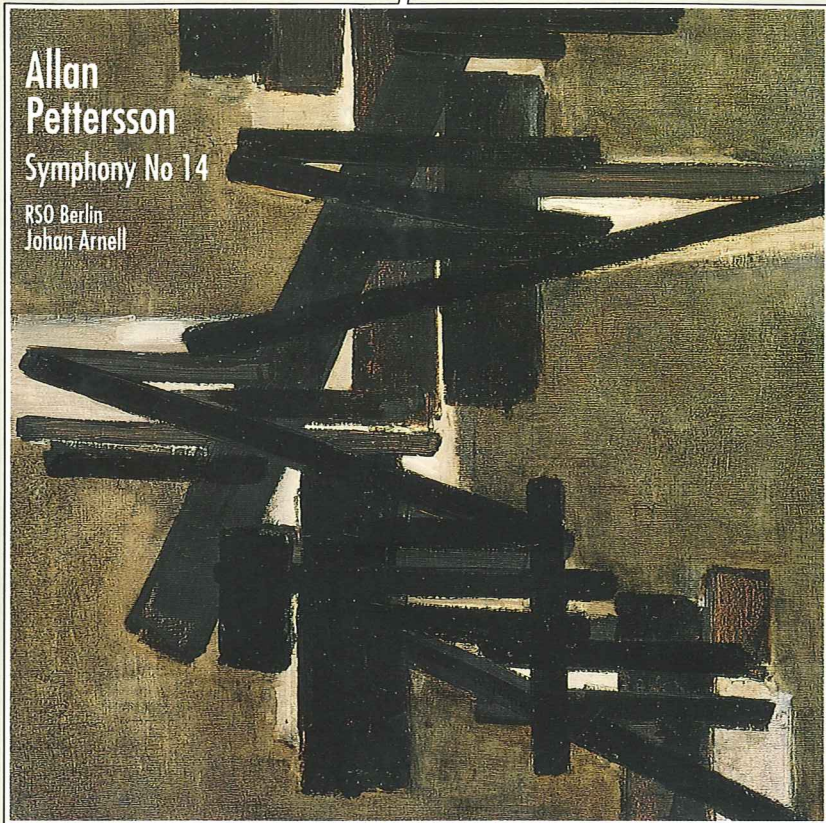


epo DIGITAL MASTERING

Allan
Pettersson

Symphony No 14

RSO Berlin
Johan Arnell



Gustav Allan Pettersson –

Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Andreas K.W.Meyer

- 1911 Geboren am 19.September in Västra Ryd, Uppland.Er wächst als Sohn eines trunksüchtigen und gewalttätigen Schmieds und einer schwachen, frömmle-rischen Mutter zusammen mit drei Geschwistern in den Slums von Stockholm auf. Durch den Verkauf von Postkarten ermöglicht er sich als Zwölfjähriger den Kauf der ersten Geige. Selbst Prügel des Vaters oder die Drohung mit der Erziehungsanstalt können ihn nicht von der Musik abbringen
- 1930-1939 Studien am Königlichen Musikkonservatorium in Stockholm in den Fächern Vio-line, Bratsche, Harmonielehre und Kontrapunkt; erste Kompositionen:
- 1934 *Zwei Elegien f. Violine und Klavier*
- 1935 *Sechs Lieder*
- 1936 *Phantasie f. Bratsche; Vier Improvisationen f. Violine, Bratsche und Violoncello*
- 1938 *Andante espressivo f. Violine und Klavier*
- 1939-1940 Jenny-Lind-Stipendium zur Fortführung des Bratschenstudiums bei Maurice Vieux in Paris
- 1939-1952 Bratschist im Orchester der Stockholmer Konzertgesellschaft, heute Stockholmer Philharmoniker; ab 1950 beurlaubt. Private Kompositionsstudien bei Karl-Birger Blomdahl und Otto Olsson
- 1942 *Romanze f. Violine und Klavier*
- 1943-1945 *24 Barfotasånger (Barfußlieder)*
- 1945 *Lamento f. Klavier*
- 1948 *Fuge in E f. Oboe, Klarinette und Fagott*
- 1949 *Konzert f. Violine und Streichquartett (1. Violinkonzert)*
- 1949-1950 *1. Konzert f. Streichorchester*
- 1951 *Symphonie Nr. 1 (Fragment); Sieben Sonaten f. zwei Violinen*
- 1951-1953 Studien in Paris bei René Leibowitz und Arthur Honegger

- 1952-1953 *Symphonie Nr. 2*
 1953 Beginn der Krankheit, die ihn auf Dauer verkrüppeln wird.
- 1954-1955 *Symphonie Nr. 3*
 1956 2. Konzert f. Streichorchester
- 1956-1957 3. Konzert f. Streichorchester
- 1958-1959 *Symphonie Nr. 4*
 1960-1962 *Symphonie Nr. 5*
 1963-1966 *Symphonie Nr. 6*
- 1964 Förderpreis des Staates für ein garantiertes Einkommen
- 1966-1967 *Symphonie Nr. 7*
 1968 Ehrenpreis der Stadt Stockholm
- 1968-1969 *Symphonie Nr. 8*
 1970 *Symphonie Nr. 9*
 1972 *Symphonie Nr. 10*
 1973 *Symphonie Nr. 11; Symphonischer Satz*
 1974 *Symphonie Nr. 12; Kantate Vox humana*
- 1975 Nach einem Streit wegen eines geänderten Konzertprogrammes für eine USA-Tournee wird den Stockholmer Philharmonikern »für alle Zukunft« die Aufführung Pettersson'scher Werke untersagt; das Verbot wird später wieder aufgehoben
- 1976 *Symphonie Nr. 13*
 Staatswohnung
- 1977-1978 *Konzert für Violine und Orchester (2. Violinkonzert)*
- 1978 *Symphonien Nr. 14 und 15***
- 1979 *Symphonie Nr. 16; Konzert f. Viola und Orchester*
 Ehrenprofessur
- 1980 *Symphonie Nr. 17 (Fragment)*
 Tod am 20. Juni

Symfoni No 14 - Symphonie Nr. 14 (1978)

Siebzehn Symphonien, drei Solo- und drei Streichorchesterkonzerte, zwei Liederzyklen, Kammermusik – das Ergebnis von 46 Jahren schöpferischer Arbeit. Gustav Allan Pettersson: Orchesterbratscher, Komponist, Querdenker. Ein Mann, dessen Musik sich jeder Kategorisierung entzieht, obwohl er in seiner Arbeit stets die Verbindung zur Tradition aufrechterhielt – und vielleicht auch, weil er nie zu experimentieren versuchte. Als der Großteil seiner westeuropäischen Komponistenkollegen sich dem Serialismus zuwandte (und auch später, in der »postseriellen« Phase), rang Pettersson noch mit den überkommenen Formen: Symphonie, Solokonzert, Kantate, Lieder; keine seiner Partituren sieht die Verwendung elektronischer Instrumente vor, selbst die 16. *Symphonie*, die letzte, die er noch vollenden konnte, schließt mit einem A-Dur-Akkord der Streicher. Und doch: Wegen ihrer radikalen Emotionalität erscheint uns Allan Petterssons Musik als *neu*, als im Wortsinne *unerhört*.

