



# **Wilhelm Peterson-Berger**

*og hans betydning for og placering i den svenske  
nationalromantik som anmelder og komponist*

Af: Bjørn Behr  
Vejleder: Tore Mortensen

MUSIKSTUDIET  
AALBORG UNIVERSITET  
SKOLEN FOR KOMMUNIKATION, ÆSTETIK  
& OPLEVELSESTEKNOLOGI



## Abstract

This thesis is about the composer and critic Wilhelm Peterson-Berger from Sweden. He lived from 1867 to 1942 and was mostly active in the period 1889 to 1938. He began writing for the Swedish newspaper *Dagens Nyheter* (The Daily News), in which he primarily posted reviews of music, which was currently being played in Stockholm and the area around the capital. But his writings for *Dagens Nyheter* were not limited to reviews, he also wrote many contributions for debates about music and other art forms. Peterson-Berger was dedicated to reach the Swedish people and teach them about music and arts.

Peterson-Berger's works were not limited to writing for the newspaper. He also composed music and worked for a short while as manager for the opera house in Stockholm. The most well known of his compositions is without doubt *Frösöblomster* (Flowers of Frösö), which were three sets of music with a total of 21 pieces for piano. The pieces of music were written in relatively simplicity and at a level of complexity, where most people could play them. This was somewhat new at the time, since most people previously did not have the money for buying instruments, but since they now began having instruments in their small homes, a market for enjoyable and easy to play music emerged.

Wilhelm Peterson-Berger were strongly influenced by the current of national romanticism and as many artists he had his own interpretation of this trend. The current national romanticism was basically about people wanting to glorify their nation. This was done by writing poetry about the nature, the people or even the weather. Likewise, music was also composed with these nationalistic thoughts in mind, which could be done by including words in the title of a piece of music that was associated with these nationalistic thoughts. This was also done by Peterson-Berger in *Frösöblomster*.

The problem that I want to research is how Peterson-Berger's two roles i.e. composer and critic have benefited him and made him a central part of the Swedish current of national romanticism. This will be done by reading Peterson-Berger's reviews in order to research his opinions on the contemporary music and artists. The focus will be on composers who like Peterson-Berger was composing music in the style of national romanticism.

Besides analyzing the writings of Peterson-Berger, the thesis will also focus on the analysis of *Frösöblomster* in order to study whether there are some kind of overall theme to these piano pieces. The theme could be in the title, but also in the harmonies, melodies or rhythms. The thesis will furthermore end with a comparison of the analysis in order to make a characteristic of Peterson-Berger as a national romanticist.

# Indholdsfortegnelse

Abstract	3
Indledning	6
Specialets opbygning og metode	9
Nationalromantikken	12
Norden - fra almue til folk	13
Nationalromantikken indenfor kunsten	16
Anmelderen Peterson-Berger	19
Strukturen	20
Peterson-Berger og Nationalromantikken	23
Peterson-Berger og Stenhammar	24
Peterson-Berger og Grieg	28
Frösöblomster	31
Sommarsång	37
Gratulation	43
Jämtland	47
Folkhumor	51
Komparativ analyse og metodekritik	55
Konklusion	58
Litteratur	60
Bilag	61

## Indledning

Komponisten og musikkritikeren Wilhelm Peterson-Berger (herefter P.-B.) havde stor indflydelse på det stockholmske kulturliv omkring århundredeskiftet til 1900-tallet, hvor han netop var mest aktiv. Der har været en nationalromantisk strømning tidligere i historien, som får sit højdepunkt omkring 1840'erne og frem. P.-B. er derfor i forhold til denne sammenhæng sent med, hvilket må betyde, at han genoptager nationalromantikken på sin egen måde og dermed er med til at videreføre denne strømning. For eftertiden er han blevet set, som en central person i den svenske nationalromantik og hans musik bliver stadig opført i dag.

Min egen motivation til at arbejde med emnet kommer fra den interesse, jeg længe har haft for satsteknik og jeg har flere gange foretaget studier i harmonik. På mit fjerde semester valgte jeg første gang at give mig i kast med romantisk harmonik sammen med en medstuderende. Eftersom vi havde sunget P.-B:s korværk *Stemning*<sup>1</sup> og dermed kendte korværket godt samt så det som en repræsentant for romantikken, begyndte studiet hos P.-B:s musik.

Da jeg senere påbegyndte min kandidatuddannelse valgte jeg at fortsætte studiet, denne gang med fokus på P.-B:s klaverværk *Jämtland*.<sup>2</sup> Undervejs er jeg blevet interesseret i P.-B:s placering i musikhistorien i forhold til den strømning han hører under, da han netop ligger forholdsvist sent i forhold til nationalromantikken - også den svenske strømning. Derfor blev det også P.-B. og nationalromantikken, jeg valgte som emne til specialet.

P.-B. er ikke kun interessant, fordi han havde virke sent i forhold til strømmingen. Han var nemlig ikke blot komponist, men også anmelder af musik i Stockholm. Han virkede fra 1889 til 1938, hvilket er ret sent, når man tager i betragtning, at tanken om nationalromantikken som idé kan føres tilbage til Rousseau og Herder i slutningen af 1700-tallet. En egentlig nationalromantik kan dog først siges at begynde efter Napoleonskrigene i 1815, hvor en national bevægelse udbredtes i Europa. Det var eksempelvis også i starten af 1800-tallet, at indførelsen af nationalsange begyndte rundt omkring i Europa.

---

<sup>1</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1898) *Album. 8 sånger för blandad kör. Op. 11. - 1. Stemning (Alle de voxende Skygger)*

<sup>2</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1900) *Frösöblomster - Ny samling. 6 melodier för piano*

Så de nationalromantiske strømninger var egentlig godt igang i resten af Europa, da P.-B. begyndte at skrive sine anmeldelser og komponere musik. Han har dog alligevel sat sit mærke på den svenske nationalromantik og hans musikdrama *Arnljot*<sup>3</sup> opføres stadig hvert år på øen Frösö, hvor man også kan besøge P.-B:s hjem *Sommarhagen*, som han selv byggede i 1914. Hans musik er velkendt i Sverige og mange har spillet hans stykker for klaver, hvilket vil sige, at P.-B:s musik ikke kun har været for de professionelle musikere, men også for amatørmusikerne, der kunne spille musikken på deres klaver i stuen. Det er lige netop denne problemstilling jeg finder særligt interessant og den kan beskrives på følgende måde:

*P.-B. er både kritiker af den professionelle musikscene og skriver musik til amatørerne. Formålet med dette speciale bliver således at afklare og præcisere P.-B:s særlige betydning for og position i den svenske nationalromantik både som komponist og offentlig kulturpersonlighed.*

For at komme nærmere på en løsning af denne problemstilling må jeg dog først udvælge mit analysemateriale. Som nævnt havde P.-B. den dobbelte rolle som offentlig kulturpersonlighed og kunstner for folket. Jeg bør derfor analysere både hans rolle som skribent ved at undersøge hans anmeldelser med henblik på at forstå P.-B:s musiksyn og hvad han slår ned på i sine anmeldelser.

Det er naturligvis også nødvendigt at analysere noget af P.-B:s musik og her bliver det i høj grad nødvendigt at udvælge en bestemt slags musik, så der er et sammenligningsgrundlag blandt de udvalgte værker. P.-B. skrev nemlig meget forskellig musik. Han skrev musikdramaer, som *Arnljot* med inspiration i historien på Frösöstenen, som er Sveriges ældste runesten. Derudover skrev han orkesterværker og orkesterversioner af klaverstykker og sange såsom *Böljeby-vals*.<sup>4</sup> Af mindre værker skrev han for vokal og klaver, for kor (for blandede og lige stemmer), for små ensembler såsom en strygerkvartet og sidst men ikke mindst for klaver.

Det er blandt klaverstykkerne man finder P.-B:s nok mest kendte samling af musik, nemlig *Frösöblomster*, som blev komponeret og udgivet i små hæfter fra 1896 til 1914. I alt udgav P.-B. tre bind med samlet set 21 klaverstykker i varieret sværhedsgrad. Klaverstykkerne var overordnet

---

<sup>3</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1906) *Arnljot. Handling i tre akter*.

<sup>4</sup> Karlsson, Henrik *Systematisk verkförteckning I*: Engström, Bengt-Olof et al (2006) *Wilhelm Peterson-Berger - en vägvisare* s. 265

simple og henvendte sig til amatørmusikerne. Da kompositionerne er så små og simple, er de nemme for amatørmusikeren at tage op og spille.

Disse såkaldte salonstykker, som minder om Schuberts og Schumanns ensatsede klaverstykker og stemningsbilleder, henvendte sig til småborgerskabet. Betegnelsen salonmusik associeredes til den professionelle musik, der fandt sted i det bedre borgerskabs saloner. Jeg finder det særligt relevant at analysere netop *Frösöblomster*, som hører under denne musiktradition, da de, ligesom P.-B:s anmeldelser, henvender sig til småborgerskabet, så der er et godt sammenligningsgrundlag mellem anmeldelserne og P.-B:s bud på salonmusikken.



## Specialets opbygning og metode

I dette afsnit vil jeg gøre rede for de metodiske valg, jeg har foretaget i forbindelse med specialet. Desuden vil jeg give et overblik over min fremgangsmåde, rækkefølge på afsnit og hvad de enkelte afsnit kommer til at bidrage med i specialet.

I indledningen beskrev jeg min problemstilling og hvordan jeg var kommet frem til denne og som nævnt, fokuserer jeg på komponisten og musikkritikeren Wilhelm Peterson-Berger og hvordan han som komponist og musikkritiker blev en central person i den svenske nationalromantik.

For at kunne finde frem til, hvilken betydning P.-B. havde for perioden, er det dog vigtigt først at afklare begrebet nationalromantik. Så først vil jeg afdække nationalromantikken som begreb samt den historiske kontekst, der gør sig gældende for nationalromantikken. Så selvom P.-B. er en forholdsvis sen nationalromantiker, vil det være essentielt at finde ud af, hvad der lå til grund for nationalromantikken skabelse og i den anledning vil jeg også kunne afdække, hvad begrebet nationalromantik betyder i Europa.

Nationalromantik findes ikke kun i musik, så i første omgang vil jeg beskrive nationalromantikken mere generelt og altså på tværs af forskellige kunstformer såsom poesi, billedkunst og naturligvis også musik. Efter at have beskrevet i overordnede træk, hvad der karakteriserer nationalromantikken indenfor alle kunstformer, vil fokus blive rettet ind i forhold til musikken. Her vil jeg fokusere på det nationalromantiske fokus, herunder hvori de nationalromantiske komponister finder deres inspiration. Efter at have beskrevet nationalromantikken ophav og forståelsen af begrebet på et europæisk plan, kan mit fokus indsnævres til at undersøge, hvordan den nationalromantiske strømning ser ud i Skandinavien og i særdeleshed Sverige.

Herefter vil jeg kunne fokusere på P.-B:s musiksyn og hans placering i det svenske musikliv. Dette vil jeg gøre ved først og fremmest kort at opsummere hans liv og derefter gå i dybden med hans anmeldelser, hvorigennem jeg vil lave en karakteristik af ham som anmelder. Mine iagttagelser vil blive suppleret af Marianne Tråven<sup>5</sup>, som skriver om P.-B:s anmeldelser og hans egne krav til anmeldere. Ved at danne en karakteristik af ham som anmelder, vil jeg finde frem til, hvad han

---

<sup>5</sup> Tråven, Marianne (1984) *Peterson-Berger som Musikkritiker - P.-B:s musikkritiska ideal och dess användning i hans arbete som musikkritiker*

lægger vægt på og på den måde få indblik i hans musiksyn. Når jeg har fundet frem til, hvad han så som godt og dårligt hos andre komponister og musikere, skulle jeg kunne finde frem til, hvad P.-B. selv så som den perfekte komposition og denne forforståelse af ham, vil kunne danne baggrund for dele af analysen af Frösöblomster.

Udover overordnet at beskrive P.-B:s anmeldelser og hans fokuspunkter, har jeg valgt at gå i dybden med P.-B:s anmeldelser af Wilhelm Stenhammar og Edvard Grieg. Stenhammar er, som P.-B. ,svensk nationalromantiker og pianist med bopæl i Stockholm. Stenhammar var yngre end P.-B., men på trods af aldersforskellen - og dermed erfaringen indenfor feltet - var der mange fællespunkter i deres musik. Derfor vil det være interessant at afklare, hvilket syn P.-B. havde på Stenhammar. Udover at finde ud af om P.-B. så Stenhammar som en konkurrent, en lærende elev eller en stor inspirationskilde, vil det være vigtigt at finde ud af, hvad P.-B. synes, der er godt og dårligt ved Stenhammars musik, fordi deres musik ifølge senere musikvidenskabelig forskning indenfor området<sup>6</sup> har mange lighedspunkter. Det er altså muligt, at P.-B. sammenligner Stenhammars musik med sin egen.

En anden komponist Shaomian fremhæver i sin tekst, er Edvard Grieg og han påpeger en lighed mellem Grieg og P.-B. i deres kompositionsstil. Grieg er ganske vist norsk, men som afsnittet omkring nationalromantik afslører, så er der nogle fællestræk i nationalromantik på tværs af landegrænser og når Shaomian skriver, at P.-B. muligvis havde fundet inspiration i Griegs musik, så vil det være interessant at se, hvad P.-B. selv skrev om Grieg. Som det er tilfældet med Stenhammar, er det også i anmeldelserne af Grieg vigtigt at fokusere på, hvad P.-B. beskrev som værende godt og dårligt hos Grieg. Måske kan P.-B:s anmeldelser desuden afklare, om de to komponister har haft noget at gøre med hinanden og om fællestrækkene hos Grieg og P.-B., som Shaomian fremhæver, er en tilfældighed eller om det er muligt, at disse fællestræk har været bevidste.

Efter at have karakteriseret P.-B. som anmelder og fundet frem til hans musiksyn, vil jeg rette fokus mod P.-B:s anden rolle i den svenske nationalromantik, nemlig hans virke som komponist og musiker. Jeg vil give et overblik over hans kompositioner, der falder inden for det felt, jeg afgrænsede i indledningen. Derfor vil afsnittet fokusere på at præsentere de tre bind af

---

<sup>6</sup> Shaomian, Armen (2009) *Swedish National Romantic Music - The Influence of Composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar*

*Frösöblomster*, samt påbegynde det analytiske arbejde. Først og fremmest vil jeg beskrive alle klaverstykkerne i *Frösöblomster* på et overordnet plan. Her vil jeg fokusere på overordnede temaer, stiltræk og kompositoriske holdninger ved at fokusere på titlen, formen og rytmikken samt til en vis grad også harmonikken. Det vil altså være de første signaler stykkerne udtrykker, jeg fokuserer på i den overordnede analyse. Herefter har jeg udvalgt fire klaverstykker til en konkret og grundigere analyse af henholdsvis melodik, form og harmonik med henblik på at finde ud af, hvad der særligt karakteriserer P.-B:s nationalromantiske stil.

Når analysen af *Frösöblomster* er præsenteret vil jeg sammenligne resultaterne af analysen med det musiksyn jeg har fundet frem til i P.-B:s anmeldelser og diskutere P.-B:s vigtighed for perioden og slutteligt vurdere årsager til, at P.-B. var vigtig for perioden. Dette sammenfattes afslutningsvis i konklusionen.

# Nationalromantikken

Som nævnt, vil dette afsnit beskrive og afdække nationalromantikken som begreb. Først og fremmest ved at beskrive ophavet til nationalromantikken i Europa og dernæst dens udvikling i de nordiske lande med særligt fokus på Sverige. Det er svært præcis at sige, hvornår nationalromantikken opstod, som en reel strømning. Idéen går tilbage til Rousseau og Herder i det 17. århundrede, hvor man iøvrigt skælnede mellem italiensk og fransk stil i den europæiske kunstmusik.<sup>7</sup> Det var dog på dette tidspunkt ikke set som nationalt, men var nærmere udtryk for stilkonventioner.

