellent description of the piano piece, but otherwise the two movements hardly have any obvious similarities.

Ungkarlsvalsen is more characterized by its subdued, modal D minor and the pared-down, almost spartan piano writing (in addition to the indication not to play the piece too quickly). In a brief comment, however, Peterson-Berger ensures that interpretations do not go too deep: "Country fiddlers often give their pieces names without any particular significance. Here the undersigned has done the same thing." The folksong-like mood remains in *Bukolikon*, now in the form of a harmonically interesting and elegantly simple folk-music arrangement (whether or not it is genuine folk music). Here, too, Peterson-Berger has added a slightly ironic comment: "The section in the minor, printed as a newspaper contribution in 1927, was then called *Vallåt* (Herdling Song). *Bukolikon* is the same thing, but more educated, i.e. more refined."

In *Tonfilm, barnstillåten* (subtitled "Etude") we find something quite different. The piece is possibly a memory of Peterson-Berger's experiences of Stockholm cinemas. The subtitle "Etude" may also have some significance. As a pianist, one finds it hard in spite of everything not to warm to the combination of tactile precision and pianistically elegant structure. For here there is much of both - without any justification, however, for according the piece any deeper value. Peterson-Berger was without doubt a pianist (but probably without any virtuoso qualities - he obviously harboured no ambitions of that kind). This can be seen not only here, but also in many other pieces. Where this little étude is concerned, one is tempted to ask (as with *Amerikansk dans* discussed above) whether it is not meant ironically. It seems almost demonstratively naïve. First there is a both musically and pianistically extremely simple andante in G major, followed by a short bridge section in G minor filled with rapid but fairly simple sixteenth-note passages, which then lead directly into a finale where an almost Rossini-like motif of rapid staccato figures ebbs out in a completely unannounced pianissimo ending. Anyone expecting a more brilliant ending is left disappointed...

The most original piece in *Solitude* is without doubt the last one, *Gåtan*. Here it is not only the title but also the form of the piece that is mysterious. Fragmentary melodic motifs are blended unexpectedly with peculiarly chromatic staccato chord passages and lead - equally unexpectedly -

to softly melodic, lyrical sections in a style almost reminiscent of *Frösöblomster*. None of this leads anywhere. The end resembles the beginning: the tonic (D minor) is present, but never confirmed. Tonality was crucial for him, but here it is never confirmed. The ending remains a riddle - like the beginning. Perhaps a picture of how he himself understood life?

Anakreontika I

Till lyran (To the Lyre) · Till duvan (To the Dove) · Drömytning (Dream Interpretation)

Anakreontika II

Oraklet (The Oracle) · Flöjtspel på Peneios (Flute-playing on Peneios) · Till Eros (To Eros)
Anakreons dans (Anacreon's Dance)

Anacreon is described in a reference work contemporary with Peterson-Berger as a Greek poet, born in the 6th century BC in the town of Teos on the coast of Asia Minor and eventually dying in Athens. He is said to have died at a ripe old age, choking on a grape pip. He was highly regarded by both the Greek people and by the princely houses. Convivial society, love and wine provided the subjects for his songs, but only a few of these have been preserved for posterity - many "anacreontic songs" are later imitations. In Sweden, for example, some have insisted on calling Bellman a Swedish Anacreon. "His poetry is strong, sweet and charming, mild and cheerful, glad, well-rounded and varied. His language is distinguished by a beautiful simplicity and transparent clarity." (Quotation from the Nordisk Familjebok, 1904).

The latter formulation in particular can certainly be applied to the piano pieces Peterson-Berger collected under the title *Anakreontika*. The recurrent stylistic features of these "tone poems" are without doubt precisely this simplicity and clarity, both with regard to the piano score and to the musical expression. And if the characterisation of Anacreon in the old reference work is correct, then he and Peterson-Berger had much in common. The composer displayed "anacreontic" features throughout his life, so that his experiences of classical antiquity from the Italian journey of 1920-1921 were certainly not the only thing that inspired him to write these pieces. It is rather as if he had returned to a profoundly significant and fundamental starting-point for his image of life and art.

The first piece, *Till lyran* (composed in 1922 and published in 1924) may - if one wishes - be linked to the first of Anacreon's songs:

*Of the two Atrides and of Cadmus will I sing,
 but from my lyre's strings only love comes forth.
 Lately I changed strings, took up another lyre,
 to sing of Heracles - but love, love alone darkened my lyre.
 So may you live for ever, ye heroes! For my lyre
 shall only sing of love.*

The grandiose, spread chords of *Solhymn* (see above) have had to yield to soft, dreamingly lyrical chord passages. Love for Peterson-Berger is a dream - the A major tonic must finally yield to a kind of "open" final cadence: a dying chord on the subdominant D major. If one considers the collection as a whole, beginning with this prelude-like piece, we cannot avoid the impression that Peterson-Berger rejected the glorification of heroes and Bacchanalian excesses, to focus instead on the lyrical, on dreams, mysticism and human autumnal moods.