Bis auf wenige Ausnahmen sind Petterssons Symphonien einsätzliche Kolossalgemälde von durchschnittlich dreiviertelstündiger Dauer, großorchestrale gewaltige

Gesänge des Zorns und der Anklage, *schwere Wetter*, die ohne die spätorantische Tradition nicht denkbar wären, die aber dennoch geprägt sind vom härteren Ausdrucksgestus der Musik des 20. Jahrhunderts.

Ein Satz des Komponisten geistert durch fast sämtliche Pettersson-Würdigungen, sein künstlerisches Selbstverständnis zu illustrieren; es ist ein Satz, entnommen einem Brief an seinen Biographen und fast einzigen Freund, den Stockholmer Musikjournalisten Leif Aare, erstmals veröffentlicht in der schwedischen Zeitschrift *Nutida musik*: »*Das Werk, an dem ich arbeite, ist mein eigenes Leben, das gesegnete, das verfluchte: Um den Gesang wiederzufinden, den die Seele einst gesungen hat.*«

Das *verfluchte*, aber eben auch das *gesegnete* eigene Leben – eine Kindheit in den von Elendsalkoholismus, Gewalttätigkeit und Kinderreichtum geprägten Slums im Stockholmer Stadtteil Södermalm, eine Jugend unter dem Eindruck und dem Einfluß eines alkoholsüchtigen, gewalttätigen Vaters und einer demgegenüber hilflosen, frömmelnden Mutter, ein Leben mit dem ungeliebten Beruf eines Orchesterbratschers, der der Sehnsucht nach dem Komponieren im Wege zu stehen scheint, schließlich der

rapide zunehmende gesundheitliche Verfall, der Eindruck mangelnder Anerkennung. Der *Fluch*, der über diesem Leben zu liegen scheint, mag evident erscheinen, schwieriger fällt da wohl schon die Suche nach dem *Segen*.

Das Milieu seiner Jugend hat Pettersson zum Kämpfer werden lassen. Sowohl in seinem Werk als auch in seinen ungewöhnlich zahlreichen schriftlichen oder mündlichen Stellungnahmen zur Position des Künstlers in der Gesellschaft hat Pettersson, ohne je zum parteipolitischen Instrument zu werden, sich in oftmals radikal anmutenden Worten geäußert. Dem häufig – gelegentlich unterschwellig – zu vernehmenden Vorwurf, die wesentliche Triebfeder seines Schaffens sei Selbstmitleid gewesen, begegnete er, getroffen vom Unverständnis gegenüber seiner auf globale Gerechtigkeit zielenden Arbeit mit entsprechender Härte: *»Jemand sagte mal, daß ich aus Selbstmitleid komponiere. Ich habe mich nie selber bemitleidet, ich habe nie weinen können. Mitleid mit anderen kenne ich, aber nicht Selbstmitleid. Mir fällt es schwer, Menschen zu hassen, aber die sich selber bemitleiden, die hasse ich. Selbstmitleid ist so verdammt unproduktiv. Glaubst Du, daß ich das, was ich geschaffen habe, hätte schaffen können, glaubst Du, daß man*

eine einzige Note schreiben kann, die lebt, wenn man dasitzt und sich selbst bemitleidet? Was ich vermittele, ist nicht Selbstmitleid, sondern bare Information.« – Aus der Sicht des großen, wenngleich etwas verqueren Humanisten, der Pettersson zweifelsohne war, ist diese Einschätzung durchaus nachvollziehbar. Der Gegenstand seiner Musik ist der Mensch, gleichgültig ob er nun verbal thematisiert auftritt wie in der *12. Symphonie* oder in der Kantate *Vox humana* oder als gewissermaßen ethische Folie wie in den reinen Instrumentalwerken. Und als *gesegnet* konnte Pettersson sein Leben bezeichnen, weil es ihm wie wohl keinem anderen Komponisten dieses Jahrhunderts gelang, dieses Engagement für den Menschen und das Menschliche hörbar zu machen. Die künstlerische Identifikation mit den Unterdrückten war in seinen Augen eine (notwendige) Selbstaufopferung: *Die Identifikation mit dem Kleinen, Unansehnlichen, Anonymen, mit dem ewig Unveränderlichen, aber ständig Neuen, Frischen. Darin wird dem Menschen das Leben bewahrt.*

Anders als die Symphonien der mittleren Schaffensphase, denen bei aller krass herausgeschleudelter Emotionalität doch eine gewisse Ausdruckskonzilianz nicht abgesprochen werden kann, sind —

vielleicht mit Ausnahme des *Konzerts für Violine und Orchester (2. Violinkonzert)* und eventuell noch der *15. Symphonie* - die nach Petterssons neunmonatigem Krankenhausaufenthalt von 1970/71 entstandenen Werke geprägt von einer nachgerade unbarmherzig scheinenden Kompromißlosigkeit, gleichsam langanhaltende Wutausbrüche, wie unaufhörliche Ströme zornig herausgeschrieener Klage und Anklage. (Gleichviel finden sich aber auch hier jene lyrischen Inseln, die vielleicht wirklich erst in ihrer so stark kontrastierenden Wirkung die pessimistische Grundhaltung des Komponisten untermauern). Hierher gehört auch die 1978 entstandene **14. Symphonie**, die Pettersson in der zwei Jahre zuvor bezogenen, ebenerdigen Staatswohnung vollenden konnte. Die Uraufführung fand erst im November 1981, ein Jahr nach dem Tod des Komponisten, durch die Stockholmer Philharmoniker unter der Leitung von Sergiu Comissiona statt.