I slutningen af det 18. århundrede skete der dog en udvikling af interessen for det folkelige. Indtil nu havde der været en økonomisk interesse i at opretholde landegrænser og det var dertil en folkelig identitet strakte sig til. Nu veg denne tankegang for liberalisme og frihedstanker, hvilket banede vej for en stigende nationalfølelse og dermed nationalromantikken.<sup>8</sup> Nationalromantikken er svær at afgrænse til at have en bestemt rod, som er fælles for alle nationer. Det skyldes, at nationalromantikken kan have sin rod i forskellige forhold, eksempelvis et fælles sprog, et folks fælles etniske oprindelse, et historiefællesskab. Fælles må dog være en trang til at forherlige nationen og nationens kultur, som udfoldedes gennem sproget og digtningen - hvilket skete på modersmålet - og gennem illustrationer af nationens natur og kultur. Naturen og folkelivet blev særligt fremtrædende elementer for nationalromantikken.

Den nationale musik blev ikke kun realiseret gennem en optagelse af folkemelodier, sange eller danse i kunstmusikken. Folkemelodiernes særlige musikalske kendetegn måtte afkodes og bringes ind i kunstværkets helhed, for at nationalkarakteren kunne udfoldes. Det var på den måde en nytænkning af det gamle. Ved at dyrke denne folkeånd i folkesange, myter og eventyr kunne man skabe en national identitet.<sup>9</sup>

Det var omkring Napoleonskrigene (1804-1815), da Bismarck samlede Tyskland til et stort rige, at nationalromantikken som bevægelse for alvor tog fart. Bismarck samlede de tyske bundeslande til

---

<sup>7</sup> Brincker, Jens et al (1983) *Gyldendals Musikhistorie Bind 2 - Den europæiske musikkulturs historie 1740 - 1914* s. 223

<sup>8</sup> Ibid. s. 224

<sup>9</sup> Ibid. s. 225

et stort rige. Mange lande var tvunget til at vælge side i krigen hvor Frankrig og Preussen stod i spidsen for hver side. Ved slutningen af krigen afholdes Wienerkongressen (1814-1815), som var en fredskongres, hvis formål var at skabe orden i Europas politiske forhold. Napoleons-krigene samt Wienerkongressen medførte en del ændringer af landegrænser. Fra et nordisk perspektiv skete der følgende.

Sverige mistede Finland til Rusland i 1809 og Danmark måtte afgive Norge til Sverige i 1814, som en slags kompensation for at have mistet Finland. Til gengæld fik Danmark Svensk Forpommern i 1815, som dog blev solgt til Preussen mod hertugdømmet Lauenburg.

Der blev altså tydeligvis rykket rundt på landegrænser i hele Europa og mange lande skulle nu til at finde deres nye nationale identitet, fordi de enten havde mistet en stor del land, eller fået nyt land, der skulle integreres kulturelt i nationen. Lande som Norge og Finland skulle vænne sig til at være under en ny nations magt.

## **Norden - fra almue til folk**

Napoleons-krigene og den efterfølgende Wienerkongres fik altså stor betydning for nationalismen som bevægelse i Europa inklusiv Norden. I nyere historisk forskning beskrives den nordiske nationalisme som karakteristisk ved en tæt forbindelse mellem nationalismen og demokratiet. Det ligger netop således, at demokratiet blev indført sideløbende med den nationalistiske bevægelse blomstrerede i Norden. Det betyder ikke, at noget lignende ikke skete i andre lande, men blot, at det var tydeligere i Norden.

*Her er det tydeligere end så mange andre steder i Europa, at nationalismens homogenisering og indbyggede universalisme var en forudsætning for demokratiet - og omvendt.<sup>10</sup>*

Efter Wienerkongressen stod Norden splittet politisk set, og selvom udviklingen var nogenlunde ens i de forskellige nordiske lande, så var den forskudt. At de nordiske lande ikke har udviklet deres demokrati og nationalisme lige hurtigt skyldes højst sandsynligt, at de nordiske landes veje skiltes i årene 1809-1814 og de to rigsfællesskaber mellem Danmark-Norge og Sverige-Finland blev

---

<sup>10</sup> Kayser Nielsen, Niels (2009) *Bonde, stat og hjem: Nordisk demokrati og nationalisme - fra pietismen til 2. verdenskrig* s. 28

opløst. Selv før Wienerkongressen var der stor forskel mellem de to rigsfællesskaber, hvor Danmark-Norge stadig holdt fast i enevælden, havde Sverige-Finland allerede givet almuens rettigheder. Udover denne forskel sker der stort set det samme i de nordiske lande.<sup>11</sup>

I 1700-tallet herskede der et patriarkalsk system i Norden, hvor kongen sad på toppen og styrede landet. I bunden af systemet sad almuebonden. Generelt set fungerede det såkaldte patriarkalske stændersystem på den måde, at der fandtes små bondesamfund rundt omkring i landet, hvor der var en ledende husbonde, der sørgede for at husholdet lavede det arbejde de skulle. Over husbonden var kongen og over kongen var Gud. Husbonden fik til ansvar at viderelevere præstens prædiken til sin hustru i dette system, dog var der forskel i hvor seriøst husbonden tog dannelsen. Bønderne, der arbejdede på gården, var stavnsbundne, hvilket vil sige, at de ikke bare kunne forlade deres gård. Sådan fungerede systemet indtil stavnsbåndet blev ophævet sidst i 1700-tallet, hvor man istedet fik fribønder og adelsbønder. Jorden blev inddelt efter de tre stænder - almuens, adelen og kongen. Man kunne kun opkøbe jord indenfor sin egen stand. Sverige var det første nordiske land der gjorde op med standsinddelt jord. Det var allerede muligt for en selvstændig bonde at købe adelsjord og en adelsbonde at købe kongejord i 1600-/1700-tallet. Det såkaldte *lagaskifte* blev dog først endeligt lovgivet i 1827.<sup>12</sup> Grunden til at gøre op med systemet var den, at befolkningstallet var steget, så de selvstændige bønder havde svært ved at opkøbe jord, i stedet måtte de leje sig ind hos adelen.

Skolesystemet så også en stor forandring i starten af 1800-tallet. Hidtil har det været meget forskelligt hvor meget, der blev gjort ud af børnenes læring, da det var op til de enkelte sogne, hvordan undervisningen skulle foregå. Danmark var først til at udvikle et centralt skole- og undervisningssystem, formentlig fordi behovet herfor har været stort, for undervisningen skete gennem den ledende husbonde. De danske husbønder havde dog ikke taget opgaven ligeså alvorligt, som norske og svenske husbønder. Det ledte til Den store Skolekommissions skolelov i 1814, som skulle sørge for at etablere en mere målrettet og systematisk skolegang og seminarieuddannelse.<sup>13</sup>

Seminarierne begyndte dog allerede at dukke op fra 1802. De dækkede store dele af landet og selvom der var forskel fra seminarium til seminarium på grund af de enkelte forstandere, der havde mulighed for selvstændig tilrettelæggelse af undervisningen og dennes konkrete udførelse, så var

---

<sup>11</sup> Ibid. s. 52

<sup>12</sup> Ibid. s. 72

<sup>13</sup> Ibid. s. 102-103

der en ensartethed over undervisningen. Dette fremmede den efterspurgte homogenisering og *bidrog til en vis fællesskabsfølelse og et fælles erfaringsgrundlag*.<sup>14</sup> I 1830'erne ønskede N.F.S Grundtvig at oprette en højskolebevægelse, som skulle imødekomme det efterspurgte behov for folkelig oplysning. Hans tanker blev hørt og udbredt blandt andet af seminarieforstanderen G.P. Brammer, som var forstander i perioden 1830-1843. Under hans ledelse dimitteredes næsten 200 lærere, som virkede for en oplyst og myndiggjort befolkning. De havde et nyt syn på skolegang, oplysning og undervisning og søgte at skolen både skulle gavne og fornøje.<sup>15</sup>

Det var iøvrigt i forbindelse med højskolebevægelsen, at interessen for folkets fælles kultur og historie blev sat i fokus. I den anledning indsamledes alle de gamle tekster - digte, viser, eventyr osv - der kunne opdrives. Lignende bevægelser fandt sted i hele Europa og dermed også de andre nordiske lande. Det er igennem denne indsamling, at vi i Danmark har fået højskolesangbogen, som var med til at give landet en fælles folkeidentitet.

Skolesystemet i Sverige-Finland så en smule anderledes ud, eftersom kirkeloven fra 1686 gav præsterne ansvar for at børnene lærte at læse i bog. Præsten skulle i samråd med husfaderen sørge for at hvert medlem i husstanden kunne høres i Luthers Katekismus. Dette blev i 1700-tallet suppleret med en række private tiltag, der resulterede i oprettelse af børneskoler og i begyndelsen af 1800-tallet blev der rejst krav om almen og fri uddannelse for alle. Skolen havde dog en sidefunktion som en slags passeordning. I denne undervisningsordning fandtes en stramt kontrolleret undervisning, ledet af monitører i kæmpestore klasser, hvor børnene lærte de mest basale kundskaber. Det er ikke blot et tidligt eksempel på masseundervisning, men også et eksempel på individualismen, forstået på den måde, at hvert enkelt barn kunne flyttes opad i systemet alt efter, hvor hurtigt barnet lærte og altså uafhængigt af alderstrin, som vi kender det fra skolesystemet idag.<sup>16</sup>

Den stigende interesse for uddannelse og oplysning viste sig dog hurtigt, at have sine problemer. Størst af alt var manglen på læse- og lærebøger. Den svenske stat endte dog med at approbere *Läsebok för folkskolan* i 1868. Denne indeholdte geografi for verden og Sverige, svensk historie, fysik, kemi og samtidige tekniske landvindinger. Den lagde desuden stor vægt på den svenske

---

<sup>14</sup> Ibid. s. 104

<sup>15</sup> Ibid. s. 105

<sup>16</sup> Ibid. s. 106

*minneskultur* og nationallitteratur. Her grundlagdes de senere så velkendte myter om de frihedselskende odelsbønder i Dalarna, ligesom den storslåede svenske natur blev led i en nationalromantisk selvtematisering.<sup>17</sup> Skolelærerne og -lærerinderne blev således ikke blot lærere, men fik den ekstra opgave at opdrage folket i den lokale historie og kultur.

## Nationalromantikken indenfor kunsten

Interessen for folket, bondesamfundet og traditionerne fandt også vej til kunsten. I det hele taget blev man også indenfor kunsten opmærksom på at danne en identitet som nation. Dette kunne gøres på mange måder, men overordnet set, danner der sig det mønster i Europa, at man tager fat i bondesamfundet, hverdagslivet og familien samt naturen.

Indenfor litteratur og poesi er der den åbenlyse strømning, der finder sted i forbindelse med indsamlingen af de gamle folkeeventyr, digte, myter og hvad man ellers kan opspore, som vil kunne være med til at vise landets nationale identitet. Dog var det ikke nok, for skribenter og digtere blot at opsamle disse tekster. Mange begyndte også at integrere de gamle sagn og viser i deres egen digtning. Den svenske digter Esaias Tegnér opsummerer nationalromantikken's formål ret godt i digtet *Svea* med følgende strofe: *inom Sveriges gräns erövra Finland åter*<sup>18</sup>, hvilket betyder at Sverige skal genvinde det udad tabte - Finland, som de mistede til Rusland i 1809 - inden for de nye svenske grænser. Man måtte altså kigge indad og finde landets nye identitet. Ligeledes har man på dansk mottoversat: *For hvert et Tab igjen Erstatning findes, hvad udad tabes, det maa indad vindes*.<sup>19</sup> Verset går tilbage til H.P. Holsts skuemønt i en industri- og kunstudstilling i København 1872 og henviser dermed til tabet af Sønderjylland.

Der herskede altså en lyst til at kigge indad og finde håb i landets egen kultur og historie. Folket vendte altså de negative tab til noget positivt ved at forherlige det simple liv på landet, naturen og familieidyllen. Dette var både synligt i litteraturen, men også i malerkunsten. Et eksempel på dette ville være svenskeren Carl Larsson, som malede mange billeder af sin egen familie og naturen eksempelvis i billedsamlingen *Ett hem* (1895) og *Spadarvet - mitt lilla lantbruk* (1906). Hans interesse for naturen spændte dog yderligere til hans egen bolig. Han byggede nemlig en

---

<sup>17</sup> Ibid. s. 107

<sup>18</sup> Tegnér, Esaias (1811) *Svea*

<sup>19</sup> Opslag i Nordisk Konversationsleksikon under *Hvad udad tabes, det maa indad vindes*



bjælkehytte, ligesom P.-B. gjorde på Frösö, og denne kan stadig besøges idag som museum. Følgende citat vidner om, at P.-B. var inspireret af andre kunstnere som Carl Larsson, da han byggede sin sommerbolig på Frösö:

*Sommarhagens slutliga utformning är ett mischmasch av stila och influenser: norsk-schweizisk och norsk-fornnordisk byggnadsstil (dock utan drakhuvuden), inslag av engelskt villabyggande, sovrumsmöbler i nyrokoko och musikhallens tyngre möbler inspirerade av svenskt 1600-tal, övervåningen närmast Carl-Larsson-influerad.<sup>20</sup>*

Det var faktisk ikke atypisk for kunstnere på denne tid at bosætte sig i provinsen, i skønne omgivelser med landskaber, som kunstnerne kunne finde inspiration i. Mange af de kunstnerhjem, der stadig er bevaret idag, blev bygget omkring århundredskiftet 1900.<sup>21</sup> Altså var der en meget tydelig interesse for det simple liv på landet, hvor man ikke skulle forholde sig til den store verden jævnfør de to vers af henholdsvis Tegnér og Holst. Man kiggede altså indad for at vinde det, man havde tabt udadtil. Det tydeliggøres også i dette citat:

*Både Karlfeldt och Peterson-Berger upplevde kontrasten mellan stad och land mycket starkt och ville gärna lämna det mer eller mindre nödtvungna stadslivet, och de skapade på äkta storsvenskt vis liksom sina konstnärkolleger Zorn, Carl Larsson och Alfvén småningom sina egna skaldegårdar i Sjugare och på Frösön.<sup>22</sup>*

Som nævnt var der altså en del svenske kunstnere indenfor forskellige områder - poesi, malerkunst og musik - der søgte mod livet på landet og forsøgte at videreformidle det fredelige liv og naturen i deres kunst. Det hænger på en måde også sammen med interessen for almuen, som kom frem på mange fronter i denne periode. Man søgte at opdrive de gamle folketraditioner og holde dem ved lige, så storbylivet ikke tog livet af dem, men man søgte også at få et oplyst samfund gennem skolesystemet.

---

<sup>20</sup> Karlsson, Henrik (2006) *En sal mot aftonen belägen - Landskapet och Sommarhagen I*: Engström, Bengt Olof *Wilhelm Peterson-Berger - en vägvisare* s. 78

<sup>21</sup> Ibid. s. 73

<sup>22</sup> Hedwall, Lennart *En inspirerande Själsfrändskap - Wilhelm Peterson-Berger och Erik Axel Karlfeldt I*: Engström, Bengt Olof (2006) *Wilhelm Peterson-Berger - en vägvisare* s. 188

Folkeoplysningsbevægelsen har medført nedskrifter af gamle viser, eventyr og sågar også noder, som vi ser i højskolesangbogen. Med den stigende interesse for middelklassen og bedre økonomi - grundet forhøjet produktion og krigsfrie år - fik familier råd til at købe bøger og musikinstrumenter, hvilket yderligere har hjulpet med folkeoplysningen og den kulturelle dannelse på et musikalsk plan. At familierne nu havde musikinstrumenter i husene gav nu mulighed for et nodemarked - den såkaldte salonmusik - hvor komponister, som Schumann, Schubert og naturligvis P.-B., udgav deres noder til småborgerskabet.

Salonmusik, som navn, gav associationer til de rigere samfundslags saloner med professionel musikudøvelse. Men man udgav altså klassisk musik i form af primært ensatsede klaverstykker med tilhørende stemningsbilleder, der lød godt, men samtidig var forholdsvist enkle og nemme at gå til for amatørmusikeren hjemme i stuen. Komponisterne solgte deres musik i små nodehæfter til overkommelige priser. Meget peger som nævnt i retning af, at *Frösöblomster* hører til lige netop denne musiktradition. Først og fremmest er der en pris på forsiden af de udgaver, jeg har fundet på biblioteket. Dernæst er satserne forholdsvist simple og lette at gå til, de giver et stemningsbillede hver især af naturen, bondesamfundet og årstiden og noderne kom i hæfter med 6-8 klaverstykker i hver. *Frösöblomster* var altså salonmusik til amatørmusikerne i almuens hjem.