The next piece, *Till duvan* (composed in 1922 and published in 1924), can also be connected with one of Anacreon's songs with the same title. In Greek mythology the dove was dedicated to Aphrodite and was regarded as a messenger for the goddess of love. In Anacreon's poem, however, the dove describes itself as the servant and messenger of the poet, who in spite of the latter's promises of freedom wants to stay with him, eat his bread and drink his wine:

*I dance when I have drunk: and softly with my wings
 I overshadow the poet; I stay by his side, I sleep on his harp.*

In his music it seems as if Peterson-Berger is trying to portray the dove's alternating cheerful flutterings and peaceful wingbeats - and in a short central section - her dreamlike, happy moods. The third and last piece in *Anakreontika I*, *Drömytning* (composed in 1923 and published in 1924), does not seem to have any exact counterpart in Anacreon. The piece is marked "tranquillo, misterioso". It begins in a low register, the tempo is slow and the key is unclear - underneath there is a rumbling bass movement. After about a minute of playing time, rounded off by a large crescendo, the actual "dream theme" rings out in a clear but subdued D flat major. Is this a dream to be interpreted? After a long development-like middle section moving through a number of keys, the music returns again to the dream theme - but now in the quite unexpected bright key of D major. Is the dream interpreted and explained?

The other *Anakreontika* album begins with yet another piece full of misterioso-like, muffled enigmas - *Oraklet* (composed in November, 1935, and published in 1936). There is no direct model in Anacreon's songs for this piece either. Deeply imbued with classical culture as he was, Peterson-Berger probably took inspiration from many different moods and expressions connected with the oracles and their enigmatic prophecies. The structure of the piece is strikingly simple: an A section and a B section, followed by reminiscing repeats of both sections. The A section has a peaceful, dreamlike and fanciful character. It is actually in C major, but so full of distinct chord formations that it sometimes almost gives the impression of free tonality; or why not "misterioso"-like - in spite of its rather ordinary melodic lines. One finds the same kind of thing in the B section, although the mood is quite different. The tempo is quick and the character almost dance-like - but at the same time enigmatic ("lively, mysterious, softened" is what Peterson-Berger requires). Strong cross-rhythms and a long build-up ebbs out brilliantly striking passages leading to a dramatic chord, followed by short and "simplified" repeats of the two introductory sections. In this piece, behind the simple, almost trivial structure, Peterson-Berger has undeniably managed to create an enigmatic ambivalence.

Also in the following piece, *Flöjtspel på Peneios* (composed in November, 1935, printed in Dagens Nyheter on December 22nd of the same year and published in 1936), Peterson-Berger seems to have looked for inspiration in his great knowledge of classical culture - there is no direct model to be found in Anacreon. In antiquity Peneios was the name of a river (and also of a river god), but neither this nor the flute playing is mentioned in his songs. The tone poem begins with an imaginative "flute solo" of eight bars, supported by unobtrusive chords. This is followed by the real main theme of the piece in a rocking barcarolle rhythm. One can imagine a solitary flute-player fantasizing on his flute as he glides over the calm river in his boat. Up to this point the piece seems to be a strikingly naturalistic vision. But the stillness is suddenly broken by a Bacchanalia, a whirling dance driven forward in a violent crescendo, which then equally suddenly dies away like a dream sequence in a film without any clear connection with actual events. Then the boat glides gently on and the notes of the flute gradually disappear into the silence...

Tributes to Eros or love, on the other hand, occur regularly in Anacreon's songs and there is little sense in trying to link the penultimate piece to any particular model. *Till Eros* (composed in December 1935 and published in 1936) is, from an external perspective, constructed with striking simplicity, not to say schematically, in three basic moods. The introductory 4+4 bars in E minor

are marked by a sorrowful longing, followed by a four-bar crescendo, leading to 4+4 bars in G major with solemn hymn-like tones. This is followed by an exact repetition of the introduction. There is then a middle section of 8+8 bars (with repeats) in the form of an idyll in the brightest E major, filled with a mood of unsullied happiness. And then finally: the whole of the first section da capo without changes. Such a schematic description naturally only conveys the austere simplicity and firm restraint characterizing Peterson-Berger's portrait of the feelings he connects with the god of love, Eros. Under the surface of the piece there is certainly a deeper vein of feeling - perhaps something of Peterson-Berger's own emotional life?

