

SEX LÅTAR FÖR KLAVER *SIX PIANO TUNES*

- | | | |
|----|---|-------|
| 1 | När rönnen blommar <i>When the rowan blooms</i> | 2'39 |
| 2 | Gångtrall | 1'31 |
| 3 | Vest i fjellom <i>In the western mountains</i> | 4'00 |
| 4 | Spelman <i>Fiddler</i> | 2'40 |
| 5 | Chorus mysticus | 3'07 |
| 6 | Nachspiel | 2'08 |
| 7 | Invention à 2 voci | 0'58 |
| 8 | Glidande skyar <i>Gliding skies</i> | 5'06 |
| 9 | Stjärngossarne <i>The star-boys</i> | 3'24 |
| 10 | Norrländsk rapsodi <i>Norrland rhapsody</i> | 10'52 |

FYRA DANSPOEM *FOUR DANCE POEMS*

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | Till föredansarna <i>To the foredancers</i> | 2'10 |
| 12 | Sommardrömmar <i>Summer dreams</i> | 3'18 |
| 13 | Morgonbris <i>Morning breeze</i> | 2'46 |
| 14 | Serenad <i>Serenade</i> | 4'15 |

I SOMRAS *LAST SUMMER*

- | | | |
|----|---|------|
| 15 | Fjället <i>The mountain</i> | 4'17 |
| 16 | Sjön <i>The lake</i> | 4'34 |
| 17 | Över heden <i>The moor</i> | 3'28 |
| 18 | Ekorre och skogsduva <i>A squirrel and a stock dove</i> | 3'09 |
| 19 | Granskogen <i>The spruce forest</i> | 4'34 |
| 20 | Fjällbäcken <i>The mountain stream</i> | 2'56 |

SCD 1087

WILHELM PETERSON-BERGER

I SOMRAS • LAST SUMMER



THE COMPLETE
PIANO MUSIC
Volume 2

Olof Höjer

*plays the 1904 Hornung & Möller
grand piano at Svaneholm Castle*

Swedish
Society
DISCOFIL

WILHELM PETERSON-BERGER OCH HANS PIANOMUSIK 1897-1903

av Olof Höjer

När Peterson-Berger hösten 1895 lämnade sin tillfälliga bostad på Frösön hos vännen, lantmätaren Lars Tirén för att resa till Stockholm och där slå sig fram med sin musik kom detta att innebära en avgörande scenförändring i hans liv. Strax efter ankomsten till huvudstaden besökte han nämligen DN:s redaktion för att lämna in en annons om musiklektioner, vilket så småningom kom att leda till att han på nyåret 1896 anställdes som tidningens musikrecensent. Detta var upptakten till en drygt trettio år lång verksamhet som den förmodligen mest läste, mest omdiskuterade och mest hatade, men kanske också mest beundrade musikkritikern i svensk musikhistoria. Själv sammanfattade han det hela på följande koncisa sätt i sina memoarer *Minnen*:

”Därmed började det betydelsefullaste avsnittet av mitt liv, de decennier som sågo mina operor, kantater, symfonier och symfoniska verk, sånger med orkester, Karlfeldtsånger m. m. födas, jämte ansevärd mängder av litterära uttalanden, dagskritik, analyser, undersökningar och framställningar i bokform.”

Till en början väckte hans recensioner stor uppmärksamhet och uppskattning – musikkritik på den nivån var man inte bortskämd med i det dåtida Stockholm. Men snart kom hans på en gång kritiska och hyperkänsliga sinnelag, hans oförmåga och ovilja att acceptera det som inte

motsvarade hans krav på en alltigenom helgjuten, personlig och renhjärtad konstutövning att försätta honom i konflikt med både det svenska kulturetablisemanget och gästande berömdheter. Detta var ett pris han uppenbarligen var beredd att betala. Att dagtinga med sin övertygelse tycks för honom ha varit en psykologisk omöjlighet. 1901 skriver han i ett brev till DN:s chefredaktör, Otto von Zweigbergk, följande karaktäristiska rader:

”Jag tror icke på kritik, framförallt icke på möjligheten af s. k. rättvis kritik, utan blott på personliga meningar, starka genom personlighetens ärlighet, kunskaper, temperament, svaga genom motsatsen.”

Kanske var det helt enkelt också så att han i själ och hjärta såg sina recensioner som fullvärdiga resultat av sin konstnärliga begåvning? Och trots många tillfällen av både inre tvekan och yttre motstånd höll han fast vid sitt kritiker-värv ända till 1930 (med ett uppehåll 1908-1911 då han var verksam som regissör vid Kungliga Operan).

Mycket har skrivits om kritikern ”P.-B.”, kanske rentav mer än vad som skrivits om tonsättaren Peterson-Berger. Intresset för hans musikaliska produktion i sin helhet har däremot inte varit lika stort. Att ägna sig åt spekulationer över vad tonsättarnamnet Peterson-Berger skulle stått för idag

om inte musikkritikern ”P.-B.” funnits är dock knappast meningsfullt. Att diskutera och bedöma musik och musiker och att formulera sina åsikter och ideal skriftligen var uppenbarligen ett centralt och tidigt upplevt behov hos honom. I sina *Minnen* skriver han (apropå studieåren i Dresden): ”För övrigt hade mina brev hem till anhöriga och vänner i Sverige knappast varit annat än musikrecensioner, entusiastiska eller kritiska.”

Till en av sina förtrognaste brevvänner, Alma Arbman, skriver han till exempel 1894 om musikalisk interpretation, utläggningar som dels ger en bakgrund till hans kommande kritikerverksamhet med dess många karaktäristiska angrepp på ytlighet, divalater och virtuoskult i konsertlivet, dels också berättar något om hur han sannolikt ville ha sin egen musik spelad:

”...jag är af den åsigt att den exequerande aldrig kan i exequerandets ögonblick vara en själfständig konstnär utan blott den skapandes tjänare... hvarje executör, som inspirerad utför ett stycke, blottar en ny fas af dess skönhet... må han blott tillse att hans egen skugga ej för salongens lätt narrade publik bortskymmer tondiktarnas strålände stjernbilder, ifall han för öfrigt lyckas lyfta den hemlighetsfulla slöja som döljer dem. Hur mycken personlighetsdyrkan bedrives ej i konsertsalarne då de största mästerverk offras grymt på executörjagets altare!”