Ligesom temaet indenfor litteratur, lyrik og malerkunst ofte var natur og det simple bondeliv på landet, var det også det, der var fokus på i musikken. Som det ses i *Frösöblomster*,<sup>23</sup> har de fleste af klaverstykkerne en reference til naturen, landet eller en årstid i titlen. Kun ganske få titler har ikke denne form for reference. Nogle af klaverstykkerne drager også den musikalske inspiration fra folkemusikken, hvilket vidner om en interesse i folkekulturen på et musikalsk plan. Interessen for folkemusikken og inddragelsen af folkemusikken i den klassiske musiktradition var i det hele taget meget udbredt i denne tid.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Se afsnittet om *Frösöblomster* i specialet fra s. 31

<sup>24</sup> Ivarsdottir-Johnson, Anna *Upptäckten av Folkmusiken I*: Jonsson, Leif & Tegen, Martin (1992) *Musiken i Sverige III- Den Nationella Identiteten 1810-1920* s. 62-64

## Anmelderen Peterson-Berger

Wilhelm Peterson-Berger blev født i Ullånger 1867 som ældste søn. Som barn fik han klaverundervisning af moderen Sofia Wilhelmina Berger. I 1885 flyttede han til Stockholm og et år herefter påbegyndte han sit studie på konservatoriet i orgel og komposition. Efter endt eksamen tog han til Dresden og studerede ved E. Kretschmer i komposition og H. Scholz i klaver. Nogle år senere underviste han selv i Dresden på en musikskole i musikteori, harmonilære, ensemblespil og klaver.<sup>25</sup>

Herefter begyndte P.-B. sit virke som musikkritiker og –anmelder hos det Stockholmske nyhedsblad *Dagens Nyheter*. Han blev ansat i 1896 og havde en fast rubrik indtil 1908. Derefter var han leder for Stockholm Operahus indtil 1911, hvor han igen begyndte at anfælde for *Dagens Nyheter*. Han fortsatte som anmelder til 1930, hvorefter han flyttede permanent til Frösö. Han anmeldte under pseudonymet P.-B. i begyndelsen, men efter noget tid valgte han at droppe anonymiteten. Han skrev desuden også tekster om svensk musikkultur og musikkritik.

I 1923 udgav han i to bind et udvalg af sine anmeldelser, hvor det første bind dækkede perioden op til hans pause fra 1908 og det andet bind dækkede perioden fra hans genindtrædelse som anmelder i 1911 og til 1923. Ifølge P.-B. havde samlingen af anmeldelser to mål. Først og fremmest havde den det objektive mål, at give et overblik over Stockholms musikliv fra 1896 og frem. Dernæst havde den det mere subjektivt anlagte mål, at vise hans eget syn på det stockholmske musikliv og dermed også hans til tider ekspressive reaktioner. Der lå altså et klart ønske om kulturel oplysning bag udgivelsen af disse anmeldelser.

Han oplyste endvidere om, at teksterne er blevet revideret siden det oprindelige tryk. Begrundelsen for dette er, at mange af teksterne blev skrevet i hast om natten, hvorfor han har måttet foretage sproglige rettelser og forbedringer. Derudover fravalgte han anmeldelser, hvis han syntes, der var andre, der havde samme indhold og så brugte han forkortelser eller andre alternativer for kunstnernavne for at beskytte deres identitet, eksempelvis i hans hårde anmeldelser.

---

<sup>25</sup> Tråven, Marianne (1984) *Peterson-Berger som Musikkritiker - P.-B:s musikkritiska ideal och dess användning i hans arbete som musikkritiker* s. 6

P.-B:s pen var nemlig frygtet i hele Europa og nogle udlændinge skulle have udtalt, at de aldrig ville til Stockholm og udsætte sig for den slags anmeldelser. Han mener dog ikke, at han har gjort sine udtalelser mildere i revisionen, også i fald at han har ændret holdning siden. Han har dog udeladt nogle af de mest aggressive artikler, da han synes, de er blevet uaktuelle.

## Strukturen

Med baggrund i det første bind af P.-B:s anmeldelser er det lykkedes at finde frem til nogle overordnede hovedpunkter, som P.-B. fokuserede på. Da disse hovedpunkter ikke har ændret sig over de 12 år, bindet dækker over, må det være muligt at antage, at han ikke ændrede sit fokus særlig meget senerehen.

P.-B. var meget systematisk i sine anmeldelser og begyndte med en kort præsentation af, hvad anmeldelsen omhandler. Ofte var hans holdning til koncerten eller operaen allerede tydelig i indledningen til anmeldelserne. Disse indledninger kunne også være ret poetiske.

*Ett stilfullt klassiskt landskap utbreder sig för våra blickar, med av olivskogar krönta kullar, slingrande floder och blånande berg.<sup>26</sup>*

På en måde viste han sig altså også som kunstner i sine anmeldelser på et sprogligt plan, men han viste sig også som musiker, hvilket var tydeligt i hans anmeldelser af nykomponerede værker. Her bliver han ofte teknisk og skriver om akkordprogressioner og om at musikken levede op til det stilideal, den sigtede mod. Det blev i disse sektioner ret tydeligt, at hans anmeldelser var ret prægede af hans erfaring og evner som komponist.

I forhold til operaer gik han meget op i at videreformidle libretto og havde derfor altid et fyldigt referat af handlingen. Ofte kom han også med kommentarer til, hvordan handlingen og musikken understøttede hinanden. Han så helst, at libretto blev skrevet til operaen og udførtes på originalsproget. Han var nemlig ikke meget for oversættelser – heller ikke i mindre vokalstykker. Dette skyldes, at der først og fremmest går noget betydningsmæssigt tabt i oversættelsen, specielt hvis teksten kan have flere betydninger på originalsproget, men efter oversættelsen har mistet tvetydigheden. Derudover giver rimene og rytmikken også et problem i oversættelsen.

---

<sup>26</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1923) *P.-B. Recensioner – Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896-1923 Bind I s. 9*

Oversættelsen kommer nemlig til at lyde underlig, hvis den ikke tager højde for betoning i melodien og teksten. Oversættelsen kan også gøre det sværere for sangeren både på grund af betoning, men også fordi nogle vokaler er sværere at synge i forskellige tonehøjder og dette mente P.-B. ikke, at der var taget højde for i oversættelserne.

P.-B. fokuserede dog ikke kun på det rent tekniske i forhold til libretto og komposition. Han fokuserede også på udførelsen af musikken. Her bliver det dog svært at være objektiv for P.-B.. For om en sanger i en opera udfører en rolle rigtigt er i udgangspunktet subjektivt. Det er dog tydeligt, at P.-B. gjorde sig sine egne tanker om, hvordan det, han anmeldte, burde opføres. Hvis han kritiserede en operasanger for sin udførelse af en rolle, fokuserede han altid på, hvordan denne rolle skulle være blevet udført. I det hele taget, så P.-B. først og fremmest på musikken og dernæst på solisten. P.-B. betragede udelukkende kunstneren, som en formidler af kunstværket og altså ikke som det centrale i sine anmeldelser.

For at supplere mine egne iagttagelser, har jeg uddraget nogle pointer fra Marianne Tråvens studie af P.-B. som anmelder. I dette studie har Tråven sammenlignet P.-B. med to samtidige svenske musikkritikere og fundet frem til, at P.-B. var veldisponeret rent strukturelt set, han holdte sig til sagen og afvejede, så der var balance mellem det positive og negative. Hun pointerer, at P.-B. var en af de få kritikere, der satte fokus på kvalitet i anmeldelserne. Her tænker Tråven højest sandsynligt på P.-B:s objektive og velargumenterede indgangsvinkel, da hun netop skriver, at de fleste andre anmeldere har vist sig, at have haft svært ved at holde sig til sagen og dertil været usaglige.<sup>27</sup>

Det stemmer godt overens med P.-B:s artikel *Några ord om musikkritik*, som Tråven tager fat i. Her skrev han, at musikkritik skulle være ærlig, kyndigt, saglig og ledt af god vilje. Det skulle udøve påvirkning og så skulle det være hensigtsmæssig, hensynsløs og personlig.<sup>28</sup>

Kritikken, mente P.-B., skulle være ærlig, for et uærligt omdømme skadede i længden kritikeren, så med ærlighed kom man længere. Det krævede, at kritikeren kendte sig selv og stillede høje krav til sin ærlighed, for læseren kunne ikke bedømme om det, kritikeren skrev, var ærligt eller ej. Om

---

<sup>27</sup> Tråven, Marianne (1984) *Peterson-Berger som Musikkritiker - P.-B:s musikkritiska ideal och dess användning i hans arbete som musikkritiker* s. 17-20

<sup>28</sup> Ibid. s. 26

kyndighed skrev han, at man burde være i stand til at foretage hurtige gehørsanalyser, have teoretisk kundskab og overblik over den kulturhistoriske sammenhæng.

Omkring sagligheden drager Tråven den konklusion, at P.-B. ikke definerede begrebet tydeligt af en af følgende to grunde. Enten fandt han begrebet så åbenlyst, at det ikke behøvede at blive defineret eller også fandt han begrebet så kompliceret, at det ville tage for lang tid at definere. Hun kommer i sidste ende frem til, at han med saglighed mener, at man skal holde sig til sagen og ikke komme væk fra emnet, der skrives om.

Med den gode vilje mener Tråven, at det hænger sammen med påvirkningen. Kritikerens gode vilje er nemlig, at værket eller kunstneren skulle kunne forbedre sig på baggrund af anmeldelsen og derfor kommer kritikeren med forbedringsforslag. Påvirkningen omfatter dog ikke kun at forbedre kunstneren eller komponisten, men også at forbedre publikum og arrangørerne. P.-B. så nemlig sine anmeldelser, som en mulighed for at belære publikum om, hvad de skulle have gjort, hvordan de skulle have reageret på aftenens arrangement og han satte spørgsmåltegn til de valg, som arrangørerne havde taget. Tråven nævner, at det sidste primært gælder hans debatindlæg.<sup>29</sup>

Da P.-B. skrev hensigtsmæssig, betød det, at kritikken skulle være klog og smidig, den skulle beregne sin virkning. Dog skulle kritikeren også være hensynsløs, for ifølge P.-B. kan en journalist godt vise hensyn, men gør en kritiker det, er det *ett bortseende från det väsentliga, kritikens föremål och ändamål, alltså ett brott mot ärligheten eller sakligheten*.<sup>30</sup> Kritikken skulle dog ikke være hensynsløs blot for at være hensynsløs, den skulle være *“hänsynslöst ärlig och uppriktig...”*<sup>31</sup> Slutteligt skulle kritikeren også have sin egen personlige stil i sin kritik, så længe de andre værdier stadig holdtes i hævd.

---

<sup>29</sup> Ibid. s. 32

<sup>30</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1912) *Några ord om musikkritik* s. 322

<sup>31</sup> Tråven, Marianne (1984) *Peterson-Berger som musikkritiker - P.-B:s musikkritiska ideal och dess användning i hans arbete som musikkritiker* s. 34

## Peterson-Berger og Nationalromantikken

Peterson-Berger karakteriseres som oftest som nationalromantiker og ud fra hans anmeldelser er det tydeligt, at han fandt stor inspiration i Wagners musik. Tidligere blev det nævnt, at P.-B. var meget grundig i sin kritik af moderne musik og at han tog fat i en komponistfaglig vinkel, når han anmeldte nye værker. Desuden tog han stærk afstand til alt, der er franskt, hvilket ifølge Tråven skyldes hans tyske uddannelsesbaggrund, hvilket også forklarer hans forkærlighed for tysk musik, særligt Wagner.<sup>32</sup> Tråven karakteriserer P.-B. som præget af en romantisk-realistisk dualisme, da han ejede et romantisk syn på naturen og på den måde tilhører nationalromantikken. Når det kommer til hans livssyn, skriver Tråven følgende: *I betydelsen "romantik som livsuppfattning" ingår romantiken inte i den svenska "folksjälen enligt P.-B."*<sup>33</sup> Han tog dermed afstand til den virkelighedsflugt, han mente, der var en del af den romantiske livsopfattelse.

Tråven mener, at denne dualisme har ført til, at P.-B. stræbte efter enkelthed i melodi og dermed bliver folkemusikken en af byggestenene. Han søgte en form for syntese mellem folkemusik og kunstmusik i sine værker. Folkemusik var i P.-B:s optik folkevisemelodier og eventuelt valg- og lovsange, som ifølge ham selv var *ofta rätt fragmentariskt och regellöst, men ej ointressant byggda*.<sup>34</sup> Han nævnte også, at hans egentlige inspiration lå udelukkende i dens melodiske struktur, eftersom denne var vigtigst, for det er den, der blev sunget med på.

I sin tid som anmelder havde P.-B. skrevet anmeldelser af bl.a. Griegs og Stenhammars musik. Begge disse komponister bliver ligesom P.-B. karakteriseret som nationalromantikere. Dette gør dem særligt interessante at undersøge, da P.-B:s holdning til deres musik også kan give en bedre forståelse af ham selv som nationalromantiker.

---

<sup>32</sup> Ibid. s. 10

<sup>33</sup> Ibid. s. 11

<sup>34</sup> Ibid. s. 12

## Peterson-Berger og Stenhammar

Eftersom Stenhammar og P.-B. begge var aktive i det Stockholmske musikliv indenfor den nationalromantiske strømning giver det god mening, at P.-B. måtte have set Stenhammar, som en konkurrent og dermed fandt sig nødsaget til at være ekstra hård i sin kritik af Stenhammar. Ifølge Engströms antologi er der dog noget, der tyder på, at P.-B. ikke så Stenhammar som en stor konkurrent på alle fronter. Dette afspejles i følgende citat:

*Man kanske kan formulera P.-B.:s relation till Stenhammar så att han inte uppfattade pianisten Stenhammar som någon konkurrent i musiklivet, medan en sådan däremot var tonsättaren Stenhammar, vilken dessutom valt att i stort sett uttrycka sig i samma musikgenrer som han själv.<sup>35</sup>*

Engström pointerer senere, at selvom P.-B. var kritisk overfor Stenhammar og så ham som konkurrent på komponistsiden, så kunne han også godt rose Stenhammar og havde iøvrigt skrevet at *Stenhammar har en dold dramatisk begåvning som han bör utveckla.*<sup>36</sup>

Engströms udtalelser stemmer rimeligt overens med hvad, jeg selv har fundet i P.-B:s anmeldelser. I sin anmeldelse af en kammermusikkoncert d. 16. januar 1896, hvor Stenhammar akkompagnerede en violinist, skrev P.-B., at de gav en ypperlig udførelse af Gades violinsonate i d-mol. Han nævnte tilmed, at han hos violinisten savnede de samme dynamiske *stegringar*, som Stenhammar beherskede på flyglet.<sup>37</sup>

Det er dog straks en mere indviklet sag, når P.-B. anmelder Stenhammars *Tirfing*. Anmeldelsen er så lang, at den blev delt i to, hvor første halvdel blev udgivet d. 10. december 1898 og anden halvdel dagen efter. Før jeg beskriver P.-B:s anmeldelse af *Tirfing*, vil jeg give et kort overblik over, hvad P.-B. skrev om i hver af de to dele. Første del omhandlede libretto, hvor P.-B. gav en grundig gennemgang af operaens handling samt hans egne holdninger til librettovalget. Derudover indledte han denne del med et oplæg til debat om værkets genre. I anden del satte P.-B. spørgsmålstejn ved

---

<sup>35</sup> Engström, Bengt Olof *Den dubbla rollens dilemma - Stockholms Konsertförening som medspelare och motpart I*: Engström, Bengt Olof et al (2006) *Wilhelm Peterson-Berger – en vägvisare* s. 15

<sup>36</sup> Ibid. s. 15

<sup>37</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1923) *P.-B. Recensioner - Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896 - 1923 Bind I* s. 10



valget af libretto, gav sit syn på værkets kompositionsteknik og slutteligt fulgte han op på genredebatten, han lagde op til i første del.