Die Staatswohnung, außerhalb der die Künste in maßstabsetzender Weise fördernden skandinavischen Staaten ein fast utopisch scheinendes Privileg, war für Pettersson die erste Möglichkeit nach langjähriger krankheitsbedingter Gefangenschaft im vierten Stock eines Vielfamilienhauses, einen über das Grau der

Häuserschluchten hinausreichenden Blick auf Stockholm zu erlangen. Das Haus hatte einen Garten - und erstmals seit langer Zeit konnte er die ihn umgebenden Wände verlassen und eine Ahnung von der ihm so lange vorenthaltenen Natur erlangen. Gudrun Pettersson, die Witwe des Komponisten, jahrzehntelang seine Pflegerin und über lange Perioden hinweg seine einzige Ansprechpartnerin, sagt in der Rückschau, daß trotz der weiteren Verschlechterung seines Gesundheitszustandes - verschlimmernd kam ein Krebsleiden hinzu, an dem er schließlich starb - die Zeit in der neuen, größeren und freundlichen Wohnung die schönste in der siebenunddreißigjährigen Ehe gewesen sei. Allan Pettersson war eben plötzlich nicht mehr Gefangener der äußeren Umstände, war nicht mehr der nachbarlichen Beschallung durch Rockmusik ausgesetzt (wiewohl er, möglicherweise dadurch bedingt, über aktuelle Hits bestens informiert gewesen sein soll), war nicht mehr allein in einen Raum gezwungen.

Und obwohl das Leben eine wenigstens im Äußerlichen angenehme Wende genommen zu haben schien, blieb seine Musik ihrem Thema treu - sie ist, wie er selbst es einmal genannt hat, sein »*Vermächtis an alle Schwachen dieser Zeit*«.

Wie schon im kurz vorher vollendeten 2. *Violinkonzert*, aber auch bereits in der 6. *Symphonie* von 1963/66, zitiert Pettersson auch in der 14. *Symphonie* eines seiner frühen 24 *Barfußlieder*, das – wie Paul Rapoport in der Pettersson-Broschüre des Schwedischen Musik-Informations-Zentrums STIM schreibt – *überhaupt ... im gesamten musikalischen Geschehen dominiert und fünfmal variiert wird:*

Dig räcker en blomma,
en hand som är min
(en hand som är min).

...

(Eine Blume geht an dir vorbei
in einer Hand, die meine ist
[in einer Hand, die meine ist])

(s. Nbsp., S. 18)

Petterssons Biograph Leif Aare hat darauf verwiesen, daß der Textinhalt des Liedes wesentlich das musikalische Geschehen mitbestimmt, was im Verlauf auch anhand der Partitur recht mühelos nachweisbar ist. Seine Annahme jedoch, Pettersson habe mit dieser *Symphonie* *das Evangelium der offenen, der gebenden Hände predigen* wollen, erscheint angesichts der über das Faktisch-Musikalische weit hinaus-

schießenden Qualität der Vermutung zumindest recht gewagt; greifbarer und treffender läßt sich zur Charakterisierung des klingenden Geschehens der ungenannte Autor des Programmhefttextes für die (hier eingespielte) deutsche Erstaufführung der *Symphonie* am 7. Mai 1988 zitieren: »Wir begegnen einer Musik, die in teils sanft schwingendem, teils schroff hereinbrechendem Wechsel unser Leben in seiner dualistischen Position (das Gestelltsein zwischen Resignation und Hoffnung) zu spiegeln sucht. So wechseln große Steigerungsabläufe (mit wahren Blech-Eruptionen) mit innigen Streichersätzen (von fast Schubertscher Intimität), ungeheuer gelehrte Schichtungen (voll bestürzender Klangereignisse) mit höchst zerbrechlichen Strukturen (von träumerischer Zartheit). Packend vor allem die rhythmischen Modelle, die sich über weite Strecken ostinatohaft steigern, auch hämmernnd einprägen oder auch nur verborgen pulsieren.«

Wiewohl das reine Schlaginstrumentarium mit (neben Pauken und Celesta) Triangel, Militärtrommel ohne Schnarrsaiten, Becken sowie großem Tamtam in den Grundzügen an Petterssons oftmals ins Hypertrophe ragende Schlagwerk-batterien erinnert, ist eigenartigerweise der Gebrauch ein stark reduzierter.

Die undurchdringlich wirkenden perkussiven Gewitter, wie wir sie vor allem aus den *Symphonien 6-8* kennen, treten hier zurück zugunsten einer harmonisch-melodischen Verdichtung, die für das Spätwerk so kennzeichnend ist (und die die erste Konfrontation einem mit Petterssons Musik nicht vertrauten Hörer zunächst so schwierig zu machen scheint).

Allan Petterssons **Symphonie Nr. 14** stellt sich dar als eine Bewältigungsaufgabe der höchsten Schwierigkeitsstufe; trotz ihrer tonalen Erklärbarkeit – man beachte den C-Dur-Akkord als Ausklang eines wohlgemerkt 1978 vollendeten Orchesterwerkes – gehört sie zum Avanciertesten nicht nur seines Schaffens.

Andreas K.W.Meyer

Allan Pettersson:

(aus:) Dissonanz – Schmerz

Der Komponist, der Mensch, versperrt sich den Weg: Seine melodischen Linien ähneln Fieberkurven. Er benimmt sich wie ein Schuldiger, der mit der Sünde der vorigen Generation, die sich selbst getötet hat, beladen ist. Aber in seinem Inneren,

tief drinnen, liegen die Kräfte, die ihn heilen.

Es gibt zwei Auswege für den, der am Ende ist: der Selbstmord oder der Wahnsinn. Jener befreit ihn, raubt ihm aber seine Rolle als Medium. Und die zweite Lösung ...? Sind wir wirklich normal im schöpferischen Akt? Nein, wir müssen erfaßt sein vom heiligen *Wahn* des Schaffens, von der Flucht aus dem kalten Bewußtsein; es ist die Ekstase, die den Komponisten befreien kann. An dem Tag, an dem man mich "Komponist" nannte, schloß ich mein Klavier und ging in den Wald hinaus. Dort traf ich ein Pferd ohne besondere Rasse. Wir sahen uns an, es betrachtete meine Brille, ich seine großen, braunen und klugen Augen. Ich sah darin nicht mein Spiegelbild, sondern eine verblüffte Tierseele – in *Staunen* versetzt durch den Menschen.

(1952)

Johan M. Arnell

geb. 1947 in Kalmar Schweden. Musikstudium seit 1958, Klarinette und Schlagzeug. 1968-1975 Student an der Musikhochschule Wien: Dirigentenklasse bei Prof. Hans Swarowsky, Komposition bei Prof. Alfred Uhl.

Seit 1972 Gastdirigate bei verschiedenen Orchester Schwedens, u.a. Stockholmer Philharmoniker. 1974 Gastdirigat bei dem Niederösterreichischen Tonkünstler Orchester und Teilnahme an den Sommer Festival in Ossiach, Carinthischer Sommer. 1975-1977 Vertrag mit der Königlicher Oper in Stockholm. 1980 Debut an der Deutschen Oper Berlin und seit 1981 dort unter Vertrag. Seit 1984 Gastverträge mit der Stockholmer Oper, u.a. Wiederaufnahmen von »Walküre« und »Cosi fan Tutte«. 1986 Wiederaufnahme von »Don Carlos« in Kopenhagen. 1988 Konzert und Fernsehaufnahme im Rahmen des Festivals »Kissinger Sommer«. 1988 Debut an der Hamburgischen Staatsoper und seitdem unter Vertrag. Deutsches Konzertdebut in Berlin mit dem Radio Symphonie Orchester Berlin. 1989 Debut an der Opera de Marseille und seit dem dort ein Gastvertrag. 1990 CD und Schallplattenaufnahme mit den Stockholmer Philharmonikern.