Onekligen är Peterson-Berger här långt före sin tid ifråga om de krav på saklighet, idealitet och ödmjukhet han ställer på interpreten. Hans

tankar formulerades ju 1894 och måste ses mot bakgrunden av den tidens mycket subjektiva interpretationsstil. För den som studerar och framför hans musik tycks Peterson-Bergers ideal hur som helst enkla och raka: konstverket i centrum – bort med påklustrad uttrycksfullhet och publikknipande friheter. Låt det egna jaget levandegöra i stället för att skymma. Och framför allt: ärlighet, enkelhet.

Av den pianomusik Peterson-Berger komponerade 1897-1903 är *Sex låtar* (1897) och *I somras* (1903) utan tvekan av störst intresse såsom både personligt färgade och måleriskt uttrycksfulla folklivs- och naturstämningar (det andra häftet *Frösöblomster* från 1900 bör också nämnas här – det återfinns på volymen med samtliga *Frösöblomster*).

Försöken till konsertanta folkmusikbearbetningar i *Norrländskt rapsodi* (1898) och de Chopininspirerade valsstudierna i *Fyra danspoem* (1900) står som ganska isolerade företeelser i Peterson-Bergers pianoproduktion och har kanske mer stil- och pianohistoriskt intresse.

Som mer tillfällighetsbetonade måste man beteckna framför allt den utgivna *Invention à 2 voci*, naturskildringen *Glidande skyar* och genrestycket *Stjärngossarne*, samtliga från 1897.

Ett särdrag hos pianokompositionerna från denna period är att Peterson-Berger försåg flera av dem med ett slags inledande lyriska motton, där han med den egna poesins hjälp tycktes vilja förbereda eller skildra de stämningar han tolkade i toner.

Sex låtar för klaver (1897)

Det kunde ligga nära till hands att se detta pianohäfte som ett försök från Peterson-Bergers sida att följa upp framgången med det första häftet *Frösöblomster* från 1896 – som ju blev ett genombrottsverk och som väl fortfarande är den musik av Peterson-Berger som är djupast förankrad hos den svenska publiken.

Den folkligare etiketten "låtar för klaver" tycks dock antyda att Peterson-Berger här kan ha tänkt sig något både musikaliskt och pianistiskt enklare än de jämförelsevis ganska krävande och mer "salongsfäihigt" polerade melodierna i *Frösöblomsterhäftet*. Man tycker sig ana en strävan mot något ursprungligare – mot det som för Peterson-Berger livet igenom var de två urkällorna: naturen och folkmusiken. Dessa stycken är inte bara enkla och ganska lättspelade, utan också friska och omväxlande med sina opretentiöst konkreta stämmingsvärden.

I *När rönnen blommar* låter han både melodik och framförallt harmonik "blomma" på ett sätt som faktiskt känns osökt naturalistiskt och i *Gångtrall* – en äkta "låt" – kombineras friluftstonen och enkelheten med en elegant konstfullhet i mittpartiet, där det inledande "tralltemat" spelas ut mot en ny melodi i spänstiga basoktaver.

Högst när han i *Vest i fjellom*, en komprimerat enkel natur- och folktonsstudie där han på ett nästan fysiskt förnimbart sätt återger stämningen av ensamhet och ödslighet över fjällvidderna. Den vemodiga, vallåtsliknande melodin får efter

hand sparsamt insatta ackordiska färgklickar och leds stegvis fram till ljusgnistrande kulminationer – så småningom dör musiken bort och mynnar ut i en lång, vibrerande "horisontlinje", utpenslad av långa skenbart stillastående pianoklanger.

I *Spelman* målar Peterson-Berger upp en flerbottnad, psykologiskt intressant miniatyr som utan vidare spränger ramarna för vad man väntar sig av en "låt". Musiken pendlar mellan inåtvänd melankoli, en nästan wagnersk tränjukhet, passionerad känslsamhet – och plötsliga, nästan desperat glättiga polskarytmer. *Chorus mysticus* återger rakt motsatta stämningar: idyll, stillhet – "Det er i den fagre ensomheds Skjød/en lindrende ro at finde". Här handlar det helt enkelt om en opretentiös men precis pianosättning av Peterson-Bergers egen körvisa *Hvile i Skoven* (1894, till text av J S C Welhaven), av sångarvännerna i Umeå respektlöst kallad "den där mystiska kören, som ingen vet vad den heter".

Den avrundande polkan *Nachspiel* fortsätter på den inslagna vägen av lättillgänglighet. Här har Peterson-Berger även gett pianisten något att öva på. De glada polkarytmerna säts hela tiden igång av eleganta kaskader av pianistiskt briljanta figurationer – ovanligt hos Peterson-Berger, men effektivt och fullkomligt organiskt.

Invention à 2 voci (1897)

Denna lilla invention är knappast något exempel på Peterson-Bergers kontrapunktiska kunnande. Det rör sig i stället om ett minnesblad, en känd

tonsättares (och musikkritikers!) bidrag till den då berömda sångerskan Gudrun Torpadie-Lindbloms minnesalbum, där det även fanns autografer av Alfvén, Sjögren, Stenhammar och andra kända musiker.

Peterson-Bergers bidrag bestod dels av en 17 takter lång tvåstämmig invention där temat formats av de tonbokstäver som göms i sångerskans namn (**G**u**D**run **T**or**P**adie-**L**in**D**blom) dels av en dikt, *Komparation*. Det hela är undertecknat "t, 11.3.97" ("t" var den signatur Peterson-Berger använde innan han övergick till det mer välkända "P.-B.").

Komparation

*Den som kan för andra sjunga
så, att lyssnande de dröja
glade jemmande de tunga
veckan öfver ögats bryn,
Han är lycklig!*

*Den som kan sitt eget hjerta
med en sång ur sorgen höja
så, att lifvet ler i bjärta
sommarfärger för hans syn,
han är lyckligare!*

Glidande skyar (1897)

År 1898 firade Peterson-Bergers förläggare Abr. Lundquist Kongl. Hofmusikhandel sitt 60-års-

jubiläum med att ge ut ett påkostat pianoalbum, *Musik för piano af svenska tonsättare*, försett med dedikationen "Till Hans Majestät Konung Oscar II – i djupaste underdanighet från förläggaren". Det innehöll 22 pianostycken av lika många tonsättare, både yngre och äldre – bland de förra var Peterson-Berger förstas självskrivna.

Peterson-Bergers bidrag komponerades året innan, 1897. Som titeln antyder rör det sig om en naturstämning, ett melankoliskt och 90-taliskt mörktonat stycke, med en dramatisk, sekvensartad stegring i mitten som via en lätt impressionistiskt färgad utveckling leder tillbaka till inledningsmotivet.