Som nævnt indledte P.-B. sin anmeldelse af *Tirfing* med genredebatten. Han nævnte plakaterne til forestillingen, som kategoriserer *Tirfing*, som et musikdrama. Her slog han ned på den sidste del af ordet, altså drama, og skrev, at teksten ikke var et drama, men et digt. Han mente, at sådanne genrebetegnelser burde kategoriseres efter hvad teksten var og ikke ud fra hvad musikken var. Han skrev endvidere, at Stenhammar vidste, at teksten blot var et digt, men:

*Han har tydligen trott denna dikt vara av den art, att den genom hans tonsättning kunde höjas till värdighet av ett musikaliskt drama. Varje not i hans partitur bevisar det.*<sup>38</sup>

P.-B. nævnte, at musikken hele tiden berørte det højeste patos og overmenneskelige lidelser, hvilket pegede i den retning, at P.-B. fandt musikken særdeles dramatisk. Han mente dermed, at der var en uoverenstemmelse mellem, det han kaldte for *ordkonst* og *tonkonst*. Hvor den såkaldte *ordkonst* var et digt og *tonkonsten* var et drama. P.-B. nævnte inden han beskrev handlingen af dramaet - eller digtet - at enhver kritik af Bobergs digt ligeså vel var en kritik af komponistens valg, da der angiveligt havde været et samarbejde mellem digter og komponist om musikdramaet. I sin gennemgang af handlingen holdte P.-B. sine egne kommentarer forholdsvis gemt, men indimellem skinner hans holdning igennem, såsom her: *Och längre fram i samma högst märkliga monolog.*<sup>39</sup>

Efter sin gennemgang af handlingen skrev P.-B., at indledningen - eller forspillet - egentlig havde været *alldeles förträffligt*.<sup>40</sup> I indledning lærte tilskueren nemlig, at hovedrollen var en kvinde (Hervor), som var forklædt som mand (Hervardur) på grund af sværdet Tirfing, som der hvilte en forbandelse over. Denne forbandelse krævede, at hun ikke måtte afsløre sin rigtige identitet. Publikum lærte, at hun var forelsket i kongesønnen Vidar, hvis søster Gullvæg var forelsket i Hervardur - altså heltindes mandelige identitet.

I Stenhammars musikdrama blev Hervardur tilbudt Gullvægs kærlighed, men afslog, hvilket medførte en duel mellem Hervardur og Vidar. Hervardur dræbte Vidar og sørgede over tabet af den

---

<sup>38</sup> Ibid. s. 95-96

<sup>39</sup> Ibid. s. 99

<sup>40</sup> Ibid. s. 101

mand hun elskede. P.-B. mente, at det havde været bedre, hvis Hervardur havde afsløret sin rigtige identitet, som kvinden Hervor og erklæret sin kærlighed til Vidar. Det ville have givet mulighed for at vise konsekvensen af sværdet Tirfings forbandelse, som P.-B. mente burde tage livet af Hervor.

Derudover fandt P.-B. musikdramaet for langt, da der var adskillige steder i handlingen, der var overflødige og altså ikke nødvendige for handlingen. Han afsluttede med en opsummering, hvor han skrev, at *Tirfing* var skrevet uden at have undersøgt sagnets oprindelse ordentligt. Her mente han selve sværdets forbandelse og de konsekvenser forbandelsen medførte i hovedpersonens kærlighedsliv. Han kaldte tilmed digtet for dilettantisk og naivt jævnfør den ringe indsigt i sagnets oprindelse, som han beskrev. I del to indleder P.-B. således:

*Varför har då komponisten valt denna dikt? Svaret kan bli: Därför att han i likhet med tusentals andra musiker, som plågas av den okuvliga lusten att skriva en opera, tyckt att man måste någon text ha.<sup>41</sup>*

Altså mente han, at Stenhammar blot havde valgt en tilfældig tekst, men det viste sig, at Stenhammar udtalte sig om denne sag. Stenhammar mente, at *Tirfing* gav anledning til at *illustrere* billeder og naturstemninger.<sup>42</sup> Det er ikke helt tydeligt, hvad P.-B. mente om dette, for på den ene side syntes han ikke, at musik skulle *illustrere* blot for illustrationens skyld. Han mente, at musikken skulle stå *i direkt rapport med handlingen*<sup>43</sup> og at den skulle være vellydende og nærmere vise stemningen.

Han kaldte det for falsk musik, hvis ikke dette krav var opfyldt, men samtidig skrev han dog også om *Tirfing*, at han ikke ville betegne operaen, som falsk musik og at *den når icke i varende punkt upp till full äkthet, därför att den på dessa ställen avsiktligt vill måla, men oavsiktligt - och detta är ett starkt bevis för tonsättarens stora begåvning - når något mer, om än vagt utan träffsäkerhet.*<sup>44</sup>

Han mente altså ikke, at *Tirfing* var et falsk musikstykke, men heller ikke så godt, at der ikke var plads til forbedringer. Disse forbedringer kunne for eksempel foretages i forhold til arbejdet med

---

<sup>41</sup> Ibid. s. 104

<sup>42</sup> Ibid. s. 104

<sup>43</sup> Ibid. s. 106

<sup>44</sup> Ibid. s. 105

teksten. Her skrev P.-B., at digteren burde have sat sig ind i, hvad den slumrende musik i komponisten ville udtrykke og skrive en tekst, der kunne understøtte dette.

Med *Tirfing* i dens præmiereform var den intet andet end en *formlös librett*<sup>45</sup> ifølge P.-B. Han gav dog Stenhammar en smule anerkendelse for de indledende scener, som han mente, havde en plagsomt stærk spændning med uafbrudte es-mol-treklange og Hervors hovedmotiv. I forlængelse heraf diskuterede P.-B. motivbehandlingen i operaen, hvilket han ikke fandt tilfredsstillende. Det anvendtes nemlig ikke på en fuldt musikalsk måde, netop fordi Stenhammar ikke varierede motiverne nok. Han benyttede altså ikke udviklingspotentialer i sine motiver til fulde og ifølge P.-B. gav det også et problem, fordi *I alla händelser kunde nog musiken till "Tirfing" vara starkare organiskt vävd än den är*.<sup>46</sup> Han skrev endvidere, at nogle gange anvendes motiverne uden en umiddelbar anledning i digtet. For eksempel var en dialog mellem Vidar og Gullvåg bygget på Hervors motiv.

P.-B. afsluttede sin anmeldelse med, at han godt kunne have tænkt sig *et enklare skrivsätt*<sup>47</sup>, da instrumenterne udviskede vokalen og at han ville håbe på at finde alle sine forbedringsforslag i Stenhammars kommende musikdramaer, fordi han var sikker på, at der kom flere. Han nævnte, at Stenhammar havde en stor *alstringskraft* og alvorlig natur og derfor burde han ikke stoppe, selvom det første operaværk ikke var et mesterværk. Han skrev endvidere også, at *Tirfing* var et skridt i den rigtige retning mod skabelsen af et svensk musikdrama. *Tirfing* var mest svensk i dekorationerne og Stenhammar burde finde inspiration i Södermans ballader ifølge P.-B.

---

<sup>45</sup> Ibid. s. 107

<sup>46</sup> Ibid. s. 109

<sup>47</sup> Ibid. s. 109

## Peterson-Berger og Grieg

P.-B. var ofte kritisk overfor udlændinge, indimellem så kritisk, at de ikke ville komme tilbage til Stockholm og udsættes for den slags uretfærdig kritik. Faktisk ville de hellere *resa till mörkaste Afrika och konserterna, än att vidare komma till Stockholm och utsätta sig för kritiken*.<sup>48</sup> Shaomian<sup>49</sup> nævner i sin beskrivelse af Peterson-Bergers *Frösöblomster*, at der er en slående lighed med Edvard Griegs klaverstykker. De var naturligvis begge nationalromantikkere og kom fra nordiske lande begge to, så det er ikke urealistisk, at de kunne have mødt hinanden, for de levede også nogenlunde samtidigt med blot cirka 25 år mellem fødselsårene. Edvard Grieg var den ældste af de to, så han havde været aktiv komponist længere tid end Peterson-Berger og havde formentligt allerede gjort sig kendt, da P.-B. fik sin debut.

Eftersom P.-B. angiveligt havde fundet inspiration i Edvard Griegs musik og ifølge Shaomian måske direkte taget eksempler fra Griegs *Lyriske Stykker* og integreret disse i sin egen musik, vil det være interessant at finde ud af, hvad P.-B. selv skrev om Griegs musik i de anmeldelser, han havde skrevet i forbindelse med opførelser af Griegs musik.

I sin præsentation i en af anmeldelserne kaldte P.-B. Grieg for *Norges och hela Skandinaviens ryktbaraste tonkonstnär*.<sup>50</sup> Til Griegs værk *I Höst* skrev P.-B., at det ikke tilhørte komponistens allerbedste værker i et teknisk henseende, da periodikken var noget ensformig. Men til gengæld fremkaldte værket stemningen gennem dets melodi, harmoni og orkesterklang og det var så veludført i dynamik og tempo, at han kaldte koncerten for poetisk. Han skrev, at værkets korrekte opstilling på alle punkter var med til at gøre det musikalske indtryk *mattare* i forhold til andre værker af Grieg.

P.-B. foretog den konklusion, at Grieg havde benyttet Schumanns a-moll-koncert som skabelon og derfor ikke bringer noget nyt på banen. Herefter gik han dog så at sige i den anden grøft og kaldte Grieg for genial, da det kom til hans klaverkoncerter, hvilket ses i følgende citat:

---

<sup>48</sup> Ibid. s. 245

<sup>49</sup> Shaomian, Armen (2009) *Swedish National Romantic Music - The Influence of Composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar*

<sup>50</sup> Peterson-Berger, Wilhelm (1923) *P.-B. Recensioner - Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896 - 1923 Bind I* s. 41

*De som förnimma andan bakom bokstaven, de veta och känna, att Griegs pianokonsert tillhör hans djupaste, mest originella och geniala verk, at det undersköna adagiot med sin för ordet oåtkomliga, dunkla varma Des-dur-stämning är något av det märkvärdigaste i hela pianolitteraturen, att finalen med sina skiftande dagrar och sin breda, stolta, glänsande avslutning är en apoteks i toner av den norska folkfantasiens innersta väsen.<sup>51</sup>*

Trods P.-B:s enkelte negative punkt omkring værket *I Höst*, var han ret positiv omkring Grieg som komponist og endvidere også som dirigent. Om han havde ladet sig inspirere af Grieg på nogen vis var i anmeldelserne uklart, men han var bestemt ikke afvisende overfor Griegs musik. Som det ses i ovenstående citat nævnede han også, at det lige nøjagtig var i klaverrepertoiret, at Grieg var særdeles fremtrædende og original. Selv de steder i klaverstykkerne, hvor der blev spillet ringe, slår P.-B. det hen til blot at være en *någon ogynnsam tillfällighet*. P.-B. var også særdeles begejstret for *Hjärtesår* og *Våren*. Disse to strygerorkesterværker, mente han, viste det nordiske *vår* og den førnævnte *tonkonst* og *ordkonst* arbejdede godt sammen om et fælles udtryk.

Endvidere roste P.-B. også Griegs vokalværker samt Griegs klaverakkompagnement til omtalte vokalværker. *Mest tilltalande voro dock sångerna vid piano, vilka komponisten själv ledsagade på det mest delikata sätt.*<sup>52</sup> Han nævnte stemningen i de forskellige vokalværker, som i et værk gav en fjeldstemning og i et andet en hjerteskerende fortvivlen. Desuden nævnte han også, at Grieg blev rost for at være en *framstående* dirigent og at den måde, hvorpå orkesterværkerne blev fremført, holdte Griegs ryg i hævd. I en anden anmeldelse, nævnte P.-B. hvorledes musikken til Björnstjerne Björnsons skuespil gav et indtryk af en stærk norsk middelalderstemning. Udover det norske og middelalderlige P.-B. fremhævede, er det også interessant at holde sig for øje, at både P.-B., Grieg og Stenhammar lagde musik til Björnsons digte og dramaer.

Der var således tydelige ligheder mellem P.-B. og Grieg og det tyder desuden på, at P.-B. nærrede en dyb respekt overfor Grieg og hans værker, eftersom han stort set ikke skrev noget negativt om disse, og i de få tilfælde han gjorde, kaldte han det en *ogynnsam tillfällighet*. Desuden skriver han i en anmeldelse, at *Vi mena därmed ej att han [Grieg] snart skall bli föråldrad eller omodern, därtill är*

---

<sup>51</sup> Ibid. s. 42

<sup>52</sup> Ibid. s. 43

*han för frisk och ungdomlig*<sup>53</sup> og beskrev desuden Griegs musik, som udtrykkende øjeblikksstemninger gennem formens pregnans og personlige karakter.

P.-B. mente, at man selv i en fremtid, der ikke har *samband* med deres, vil sætte stor pris på Griegs musik på lige med Mozarts, Schumanns og andres. Som en afsluttende bemærkning i en af sine anmeldelser skrev P.-B. at *dock har även Grieg [...] i vissa moment nått upp till den konst, som alltid skall gripa människohjärtat, utan att stilen och stilintrycken spela någon roll.*<sup>54</sup> Om P.-B. stadig har ret i sin forudseelse i dag over 100 år senere, er en helt anden sag. Hvad, der er vigtigere, i denne sammenhæng, er, at P.-B. så et tidsløst potentiale i Griegs musik og eftersom han var så positivt stemt overfor Griegs musik og ønskede det bedste for musikkens fremtid, var det meget muligt, at P.-B. havde fundet en del inspiration i Griegs musik, præcis som Shaomian nævner.<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Ibid. s. 48

<sup>54</sup> Ibid. s. 49

<sup>55</sup> Shaomian, Armen (2009) *Swedish National Romantic Music - The Influence of Composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar* s. 12

# Frösöblomster

I dette afsnit vil fokus ligge på en gennemgang af *Frösöblomster* med henblik på at danne en karakteristik af samlingen. Først og fremmest vil selve samlingens titler blive analyseret med henblik på at undersøge eventuelle temaer. I den forbindelse vil det også blive taget i betragtning, om der er et fælles tema for de enkelte klaversatser. I forlængelse af titelanalyserne, vil jeg danne en auditiv karakteristik af de enkelte musikstykker med fokus på at afdække deres stilgrundlag.

## Bind I

Det første bind af *Frösöblomster* indledes med titlen "*Rentrée*", hvilket er et fransk ord, der blandt andet betyder hjemkomst. P.-B. besøgte Jämtlandsegnen og Frösö i sommeren 1889 inden han drog til Tyskland, hvor han var i et års tid. Det er muligt, at han skrev "*Rentrée*", som symbol for sin egen hjemkomst, selvom bindet først udkom i 1896. Stykket er hovedsageligt romantisk præget med højtopyggede akkorder og forholdsvist hurtige løb samt punkterede rytmer. Der er få takter, hvor stykket får et mere folkeligt præg med simpel rytmik.

Efterfølgende er *Sommarsång*, som er en af de mest kendte titler fra samlingen. Titlen konnoterer til sol og varme i og med, at der er tale om sommer. Der er altså i denne titel fokus på naturen og sommerårstiden. Som nævnt var P.-B:s første besøg i Jämtland og dermed Frösö i sommeren 1889, så P.-B. forbinder højest sandsynligt området med sommeren, hvilket må være ophav til titlen for dette musikstykke. Senere byggede P.-B. også en sommerbolig på Frösö, som han de sidste år af sit liv endte med at have fast bopæl i. *Sommarsång* er simpel harmonisk set, det indledes med en akkordbrydning, og overordnet er det meget roligt på nær nogle hurtige sekvenser.

*Lawn tennis* er en sportsgren, som familier kunne dyrke fra det sene 19. århundrede. Spillet fungerede som normal tennis og man satte blot et net op i haven. Det samme gjorde P.-B., da han byggede sin sommerbolig på Frösö.<sup>56</sup> Da det er en udendørsaktivitet, må man formode, at de fleste kun har spillet det om sommeren, mens det har været godt vejr. Musikstykket er bygget op af hurtige akkordbrydninger, der danner store og brede klange og klaverstykket virker til at følge en

---

<sup>56</sup> Karlsson, Henrik *En sal mot aftonen belägen - Landskapet och Sommarhagen* I: Engström, Bengt Olof et al (2006) *Wilhelm Peterson-Berger - en vägvisare* s. 79

klassisk tradition grundet de mange hurtige passager, som ville være svære at opfinde på gehør, som man netop gør i folkemusikken.

I *Till rosorna* må man sige, at P.-B. går tilbage til naturbilledet, som på en måde bygger videre på titlen på selve værket (*Frösöblomster*). P.-B. har i sin barndom gået mange ture med sin far i fjeldene, højst sandsynligt i forbindelse med faderens arbejde som landmåler, og i den forbindelse har han lært en hel del om blomsterne og naturen. Musikken er rolig og rubatopræget, men rytmisk udfordrende, hvilket skyldes en del markeringer mellem slagene og trioler. Denne nærmest fri pulsforfølgelse må siges at lægge sig mere op af en klassisk musiktradition og akkorderne, som er dannet af flere selvstændige stemmer, vidner også om en inspiration i klassisk musik.