Gustav Allan Pettersson

His Life and Work in Outline Compiled by Andreas K.W. Meyer

- 1911 Born in Västra Ryd, Uppland, on 19 September. Pettersson, one of the four children of an alcoholic and violent smith and a pietistic, weak mother, grew up in the slums of Stockholm. As a twelve-year-old he earned the money to purchase his first violin by selling postcards. Even the beatings he received from his father and the threat of reform school could not diminish his interest in music.
- 1930-39 Study of violin, viola, harmony, and counterpoint at the Royal Conservatory of Music in Stockholm; first compositions:
- 1934 *Two Elegies for Violin and Piano*
- 1935 *Six Songs*
- 1936 *Fantasy for Viola; Four Improvisations for Violin, Viola, and Violoncello*
- 1938 *Andante espressivo for Violin and Piano*
- 1939-40 Jenny Lind Stipend enabling Pettersson to continue his study of viola with Maurice Vieux in Paris
- 1939-52 Violist in the Stockholm Concert Society Orchestra, today the Stockholm Philharmonic; on leave from 1950 on. Private study of composition with Karl-Birger Blomdahl and Otto Olsson.
- 1942 *Romance for Violin and Piano*
- 1943-45 *Twenty-four Barefoot Songs*
- 1945 *Lamento for Piano*
- 1948 *Fugue in E for Oboe, Clarinet, and Bassoon*
- 1949 *Concerto for Violin and String Quartet (Violin Concerto No. 1)*
- 1949-50 *Concerto for String Orchestra No. 1*
- 1951 *Symphony No. 1 (fragment), Seven Sonatas for Two Violins*
- 1951-53 Studies in Paris with René Leibowitz and Arthur Honegger

- 1952-53 *Symphony No. 2*
- 1953 Onset of the illness eventually leading to his complete disablement
- 1954-55 *Symphony No. 3*
- 1956 *Concerto for String Orchestra No. 2*
- 1956-57 *Concerto for String Orchestra No. 3*
- 1958-59 *Symphony No. 4*
- 1960-62 *Symphony No. 5*
- 1963-66 *Symphony No. 6*
- 1964 State prize with guaranteed income
- 1966-67 *Symphony No. 7*
- 1968 Prize of the City of Stockholm
- 1968-69 *Symphony No. 8*
- 1970 *Symphony No. 9*
- 1972 *Symphony No. 10*
- 1973 *Symphony No. 11; Symphonic Movement*
- 1974 *Symphony No. 12; Vox humana* (cantata)
- 1975 After a disagreement arising from a change in a concert program for a U.S. tour, the Stockholm Philharmonic is denied the privilege of performing works by Pettersson »for all time.« Later the ban was lifted.
- 1976 *Symphony No. 13*
State living quarters
- 1977-78 *Concerto for Violin and Orchestra (Violin Concerto No. 2)*
- 1978 *Symphonies Nos. 14 and 15***
- 1979 *Symphony No. 16; Concerto for Viola and Orchestra*
Honorary professorship
- 1980 *Symphony No. 17* (fragment)
Death on 20 June

Symfoni No.14 - Symphony No.14 (1978)

Seventeen symphonies, three concertos for solo instruments, three concertos for string orchestra, two song cycles, chamber music: the result of forty-six years of compositional activity. Gustav Allan Pettersson: orchestra violist, composer, oddball. A man whose music evades all attempts at labeling, even though he always maintained ties to the tradition in his work – and perhaps also because he never engaged in experimentation. When most of his fellow Western European composers turned to serialism (and even later, during the »postserial period«), Pettersson was still grappling with transmitted forms: the symphony, solo concerto, cantata, and song. None of his scores prescribes the use of electronic instruments; even his *Symphony No. 16*, the last symphony he was able to complete, concludes with an A major chord in the strings. And yet: the radical emotionality of Allan Pettersson's music creates the impression of something new and literally unheard-of.

Most of Pettersson's symphonies are colossal one-movement canvases lasting for an average of three quarters of an hour, mighty songs of anger and accusa-

tion for full orchestra, »stormy weather.« They would have been unthinkable without the heritage of late romanticism but also bear the stamp of the harsher expressive mode of music of the twentieth century.

There is one statement by Pettersson that is cited in almost all tributes to him as an illustration of his self-understanding as a composer. It is from a letter Pettersson wrote to the Stockholm music journalist Leif Aare, his biographer and almost his only friend, and was originally published in the Swedish journal *Nutida musik*, »*The music forming my work is my own life, its blessings, its curses: in order to rediscover the song once sung by the soul.*«

A life of blessings and curses: a childhood spent in Södermalm, a Stockholm neighborhood marked by alcoholism and its miseries, violence, and large families, a boyhood full of the impressions and influence of an alcoholic, violent father and a defenseless, pietistic mother, an adulthood devoted to the thankless job of an orchestra violist, a career which seems to have served as an obstacle to Pettersson's yearning to compose, and, to top it off, his rapidly deteriorating health and the impression of lack of recognition. The curses casting their spell over Pettersson's life may

seem evident enough, but the search for its blessings is certainly a more difficult undertaking.

Pettersson's boyhood experiences made him a fighter. He often expressed himself in radical terms, in his music as well as in his unusually large number of written and oral statements about the position of the creative artist in society – without, however, espousing a particular political party line. It was often claimed, sometimes not in so many words, that self-pity was the mainspring of Pettersson's work. He was hurt by this lack of understanding for an oeuvre aiming at global justice and answered such reproaches with the appropriate harshness: *»Someone once said that I compose out of self-pity. I have never pitied myself; I have never been able to cry. I know of pity for others but not of self-pity. I find it difficult to hate people, but I do hate those who pity themselves. Self-pity is so damned unproductive. Do you think that I could have composed what I have composed, do you think that one can write a single note with life in it if one sits there and pities oneself? What I convey is not self-pity but pure information.«* From the point of view of the great, even if somewhat oddball humanist that Pettersson doubtless was, this objective was thor-

oughly capable of realization. Humanity is the theme of his music, whether appearing in verbal form, as in *Symphony No. 12* or in the cantata *Vox humana*, or as a sort of ethical foil, as in the purely instrumental works. And Pettersson could describe his life as blessed because he succeeded, more so than probably any other composer of our century, in rendering audible his involvement in the cause of humanity and the humane. In his eyes, artistic identification with the oppressed was a (necessary) form of self-sacrifice, *»The identification with the small, unsightly, anonymous, with the eternally immutable but ever new and fresh. It is in this way that one saves one's own life.«*