Stjärngossarne (1897)

I Publicistklubbens julutgåva 1897, *Julqvällen*, finner man ett pianostycke och en dikt, båda av "WPB" och med rubriken *Stjärngossarne* – ett exempel (vid sidan av till exempel festspelet *Sveagaldrar* till Oscar II:s regeringsjubileum och de ovan nämnda *Glidande skyar* och *Invention*) på att Peterson-Berger redan före sekelskiftet var en av de mest uppmärksammade tonsättarna.

Stycket är utformat som en ganska enkel programmusik: stjärngossarna tycks närma sig ur fjärran för att slutligen stå "mitt på scenen" sjungande en högtidlig koral, varefter de försvinner samma väg som de kom.

Men man undrar ändå hur pass stor anklang hans stjärngossemarsch väckte. Vissa särdrag kan nog ha känts en smula främmande i detta

Stjärngossarne

*Hvad glans genom rutor, där rimfrostens fjäll
i brinnande rankor sig vrida!*

*Och klockorna ringa i midvinterkväll
öfver staden och slätten den vida.*

*Då stiger ur heliga häfder en syn:
på randen af bimmelens drömröda bryn
tre sjungande konungar skrida.*

*Ett bloss mellan skyar har ledt till vårt fjäll
deras gång från Libanons lunder.*

*Nu ljuder på tröskehl, sällsam och gäll,
deras sång i midvinterstunder:*

*”Si anden har aflat och stoftet har födt,
en jungfru är moder, en gudom är kött.*

Prisom de himmelska under!

sammanhang, där man säkert väntat sig mer konventionella och låtspelade tongångar. Det marschartade huvudmotivet har en litet oväntad, lätt orientalisk/pentatonisk färgning och vandrar över nästan hela klaviaturen och är originellt nog uppbyggt av femtaktiga perioder (närmast 3+2 takter). Den tillhörande dikten antyder också att det sceneri Peterson-Berger förmodligen hade i tankarna inte hade så mycket att göra med svenskt luciafirande och stjärngosseparader. Snarare handlade det om en vid denna tid förmodligen ännu delvis kvarlevande tradition vid

trettonhelgen (med rötter i medeltida mysterie-spel) där fem stjärngossar föreställer de tre vise männen, Judas och ”Stjärnkungen”.

Norrländsk rapsodi (1900)

Veterligen är Peterson-Berger den ende svenske tonsättare som publicerat en konsertant anlagd rapsodi för piano baserad på autentiska folkmusikmotiv. Att just Peterson-Berger står för detta är onekligen paradoxalt. Den internationella virtuoskultur där Liszts ungerska rapsodier var centrala repertoar tog han uttryckligen avstånd från i sina recensioner och folkmusiken hade en djupare betydelse för honom än som material för färgrika, effektfulla arrangemang – ändå tycks han ju här ha velat skapa något som skulle kunna ”göra sig” på konsertestraden utifrån dessa mönster.

Men de stora pianistiska utspelen var knappast Peterson-Bergers specialitet och det han försöker sig på i den vägen ger mer intryck av utanverk än ett resultat av en genuin pianistisk fantasi. Man blir inte överraskad när man erfår att det bland Peterson-Bergers efterlämnade notmaterial finns inte mindre än tre utkast till orkestrering.

Men kanske tänkte sig Peterson-Berger sin rapsodi som ett haltfullare, genuint svenskt alternativ till den lisztiska rapsodistilen? Den är nämligen mer lyriskt inåtvänd än utåtriktat briljant. Den både börjar och slutar i stilla, eftertänksamt ”folktonsvemod” med en jämtländsk melodi: *Visa från Oviken* (som Peterson-Berger kanske

Norrländsk rapsodi

*Jag börde det skalla i skogen
af fåbodflickornas ”kökning” så gäll,
jag börde det spela på logen
i slättern en bleknande sommarkväll;
kring timmerkarlarnes rykande brasa
vid älvar, som fraggiga tumla och rasa,
på mark och i stuga, på sjöar och sel
blott ett jag börde i visa och spel:*

*Beväringens lustiga trallar,
i junisölgass och landsvägsdamm
och vaksång i kvällsröda tallar
och vinterbjällror och julleksglam
och tranornas rop på myrvar och moar
och fjällugglans skrik över urar och floar,
allt tycktes mig stiga ur hembygdens bröst,
allt lånte dess mäktiga hjärta sin röst.*

*I klingande, fagra minnen,
I toner från barndoms- och ungdomsår!
Väl ännu ett genljud I finnen
i landet, dit trånsjuk min tanke går
i landet, det vilda och ödemarksvida,
det hjärta och bleka, det kärva och blida
med midnattsdager och stjärnors brand,
Norrland, min lyckas och längtans land!*

fått av vännen, folkmusiksamlaren Karl Tirén – man finner den i samlingsverket *Svenska låtar*, del 6). Som kontrast kommer sedan en oidentifierad gånglåt, som så småningom kombineras med *Oviksvisan* i en effektfull kontrapunktik. En bravurmässig oktavpassage för fram till rapsodins mittparti, där den kända *Burträskvisan* (som Peterson-Berger använde redan 1894 som trio i *Bröllopsmarsch* – se Vol 1) blir material för fria, virtuosbetonade variationer. Den sista av dessa är utformad som ett slags valsintermezzo, följd av reminiscenser av gångtrallen och en repris av *Oviksvisan*, som ger rapsodin en elegisk avslutning i bortdöende pianissimo.

Även till sin norrländs-rapsodi skrev Peterson-Berger en inledande dikt, full av folkliga och naturlyriska Norrlandsscenerier.

Fyra danspoem (1900)

*Till föredansarna / Sommardrömmar / Morgonbris
Serenad*

Både i den norrländska rapsodin och dessa *Fyra danspoem* tycker man sig möta Peterson-Berger ”på spaning efter den tid som flytt” – hans barn- och ungdomsår i Ullånger, Burträsk och Umeå. I rapsodin handlade det om minnen av folkliv och folkmusik, i danspoemen är det snarare den borgerliga hemmusikmiljö, där hans mor var centralgestalten som återuppväcks – detta trots att han i de motto-dikter som inleder varje stycke tycks vilja frambesvärja poetiska dansvisioner av vår, sommar, morgon och kväll.



Wilhelm Peterson-Berger and Lars Tirén at Ånge gård, Frösön.

Vid något tillfälle lär han ha kallat danspoemen för sina "Chopinstudier" och utan tvekan leds tankarna osökt till de lyriskt/elegiska stämningensvärdena, den melodiska sötman och den eleganta passagetekniken i Chopins valser – som säkert hörde till det hans mor spelade.