*Gratulation* har ikke nogen reference til svenskhed i sin titel såsom natur og folkelig tradition, som de fleste andre titler i samlingen har. Der er derimod tale om en lykønsning. Hvad lykønsningen er til, er uvist, men der kan muligvis være tænkt en sammenhæng med den efterfølgende titel - *Vid Frösö kyrka* - eftersom kirken har mange traditioner, der giver anledning til lykønskninger. Stykket begynder med en brudt akkord, som efterfølges af en melodilinje. Hele melodien gentages og bearbejdes i alt fire gange, som et tema. Samme temabehandling sker i hvert enkelt formled. Der er altså tale om en klassisk behandling af temaer og harmonikken understøtter også den klassiske inspiration med de udvidede akkorder. Klaverstykkets første del har i øvrigt en vis lighed med en fanfare fra en march.

Næste titel er som nævnt *Vid Frösö kyrka* og her bliver titlen altså mere folkelig i og med, at den beskriver en bygning, hvor folk samles. Klaverstykket er roligt og højtideligt, hvilket skaber en nærmest andaktagtig stemning. Som de tidligere klaverstykker er det harmonisk set klassisk gennemarbejdet med udvidede akkorder. Dog får midterdelen en mere modal karakter, hvilket lægger sig mere op af en folkelig tradition.

Herefter beskrives naturen igen i form af tusmørket, titlen er nemlig *I skymningen*. Ligesom *Sommarsång* konnoterer titlen til et tidspunkt. Denne gang er det dog et tidspunkt på dagen og ikke på året. *I skymningen* er atypisk i forhold til resten af bindet, da tempoet er ret højt, harmonikken er også forholdsvis simpel og i høj grad præget af kvartfald.



Som afslutning på første bind kommer *Hälsning*, som betyder hilsen. Ordet hälsning referer dog ikke kun til et møde, som vi er vandt til på dansk. Det kan også signalere en afsked, hvilket passer godt overens med, at det er det sidste stykke i bindet. Stykket vender tilbage til det rolige tempo og udvidet harmonik med højtopbyggede akkorder, som efterhånden har vist sig at være normen for dette bind.

## **Bind II**

Som begyndelse på andet bind af *Frösöblomster* er titlen *Solhälsning*. Som nævnt kan ordet hälsning betyde hilsen og afsked. Eftersom titlen er først i bindet, er det højest sandsynligt en hilsen, der tænkes på i denne sammenhæng. Denne titel maler et billede af solen og kobler man det med ordet hälsning kan man enten se det som en solopgang, men også starten på sommeren, da de solrige dage er tæt forbundne med sommeren. Som tidligere konstateret er Frösö og Jämtland også et område P.-B. forbinder med sommeren. Musikalsk er titlen præget af klassiske traditioner, der er et hovedtema, der sekvenseres og bearbejdes undervejs og et sidetema, som ligeledes også bearbejdes. Dertil hører hurtige løb og højtopbyggede akkorder.

Herefter kommer titlen *Jämtland*, som naturligvis har fået sit navn fra området, hvor Frösö ligger. Det ligger omkring 500 kilometer fra Stockholm og må derfor have en stor bondekultur med naturlige landskaber på P.-B:s tid. Under alle omstændigheder måtte det have stået i stor kontrast til storbylivet. Titlen bærer således konnotationer mod det bondesamfund og den natur P.-B. forbinder med området. Tonen i musikstykket er også en kende folkelig, særligt B-delen. A-delen har mest en folkelig tone i starten af klaverstykket, men fra første gentagelse bliver melodien udvides med højtopbyggede akkorder samt et mere aktivt akkompagnement, hvilket ligger mere op af en klassisk tradition.

Jämtland er tydeligvis et sted P.-B. forbinder med naturen og det er højest sandsynligt, at P.-B. også har gået adskillige ture i Jämtlands skove, hvilket har ført til titlen *Långt bort i skogarna*. Det at titlen nævner, at det er langt borte, indikerer, at skovene er et isoleret sted lang væk fra noget, såsom storbyen. A-delen har et folkeligt præg med simpel harmonik, roligt tempo og modal melodi. B-delen skaber kontrast hertil med et hurtigere tempo og løb i melodistemmen. Der forekommer desuden en større adskillelse af akkompagnement og melodi i B-delen. I A-delen blev de to stemmer flettet sammen.

*Vid Larsmess* er den næste titel i bind II og de forskellige oversættelser i noden afslører, at der er tale om en festdag til fejring af Skt. Lawrence. Det er en sensommerfest, der finder sted d. 10 august og dermed den snart kommende høsttid. Der er altså tale om en folkelig aktivitet. Musikken er højtidelig og moderat i tempo. I A-delen benyttes en homofon kompositionsstil, hvor B-delen får et mere aktiv akkompagnement bestående af akkordbrydninger.

Frösö er som navnet indikerer en ø, så naturligvis må denne ø også have strande. Deraf kommer titlen *Vågor mot stranden*. *Vågor* betyder bølger, så titlen konnoterer altså en strand og dens brusende bølger. Musikken har mange kromatiske løb, som varierer i tempo undervejs i fraserne. De er hurtige særligt i midten af frasen og bliver så langsomme tilsidst for så at stoppe. Måske er denne frasestruktur lavet for at imitere bølgerne, som titlen refererer til. B-delen er mere rolig og er enkel harmonisk.

Som afsluttende titel i bind II er *Minnen*, hvilket betyder minder. P.-B. er altså i et mere filosofisk hjørne, hvor man må antage, at han tænker tilbage på området og samfundet i Jämtland. Titlen findes i slutningen af bindet, så det kan også ses som en afslutning på bindet, hvor man som lytter kan se tilbage på resten af bindet. *Minnen* har et roligt tempo med ganske få punkteringer. Harmonisk er A-delen præget af store akkorder, hvor B-delen bliver lettere grundet et mere aktivt akkompagnement og simplere akkorder.

### **Bind III**

Som start på det tredje bind af *Frösöblomster* findes titlen *Förspil*, som altså indikerer, at det er noget der spilles før noget andet. Det er på den måde forspillet for tredje bind. Musikken indledes af en fanfare, som bearbejdes undervejs i musikstykket. Indimellem afbrydes fanfaren af et kontrasterende stykke, der er præget af legato.

Herefter kommer *Intåg i Sommarhagen*, Sommarhagen er navnet givet til P.-B:s sommerbolig på Frösö. Han byggede denne i 1914 - samme år udkom bind III af *Frösöblomster*. Titlen afspejler hermed P.-B:s indflytning i Sommarhagen. Musikstykket indledes af en fanfare og har marchkarakter med et simpelt akkompagnement på nær trio-delen, der skaber en lyrisk kontrast til det rytmiske akkompagnement, der ellers benyttes.

*Landskap i aftensol* er den efterfølgende titel og denne maler et naturbillede af aftensolen og landskabet. Musikken er lento og akkompagnementet består af orgelpunkter - toner i bunden af tonespektret, der holdes over længere tid og dermed danner fundamentet for harmonikken. Det centrale er således en simpel melodi. Akkompagnementet bliver dog en smule mere aktivt enkelte steder i musikstykket. Et enkelt sted føres begge stemmer parallelt og akkompagnementet bliver altså en fordobling af melodien i stedet for orgelpunkter og enkelte akkorder. Musikken er altså simpel og nem at gå til for musikeren. Harmonisk er musikken overvejende modal, det skyldes orgelpunkterne, som er centrale for musikstykket. Der er dog enkelte sektioner i musikken, hvor harmonikken bliver mere funktionsbaseret.

I næste titel er den folkelige indflydelse tydelig, da titlen netop bærer navnet *Folkhumor*. Ordet betyder det samme på dansk og indikerer dermed folkelig humor og glæde. Musikken er hurtig og har umiddelbart en stor inspiration i folkedans. Der er mange hurtige løb i melodien med et basalt akkompagnement i bassen, som hovedsageligt markerer 1 og 3. Harmonikken virker også til at være meget præget af den folkelige tone, men enkelte momenter benytter P.-B. sig af nogle udvidede akkorder.

Endnu et naturbillede males i *Vildmarken lockar*, som lægger op til, at man skal ud og undersøge naturen. Den underforståede tekst bliver altså, at man ikke skal sidde indenfor og drive dagen af, men derimod komme ud i vildmarken og nyde naturen. Melodien spilles skiftevis i bas og diskant. Musikken er rolig og har et simpelt akkompagnement. I B-delen bliver melodien udvidet til parallelførte akkorder, hvilket er en smule atypisk for P.-B. og den romantiske tradition han typisk følger.

I den efterfølgende titel *Under asparna* er fokus endnu engang naturen og her altså en særlig bestemt slags natur, nemlig espene. Der er tale om træer og man kunne forestille sig, at P.-B. har fundet inspirationen til titlen ved at sidde under espetræerne i en lysning. Der ligger en slags tremoloeffekt i basstemmen, som er akkompagnement for musikstykket. Tremoloen skal formodentlig associere til bladene på espetræerne, som rasler i vinden. Diskantstemmen er på en måde uafhængig af basstemmen, da den har sin egen melodi med tilhørende understemmer, som klinger homofont.

*Frösöblomster* afsluttes med titlen *Om många år*, hvilket, som afslutningen på bind II, er en mere filosofisk titel. Modsat andet binds afslutning, hvor man må sige, at der blev kigget tilbage på minderne, så bliver der altså her i det afsluttende bind kigget frem til en gang om mange år. Musikken er rolig og modal i A-delen, det giver musikken en dystert karakter. B-delen er præget af højttopbyggede akkorder og et hurtigere tempo.

## **Opsummering**

Overordnet har musikken i *Frösöblomster* et fællestema, nemlig Jämtlandsegnen og måske i højere grad Frösö selv. P.-B. finder i samlingen både inspiration fra naturen og årstiden, som han forbinder området med, men også folket på øen samt dets traditioner og bygninger. Musikalsk virker det som om P.-B. enten tager sin hovedinspiration i folkemusikken eller den klassiske klavertradition og bruger den anden tradition som en kontrast. Alle musikstykkerne har en titel, som hjælper lytteren til at forstå den underforståede handling, der udtrykkes i musikken. P.-B. forsøger altså, at få musikken til at passe sammen med titlen eksempelvis ved at efterligne naturlige lyde.

## Sommarsång

Titlen *Sommarsång*<sup>57</sup> hører til det første bind af P.-B:s *Frösöblomster*. Det er et af de mest kendte værker P.-B. har udgivet og nyere forskning beskriver *Sommarsångs* popularitet på følgende måde.

*It is known to almost every Swede, and the majority of piano students in Scandinavia have played this piece or are familiar with it.*<sup>58</sup>

Citatet vidner om, at *Sommarsång* og dermed også *Frösöblomster* hører ind under salonmusiksstrømningen, eftersom de fleste svenskere har spillet musikken eller i det mindste kender til den. Meningen med salonmusikken var netop at give alle uanset samfundslag mulighed for at spille eller opleve musikken. Hvad der lige har gjort *Sommarsång* til det mest kendte musikstykke i *Frösöblomster*, er ikke helt tydeligt og netop derfor finder jeg det relevant at analysere netop dette klaverstykke.

Som tidligere nævnt konnoterer titlen sol og varme, hvilket passer med, at det netop er sommeren og dens lange solrige dage, P.-B. forbinder med Jämtland og Frösö. Titlen passer godt ind i det overordnede tema, der gør sig gældende i *Frösöblomster* og i det hele taget nationalromantikken, nemlig bondesamfundet og naturen og i denne sammenhæng nok mest naturen og sommerårstiden.

For bedst muligt at kunne foretage en præcis analyse, har jeg besluttet at redegøre for musikstykkets form. Dette vil jeg gøre i følgende skema, hvor jeg markerer hvert formled med et bogstav fortløbende. Hvis et formled gentages markeres dette med samme bogstav som tidligere eventuelt med et mærke som indikerer, at der er enkelte forskelle såsom en ny akkompagnementsfigur. Desuden vil der i parentes være angivet hvor mange takter formleddene strækker sig over og i søjlen ved siden af vil takttallene være angivet. I den sidste søjle vil mine betragtninger om formleddets detaljer være at se. Mine betragtninger i skemaet vil omfatte artikulation, lydstyrke, tempo og hvilke udvidelser der er tale om i gentagelser. Dette skema vil være en central del af alle analyser.

---

<sup>57</sup> Se bilag 1 s. 62

<sup>58</sup> Shaomian, Armen (2009) *Swedish National Romantic Music - The Influence of Composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar* s. 11

Formled	Takttal	Betragtninger
A (8 takter)	1-8	Piano, legato, andante. Enkelt tema med en simpel lyrisk melodi.
A' (8 takter)	9-16	En mindre variation i takt 16. Akkorden holdes fremfor at blive til en spændingsakkord som i takt 8.
B (4 takter)	17-20	En form for overledning, der skifter mellem en rolig stemning og nogle hurtige løb.
C (12 takter)	21-32	Accelerando, crescendo. Et hurtigt tema, der bearbejdes i resten af formleddet. Afsluttende rittardando.
A'' (8 takter)	33-40	A tempo, mezzoforte. En ny variation i takt 40.
B (4 takter)	41-44	Det samme som forrige B-stykke.
C (12 takter)	45-56	Det samme som forrige C-stykke.
A''' (12 takter)	57-68	Det samme som forrige A-stykke, men med et afsluttende stykke, der minder om det indledende tema og den tilhørende melodi.

## Formled A

Det første formled indleder musikstykket med at slå tonaliteten fast. Den første takt bliver nemlig brugt på at spille akkorden F-dur med omvendninger i en opadgående bevægelse. I bassen er en skalabevægelse fra f, som går nedad for hvert andet taktslag således at det på tredje slag i første takt findes tonika (F-dur) med septimen i bassen. P.-B. bruger altså den trinvis baslinje til at skabe nye klange, mens han i diskanten hovedsageligt holder sig til tonerne i F-dur.

Den opadgående treklangsbrydning i første takt bliver afrundet med en nedadgående bevægelse, som stort set er identisk med den opadgående bevægelse. I takt 3 fokuseres der på subdominanten Bb-dur men her er alle stemmer statiske på nær melodien, der går trinvist nedad primært på tonerne i Bb-dur. P.-B. berører kort dominanten i takt 4, men går derefter tilbage til subdominanten, der leder tonika i løbet af takt 5.

Fra takt 6 bliver harmonikken lidt mere kompliceret, men grundlæggende sker der det, at P.-B. tager tager sit udgangspunkt i en akkord, som han gradvist udvikler til den næste akkord. I takt 6 går han i bund og grund fra Bb-dur til C-dur, hvorefter han udskifter grundtonen c med cis og toptonen g med a, A-durakkorden leder videre til Dm på første slag i takt 7. På tredje slag bruger P.-B. en E7 med kvart-kvint forudhold, som opløses og leder over til A-dur, som i første udgave af A-stykket bliver gjort til C7 for at lede til et nyt A-stykke og dermed tilbage til tonika. Det vil sige, at den første

rigtige dominant-tonika forbindelse først sker mellem formled A og formled A'. Og formålet med formled A bliver således at slå tonarten fast.

I og med formled A gentages stort set identisk hver gang det forekommer i klaverstykket - på nær den afsluttende akkord - og at det gentages umiddelbart efter første gennemspilning af formleddet, så danner det fundamentet for resten af klaverstykket. Da formled A overordnet er ret simpelt harmonisk og har et roligt tempo, er klaverstykket allerede let tilgængeligt for en klaverspiller, som er nybegynder. Man må heller ikke forglemme, at formled A i alt udgør 36 takter af de ialt 68 takter med dets i alt fire gentagelser, som er forholdsvist ens. Dette er yderligere med til at forbedre stykkets tilgængelighed for nybegyndere, for så snart udøveren har lært de første 8 takter af *Sommarsång*, så har vedkommende allerede lært halvdelen af musikstykket, hvilket i den grad må siges at forbedre indlæringsprocessen.

Iøvrigt bygger de første to takter i formled A som nævnt på akkordomvendinger, hvilket jeg selv husker som en ting, jeg skulle øve, da jeg skulle lære at spille klaver og gøre mig bekendt med instrumentet. Det samme gør sig gældende for skalabevægelsen i bassen. Mit bud er, at de fleste klaverspillere, der har modtaget bare et par timers undervisning i klaverspil, er gået igennem lignende øvelser. Dette er også med til at gøre klaverstykket tilgængeligt for nybegyndere, da det netop bygger på klaverøvelser, som de fleste er bekendte med.