The works Pettersson composed after his nine-month hospital stay in 1970-71 are marked by what indeed seems to be an unmitigated sort of intransigency; they might almost be described as extended outbursts of rage, as steady streams of accusations and lamentations in the form of furious shouting. All of this serves to distinguish these works from the symphonies of Pettersson's middle period, which, for all their loud outpourings of emotionality, still maintained a certain measure of expressive conciliatoriness – with his *Concerto for Violin and Orchestra* (Violin Concerto No. 2)

and *Symphony No. 15* perhaps representing exceptions here. (Even so his later works do have their lyrical islands, and it is perhaps precisely in their strongly contrasting effect that they reinforce the composer's essentially pessimistic attitude.) **Symphony No. 14** of 1978 numbers among Pettersson's later works. He completed it in the ground-floor state living quarters where he had resided since 1976. The premiere by the Stockholm Philharmonic Orchestra under Sergiu Comissiona did not follow until 1981, a year after Pettersson's death.

Pettersson's state living quarters – here we are to understand not low-income housing but a sort of utopian privilege, at least outside the Scandinavian countries, with their model programs for supporting the arts – freed him from his many years of confinement on the fourth storey of a multifamily dwelling; the ailing composer now had more to look at than the dreariness of Stockholm's urban gorges. His new home had a garden, and for the first time in many years he was able to venture out beyond his own four walls to enjoy a glimpse of the natural world from which he been separated for so long. Gudrun Pettersson, the composer's widow, who served as his home-care nurse and was his sole companion over long periods of time, says in

retrospect that their time together in this new, larger, and friendly home was the happiest of their thirty-seven years of marriage – despite the further deterioration of her husband's health; cancer worsened his condition, and it was to this disease that he eventually succumbed. Pettersson was suddenly no longer a prisoner of circumstances, no longer exposed to »acoustic irradiation« from the neighbors' rock music (although he said to have been very well informed about current hits – perhaps this is why!), no longer confined to a small space.

Although his life seemed to have taken a more pleasant turn, at least in view of his living situation, his music remained true to its theme. It remained, as he himself once had formulated it, his »bequeathal to the weak of this age.«

Pettersson cited one of his earlier *Twenty-four Barefoot Songs* in his **Symphony No. 14**. He had cited the same song in his recently completed *Violin Concerto No. 2* and in his *Symphony No. 6* of 1963-66. As Paul Rapoport states in the Pettersson brochure of the Swedish Music Information Center (STIM), this song »in fact...dominates throughout the whole musical event.« It is varied five times:

Dig räcker en blomma,
en hand som är min
(en hand som är min).

A flower passes you by,
in a hand, my hand
(in a hand, my hand).

(cf. the score example, p. 18)

Pettersson's biographer Leif Aare has also pointed to the fact that the content of the song is one of the essential factors in the musical event, and study of the score requires no great effort to substantiate this claim. His suggestion, however, that Pettersson's intention in the symphony was »to preach the gospel of open, giving hands« seems to be rather far-fetched, to say the least, inasmuch as it ventures out well beyond the factual-musical level. The unnamed author of the program notes for the first German performance of **Symphony No. 14** on 7 May 1988 (the performance recorded here) offers a more easily grasped and more fitting characterization of the musical event: »We encounter a music that in its alternation between gentle oscillation and sudden outburst seeks to mirror our life in its dualistic position (a position between resignation and hope). Thus large-scale intensifications (with true brass

eruptions) alternate with intimate string parts (of an almost Schubertian intimacy) and immensely erudite stratifications (full of stunning sound events) with extremely fragile structures (of a dreamy tenderness). Especially captivating are the rhythmic models intensifying in *ostinato* fashion over long stretches, or hammered out or pulsing under the surface.«

Although the pure percussion instrumentarium with the triangle, military drum without snares, cymbals, and large tam-tam (along with the timpani and celesta) is reflected to some extent in Pettersson's percussion batteries, strangely enough, there is a marked reduction in its use. Pettersson's percussion batteries were often characterized by hypertrophy, but the percussion thunderstorms of impenetrable effect known to us especially from *Symphonies Nos. 6-8* here yield to a harmonic-melodic denseness so typical of his late work and responsible for the initial difficulty the listener unfamiliar with Pettersson's music may experience when encountering it for the first time.

Pettersson's **Symphony No. 14** represents a challenge of the highest degree of difficulty. For all its tonal explicability – here we should bear in mind that

this orchestral work completed in 1978 ends on a C major chord! – it is one of the most advanced works, not only of his oeuvre but of its times.

Andreas K. W. Meyer

Allan Pettersson

Dissonance Pain

The composer, the man, bars his own way: his melodic lines resemble fever charts. He behaves like a common culprit, burdened with the sin of the preceding generation, which killed itself. But deep inside, in the depths of his being, are the forces that will heal him.

There are two ways out for the man who is at the end: suicide or madness. The first is his deliverance but strips him of his role as a medium. As far as the second solution is concerned...are we really sane in the course of the creative act? No, we ought to be seized by the holy delirium of creation, of the flight beyond cold consciousness; it is ecstasy that has the power to deliver the composer. On the day that I was called a »composer,« I shut my piano and went out into the woods. I encountered an ordinary sort of horse. We

looked at one another, the horse contemplating my glasses and I its large brown, wise eyes. I saw in those eyes not my reflection but the soul of a stupefied beast, astonished at the sight of a man.

(1952)

Johan M. Arnell

Born in Kalmar, Sweden, in 1947. Music instruction beginning in 1958, clarinet and percussion. 1968-75: Student at the Vienna Academy of Music. Conducting class with Prof. Hans Swarowsky, study of composition with Prof. Alfred Uhl.

Guest conductor with various Swedish orchestras since 1972, including the Stockholm Philharmonic. 1974: Guest conductor with the Niederösterreichisches Tonkünstler Orchester and performance at the Ossiach Summer Festival, Carinthian Summer Festival. 1975-77: Contract with the Royal Opera in Stockholm.

1980: Debut at the German Opera in Berlin; contract with the same opera since 1981. Guest contracts with the Stockholm Opera since 1984 for performances of the »Walküre« and »Così fan tutte.« 1986: Performance of »Don Carlos« in Copenhagen. 1988: Concert and television production at the Kissingen Summer Festival. De-

but at the Hamburg State Opera, contract beginning in the same year. Concert debut in Germany with the Berlin Radio Symphony Orchestra in Berlin. 1989: Debut at the Opéra de Marseille, contract beginning in that year. 1990: Compact disc and long-playing recording with the Stockholm Philharmonic.