Strängt taget kunde han likaväl kallat styckena "vals-poem". Taktarten är genomgående 3/4 och valskaraktären ofta uppenbar.

"Hän över fälten, du fröjldystna skara/dansa med blommor i händer och hår!" – så börjar den dikt Peterson-Berger satt som motto för *Till före-*

dansarna. Musiken som följer är både vital och fylld av dansant "fingerglädje" men också av en rätt allmän, preludieartad karaktär och visar sig så småningom ha lite svårt att leva upp till diktens slutrader: "Bed yran till gäst, låt suckarna fara!/När allvaret leker, då först är det vår."

I *Sommardrömmar* möter man en mer lyrisk och variationsrik valstyp, där både sångbarhet, luftig elegans och pregnant rytmik spelas ut mot varandra och där den melodiska och klangliga sötman svarar väl mot diktens måttade sommarstämning: "Genom kastanjekronors gröna galler/en dämpad solglans öfver gräset faller/där uti löfvens skygd den gyllne svärmen/af alfer dansar tyst i sommarvärmen."

"Som en klarblå dröm/morgonen skälfter/i strålände stillhet/blott half-väckt än" – denna skira inledning till det tredje danspoemet, *Morgonbris*, tycks Peterson-Berger låta stå för sig själv, för att så "väcka" musiken vid fortsättningen: "Då brusar ett under/fram genom rymden/vattnen krusas/och lundarna sjunga". Här har han inspirerats till en färgrik och expansiv pianosats, som utnyttjar hela klaviaturen på ett sätt som nästan snuddar vid det virtuosa.

Om nu Peterson-Bergers hyllning till den "sångväckande, bröstvidgande, ljuflika" morgonbrisens kanske ändå främst intresserar den som sitter vid pianot, blev det sista danspoemet, *Serenad*, redan från början en lyssnarfavorit (och är väl det enda av danspoemen som hållit sig kvar i repertoaren). Det beror naturligtvis på att Peter-

son-Bergers melodiska uppfinningsförmåga här blommat ut i en i bästa mening salongsinspirerad ton av nostalgiskt vemod, som nästan lyfter mottots inledningsrader till något som liknar poesi: "På kvällens himmel rosenskyar brinna/och skuggan smyger fram till din balkong/der stolt du står, min lyras herskarinna/och tyckes lyssna tankfull till min sång."

I somras (1903)

"Det kom ett brev från min bror, kartografen. Han föreslog mig att göra ett besök uppe i Sörsjö- och Oldfjällen och vad de beta allt, dessa vilda, avlägsna trakter, där han denna sommar hade sitt arbete, och han beskrev så frestande allt det härliga, som väntade mig däruppe, att mitt beslut mognade innan brevet var slut."

Så beskrev Peterson-Berger (i Svenska Turistförningens årsbok 1904) upptakten till den vandring han sommaren 1903 företog i Oldfjällen i västra Jämtland. Med sig hade han det påbörjade partituret till operan *Arnfjot* och av alla de melodiska uppslag som av olika skäl inte kom till användning i operan utarbetade han en samling med sex pianostycken som han kallade *I somras* (och som långt senare orkestrerades – de satstitlar som används nedan kommer från denna version – pianostyckena är endast nummererade).

I somras hör till Peterson-Bergers allra mest inspirerade naturskildringar för piano. Här finns både rena, beskrivande naturstämningar och subjektivt känsloladdade avsnitt – som om

Peterson-Berger pendlar mellan skildrande stämningmåleri och sin egen hänförelse över vad han ser och upplever. I den svenska pianolitteraturen finns knappast någon motsvarighet.

FJÄLLET*

"...i kraftigt välvda former, som en rad jättelika, blå porslinskupor, reste de sig i solen, knappt en mil avlägsna, här och där strimmade, prickade eller klädda av kritvit snö – en värld av gigantiska klarbet och gyllenblå glans."

Två stämningsslägen dominerar till en början det inledande stycket: en enkel, ensam "lurmelodi" målar rymden och klarheten över de stora vidderna, medan passionerade, deklamatoriska utbrott tycks ge uttryck för tonsättarens överväldigande känslostorm inför det storslagna panoramat. De avlöses sedan av en bred, hymnisk melodi (med lurmelodin i bakgrunden) – som en lovsång till den jämtländska fjällnaturen.

SJÖN

"Solen stod nära middagshöjd; över fjällen och sjön låg stilla sommarglans. Granskogen susade sakta runtom lägerplatsen, och små klara vågor smälldes skvalpande emot strandens vassa, vittrade stenar."

Tre gånger hör man sjöns motiv; en mjukt sjungande melodi, liksom född ur sommarstillheten och ackompanjerad av sakta gungande ånton-

delar. Mellan dessa delar har Peterson-Berger satt in två intermezzi, härledda ur sjömotivet – det första egentligen bara ett kort, förbiglidande fugato, medan det andra utvecklas till en mer känsloladdad, ibland nästan recitativisk betraktelse.

ÖVER HEDEN

"Så nå vi sjöns övre ända ...och vår fjällvandring börjar på allvar. Den går först nere i skogsregionen, över långa, våta myrvar och ängar, genom tät gran- och björkskog, så höja vi oss så småningom upp på kala fjället..."

Här kommer man nära ödemarksstämmingarna i *Arnlfot* – det verk Peterson-Berger arbetade med under vandringen i Oldfjällen. Inledningstemat är en vittfamnande melodi i moll, som både skildrar vandrandet och den karga ödsligheten uppe i fjällregionen. Efter en lång, bitvis storslagen, nästan dramatisk mellandel återkommer vandringstemat, varefter musiken vänder mot dur – och låter satsen sluta i ett mjukt, lyriskt ljus.

EKORRE OCH SKOGSDUVA

"...eftermiddagssolen stekte så innerligt, flugorna surrade så sövande, skogarna voro så envist gröna och myrarna så ödsliga, att det nog kunde hända att jag inte såg allt som kunde ha setts."

Kanske var det i middagsstillheten, när Peterson-Berger dāsade till, som ekorren vågade sig fram och som man på avstånd kunde höra skogsduvans läte? Denna sats står bland fjällvyerna som ett nästan scherzoartat intermezzo, en kontrast mot det högstämt visionära, där ekorens nyckfulla kurragömmalek och skogsduvans klagande både spelas ut mot varandra och kombineras, lekfullt och elegant.

GRANSKOGEN

"I landskapets tungsinta spel med blått och grönt, i skogarnas och vattnens sång smälter en hemlighetsfull ton in, som ett sus av viskningar och tysta fjät, av minnen som ingen minns..."