## **Formled B**

Dette formled er ganske kort og tjener det formål at lede over til det mere aktive formled C. Dette gør det med en simpel og rolig basmelodi, der varer en takt. Herefter overtages den af en nedadgående staceret melodi i diskanten. Denne varer også en takt. Herefter kommer det samme totakters forløb forskudt en kvint nedad.

Harmonisk begynder formleddet med en optakt på a - i denne sammenhæng er det klart A-dur, da det er sådan formled A slutter. Herefter berøres akkorden Bb-dur med en tilføjet sekst i bassen, der dog som følge af den melodiske bas ændres til kort at berøre grundtonen og slutter på tertsen. Efter Bb-dur kommer C7, som leder over til F-dur. Alt dette sker altså indenfor en takt, og P.-B. slår derved igen F-dur fast som tonika. Der bliver dog i det diskante modsvar tilføjet en sekst (tonen d) til denne akkord, som slutteligt leder over til det samme totakters forløb, der denne gang resulterer i at finde sit hjem en kvint under F-dur, altså på subdominanten Bb-dur.

Ligesom i forrige formled, genbruger P.-B. en del materiale, hvilket selvfølgelig hjælper nybegynderen, da der på den måde er mindre at lære. Melodien er i dette formled delt ud, således at man skiftevis spiller melodi i højre og venstre hånd. Det bemærkelsesværdige her er, at den stemme, hvor melodien ikke indgår, er mere eller mindre passiv. Der spilles en simpel tonal kadence i højre hånd mens man spiller melodi i bassen. Bassen er dog selv tavs, mens modsvaret spilles i højre hånd den efterfølgende takt. Det skaber først og fremmest en hurtig dynamisk kontrast, da der ganske naturligt opnås en svagere lydstyrke og et tyndere tonebillede, når der er færre toner, der klinger samtidigt. Derudover er det også ganske begyndervenligt, at det kun er nødvendigt at koncentrere sig om en hånd ad gangen.

## **Formled C**

Formleddet har til formål at skabe en kontrast til den ellers rolige sats, som præsenteres i formled A. Dette gør den ved brug af et øget antal underdelinger, et højere tempo i kraft af accelerando og en øget lydstyrke.

I den første takt af formleddet forekommer en enkel trinvis melodi med få spring. Sammen med akkompagnementet fås akkordforbindelsen A-dur - Dm, med akkorderne på henholdsvis 1. og 3. slag. Denne dominante forbindelse sekvenseres de efterfølgende takter, således fås i takt 22 C-dur - F-dur og i takt 23 E-dur - Am. Der er altså tale om en sekvensering, hvor der hver takt går en terts op. Sekvensen fortsætter til takt 24, hvor der her findes et harmonisk ståsted på G-dur med en tilføjede septim på 3. slag.

P.-B. er tydeligvis meget bevist om sine stemmeføringsregler, for herefter opløses G7-akkorden til C-dur i takt 25. Her skifter formleddet dog karakter, eftersom melodien springer i takt 25 og herefter bliver en slags melodi med udgangspunkt i den formindskede firklang, der ligger under. Takt 25-28 bruges på at slå C-dur akkorden fast ved skiftevis at have C-dur og en formindsket firklang, der leder tilbage til C-dur.

I takt 29 forekommer en C7 med en melodisk trille på tertsten. Denne lille 2 slags trille bliver spillet som en slags skala ned til C7 en oktav under. Denne trilleskala varer således resten af formleddet - altså 4 takter. For hver tone i skalaen rykkes C7 akkorden et trin ned også, således fås en parallelført akkorprogression, der lyder C7 - Bbmaj7 - Am7 - G7 - Fmaj7 - Em7b5 - Dm7 - C7. Det interessante



her, er at F-durs fortegn stadig beholdes i denne skala, som ellers er præget af en C-tonalitet, hvilket yderligere ses på orgelpunktet i bassen, som er i form af et c, der slås an på slag 2 i hver takt.

Der interessante, ved at P.-B. ikke bare parallelfører akkorderne i skalaen, men tilpasser dem F-durs fortegn, er, at han ikke bare får en normal septimakkord for hver ny akkord. På en måde er bibeholdelsen af de samme faste fortegn i dette stykke - trods en overordnet C-tonalitet - med til at gøre formleddet nemt at gå til for en nybegynder, fordi der ikke er så meget nyt at forholde sig til såsom et stort antal løse fortegn, som der netop ville være, hvis P.-B. havde besluttet at parallelførte septimakkorder. Desuden er det også værd at nævne, at trillerne i de sidste fire takter minder om de triller, der afslutter hver af de første fire takter af formleddet. Så også i dette formled genbruger P.-B. materiale, hvilket som nævnt er med til at gøre musikken mere tilgængelig for amatørmusikeren.

## **Outro**

Som det ses i skemaet ovenfor, så er det sidste formled A en smule anderledes i og med, at det er 4 takter længere. Det er i det hele taget de 4 sidste takter, der er spændende at kigge nærmere på i dette formled, da det netop er her den store forskel ligger.

De fire takter indledes som ethvert A-stykke med den opadgående F-dur, den efterfølgende nedadgående figur er dog anderledes her, da den udvides med et h i bassen og i stedet for at være F-durpræget bliver den her mere Dm præget og med h'et i bassen fås altså en Hm7b5. H'et i bassen bliver til et c, som i første omgang klinger som nonen i en Bb9-akkord, men dernæst bliver grundtonen til C7 og slutteligt indtræder F-dur, som får lov at klinge ud. P.-B. bruger på denne måde det indledende tema til at danne en afsluttende kadence med nogle udvidede akkorder, hvilket ellers kun har været benyttet ganske få gange i klaverstykket.

## **Opsummering**

Der er mange elementer i klaverstykket, der gør det tilgængeligt for nybegyndere. Det gælder først og fremmest den overordnede simple harmonik. Den simple struktur har også meget at sige i forhold til hvor tilgængeligt det er for nybegyndere. Der er generelt meget lidt, der behøves at læres, eftersom mange af melodistumperne gentages flere gange også indenfor samme formled. At klaverstykket er let og tilgængeligt for nybegyndere passer naturligvis meget godt ind i salonmusiktraditionen, hvor komponister skrev musik til de mange hjem og amatørmusikere.

*Sommarsång* er som titlen vidner om et lyrisk stykke musik med sangbare melodilinjer. Derudover bærer akkordopgangen i begyndelsen af klaverstykket associationer til en solopgang og de mange triller i formled C kunne være et onomatopoietikon af fuglefløjt. Derudover er det rolige og afslappede tempo også en ting de fleste forbinder med sommeren, da sommerferien er på vej og man nu kan holde fri. Så på den måde afspejler *sommarsång* altså sommeren og passer meget godt ind under de temaer, der typisk tages op af nationalromantikere, såsom naturen og årstiderne.

## Gratulation

Som det fremgår af min gennemgang af *Frösöblomster*, har de fleste klaverstykker i samlingen en reference til noget svensk nationalromantisk i titlen. Der er dog enkelte undtagelser såsom *Gratulation*<sup>59</sup>. Da klaverstykket på denne måde er udenfor normen i samlingen, finder jeg det relevant at foretage en mere detaljeret analyse af klaverstykket med henblik på at finde ud af, hvordan klaverstykket passer ind i og skiller sig ud fra det overordnede tema i *Frösöblomster* og nationalromantikken.

Formled	Takttal	Betragtninger
A (8 takter)	1-8	Fire takters melodi, der fungerer som hovedtema for klaverstykket.
A' (8 takter)	9-16	En oktav over, flere underdelinger i akkompagnementet.
B (8 takter)	17-24	Et nyt fire takters tema, der gentages præsenteres.
A'' (8 takter)	25-32	Denne gang i piano. De første fire takter er som A, mens de øvrige er som A'.
B (8 takter)	17-24	Gentaget.
A'' (8 takter)	25-32	Gentaget.
C (8 takter)	33-40	Et nyt fire takters tema med fire takters afslutning.
C (8 takter)	33-40	Gentaget.
C' (16 takter)	41-56	En modulationsdel med udgangspunkt i temaet fra formled C.
C'' (8 takter)	57-64	Identisk med formled C, på nær de sidste to takter, der består af nye akkorder. Starter i mezzopiano.
A (8 takter)	1-8	Da Capo al fine.
A' (8 takter)	9-16	Da Capo al fine.
B (8 takter)	17-24	Da Capo al fine.
A'' (8 takter)	25-32	Da Capo al fine.

### Formled A

Formleddet er det mest hyppigt optrædende i klaverstykket og hver gang det optræder indledes det på samme vis. Det indledes med en opadgående unison brydning af D-dur, for dermed at slå denne akkord fast som tonika. Herefter er der dog forskel alt efter, hvilken udgave af formleddet der spilles. I A bruges de fire første takter primært på at slå tonika fast, hvilket gøres ved at have d som

<sup>59</sup> Se bilag 2 s. 64

orgelpunkt og dermed tonalt centrum. Andre funktioner berøres dog i højre hånd og over takt 3-4 forekommer både subdominanten og afsluttende dominanten, som leder til anden gennemspilning af temaet og dermed tonika.

Den første variation af melodien sker således allerede i A fra anden gennemspilning af melodien. Variationen sker dog først mod slutningen af takt 6. Herefter bliver bassen mere fri og dropper så at sige det tonale standpunkt, den havde i første gennemspilning. Der benyttes blandt andet en bidominant i takt 7, som naturligvis leder til dominanten. Paralleltonarten berøres kort i takt 8, men ved starten af takt 9 er klaverstykket atter tilbage ved D-dur.

I formleddet A' består variationen primært i at melodien er rykket en oktav opad. Derudover er akkompagnementet mere ekspressivt og har flere underdelinger. Akkompagnementet er dermed hele tiden i bevægelse. I A'' som kommer umiddelbart efter B indledes der med det oprindelige tema inklusiv orgelpunktet. Herefter udvides der med et akkompagnement, der ligner A', men det har en mere afsluttende karakter i og med, at akkordbrydningerne her er baseret på en basal tonal kadance. De sidste fire takter af A'' fastsætter altså atter tonarten og slutter klaverstykket i D-dur.

## **Formled B**

Dette formled fortsætter den lette karakter, som præsenteres i løbet af A og i særlig grad A' variationen. Der er altså tale om et frit akkompagnement bestående af mange underdelinger. I modsætning til A, er der ikke tale om et akkompagnement, der står sekundært iforhold til melodien. Det fungerer nemlig som et modsvar til melodien, hvilket er særlig tydeligt i de første fire takter, hvor akkompagnementet går hen og bliver en andenstemme. Ligesom formled A bliver melodistykket på fire takter gentaget.

Harmonisk set holder formleddet sig til samme tonart og benytter samme akkorder, som formled A. Der er dog nogle enkelte udvidelser til tonesproget i form af subdominantens parallel (e-mol) allerede i takt 17, som er den første takt af formleddet. I øvrigt indledes formleddet med en nedadgående akkordbrydning, som sammen med det frie akkompagnement giver en form for kontrast til formled A.

## Formled C

Som det ses i formoversigten udgør formled C inklusiv variationer en stor del af klaverstykket. Først introduceres det nye tema, som igen fylder fire takter. Men i modsætning til A og B, bliver det ikke direkte efterfulgt af en gentagelse, men en afslutning, der varer fire takter. Herefter gentages det hele igen, hvorefter en modulationsdel tager fat i temaet, der blev præsenteret i takt 33-36. Afslutningsvis spilles Temaet i dets oprindelige form med nye funktioner som afslutning.

Formleddet betoner i første takt G-dur, og fortegnet vidner også om en modulation til subdominanttonarten (G-dur). Præcis som i formled A ligger der et orgelpunkt og betoner tonika, mens højre hånd er mere frit stillet og markerer forskellige funktioner såsom dominanten (D-dur) i anden takt af formleddet. Afslutningsvis for formled C (takt 39-40) forekommer der dog en overgang fra A-dur til D-dur, som ikke bliver overført videre til G-dur, så i modsætning til tidligere, er det tonale centrum en smule usikkert.

Herefter modulerer P.-B. klaverstykket med inspiration i temaet fra formled C. Det er nærmere modulation over den lille figur i takt 33 end hele temaet. Grundlæggende er modulationsdelen opbygget således at der spilles en takt af figuren fra takt 33 efterfulgt af en opadgående akkordbrydning. Herefter den samme figur efterfulgt af en akkordbrydning nedad. Efterfølgende finder det samme sted engang til. Tredje gang denne proces påbegyndes (takt 51) sker der dog noget nyt. Indtil nu har der også været et system harmonisk. Startende i takt 41 spilles figuren med udgangspunkt i C-dur og herefter B-dur, hvorefter akkordbrydningen spilles i Eb-dur, så der er tale om en kvintforbindelse til sidst. Takt 42-44 er primært Eb-dur, som så leder over til parallelakkorden Gm i takt 45. Denne føres så trinvist nedad til F i samme takt. Herefter sker samme kvintspring og parallelakkordforbindelse igen indtil takt 51. Der er altså på en måde tale om en systematisk akkordrundgang, som giver mulighed for at klaversatsen kommer rundt og berører andre tonarter.

Som nævnt sker der noget nyt i takt 51, dette både formmæssigt og harmonisk. Det trinvis fald, som er blevet gentaget en hel del sker som vanlig efterfulgt af kvintfaldet. Herefter sker der dog en slags sekvensering af treklange over de næste fire takter. Akkorderne bliver C-dur (takt 52), E-mol (takt 53), G-dur (takt 54) og Bb-dur (takt 55). P.-B. tager i princippet blot C-dur-akkorden og rykker den en tert op for hver takt, mens han tager højde for faste fortegn, således at der forekommer både dur- og mol-akkorder. Som afslutning på modulationsdelen spilles fire akkorder, som leder tilbage

til formled Cs tonika (G-dur). Takten indledes med D-mol, som herefter efterfølges af en kvintfaldskæde fra E-dur, dog med A-mol efterfulgt af D7 med et tilføjet h, så det spænder mod G-dur.

## Opsummering

Som min gennemgang af klaverstykket og i særlig grad formled C vidner om, er der tale om et forholdsvist kompliceret klaverstykke, som ganske vist er ret enkelt indledningsvist. Det introducerer gradvist udviklingen af hovedtemaet, som går igen flere gange i klaverstykket. Det introducerer et let modsvar i form af B, som skaber nok afveksling til, at det ikke bliver ensformigt, at vende tilbage til A efter 8 takter af B. P.-B. bruger således B for at den første halvdel af klaverstykket ikke bliver for trivielt. Måden hvorpå P.-B. skaber variation i den anden halvdel af *Gratulation* er gennem modulationsdelen, hvor der umiddelbart er fundet inspiration i romantisk harmonik og klavermusik.

Der er ganske enkelt ikke så mange temaer at forholde sig til, men til gengæld varieres temaerne meget og harmonisk afviges der meget fra hovedtonearten. På den måde skiller *Gratulation* sig egentlig en smule ud fra hvad der er normen for salonmusikken, da de mange løse fortegn i modulationsdelen kan virke afskrækkende fra nybegyndere. Men den første halvdel af stykket, som introducerer udfordringerne meget gradvis, gør denne del af stykket nemt at lære, fordi der ikke er så meget nyt af forholde sig til ad gangen.

Som nævnt har titlen ikke nogen referencer til naturen, årstiderne eller bondesamfundet, som så mange andre af titlerne i *Frösöblomster*. Titlen bærer derimod associationer til et udråb, en lykønskning, hvilket titlen direkte ville oversættes til. Dette kommer til udtryk i den lette karakter, der i samspil med de hurtige løb bærer en vis association til en fanfare.

## Jämtland

For også at få et eventuelt udviklingsaspekt med i mine betragtninger har jeg valgt også at analysere klaverstykker fra henholdsvis bind II og bind III af *Frösöblomster*. I dette tilfælde er klaverstykket *Jämtland*<sup>60</sup>, som det fremgår af oversigten, fra bind II. Jämtland er den egn, hvori Frösö er placeret og altså det naturområde, der i første omgang inspirerede P.-B. til at komponere *Frösöblomster*. Mange af P.-B:s klaverstykker i de tre bind har en reference til naturen i deres titler, så som bølger mod en strand eller en bestemt træsort.