In the concluding *Anakreons dans* (composed in December 1935 and published in 1936) Peterson-Berger seems to have abandoned all historical aspirations to provide instead a completely personal picture of the poet. Peterson-Berger thus lets Anacreon dance - although in his songs the poet appears both somewhat advanced in years and fairly unattractive. In the poem entitled *The Dream*, for example, the poet has sneaked in among the dancing maidens but is mocked for his appearance - so frightening that the young girls run away. And one cannot claim that Peterson-Berger's portrait of the dancing Anacreon is particularly attractive, either. Hardly anywhere can one find an immediately appealing melodic idea - something which had earlier been one of Peterson-Berger's most striking features. One might perhaps regard the middle section of this tripartite piece as an attempt at soft melodic charm, but the outer sections keep up an incessant, heavily stamping movement, which seems more an expression of resolve than of inspiration and joie de vivre. But at the same time the piece is undoubtedly a well-rounded dance poem, clear and simple in structure and form, and quite unique in Peterson-Berger's piano production. Could it be that towards the end of his creative life the composer began to feel a certain affinity with the elderly, actually fairly unknown poet, and - consciously or not - tried in his own anacreontic piano poems to create a kind of synthesis of Anacreon's world and his own?

These expressions of an ageing man's tributes to wine and love, with their suggestions of autumnal pleasures, were probably close to near Peterson-Berger's own view of life. Contemporary accounts from friends describe his ability to enjoy the good things in life, of his ability to switch off easily from his ambitions as an idealistic writer on music and culture. In spite of this, there is not much here of wine and love - but all the more of classical, Hellenistic simplicity and poetry, moulded in such a way that it is tempting to compare it with the originality and concentration of *Frösöblomster*. In spite of his relative isolation up in Jämtland, Peterson-Berger long remained an

object of attention in the country's musical centres. In October, 1940, for example, his opera *Domedagsprofeterna* was to be performed in a new production at the Stockholm opera. Peterson-Berger was deeply split by this event and as the premiere was about to take place it emerged that he had fled the field and gone back to Sommarhagen. He writes in a letter as follows: "I do not really feel any real pleasure at these events and would happily stay at home. I feel so hated in the musical world and my works so despised, that I would really rather retire once more to solitude and let the evil spirits of Stockholm, Uppsala, Gothenburg and Malmö rage and tear me to pieces as best they can. I will have to suffer for what I have done, but deep inside, however, the certainty remains that my works are the opposite of stillborn - even if the metropolitan public is snobbish and ignorant. I'm going down to *Domedagsprofeterna* as if to an execution and will return to the Frösö autumn, silent and blazing with colour, as quickly as I can - to work on new compositions. Foolish me!"

In the autumn of 1942 his strength failed him and on 3rd December he died at Östersund hospital. In accordance with his wishes, he was buried by Frösö church. Soon after Peterson-Berger's death, an interview appeared in Östersundsposten with the 78-year-old Johan Wenggren, who had been the composer's factotum - cook, housekeeper and butler - ever since the beginning of the 1920s. His words about "the director", as he called Peterson-Berger, are perhaps the fairest and sincerest picture of the solitary composer:

"One could not have wished for a better employer. P.-B. was a thoroughly kind person. No-one who behaved fairly and decently ever left us unaided, if he had asked for a hand. P.-B. loved Frösön and it was also up here that he found real peace and quiet for his work. He loved flowers and always wanted to have fresh flowers in the music room. We were like two comrades, although I naturally always knew how to accept his friendship in the right way. For the few years remaining to me, I can very well live on the many fine memories I have of my employer. Just think of how many happy moments we had at football and boxing matches."

Olof Höjer

Olof Höjer, född 1937, har med sina känsliga och nyanserade tolkningar av Chopin, Debussy, Satie och Peterson-Berger vunnit respekt i vida kretsar. Hans inspelning av Erik Saties kompletta pianomusik (Swedish Society Discofil) har stärkt hans position som en av Sveriges ledande uttolkare av fransk pianomusik. Också internationellt har Olof Höjer lovordats för sin musikaliska insikt och sina lyhörda interpretationer. Dessa kvaliteter har ytterligare förfinats efter decenniers specialiserade fördjupningar i ett begränsat antal verk. Olof Höjer hör till Sveriges främsta och mest erfarna pianister inom sitt fält, vilket bekräftas av en lång rad lysande recensioner. Vid sidan av sina många skrivinspelningar har han också framträtt flitigt i radio och TV.

Olof Höjer, born in 1937, has long been praised for his deep musicality, delicate touch and intelligent interpretations of Chopin, Debussy, Satie and Peterson-Berger. His acclaimed recordings of Satie's complete piano music (Swedish Society Discofil) has made him known as one of the finest Satie interpreters of our time. Olof Höjer was educated in Stockholm; mainly by the Schnabel pupil Gottfrid Boon. Since his debut he has performed in Sweden and Europe, and made numerous radio and TV appearances.



Recorded at Dunkers Kulturhus, Helsingborg, 5-7 May, 2005. Producer, balance engineer, editing & mastering: Torbjörn Samuelsson. Piano technician: Peder Ajstrup. English translation: John Skinner. Graphic design: Stefan Nävermyr. [p] & [c] 2005, Prophone Records AB. Made in Sweden.