Det "tungsinta spelet" mellan skogens djupgröna toner och himlens och vattnens blå nyanser, den hemlighetsfulla tonen, som var och en upplevt, som vandrat djupt in i storskogen – allt detta finns här, i denna stillsamma, färgskimrande skogsvandring. Mot slutet låter Peterson-Berger musiken "upplösas" i ett ljusdallrande klangspel – hans sinne för impressionistiskt klangmåleri var nog större än han själv ville erkänna.

FJÄLLBÄCKEN

"...man ser långt ut över skogsvädder och sjöar. Över granskogen i nordväst står Oldklumpen helt nära, brant och kullrig, grågrön i middagsljus, blå i kvällsbelysning. Ned genom skogen rusar Oldån skummande vit."

I denna sista sats i samlingen *I somras* tycker man sig få en bild av Oldån i dess upprinnelse, en mjukt sorlande fjällbäck som sakta men obönhörligt breddar sitt lopp och växer ut till den skummande fors Peterson-Berger berättar om. Allt skildrat med enklaste pianistiska medel, en perpetuum mobile-liknande struktur av sextondelsfigurer (med överlagda melodiska linjer) som "rusar" genom klaviaturen i ett långt crescendo – för att i sluttakterna dö bort i pianissimo och försvinna.

**Detta och följande citat efter respektive styckes titel har hämtats ur Peterson-Bergers resesberättelse från Oldfjällen i västra Jämtland, publicerad i Svenska Turistföreningens årsbok 1904.*

WILHELM PETERSON-BERGER AND HIS PIANO MUSIC 1897-1903

by Olof Höjer

In 1895, Peterson-Berger left his temporary accommodation on Frösö with his friend, the surveyor Lars Tirén, to travel to Stockholm, which would result in resounding changes in his life. Shortly after his arrival in the capital city, he placed an advert regarding music lessons in the national newspaper Dagens Nyheter, which gradually led to his becoming the paper's music critic early in 1896. This heralded some thirty years as the most read, debated, hated, and perhaps admired music critic in Swedish history of music. He himself was to encapsulate this concisely in his memoir, *Memories*:

"Thus began the most important period of my life, the decades that saw the birth of my operas, cantatas, symphonies and symphonic works, songs with orchestra, Karlfeldt songs and others, alongside masses of literary declarations, criticism, analyses, investigations and books."

To start with, his reviews were met with great attention and appreciation, Stockholm then being starved of music criticism at this level. Soon, however, his critical sense and hypersensitive attitude, his inability and unwillingness to accept that which did not meet his criteria for a whole, personal and pure interpretation of art, were to plunge him into conflict, both with the Swedish cultural establishment and visiting celebrities. He was evidently prepared to pay this

price, being to all appearances psychologically unable to compromise his convictions. In 1901, he wrote the following characteristic lines to his editor, Otto von Zweigbergk:

"I do not believe in criticism, especially so-called objective criticism, but in personal views, made strong through the honesty, knowledge and temperament of the personality, and weakened by their opposites."

Perhaps it was simply the case that he intimately saw his reviews as the independent verbal issue of his artistic talent. Despite many instances of doubt and controversy, he held on to his role as a critic until 1930, with a break in the years 1908 to 1911, when he acted as director at the Royal Opera.

Much has been written about "P.-B." the critic, perhaps even more than about the composer. His overall musical production, on the other hand, has not received the same level of attention. Today, however, it is vain to speculate on the value of the name of Peterson-Berger as a composer without the existence of the critic "P.-B.". It was clearly a need for him to discuss and judge music and musicians and to formulate his views and ideals in writing. In *Memories*, he writes, apropos of his Dresden student years:

"Moreover, my letters home to family and friends were barely more than musical reviews, whether enthusiastic or critical."



Wilhelm Peterson-Berger till vänster, med tennisracketen på axeln. Mannen framför nätet med vit skjorta är vännen Lars Tirén. Foto från Änge gård, 1895.

Wilhelm Peterson-Berger at left, with tennis racket on his shoulder. The tennis player with white shirt in front of the net is Peterson-Berger's friend Lars Tirén. Photo from Änge gård, 1895.

In 1894, for instance, he wrote to Alma Arbman, a confidante pen friend, expounding on his ideas on musical interpretation. These form the background to his burgeoning career as a critic, characterised by its attacks on superficiality, diva behaviour and the cult of the virtuoso in concert circles, and tell us something about how he probably wanted his music performed:

“I am of the opinion that the performer can never be an independent artist during the execution, but merely the servant of the creator... Every inspired performer who executes a piece reveals a new stratum of its beauty... may he see to it that his own shadow does not blind the easily-amused audience of the salons to the brilliant constellations of the tonal poems, always assuming that he can lift the secretive veil that hides them. How much worship of the personality is there not in our concert halls, while the greatest works are sacrificed on the altar of the ego of the performer!”

Here, Peterson-Berger is undeniably ahead of his time in placing the burden of objectivity, idealism and humility on the interpreter. These thoughts were formulated in 1894, and must be measured against the interpretative style of the time, which was quite free and subjective. For those who study and perform his music, Peterson-Berger's ideals seem, however, simple and straightforward: away with ornamental expression and attention-grabbing liberties and place the work of art at the centre. Let your ego give

the piece life rather than obscure it. And above all: honesty, simplicity.

Of the piano music that Peterson-Berger composed from 1897 to 1903, *Six Tunes* (1897) and *Last Summer* (1903) are doubtlessly of the greatest interest as personal, pictorially expressive renditions of folk culture and nature (the second collection of *Frösö Flowers* of 1900 should also be mentioned here – it can be found in the collected *Frösö Flowers*).

The attempts at adaptations of folk music as concert pieces in *Norrland Rhapsody* (1898) and the Chopinesque waltz studies in *Four Dance Poems* (1900) are isolated occurrences in Peterson-Berger's piano writing, and are mainly of interest for purposes of style and piano history.

More incidental are the unpublished *Invention à 2 voci*, the nature rendition *Gliding Skies*, and the genre piece *The Star Boys*, all from 1897.

It is characteristic of his piano compositions of this period that Peterson-Berger endowed many of them with a kind of introductory lyrical motto, in which he seems to be using poetry to prepare for, or interpret, the tonal ambience to come.