I dette tilfælde er forhåndsindtrykket også, at der må være et naturbillede repræsenteret i musikken, men formodentlig bredere orienteret. Jämtland er nemlig et stort område med meget forskelligartet natur og egentlig associerer titlen i lige så høj grad til bondesamfundet i området og noget folkeligt, som til natur. Det er på den måde nok den titel i *Frösöblomster*, der bærer den bredeste vifte af associationer.

Formled	Takttal	Betragtninger
A (12 takter)	1-12	Roligt, piano, legato. Selvstændig melodi med homofont akkompagnement.
B (8 takter)	13-20	Skift i taktart, ad libitum tempo. Kun melodi på nær sidste to takter.
A' (12 takter)	21-32	Melodien fra tidligere rykkes en oktav ned, akkompagnementet udvides til akkordbrydninger. Det homofone akkompagnement fra tidligere er stadig repræsenteret i g-nøglen.
B' (8 takter)	33-40	Melodien er rykket en oktav op og de to taktters akkorder er rykket en oktav ned.
A'' (12 takter)	41-52	Akkompagnementet bliver trioliseret, melodien klinger igen i den oprindelige oktav, dog i en ny tonart.
B'' (8 takter)	53-60	Melodien spilles i en ny tonart. Der er kun en akkord i sidste takt.

Som det fremgår af ovenstående, så er den store forskel i de tre A-stykker på et akkompagnementmæssigt plan. Der er enkelte forskelle rent harmonisk, primært at akkorderne bliver mere komplekse i formled A' og formled A'', men i bund og grund har samme udgangspunkt. Således er der egentlig ikke nogen store afvigelser fra det oprindelige formled A. Undtagelsen til

---

<sup>60</sup> Se bilag 3 s. 66

dette er dog de sidste fire takter af A'', som ellers ville lægge op til formled B ved at slutte af med A-dur. I stedet slutter A'' af med at blive i F-dur, for at klaverstykket kan ende i F-dur i B''.

### **Formled A**

Melodien er sangbar og det rolige tempo med homofont akkompagnement (i første gennemførelse) gør stemningen vemodig. Ved de øvrige gennemførelser af formleddet tager akkompagnementet form af akkordbrydninger i henholdsvis 8. dele og 8. delstrioler. Det gør klaverstykket mere aktivt og levende. Formleddet kan inddeles i tre perioder af fire takters varighed. De første fire takter præsenterer melodien, som gentages med en lille variation i de efterfølgende fire takter. De sidste fire takter byder på et mere længselsfyldt modsvar til hovedtemaet for formleddet. Disse takter får desuden også til formål at modulere til formled B tonalt og udtryksmæssigt.

*Jämtland* står som nævnt i F-dur, hvilket markeres ved F-dur fra begyndelsen af klaverstykket. Undervejs berøres subdominanten ovenikøbet med en tilføjet septim i takt 3. I takt 4 forekommer dominanten, som ved starten af anden gennemførelse vender tilbage til tonika. I anden gennemførelse berøres subdominantparallel i takt 6, hvilket fører til en variation på melodien fremover. Udover den lille variation i melodien er harmonikken ligeså enkel, som hidtil.

I de sidste fire takter af formleddet indleder P.-B. med en dominantseptimakkord, der bliver opløst til tonikaparallel. Denne bliver dog hurtigt ført videre til tonika med en stor septim (Fmaj7). Efter det man kunne kalde en kort tonal forvirringsmanøvre, foretager P.-B. endnu en af slagsen i takt 11 til 12, hvor der forefindes en overgang fra C7 til hvad der umiddelbart ligner en forstørret akkord, der kan tolkes som Faug. Der er tale om en omtydningsakkord, for akkorden kan ligesåvel ses som Aaug, hvilket er et i slutningen af takten vidner om. Dominanten har således ledt os til en akkord, der lød som tonika, men dog selv opløstes til en ny akkord, som bliver det nye tonale centrum for det kommende formled.

Som nævnt sker der ikke noget nyt harmonisk i de senere gentagelser af formled A. Melodien bliver rykket en oktav op, mens akkompagnementet bliver mere aktivt. Dertil bliver der lagt understemmer til melodien, som passer ind i tonaliteten. Den største ændring der sker, er i formled A'', hvor de sidste fire takter er ændret både melodisk og harmonisk. Melodien er ændret til en variation af melodien i de forrige takter. Det samme gælder harmonikken, som fortsat centrerer om F-durs hovedfunktioner. Der sker således ikke nogen modulation, så formled B'' får altså en



tonalitet centreret om F fremfor A, hvilket der ellers har været tilfældet i de forrige udgaver af formleddet.

## **Formled B**

Dette formled skaber en tydelig kontrast til formled A i og med, at melodien står alene, hvor formled A har et forholdsvis tungt besat akkompagnement, hvor der er mange toner, der klinger samtidigt. Her er der dog kun en tone ad gangen. Overgangen til formleddet satte tonaliteten til A-dur, men fremover er tredje trin lavt og melodien peger i retning af en frygisk tonalitet i og med fortegnene fra F-dur er bevaret. Modaliteten i formleddet gør at melodien bliver retningsløs, hvilket giver en afslappet stemning.

I de sidste to takter af formleddet træder akkompagnementet ind igen med et forudhold, som opløses ved at føre e til d. Dermed fås en formindsket firklang (hdim) på sidste slag i takt 19. D'et bliver dog en ny forudholdstone i takt 20. Umiddelbart er der tale om Bbmaj7, men eftersom der er c i bassen, kan akkorden altså tolkes som C13, hvor d som none ændres fra stor til lille. Så spændingsakkorden føres videre til F-dur i formled A. Klaverstykket har altså kort berørt en frygisk skala, som skabte stor kontrast til det ellers meget grundfunktionsbaserede klaverstykke.

Formled B' er fuldstændig identisk på nær, at det spilles en oktav højere. Derimod afviger formled B'' ved at være transponeret til F-frygisk og de to spændingsakkorder til sidst er afskaffet til fordel for en tom klang bestående af tonerne f og c.

## **Opsummering**

*Jämtland* er et klaverstykke, der i høj grad er komponeret med en kontrast i tankerne. Formled A er baseret på hovedfunktionerne i F-dur og følger stemmeføringsregler så godt som muligt. Der er mange samklingende toner og det skaber på sin vis en lydmur, ihvertfald når man ser dette formled i forhold til kontrasten. Denne kontrast findes i formled B, som ikke flytter sig nogen steder tonalt set, da det er en frygisk skala. Først når klaverstykket skal tilbage til formled A sker der noget tonalt. Udover dette er der kun en melodi, der står alene.

Som nævnt udtrykker klaverstykket en længsel og nærmest sørgmodig følelse. I og med titlen er opkaldt efter området Jämtland og altså den region, hvor Frösö ligger, må man formode at længslen,

der udtrykkes, netop er efter dette område. At klaverstykket slutter med formled B og den tomme klang kan yderligere tolkes som, at det er her klaverstykket hører hjemme. Det hører hjemme i det modale og simple udtryk. Man kan forestille sig, at P.-B. har siddet om vinteren i sin bolig i den aktive og larmende hovedstad Stockholm og længtes efter at besøge sit elskede stille og rolige Jämtland og dermed har forsøgt at vise den kontrast, der er mellem storbylivet og livet på landet.

## Folkhumor

For at repræsentere bind III i *Frösöblomster* og dermed nærme mig et fuldt billede af et udviklingsaspekt i P.-B:s samling, har jeg udvalgt *Folkhumor*<sup>61</sup>, som i bærer associationer til noget folkeligt og altså dermed og repræsenterer et tema, der endnu ikke har afdækket i de forrige analyser. Indtil videre har jeg nemlig afdækket naturtemaer og årstidsbilleder, men ikke noget, der var udpræget folkeligt.

Det umiddelbare indtryk fra titlen er naturligvis, at der er tale om noget folkeligt og højest sandsynligt mere fritsluppet og humoristisk. Med titlen *Folkhumor* lægger P.-B. op til en mere festlig stemning og man må formode, at han har taget inspiration i folkedanstraditionen på landet.

Formled	Takttal	Betragtninger
A (14 takter)	1-14	Højt tempo, stærk betoning af 1 og 3 i bassen. Præget af hurtige punkterede og trioliserede rytmer i melodien.
A (14 takter)	1-14	Gentagelse.
B (16 takter)	15-30	Leggiero. Fast rytmisk figur i bassen, der markerer 1 og laver en trille op til 2-slaget. I g-nøglen optræder der også homofont klingende akkorder.
A' (14 takter)	31-44	Gentagelse, spilles en oktav dybere i begge hænder.
C (22 takter)	45-66	Modulation, rytmisk minder formleddet om A, men det er mere legato, piano og lyrisk. Det fungerer som en form for sidetema til A.
B' (12 takter)	67-78	En kortere udgave af det første B-stykke. Tilpasset den nye tonart.
A'' (16 takter)	79-94	Modulation, melodien er forskudt en kvint i forhold til formled A. Der er tilføjet ekstra takter, der slutter med en markering af C-mol.

### Formled A

Det høje tempo kombineret med trioler og punkteringer i melodien skaber et hektisk udtryk. Under melodien ligger et akkompagnement, der markerer primært første slag og sekundært tredje slag i takten. Dette er meget udpræget i eksempelvis hamboen, en svensk 3-takts dans, der opstår omkring århundredsskiftet 1900. Tempoet er ganske vist ofte langsommere end det, der findes i *Folkhumor*. Det høje tempo og den livlige karakter i *klaverstykket* minder mere om en polkett. Desuden er

<sup>61</sup> Se bilag 4 s. 68

melodien primært trinvis og ellers baseret på treklangsbyrning, hvilket, til trods for det hurtige tempo, gør melodien simpel.

Harmonisk er formleddet svært at definere. Fortegnene leder mod Eb-dur eller C-mol, der er dog en stor mængde løse fortegn og skæve akkorder i forhold til dette tonale udgangspunkt. Mod slutningen fås dog et klart fokus på C-mol, da denne akkord ligger i bassen i fire takter (takt 9-12). Derudover virker der ikke til at være et tonalt centrum. Et hurtigt blik på bassen i de første fire takter vidner om et andet fokus end den normale dur-mol-tonalitet. Først spilles tonerne f og c, hvilket med melodien danner F-mol. Herefter skiftes c ud med d, for i næste takt at få tonerne g og d og dermed akkorden G-mol.

Herefter arbejdes der gradvist hen mod Bb-dur, som ville være dominant ud fra de givne faste fortegn. Den leder dog imidlertid til en C-akkord med kvartkvintforudhold, der opløses til C-dur og senere ændres til C-mol. Denne slags små ændringer i en enkelt akkord er med til at skabe nye klange uden at bruge kvintforbindelser, som man kender fra den traditionelle klassiske harmonik. Efter at have stået på C-mol i fire takter, rykker P.-B. akkorden et trin op og får D7, som leder til tonen g. Om denne slags harmonik er udpræget folkeligt inspireret kan diskuteres, men den står i stærk kontrast til P.-B:s ellers meget regelrette og simple harmonik. *Folkhumor* afslutter dog i formled A” med en klar markering af C-mol, som afsluttende akkord efter en lang nedadgående C-mol skala.

## **Formled B**

I dette formled er den klare markering af første og tredje slag stadig tydelig. Man kan argumentere for at andet slag også er markeret, men det har mere samme funktion som en trille. Melodien er noget mere rolig i dette formled, eftersom der er færre underdelinger end i formled A.

Harmonisk set er der et orgelpunkt, der peger i retning af Eb-dur i takt 15-23. Takt 24 er i kombination med melodien og dennes akkorder C-mol, efterfulgt af Eb7 og Ab-dur i takt 25. Herefter findes C7 i takt 26. C7 bliver opløst efter kunstens regler til F-mol som efterfølges af Bb7 og Eb-dur. Slutteligt forekommer G7, der leder til formled A, som ligesom sidst indledes med en f-tonalitet. Så der er igen tale om nogle lidt unormale akkordforbindelser fra P.-B:s side, men dog ikke den store kontrast til formled A i og med, at der ligesom i formled A holdes en tonal spænding ved hjælp af at holde en eller flere toner over længere tid. Variationen i formled B’ er præget af et

orgelpunkt på f og c, hvor dette i formled B var på es og bb. For begge variationer gælder, at der i højre hånd spilles akkorder, der gradvist ændrer sig. Om det denne gradvise harmoniske ændring er et typisk tegn på folkemusikalsk inspiration er dog en svært at afgøre.

Det mere rolige og statiske udtryk i dette formled står i kontrast til de hurtige løb, der er i formled A. Dog er kontrasten ikke så stor, eftersom den rytmiske figur stadig er til stede. Den er ganske vist ændret en smule, men den faste markering er der stadig og den egentlige forskel mellem de to formled er som sådan kun melodien, der bliver mindre aktiv, selvom den ganske vist har nogle løb som optakt til eksempelvis takt 19 og 20.

## **Formled C**

Formleddet er i noden tydeligt afmærket med en dobbeltstreg og et fortegnsskift. Orgelpunktet og melodien i de første fire takter af formleddet peger i retning af C-dur. Faktisk er orgelpunktet på c udpræget i hele formleddet på nær to takter, for f er bundtonen. Formleddet holder sig også til fortegnene i C-dur. Melodien, som altså er den eneste tonale udvikling, der kan ske, eftersom bassen ligger fast på c, holder sig primært indenfor tonikas (C-dur) tonemateriale og bevæger sig kun ganske sjældent over på subdominanten. Kun i takt 58 forekommer dominanten, som opløses til C-dur. I sidste takt af formleddet sættes der en septim på C-dur og denne leder således direkte videre til formled B'.

Som sådan skaber formled C egentlig ikke den store kontrast som man kunne forvente eftersom formled B heller ikke leverede en særlig kontrast. Hvis der er tale om en kontrast i formled C er det nok nærmere på det punkt, at harmonikken ikke udvikler sig i formled C, da der konstant er et orgelpunkt, der holder det tonale centrum ved en C-durstonalitet og melodien i dette formled holder sig også hovedsageligt til denne tonalitet. Derudover er selve durtonaliteten også en kontrast til det ellers molprægede klaverstykke.

Heller ikke rytmisk set sker der noget særligt. Første og tredje taktslag er som resten af klaverstykket markeret og denne markering bliver altså konsekvent udført hele vejen igennem klaverstykket. Melodien i formled C minder rytmisk set om den i formled A og består derfor af punkterede rytmer. Formleddet besidder også den samme sangbarhed og lethed, som formled A og i det hele taget virker formleddet som en slags modsvar - eller rettere sidetema - til formled A.

## Opsummering

Klaverstykket lægger sig i høj grad op af folkemusikalske traditioner i forhold til rytmiske betoning og tonesprog. Der er en overordnet modal tonalitet i musikken, som er gennemgående for hele klaverstykket. Dette gælder også for den rytmiske betoning. Der er også taget en vis afstand til den harmonik, som P.-B. normaltvis benytter, hvor han holder klaverstykket i det samme område i kvintcirklen - han tænker i kvintaffinitet. I *Folkhumor* fungerer den harmoniske progression mere på den måde, at han gradvist ændrer en akkord til den næste, primært ved blot at føre en enkelt tone et trin ned eller op og dermed ende i den anden side af kvintcirklen.

## Komparativ analyse og metodekritik

I dette afsnit vil jeg sammenfatte de forskellige resultater, jeg har fået ud af mine analyser af P.-B.'s arbejde som henholdsvis musikkritiker og komponist. Jeg vil afdække, om der er en sammenhæng mellem de to roller, som P.-B. har haft i sin levetid i forhold til den svenske nationalromantik. Derudover vil jeg også vurdere den analytiske tilgang i nærværende speciale med henblik på at vise fordele og ulemper ved denne samt finde frem til mulige andre tilgange jeg kunne have taget. Slutteligt vil jeg diskutere, hvordan jeg i fremtiden ville kunne udvide dette tema og arbejde videre med det.