Translated by Susan Marie Praeder

Pettersson Symphony No. 14

Notenbeispiel / Example of music / Exemple musicaux



Dig räcker en blomma, en hand som är min, (en hand som är min). Vad



händer är tom-ma ,som blomster har gett(som blomster har gett_____)



Min blomma den slokar i en hand som är din; ja blommor de vissna i



hän-der pa klo - kar, klo-kar som vi.



Johan M. Arnell

Gustav Allan Pettersson

Quelques renseignements sur sa vie et son oeuvre, réunis par Andreas K.W. Meyer

- 1911 Il naquit le 19 Septembre à Västra Ryd, Uppland. il grandit, avec ses trois frères et soeurs, dans les «slums» de Stockholm, fils d'un père forgeron alcoolique et violent et d'une mère faible et bigote. C'est à l'âge de douze ans qu'il réussit à acheter son premier violon, en vendant des cartes postales. Même les coups de son père ou la menace d'un placement dans une maison d'éducation ne purent le détourner de la musique.
- 1930-1939 Etudes au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm, dans les disciplines violon, alto, harmonie et contrepont; premières compositions
- 1934 *«Deux élégies» pour violon et piano*
- 1935 *Six lieder*
- 1936 *Fantaisie pour alto; Quatre improvisations pour violon, alto et violoncelle*
- 1938 *Andante espressivo pour violon et piano*
- 1939-1940 Il obtient une bourse de la Fondation Jenny Lind qui lui permet de poursuivre ses études d'alto auprès de Maurice Vieux à Paris.
- 1939-1952 Altiste dans l'orchestre de la Société des Concerts de Stockholm, aujourd'hui Orchestre de Philharmonique de Stockholm; en congé depuis 1950. Cours particuliers de composition auprès de Karl-Biger Blomdahl et Otto Olsson.
- 1942 *Romance pour violon et piano.*
- 1943-1945 24 *«Barfotasänger» (chants pieds nus)*
- 1945 *Lamento pour piano*
- 1948 *Fugue en mi majeur pour hautbois, clarinette et basson.*
- 1949 *Concerto pour violon et quatuor à cordes (1er concerto pour violon)*
- 1949-1950 *1er Concerto pour orchestre à cordes*
- 1951 *Symphonie No. 1 (fragment); Sept sonates pour deux violons*
- 1951-1953 Etudes à Paris auprès de René Leibowitz et Arthur Honegger

- 1952-1953 *Symphonie No. 2*
- 1953 Début de la maladie qui, avec le temps, le laissera handicapé
- 1954-1955 *Symphonie No. 3*
- 1956 2ème Concerto pour orchestre à cordes
- 1956-1957 3ème Concerto pour orchestre à cordes
- 1958-1959 *Symphonie No. 4*
- 1960-1962 *Symphonie No. 5*
- 1963-1966 *Symphonie No. 6*
- 1964 Prix d'encouragement de l'Etat qui lui assure un revenu.
- 1966-1967 *Symphonie No. 7*
- 1968 Prix d'honneur de la ville de Stockholm
- 1968-1969 *Symphonie No. 8*
- 1970 *Symphonie No. 9*
- 1972 *Symphonie No. 10*
- 1973 *Symphonie No. 11; Mouvement Symphonique*
- 1974 *Symphonie No. 12; Cantate Vox Humana*
- 1975 Après une dispute au sujet d'un changement intervenu dans le programme d'un concert lors d'une tournée aux USA, le compositeur interdit, «à l'avenir», à l'Orchestre Philharmonique de Stockholm d'interpréter ses oeuvres; cette interdiction sera à nouveau levée plus tard.
- 1976 *Symphonie No. 13*
Logement de fonction
- 1977-1978 *Concerto pour violon et orchestre (2nd concerto pour violon)*
- 1978 **Symphonies No. 14 et 15**
- 1979 *Symphonie No. 16; Concerto pour alto et orchestre*
Nommé Professeur honoris causa
- 1980 *Symphonie No. 17 (fragment)*
Décès le 20 juin.

Symphonie No. 14 (1978)

Dix-sept symphonies, trois concerti pour soliste et trois concerti pour orchestre à cordes, deux cycles de lieder, de la musique de chambre - voilà le fruit de 46 années de création. Gustav Allan Pettersson: altiste dans un orchestre, compositeur, un original. Un homme dont la musique échappe à toute classification, bien qu'il ait toujours gardé, dans son travail, des liens avec la tradition - et peut-être aussi parce qu'il n'essaya jamais de se livrer à des expériences. Alors que la majeure partie de ses contemporains se tournait vers la technique sérielle (et également plus tard, durant la période «post-sérielle»), Pettersson se mesurait encore avec les formes héritées de la tradition: les symphonies, les concerti pour soliste, les cantates, les lieder; aucune de ses partitions ne prévoit l'emploi d'instruments électroniques et la 16ème Symphonie elle-même, la dernière oeuvre qu'il put encore achever, se termine sur un accord de La majeur aux cordes. Et pourtant: par les émotions extrêmes qu'elle nous transmet, la musique d'Allan Pettersson nous semble *moderne*, *inoûée* au sens *littéral*.

A quelques rares exceptions près, les symphonies de Pettersson sont des ta-

bleaux colossaux en un mouvement, d'une durée moyenne de trois quarts d'heure, de puissants chants pour grand orchestre exprimant la colère et le reproche, des «*atmosphères lourdes*», qui seraient impensables sans la tradition héritée de la fin du romantisme mais sont cependant imprégnées du mode d'expression rude de la musique du 20ème siècle.

Une phrase du compositeur revient régulièrement, comme un fantôme, dans presque toutes les appréciations portées sur lui, venant illustrer la manière dont il concevait son rôle d'artiste; il s'agit d'une phrase tirée d'une lettre adressée à son biographe Leif Aare, biographe et journaliste pour des revues musicales, qui fut presque son seul ami; cette lettre fut publiée pour la première fois dans la revue musicale *Nutida musik*: «*L'oeuvre à laquelle je travaille est ma propre vie, celle qui est comblée, celle qui est maudite: je m'y adonne afin de retrouver le chant que l'âme a chanté autrefois.*»

Sa propre vie, celle qui fut *maudite*, mais également celle qui fut *comblée* - un enfance dans les «slums» du quartier de Södermalm à Stockholm, où l'alcoolisme dû à la misère, la violence et les familles nombreuses étaient la règle, une jeunesse

marquée par l'influence d'un père alcoolique et violent et d'une mère bigote, incapable de lui tenir tête, une vie passée à exercer ce métier abhorré de musicien d'orchestre qui semble faire obstacle à cet ardent désir de composer qui l'habite, enfin la dégradation rapide de son état de santé et le sentiment de n'être pas reconnu. La «*malédiction*» qui semble peser sur cette vie peut nous paraître évidente, mais il nous est bien plus difficile d'y retrouver cette «*bénédiction*» dont il parle.