Six tunes for the piano (1897)

It may be close at hand to regard this piano music as an attempt by Peterson-Berger to a follow-up of the success of the first booklet *Frösö Flowers* (Frösöblomster) – which was to be a breakthrough. It still is the music that Peterson-Berger

is best acknowledged for by the Swedish public. The more popular label “tunes for the piano” seems to imply that Peterson-Berger may have had in mind something musically and pianistically simpler than the comparatively demanding and polished melodies, more suitable for salons, of the *Frösö Flowers* (Frösöblomster) booklet. There appears to be a striving for something closer to the origins, for what Peterson-Berger regarded all his life as the two original sources: nature and folk music. Not only are these pieces simple and easy to play, they are, in their unpretentiously concrete moods, also fresh and varied.

In *When the rowan blooms* (När rönnen blommar) he allows both the melody and the harmony to “bloom” in a way that actually feels very naturalistic, and in *Gångtrall* – a proper “tune” – the open air tone and the simplicity are combined with an elegant artistry in the middle part, where the original song theme is played against a new energetic melody in octaves in the bass.

In *In the western mountains* (Vest i fjellom) a compressed and simple nature and folk-tone study he reaches the peak, where he, in an almost physical way, reproduces the feeling of loneliness and wilderness of the mountain-tops. The melancholy, grazing-tune like melody is later given sparingly added dabs of colour in the shape of chords and is gradually led to sparkling culmens – soon the music dies away and leading to a long, vibrating “horizon”, sketched by long, apparently still-standing piano-chords.

In *Fiddler* (Spelman), Peterson-Berger paints a many-faceted, psychologically interesting miniature that breaks the boundaries of what you normally expect from a “tune”. The music swings from introvert melancholy, an almost wagnerian yearning, passionate emotivity – and sudden, almost desperately jolly polka-rhythms. *Chorus mysticus* renders completely opposite moods: an idyll, stillness – “There is relieving peace to be found in the beautiful bosom of loneliness”. This is simply an unpretentious but precise setting for the piano by Peterson-Berger of his own choral song *Resting in the forest* (Hvile i Skoven, from 1894 to lyrics by J S C Welhaven). His singer friends in Umeå disrespectfully called it “that mysterious choir, whose name nobody knows”.

The *Nachspiel* polka rounds it all off, following the beaten track of easy accessibility. Here, Peterson-Berger has even given the pianist something to practice on. The happy polka rhythms are constantly triggered off by elegant cascades of pianistically brilliant figurations – unusual for Peterson-Berger, but effective and perfectly organic.

Invention à 2 voci (1897)

This little invention is hardly an example of Peterson-Berger's knowledge of counterpoint. Instead it is a memory page, a famous composer's (and music critic's!) contribution to the, at the time, famous singer Gudrun Torpadie-

Lindblom's memory album, where also autographs of Alfvén, Sjögren, Stenhammar and other known musicians could be found.

Peterson-Berger's contribution consisted partly in a 17 bar long two part invention where the theme was formed by the tonal letters that are hidden in the singer's name (GuDrun TorpADiE-LinDBlom), and partly in a poem called *Comparison* (Komparation). It is signed "–t-, 11.3.97" ("–t–" was the signature Peterson-Berger used before switching to the more familiar "P.-B.").

Comparison

*He who can sing for others
So that they tarry and listen
The heavy folds over their eyebrows
Growing smooth now,
He is happy!*

*He who can lift his own heart
From the depths of sorrow with song
So that life still smiles in his heart,
And summer smiles before his eyes,
He is happier still!*

Gliding skies (1897)

In 1898, Peterson-Berger's publisher, Abr. Lundquist Royal music shop celebrated its 60th anniversary by issuing a costly piano album, *Music for the piano by Swedish composers*. It was provided with the dedication "To his majesty the King Oscar

II – with deep humility from the publisher". It contained 22 pieces by as many composers, both young and old – Peterson-Berger was self-evident among the former. Peterson-Berger's contribution was composed the year before, in 1897. As the title implies, it is about a nature mood, a melancholy dark 1890s piece, with a dramatic, intensification in sequence style in the middle that leads back to the introductory motive via a light impressionistically coloured digression.

The star-boys (1897)

In the Journalists' Club's Christmas edition of 1897, *Julqvällen* (Christmas eve), there is a piano piece and a poem, both by "WPB", titled *The star-boys* (Stjärngossarne) – yet an example, along side the festival music *Sveagaldnar* for Oscar II's jubilee and the above-mentioned *Gliding skies* and *Invention*, that Peterson-Berger was one of the most noticed composers already before the turn of the century.

The piece has the form of rather simple programme music: the "star-boys" seem to come from afar and end up standing in the "middle of the stage" singing a solemn choral, after which they disappear the same way they came.

You wonder, though, how much approval his star boy march met. Certain traits must have been felt as rather strange in this context, where more conventional and easily played tunes were probably expected. The march-like main motive has a little unusual slightly oriental/pentatonic

tint and wanders over almost the whole keyboard and is, originally enough built on five-bar periods (3+2 measures). The adjoined poem also implies that the scenery Peterson-Berger probably had in mind, didn't have so much to do with Swedish celebration of Saint Lucia and star boy parades. It was sooner about the, at the time, probably only partly surviving Epiphany tradition (with its origins in medieval mystery plays), where five star boys represent the three wise men, Judas and the "Star-king".

The star-boys

*How the panes gleam, where the hoar-frost
Writhe in burning vines!
And the bells toll in the midwinter night
Over town and wide plain.
Then, a vision appears from holy skies:
On the dream-red brow of Heaven
Three singing kings come riding.*

*A light between skies has led to our mountain
Their trail from Lebanon's groves.
Now their song in midwinter times on our
doorstep
Sounds wondrous and sbrill:
"See, the Spirit has multiplied, and the fruit
is born,
A virgin is mother, a god is made flesh.
Praise be the heavenly wonders!"*

Norrländ rhapsody (1900)

Peterson-Berger is by all accounts the only Swedish composer to have published a rhapsody concertante for the piano based on authentic folk music motives. It is undeniably a paradox that Peterson-Berger of all people should be alone in this. In his reviews, he expressly distanced himself from the international virtuosoculture where Liszt's *Hungarian Rhapsodies* were central repertoire. Instead of just serving as material for colourful, effectfull arrangements, folk music had a deeper meaning to him – despite this, he seems to have wanted to create something from these patterns that could "make it" on the concert stage. The great pianistic exertions, however, were hardly a speciality of Peterson-Berger's and whatever he undertakes in that field gives the impression of something glued on rather than the result of genuine pianistic imagination. It does not come as a surprise to learn that among Peterson-Berger's remaining music sketches, there are no less than three attempts at orchestrating.