Først og fremmest har jeg fundet frem til, at nationalromantikens kerne er et fokus på folkelig oplysning både på et historisk og kulturelt plan. Der var et overordnet ønske om, at kigge indad og finde landets egen nationale identitet gennem dets historie og kultur jævnfør højskolebevægelsens indsamling af gamle tekster og viser. Dette ønske viser sig også i musikken, hvor man præcis som P.-B. gør det, tager udgangspunkt i naturbilleder eller simple liv på landet. Man forsøger at danne folket kulturelt ved at give dem mulighed for at spille musik hjemme i stuerne med egne hænder, ved at komponere simple klaverstykker, der er på et forholdsvis let niveau, så de fleste hurtigt kan lære dem med en smule nodekundskab. Disse små salonstykker var velklingende og lød ligesom salonmusikken, som adelen havde råd til, men var altså tilpasset amatørmusikerne.

En karakteristik af P.-B. som anmelder, kunne lyde således. Han havde skabt sig et stort talerør, som nåede ud til mange mennesker. Han havde som bidraget til den folkelige oplysning, ved først og fremmest at vise, hvad der foregik i kulturlivet gennem anmeldelser og diskussioner om kunst i den lokale avis. Han blev kendt i størstedelen af Europa gennem disse anmeldelser og hans pen blev frygtet, så han har bestemt haft en vigtig rolle for den svenske nationalromantik, eftersom han netop forsøgte at belære folket om, hvad der var god og dårlig kunst, hvad der var rigtigt svensk musik og hvad der ikke var. Han har altså forsøgt at hjælpe med at danne - eller måske nærmere gendanne - landets nationale identitet gennem disse anmeldelser. Ved at fortælle, hvad der var rigtigt svensk musik bidrog han altså også til den svenske nationalromantik ved at kategorisere musikken.

Her passer P.-B. meget godt ind med specielt *Sommarsång*, men også med de andre tre klaverstykker, jeg har analyseret. De fire klaverstykker passer hver især på ind i tankegangen bag

den nationalromantiske strømning. *Sommarsång* er meget begyndervenlig i og med, at der er ganske få takter, der skal læres, da der forekommer mange gentagelser af forrige formled. Desuden er det ofte kun en hånd, der udfordres ad gangen, hvilket gør det nemt for en begynder, der ikke er vant til at multitaske. Desuden skildres naturen, som netop var en central del af det nationalromantiske fokus, i de triller, der efterligner fuglekvidr.

*Gratulation* ligger på et højere niveau end *Sommarsång*, men beholder stadig en simpel struktur, hvor udfordringerne tilføjes lidt efter lidt. Klaverstykket begynder ret simpelt og bliver gradvist sværere, hvilket er godt for en begynder, specielt fordi de første 4 takter regelmæssigt bliver genbrugt i dets normale udlægning. Så når man har kæmpet sig igennem et sværere antal takter og når til de lette første 4 takter, giver det et lille pusterum og en mindre succesoplevelse. Denne mindre succesoplevelse er altså med til at amatørmusikeren kæmper sig videre igennem de sværere dele og potentielt lærer at spille klaverstykket i sin helhed og i processen bliver dannet indenfor denne musikalske tradition.

Klaverstykket fra bind II (*Jämtland*) er ikke så begyndervenligt i og med, at de to akkompagnementsvariationer i formled A' og formled A'' er noget sværere at udføre for en nybegynder. Til gengæld fås et pusterum i formled B, hvor det netop kun er melodien, som har et folkeligt præg, der spilles. Klaverstykket bærer på den måde associationer til det liv, som P.-B. har fundet i Jämtlandseggen. Et mere simpelt og roligt liv på landet, langt væk fra storbyen.

I det sidste bind analyserede jeg *Folkhumor*, som i den grad virkede til at tage inspiration fra folkedans. Det minder om den tendens, der blandt andet også fandt sted i litteraturen, hvor man tog inspiration i gamle folkeeventyr og nyfortolkede dem eller blot genfortalte dem. Klaverstykket er dog ikke blandt de lettere værker i *Frösöblomster*, for tempoet er højt og der er mange løse fortegn, der skal tages stilling til. Når man sætter det op på denne måde, tegner der sig et udviklingsmønster, der viser, at P.-B. først og fremmest gjorde sine klaverstykker i *Frösöblomster* sværere efterhånden som bindene udkom og der blev også sat større fokus på det folkelige plan. Der er dog et problem i at sammenligne disse fire klaverstykker med hinanden på denne måde.

Dette udviklingsaspekt, jeg har lagt op til tidligere i specialet og berører igen i dette afsnit, har et problem med i sig. Det ligger nemlig således, at der ved en hurtig gennemspilning kan erfares, at der både er stykker i samme sværhedsgrad som *Sommarsång* og *Folkhumor* i samtlige tre bind af



*Frösöblomster*. Det vil sige, at hele sværhedsgradsspektret altså er til stede i alle tre bind. Desuden er det min opfattelse fra den oversigtanalyse, jeg har foretaget, at der er lige meget folkelig inspiration at finde i alle tre bind. For at kunne skildre en egentlig udvikling, hvis sådan en altså er at finde, så skulle jeg have udvalgt titler, der har det samme eller et lignende udtryk. Jeg har derimod taget et andet valg i udvælgelsen af klaverstykker.

I min udvælgelse af klaverstykker har fokus været, at de fire analyser skulle vise forskellige sider af P.-B:s musik i *Frösöblomster*. Jeg har fundet ud af, at P.-B. både fandt inspiration i en regelret, klassisk afklaret form for musik, men han fandt også inspiration i den mere fri folkemusik. Dertil har mange af klaverstykkerne også haft natur- og stemningsbilleder. Hans klaverstykker er ikke kun for nybegyndere, men også letøvede amatørmusikere, så der er udfordring til amatørmusikeren at hente i samlingen.

Hvad jeg kunnet have gjort, for bedre at sammeligne klaverstykkerne ville være, at have flere fælles elementer i min udvælgelse. Det eneste reelle fælleselement de fire udvalgte klaverstykker har haft, er at de alle er en del af samlingen *Frösöblomster*. De hører derfor alle under salonmusikstrømningen og er skrevet for klaver. Derudover kunne jeg have valgt at skærpe min udvælgelse således jeg kun udvalgte klaverstykker, hvori det var naturen, der var temaet i titlen, eller klaverstykker, der havde et folkeligt præg tonalt set. Men denne ensartede udvælgelse ville dog ikke give mig mulighed for at vise den fulde bredde af de temaer P.-B. afdækker i *Frösöblomster*. Og det er netop bredden, der var meningen, at jeg ville fokusere på, hvorfor jeg naturligvis også endte med at udvælge klaverstykker med henblik på at belyse forskellige temaer.

I fremtiden kunne jeg naturligvis foretage analyser af de andre klaverstykker i *Frösöblomster*. Jeg kunne også udvide horisonten for P.-B:s musik og inddrage hans korværker eller endda større værker såsom hans symfonier eller musikdramaer samt andre musikere i denne tidsperiode. Men da min fremtid højst sandsynligt ikke kommer til at blive centreret omkring forskning, men rettere undervisning, ser jeg derimod nærmere, at et potentielt videre arbejde med temaet, vil forekomme i forbindelse med et undervisningsforløb. Her vil jeg kunne benytte den faglige ballast, jeg har skabt mig både i forbindelse med harmonisk analyse, men også i forbindelse med de historiske forudsætninger for perioden.

## Konklusion

I indledningen beskrev jeg P.-B. som værende både komponist og anmelder. En mand, som foretog kritik af eliten (de professionelle musikere), mens han skrev musik til folket (amatørmusikerne). Jeg beskrev en problemstilling, der søgte at afklare og præcisere P.-B:s særlige betydning og position i den svenske nationalromantik i kraft af begge disse roller, som han havde i sin levetid.

I min undersøgelse af P.-B. har jeg ganske vist ikke fundet argumenter for P.-B:s betydning for strømningen i forhold til så mange andre kunstnere. Jeg har erfaret, at han havde stor respekt for Grieg og dermed også højst sandsynligt fik inspiration derfra. Dertil benyttede han sine anmeldelser til at rose kunstnere, der beherskede deres håndværk godt, give råd til dem, der havde et potentiale indenfor håndværket og slutteligt træde på dem, der udførte et dårligt arbejde i hans øjne. Han var altså en ærlig skribent og han udnyttede sit talerør til det fuldeste ved at sige til hele folket, hvad der var godt og skidt.

Dertil oplærte han pøblen i det klassiske repertoire i sine anmeldelser, men også gennem sine klaverstykker i *Frösöblomster*, som alle er i et passende niveau, hvor de fleste kan spille igennem dem og med lidt arbejde få dem til at klinge godt. De er allesammen afklaret stilistisk set og varierede nok til, at det ikke bliver for ensformigt. Han benytter stort set samme struktur i hver enkelt klaverstykke. Han indleder med et formled, hvor hovedtemaet præsenteres eventuelt med et sidetema, og følger oftest op med et kontraststykke. Nogle gange er der dog kun tale om et sidetema eller et kontraststykke og altså ikke begge dele.

Det virker måske lidt underligt, at han både opfordrer pøblen til at spille musik gennem *Frösöblomster*, mens han - omend indirekte - opfordrer dem til at holde deres musik væk fra koncertstederne med mindre de kan levere perfektion. Men det er netop det, der er pointen. P.-B. søger, at alle kan nyde musik, både dem i stuerne, der betaler for hæfterne, som så kan nyde amatørmusikken og så kan dem, der har råd få lov at nyde den professionelle musikscene. Amatørmusikken har dermed intet at gøre på den professionelle scene og ligeledes behøver man ikke at bruge penge på den professionelle musik, hvis man har råd til amatørmusikken.

Slutteligt kan man fastslå P.-B. til at være nationalromantiker. Selvom han efter sigende skulle tage stærk afstand til den romantiske del af begrebet, så er han stadig en stor nationalistisk kunstner, der tager inspiration i romantisk musik. Inspirationen spænder dog yderligere til folkemusik og natur samt livet på landet hos bondefamilierne. Det, der dog er særligt interessant, er, at han arbejdede med kontrasten mellem romantisk musik og folkemusik. Hvis han har et klaverstykke som bevæger sig mest indenfor det romantiske område, så bruger han folkemusikken til at skabe kontrasten i klaverstykkets kontraststykke og vice versa. Han opnår altså ikke en egentlig symbiose mellem de to musiktraditioner.

# Litteratur

Brincker, Jens et al (1983) *Gyldendals Musikhistorie Bind 2 - Den europæiske musikkulturs historie 1740 - 1914*, Nordisk Forlag

Engström, Bengt-Olof et al (2006) *Wilhelm Peterson-Berger - en vägvisare*, Gidlunds Forlag

Jonsson, Leig & Tegen, Martin (1992) *Musiken i Sverige III - Den Nationella Identiteten 1810-1920*, Bokförlaget T. Fischer & Co.

Kayser Nielsen, Niels (2009) *Bonde, stat og hjem: Nordisk demokrati og nationalisme - fra pietismen til 2. verdenskrig*, Aarhus Universitetsforlag

Larsen, Teresa Waskowska og Maegaard, Jan (1981) *Indføring i Romantisk harmonik 1. Tekstdel*, Engström & Sødring Musikforlag

Mortensen, Klaus P. & Schack, May (2008) *Dansk litteraturs historie Bind 2 1800-1870*, Nordisk Forlag

Peterson-Berger, Wilhelm (1896 - 1914) *Frösöblomster Op. 16*, Abraham Lundquist Musikförlag

Peterson-Berger, Wilhelm (1912) *Några ord om musikkritik*, Musikerförbundets Tidning

Peterson-Berger, Wilhelm P.-B. (1923) *Recensioner - Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896-1923 Bind I*, Åhlén & Åkerlunds Förlag

Peterson-Berger, Wilhelm (1923) *P.-B. Recensioner - Glimtar och skuggor ur Stockholms musikvärld 1896-1923 Bind II*, Åhlén & Åkerlunds Förlag

Samson, Jim *Nation and nationalism I*: Samson, Jim (2002) *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press

Shaomian, Armen (2009) *Swedish National Romantic Music - The Influence of Composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar*, VDM Verlag Dr. Müller

Tråven, Marianne (1984) *Peterson-Berger som Musikkritiker - P.-B:s musikkritiska ideal och dess användning i hans arbete som musikkritiker*

# Bilag

1. Sommarsång
2. Gratulation
3. Jämtland
4. Folkhumor

# Sommarsång.

W. Petersen - Berger.

*Andante con moto.*  
*dolce cantando*

*p*

*poco accel.*

*p ero - non - do*

*sempre*

*sempre*

Gr. L. 0001 3877 2224 4055  
8414

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The right hand has a complex, rapid passage with many beamed notes. The left hand has a simpler accompaniment. The tempo marking *a tempo* is written above the right hand.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand continues with intricate patterns, while the left hand provides harmonic support.

Third system of musical notation. The tempo marking *poco accel.* is written above the right hand. The right hand features a series of chords and moving lines.

Fourth system of musical notation. The right hand has a very dense and fast passage. The tempo marking *f sempre* is written above the right hand.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with rapid, beamed notes. The tempo marking *a tempo* is written above the right hand. The left hand has a *Titard.* marking.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes dynamic markings *f*, *p*, *mf*, and *dim.* in the right hand, and *f* in the left hand. The piece concludes with a *p* dynamic.

AW. L. 3505. 3477 3568. 4055  
3458

# Gratulation.

W. Peterson - Berger

Tempo giusto con grazia.

The musical score is written for piano and consists of six systems of music. Each system contains a treble and bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The first system begins with the tempo instruction "Tempo giusto con grazia." and includes dynamic markings of *mp* and *p*. The piece concludes with a *Fin.* marking at the end of the sixth system.

AM. L. 2007, 2477, 2008  
3402



11

*pizz.*

*p*

*rit.*

*ff*

*riten.*

*a tempo*

*sp*

*pizz.*

*a tempo*

*sp*

*D.C. al Fine.*

ASC. L. 3110. 3477. 0483  
3443

# Jämtland.

(Landskap i öfversta Sverige.)

W. Peterson-Berger.

*f*

Tranquillo e cantabile.

*p legato*

Andante, poco ad libitum.

*fp*

*p*

*mp*

Tempo I.

*pp*

*f*

*rit.*

*pp*

*mp*

Tempo II.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Dynamic markings include a piano (*p*) in the first measure and piano-piano (*pp*) in the fifth and sixth measures.

Tempo I.

The second system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Dynamic markings include a forte (*f*) in the first measure and piano-piano (*pp*) in the second measure.

The third system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Dynamic markings include a forte (*f*) in the first measure and piano-piano (*pp*) in the second measure.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Dynamic markings include a forte (*f*) in the first measure and piano-piano (*pp*) in the second measure.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Dynamic markings include a forte (*f*) in the first measure and piano-piano (*pp*) in the second measure.

Tempo II.

The sixth system of music consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. The bass staff begins with a bass clef and contains a bass line with similar rhythmic values. Dynamic markings include a piano (*p*) in the first measure and piano-piano (*pp*) in the second, third, and fourth measures.

ARR. L. 2263. 4057

4.

Folkhumor.

Vivace,  $\text{♩} = 100$ .

The musical score is written for piano and consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system includes the tempo marking 'Vivace,  $\text{♩} = 100$ ' and the word 'ritard' in the bass staff. The second system features a long slur over the treble staff. The third system has 'ritard' markings in the bass staff. The fourth system is marked 'Allegro scherzando' and includes 'ritard' markings in the bass staff. The fifth system continues the piece with various rhythmic patterns.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *p*. A *rit.* marking is present at the end of the system.

Second system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns and melodic lines in both staves.

Third system of musical notation, showing a change in texture with more sustained notes and chords. Dynamic markings include *rit.* and *rit. ad.*

Fourth system of musical notation, featuring a prominent melodic line in the treble clef and a supporting bass line. A *p* dynamic marking is visible.

Fifth system of musical notation, characterized by a steady eighth-note accompaniment in the bass clef and a more active treble line.

Sixth system of musical notation, the final system on the page, showing a continuation of the eighth-note accompaniment and a melodic flourish in the treble.

This page of musical notation is for guitar and consists of six systems, each with a treble and bass staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Guitar-specific notations are present throughout, including 'Tab' (TAB) and 'p' (piano). The first system shows a complex melodic line in the treble and a supporting bass line. The second system features a melodic phrase in the treble and a bass line with some 'Tab' markings. The third system continues the melodic development with 'Tab' markings in the bass. The fourth system has a melodic line in the treble and a bass line with 'Tab' markings. The fifth system shows a melodic line in the treble and a bass line with 'Tab' markings. The sixth system concludes the piece with a melodic line in the treble and a bass line with 'Tab' markings. The page is numbered '12' in the top left corner.

Mr. L. 433