Le milieu dans lequel Pettersson a passé sa jeunesse a fait de lui un lutteur. Aussi bien dans son oeuvre que dans ses prises de position sur la place de l'artiste dans la société, prises de position écrites ou verbales et qui furent, chose inhabituelle, très nombreuses, Pettersson a souvent tenu, sans jamais devenir l'instrument d'un parti politique, des propos curieusement radicaux. Au reproche fréquemment entendu à son sujet - reproche à l'occasion subliminal - selon lequel la véritable raison qui le poussait à créer était cet apitoiement sur lui-même dont il faisait preuve, il répondit, atteint par l'incompréhension manifestée à l'égard de son travail qui visait à une honnêteté totale, avec la même dureté: «*Quelqu'un dit un jour que je composais parce que je m'apitoiais sur mon sort. Je*

ne l'ai jamais fait, je n'ai jamais pu pleurer. Je suis capable de m'apitoyer sur les autres mais pas sur moi. J'ai du mal à haïr les hommes, mais ceux qui s'apitoient sur eux-mêmes, ceux-là je les hais. S'apitoyer sur son sort est une attitude si improductive. Crois-tu que j'aurais pu écrire ce que j'ai écrit, crois-tu que l'on puisse écrire une seule note qui soit vivante en restant assis et en s'apitoyant sur son propre sort? Ce dont je fais part n'est pas de l'apitoiement, mais pure information.»

En partant de la manière dont cet humaniste - grand, quoiqu'un peu déroutant -, que fut sans aucun doute Pettersson, voyait les choses, cette appréciation est tout à fait compréhensible. L'objet de sa musique est l'homme, qu'il soit présenté et traité verbalement comme dans la 12ème *Symphonie* ou dans la cantate «*Vox humana*» ou bien, d'une certaine manière, comme simple fond éthique dans ses oeuvres purement instrumentales. Et, en ce qui concerne sa vie, Pettersson pouvait parler de *bénédiction*, car il réussit, comme presque aucun autre compositeur ne put le faire, à rendre son engagement en faveur de l'homme et de ce qui est humain, perceptible musicalement. L'identification artistique avec les opprimés était à ses yeux un don de soi (nécessaire): «*L'iden-*

tification avec le petit, l'insignifiant, l'onyme, avec ce qui demeure immuable, mais est toujours neuf, pur. C'est en cela que la vie de l'homme est préservée.»

A la différence des symphonies composées par Pettersson vers le milieu de sa période de production, dans lesquelles il nous faut bien reconnaître, en dépit des énormes efforts visant à en chasser le plus possible l'affectivité, une certaine complaisance de l'expression, les oeuvres composées par Pettersson après le séjour de neuf mois qu'il fit à l'hôpital, de 1970 à 1971, sont carrément marquées par une absence de compromis, apparemment impitoyable; nous assistons, en quelque sorte, à des accès prolongés de colère, comme des déluges incessants de plainte et de récrimination, exprimés par des cris furieux. (Mais on y retrouve aussi, pour ainsi dire, ces îles lyriques, qui ne viennent peut-être vraiment appuyer cette attitude fondamentalement pessimiste du compositeur que lorsque l'effet de contraste qu'elles produisent est si fort). C'est dans ce groupe qu'il faut également ranger la **Symphonie No. 14**, composée en 1978, que Pettersson put achever dans l'appartement de fonction, situé au rez-de-chaussée, dans lequel il avait emménagé deux ans plus tôt. Elle ne fut créée qu'au mois de novembre

1981, un an après la mort du compositeur, par l'Orchestre Philharmonique de Stockholm placé sous la direction de Sergiu Comissiona.

Cet appartement de fonction qui, en dehors des états scandinaves qui encouragèrent les arts d'une manière pouvant servir de référence, semblait un privilège relevant presque de l'utopie, offrit pour la première fois à Pettersson, après une «captivité», due à la maladie, au quatrième étage d'une maison logeant plusieurs familles, la possibilité de porter son regard au-delà de la grisaille des sombres défilés formés par les maisons. La maison possédait un jardin - et, pour la première fois depuis bien longtemps, il put sortir des murs qui l'entouraient et découvrir cette nature dont il avait été privé durant tant d'années. Gudrun Pettersson, la veuve du compositeur, qui le soigna durant des décennies et fut, durant de longues périodes, son unique interlocutrice, dit en jetant un regard en arrière, qu'en dépit du fait que sa santé ait continué à se détériorer - état de santé qui fut aggravé par l'apparition d'un cancer des suites duquel il décéda - la période passée dans ce nouvel appartement, plus grand et plus agréable, fut la plus belle qu'ils connurent au cours de leurs trente-sept années de vie

commune. Allan Pettersson n'était soudain plus dépendant des circonstances extérieures, il n'était plus exposé au bruit excessif produit par la musique rock de ses voisins (quoique, et peut-être pour cette raison, il semble qu'il ait été bien informé sur les tubes à la mode), il n'était plus obligé de rester dans une seule pièce.

Et bien que sa vie ait semblé avoir pris un tour agréable, au moins en apparence, sa musique resta la même - elle est, comme il l'a lui-même appelée un jour, son «testament pour tous les faibles de notre temps.»

Dans la **Symphonie No. 14**, Pettersson cite, comme ce fut déjà le cas dans le *2nd Concerto pour violon*, achevé peu de temps auparavant, mais aussi dans la *6ème Symphonie*, datant de 1963/66, un des 24 «*Barfusslieder*», composés antérieurement, lied qui - comme l'écrit Paul Rapoport dans la brochure du Centre Suédois d'Information pour la Musique STIM consacrée à Pettersson - domine en somme l'ensemble de sa musique et qu'il a varié à cinq reprises:

Dig räcker en blomma,
en hand som är min
(en hand som är min).