Perhaps Peterson-Berger thought of his rhapsody as a richer, genuine Swedish alternative to the Lisztian rhapsody style? It is actually more lyrically introvert than extrovertly brilliant. It starts and ends with still, reflective melancholy folk tone, with a Jämtland melody: *Visa från Oviken* (Song from Oviken) which may have been given to Peterson-Berger by his friend Karl Tirén, the collector of folk music – it is to be

Norrland Rhapsody

*I heard them resound in the woods,
Shepherdesses calls*

I heard it playing in the barn

At hay-making time, one pale summer's night;

Around woodmen's smoking fire

By crashing, tumbling streams,

On land, in cottage, on lake

One thing only I heard in song and play:

The happy songs of conscripts

In the blazing June sun and country lane dust

And evensong in reddened trees

And winter bells and Christmas cheer

In cranes calling over swamps and sandy beaches

Or mountain owls over stream and river,

All seemed to me to come from the heart of the land,

All things lending their voice to its mighty heart

In ringing, fair memories,

In tones from childhood and youth!

You may find an echo still

In the land, that my mind yearns for,

The land, both wild and desolate,

Ruddy and pale, harsh and mild,

Of midnight sun and burning stars,

Norrland, land of my happiness and longing!

found in the omnibus book *Svenska låtar* (Swedish tunes) Vol. 6.

In contrast to that there is an unidentified walking song which in due course is combined in striking counterpoint with the *Ovik song*. A brilliant octave passage leads to the middle of the rhapsody where the well-known *Burträsk song* (already used by Peterson-Berger in 1894 as trio in the *Wedding March* – see Vol. 1) becomes material for free, virtuoso variations. The last one of these takes the shape of a kind of waltz intermezzo, followed by reminiscences of the walking tune and a repeat of the *Ovik song*, which gives the rhapsody an elegiac ending with a fading pianissimo.

Peterson-Berger also wrote an introductory poem to his *Norrland rhapsody*, full of folksy and nature lyrical Norrland scenes.

Four dance poems (1900)

*To the foredancers/ Summer dream/ Morning breeze
Serenade*

Both in the *Norrland Rhapsody* and these *Four dance poems* it feels like meeting Peterson-Berger “À la recherche du temps perdu” – his childhood and adolescent years in Ullånger, Burträsk and Umeå. The rhapsody was about the memories of folk culture and folk music, whereas the dance poems were about reviving the bourgeois music-making at home, where his mother was a central figure – despite his introductory motto-poems

before each piece, where the ambitions seems to be to evoke poetic dance visions of spring, summer, morning and night.

On one occasion, he is said to have called the dance poems his “Chopin studies” and without a doubt, one’s thoughts are led to the lyrical/elegiac moods, the melodic sweetness and the elegant passage technique of Chopin’s Waltzes – probably part of his mother’s repertoire. Strictly speaking he may as well have called the pieces “waltz poems”. The time is 3/4 all along, and the waltz character is often obvious.

“Over the fields, you joyful crowd/dance with flowers in your hands and hair!” is the beginning of a poem Peterson-Berger had put as a motto for *To the foredancers*. The music that follows is both vital and full of dancing “finger happiness” but also of rather ordinary prelude-like character and gradually it becomes apparent that it doesn’t quite live up to the ending lines of the poem: “Welcome delirium, let the sighs fare! Spring is there, once gravity plays”.

In *Summer dreams* there is a more lyrical and richly varied type of waltz, where both cantabile, airy elegance and terse rhythm are opposed to each other and where the sweet melody and sound well responds to the saturated summer mood: “Through the green grid of the chestnut crowns/ a soft sunshine falls over the grass/ there, in the shelter of the leaves, a golden cluster/ of elves dancing in the summer heat”.

“Like a clear blue dream/the morning trembles/in beaming stillness/still only half-awake” – Peterson-Berger seems to allow this ethereal introduction for the third dance poem, *Morning breeze*, stand by itself to then “wake” the music with the rest: “Then, a miracle roars/through space/rippling the water/the groves singing”. Here he has been inspired to a colourful and expansive piano setting, which takes advantage of the whole keyboard in a way that is almost virtuoso.

If Peterson-Berger’s homage to the “song-inspiring, breast-expanding, delightful” morning breeze mainly is of interest to the person at the piano, the last poem, *Serenade*, was from the start a favorite with the listeners (and the only one of the dance poems to have stayed in the repertoire). Naturally, this is due to the blooming of Peterson-Berger’s melodic inventiveness in the best meaning of salon-inspired tone of nostalgic melancholy, almost lifting the introductory lines of the motto to something resembling poetry: “Pink clouds burn on the evening sky/ and the shadow creeps up to your balcony/ where proudly you stand, mistress of my lyre/ and seem to listen pensively to my song”.

Last summer (1903)

“There was a letter from my brother, the cartographer. He suggested I should go up there and visit the Old and Sorsjö mountains and whatever their names are, those wild, remote parts where he was working that summer. His description of the the wonderful

things that awaited me up there was so tempting, that my decision was made before the end of the letter."

Thus Peterson-Berger described (in the 1904 yearbook of the Swedish Tourist association) the prelude to the walk that he undertook in the Old mountains in western Jämtland, in the summer of 1903. He brought with him the score to his opera *Arnjot* which he had started composing. Of all the musical ideas which were not used in the opera for different reasons, he made a collection of six piano pieces which he called *Last summer* (much later to be orchestrated – the titles of the movements used below come from that version – the piano pieces are merely numbered).

Last summer is one of Peterson-Berger's most inspiring depictions of nature for the piano. Here there are pure, descriptive nature moods and subjectively emotive parts – as if Peterson-Berger were swinging between depicting moods and his own admiration in front of what he saw and experienced. There is hardly anything like it in the literature of Swedish piano music.

THE MOUNTAIN*

"...with powerful dome-shaped forms, like a row of enormous, blue porcelaine bives, they rose in the sun, barely five miles away, streaky here and there, spotted or clad with snow white as chalk – a world of gigantic clarity and golden blue sheen".

*This and other quotes adjoining the titles of the movements come from Peterson-Berger's travel diary from Oldfjällen in Jämtland, published in the 1904 yearbook of the Swedish Tourist association.

At the start, two moods dominate the introductory piece: a simple, lonely "horn melody" depicts space and clarity over the enormous, open spaces, whereas passionate, declamatory explosions seem to express the composer's overwhelming outburst of emotion in front of the grand panorama. They are then followed by a broad, hymn-like melody (with the horn-melody in the back-ground) – like a song of praise to the mountainous landscape of Jämtland.

THE LAKE

"The sun was almost at its zenith; a still summer sheen lay over the mountains and the lake. The spruce forest swayed slowly around the camp, and small clear waves clucked against the sharp, eroded stones of the shore".