(Une fleur te frôle
tenue par une main qui est la mienne
[tenue par une main qui est la mienne])

(voir exemple suivant, p. 18)

Leif Aare, le biographe de Pettersson, a attiré notre attention sur le fait que le sujet du lied exerce une influence capitale sur le discours musical, ce que nous pouvons sans peine mettre en évidence, en nous appuyant sur la partition, dans le cours du morceau. Cependant, son hypothèse selon laquelle «Pettersson aurait voulu», avec cette symphonie, «prêcher l'Evangile du coeur sur la main», nous semble, eu égard à la qualité de cette supposition qui dépasse de loin le domaine du réel et de la musique, pour le moins vraiment osée; nous pensons que les propos, plus évidents et appropriés, de l'auteur anonyme du fascicule destiné à la première représentation de cette Symphonie en Allemagne, le 7 mai 1988 (concert dont nous vous présentons ici l'enregistrement), sont plus à même de définir ce discours musical: «*Nous sommes ici confrontés à une musique qui tente, en faisant alterner des moments où tout n'est, d'une part que doux balancement ou, d'autre part, qu'irruption brusque, de donner une image de notre vie dans sa*

dualité (sa position entre la résignation et l'espoir). Ainsi, de grands passages en crescendo (avec de véritables explosions des cuivres) alternent avec des passages intimes aux cordes (avec une intimité presque semblable à celle que nous rencontrons chez Schubert), des superpositions extrêmement savantes (emplies d'événements sonores bouleversants) avec des structures extrêmement fragiles. Nous sommes surtout saisis par les modèles rythmiques qui s'amplifient au cours de longs passages au caractère d'ostinato, ou laissent leur empreinte en martelant ou bien encore se contentent de battre dans l'ombre.

Quoique le simple groupe des instruments à percussion, qui comprend (en dehors des timbales et du célesta) un triangle, un tambour d'harmonie sans timbres, des cymbales ainsi qu'un grand tamtam, nous fasse penser, dans ses traits principaux, à ces sonneries de batteries frisant l'hypertrophie que nous rencontrons chez Pettersson, l'emploi qu'il en fait ici est, chose curieuse, extrêmement réduit. Ces orages percutants qui nous paraissent impénétrables, tels que nous les connaissons pour les avoir surtout rencontrés dans les *symphonies* 6 à 8, s'effacent ici au profit d'une concentration harmonique

et mélodique, si caractéristique de ses ~~compositions~~ d'abord rendre si difficile, pour un auditeur non familiarisé avec ses oeuvres, la première confrontation avec la musique de Pettersson).

La **Symphonie No. 14** d'Allan Pettersson s'avère une tâche dont on vient très difficilement à bout; en dépit du fait qu'on puisse facilement expliquer son fonctionnement tonal - remarquons que l'accord de Do majeur sert de note finale à une oeuvre orchestrale achevée - attention! - en 1978 - elle fait partie des oeuvres les plus avancées et pas uniquement dans sa production.

Andreas K.W.Meyer

Traduction: Sylvie Gomez

Allan Pettersson:

Dissonance douleur

Le compositeur, l'homme, se barre la route: ses lignes mélodiques ressemblent à des courbes de fièvre. Il se comporte comme un coupable, chargé du péché de la génération précédente qui s'est tuée elle-même. Mais au fond de lui, tout au fond, se trouvent les forces qui le guériront.

Il y a deux issues pour celui qui est à bout: le suicide ou la folie. Le premier le délivre mais lui enlève son rôle de médium. Quant à la seconde solution... sommes-nous réellement sains d'esprit au cours de l'acte créateur? Non, nous devons être pris par le *délire* sacré de la création, de la fuite hors de la froide conscience; c'est l'extase qui peut délivrer le compositeur. Le jour où l'on m'appela "compositeur" je fermai mon piano et sortis dans la forêt. J'y rencontrai un cheval sans race. Nous nous sommes regardés, lui contemplant mes lunettes, moi ses grands yeux bruns et sages. Je n'y voyais pas mon reflet, mais une âme de bête stupéfaite - émerveillée par l'homme.

(1952)

Johan M. Arnell

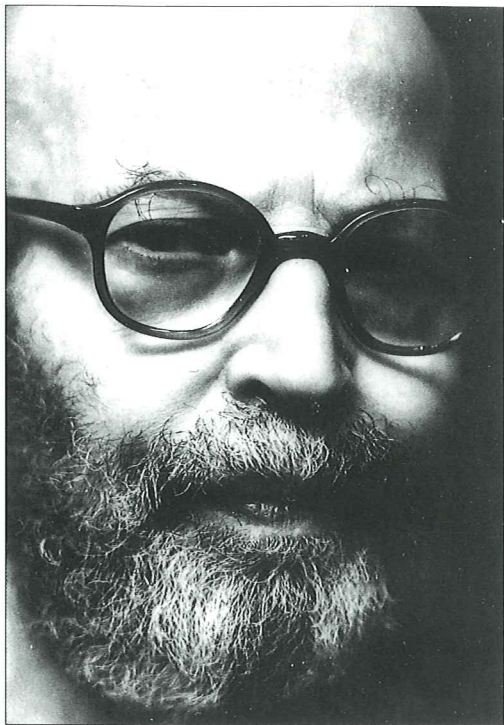
Johan M. Arnell est né en 1947 à Calmar en Suède. Il débuta ses études musicales en 1958, étudiant la clarinette et les percussions. De 1968 à 1975 il poursuit ses études à l'Académie Supérieure de Musique de Vienne, dans la classe de composition du Prof. Alfred Uhl.

A partir de 1972 il est invité à diriger différents orchestres suédois dont, entre autres, l'Orchestre Philharmonique de

Stockholm. En 1974 il est invité à diriger le «Tonkünstler Orchester» de la Basse-Autriche et il participe au Festival d'été d'Ossiach, ainsi qu'au «Carinthischer Sommer».

De 1975 à 1977 il est lié par contrat à l'Opéra Royal de Stockholm. En 1980 il fait ses débuts à l'Opéra Allemand de Berlin auquel il est lié par contrat depuis 1981. Depuis 1984 il est engagé, en tant que chef invité, pour des représentations à l'Opéra de Stockholm où il dirige, entre autres, la «Valkyrie» et «Cosi fan Tutte». En 1986 il reprend «Don Carlos» à Copenhague. En 1988 il donne un concert enregistré par la télévision dans le cadre du «Kissinger Sommer».

En 1988 il fait ses débuts à l'Opéra National de Hambourg auquel il est lié depuis par contrat. La même année il dirige ses premiers concerts en Allemagne, à Berlin avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin. En 1989 il fait ses débuts à l'Opéra de Marseille auquel il est depuis lié par contrat. En 1990 il enregistre un CD avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm.



Allan Pettersson

cpo 999 191-2

Allan Pettersson (1911-1980)

Symphony No. 14 47'00

Radio - Symphonie - Orchester Berlin

Johan M. Arnell

cpo 999 191-2

Production: RIAS Berlin

Producer: Horst Dittberner

Recording Date: Live Recording May 7/8, 1988

Recording Supervisor: Wolfgang Gottschalk

Recording Engineer: Geert Puhlmann

Publisher: Nordiska Musikförlaget

Cover Painting: Pierre Soulages, 1951

© VG Bild-Kunst 1992

Design: Carrée 53

cpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1992 - Made in Germany

ADD

LC 8492



7

61203 91912

3