You hear the lake-motive three times; a soft singing melody, as if born out of the summer stillness and accompanied by the slowly swinging quavers. Peterson-Berger has inserted two intermezzi between these parts, drawn from the lake-motive – the first one is really only a short, fugato gliding past, whereas the other develops to a more emotive, almost recitative-like reflection.

THE MOOR

"We reach the upper end of the lake ... and our mountain walk seriously starts. First down into the forest region, over long, wet swamps and meadows, through thick spruce and birch woods, then in due course, up we go to the bare mountain..."

This is close to the wilderness atmospheres of *Arnjot*. The introductory theme is a widely embracing minor melody, depicting both the wandering and the barren wilderness up in the mountains. After a long, partly grand, almost dramatic middle part, the walking theme returns after which the music turns to major – letting the setting end in a soft, lyric light.

A SQUIRREL AND A STOCK DOVE

"...the afternoon sun scorched so intensively, the flies droned saporiphically, the forests were so insistantly green and the swamps so desert, that I probably did not see all that could have been seen".

Perhaps the squirrel dared peep out and the stock dove sing distantly around noon, when Peterson-Berger dropped off a little? This movement is almost like a scherzo intermezzo among the mountain pictures, in contrast to the loftily visionary, where the squirrel's capricious game of hide and seek and the stock dove's complaint are both opposed to each other or combined, playfully and elegantly.

THE SPRUCE FOREST

"In the heavy playing with blues and greens of the

landscape, in the song of the forest and the water; a secretive tone blends in, like whispering sighs and quiet steps, of memories that nobody has..."

The "heavy playing" between the deep green nuances of the forest and the blue shades of the sky and the water, the secretive tone, experienced by all who have wandered deeply in the big forest – all of that is here, in this still, iridescent wandering through the forest. At the end, Peterson-Berger lets the music "dissolve" in a play of chords trembling with light. His sense of impressionistic painting in chords was probably greater than he wanted to admit.

THE MOUNTAIN STREAM

"...You can see far out over the vast forest and lakes. In the North-West, the Old clump stands over the spruce forest quite close, steep and hilly, greyish-green in the midday sun, blue in the evening light. Through the forest, the Old stream rushes foaming white".

In this last movement of the collection *Last summer*, one has the impression of an image of the origin of the Old stream, a softly murmuring mountain stream which slowly but implacably broadens its reaches and grows to the foaming torrent described by Peterson-Berger. The whole thing told with the simplest pianistic means, a perpetuum-mobile like structure of semi-quaver figures (with melodic lines superimposed) that "rush" through the keyboard in a long crescendo – only to die away with a pianissimo in the final bars and disappear.



Flygeln i Svaneholms Slott, Skerup, är en Hornung & Möller tillverkad i Köpenhamn 1903-1904 och totalrenoverad av Stig Svensson 1997. Flygeln ägdes av grevinnan Mathilde Hallenborg (1834-1933) som spelade ett flertal instrument och brukade samla sina vänner till musikstunder i rummet ovan. Flygelns varma och färgrika klang lämpar sig speciellt för den romantiska epokens lyriska pianomusik. Svaneholms Slott byggdes på 1530-talet till riksrådet Mourids Jerpsen Sparre, och ägs sedan 1935 av Svaneholms Slott Andelsförening.

The grand piano at Svaneholm Castle, in Skerup in the south Sweden, is a Hornung & Möller made in Copenhagen in 1903-1904. It was renovated by Stig Svensson in 1997. The instrument was owned by countess Mathilde Hallenberg (1834-1933), a musically talented person who played several instruments and used to gather her friends for musical entertainment in the room shown above. The warm and colourful sound is ideally suited to the lyrical piano music of the romantic era. The Svaneholm Castle was built in 1530 for Mourids Jerpsen Sparre, a member of the King's Council. Since 1935 it is owned by the Co-operative Society of Svaneholm's Castle.

OLOF HÖJER, född 1937, har med sina känsliga och nyanserade tolkningar av Chopin, Debussy, Satie och Peterson-Berger vunnit respekt i vida kretsar. Hans inspelning av Erik Saties kompletta pianomusik (Swedish Society Discofil) har stärkt hans position som en av Sveriges ledande uttolkare av fransk pianomusik. Också internationellt har Olof Höjer lovordats för sin musikaliska insikt och sina lyhörda interpretationer. Dessa kvaliteter har ytterligare förfinats efter decenniernas specialiserade fördjupningar i ett begränsat antal verk. Olof Höjer hör till Sveriges främsta och mest erfarna pianister inom sitt fält, vilket bekräftas av en lång rad lysande recensioner. Vid sidan av sina många skivinspelningar har han också framträtt flitigt i radio och TV. 1992 erhöll Olof Höjer ett 10-årigt statligt konstnärstipendium, vilket tillät honom att lämna sin tjänst på Musikhögskolan i Malmö för att koncentrera sig på en solokarriär.

OLOF HÖJER, born in 1937, has long been praised for his deep musicality, delicate touch and intelligent interpretations of Chopin, Debussy, Satie and Peterson-Berger. His acclaimed recordings of Satie's complete piano music (Swedish Society Discofil) has made him known as one of the finest Satie interpreters of our time. Olof Höjer was educated in Stockholm; mainly by the Schnabel pupil Gottfrid Boon. Since his debut he has performed in Sweden and Europe, and made numerous radio and TV appearances. In 1992, the Swedish Government awarded Olof Höjer a 10 year artistic grant, allowing him to leave his post as a teacher at the Malmö College of Music and pursue a full time career as a soloist.

Recorded at the Svaneholm Castle in March 2001. Piano technician: Stig Svensson. Instrument: Hornung & Möller, Copenhagen 1903-1904. Recording and mastering engineer: Kent Olofsson. Cover photo taken at Ånge gård, Frösön, 1898. From left: Anna Englund, Ebba Hjort af Ornäs, Lilli Torén, Lars Tirén (background retouched). English translations: Isabel Thomson, Moving Words. CD production: Stefan Nävermyr & Erland Boëthius.
[p] & [c] 2001, Prophone Records AB. Made in Sweden.

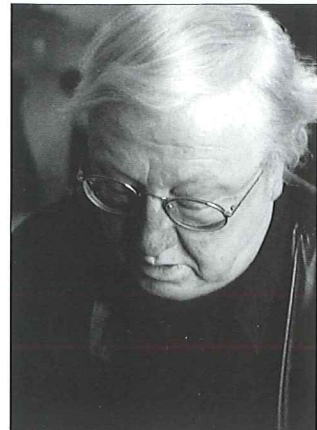


Photo: Per-Ola Brinhn