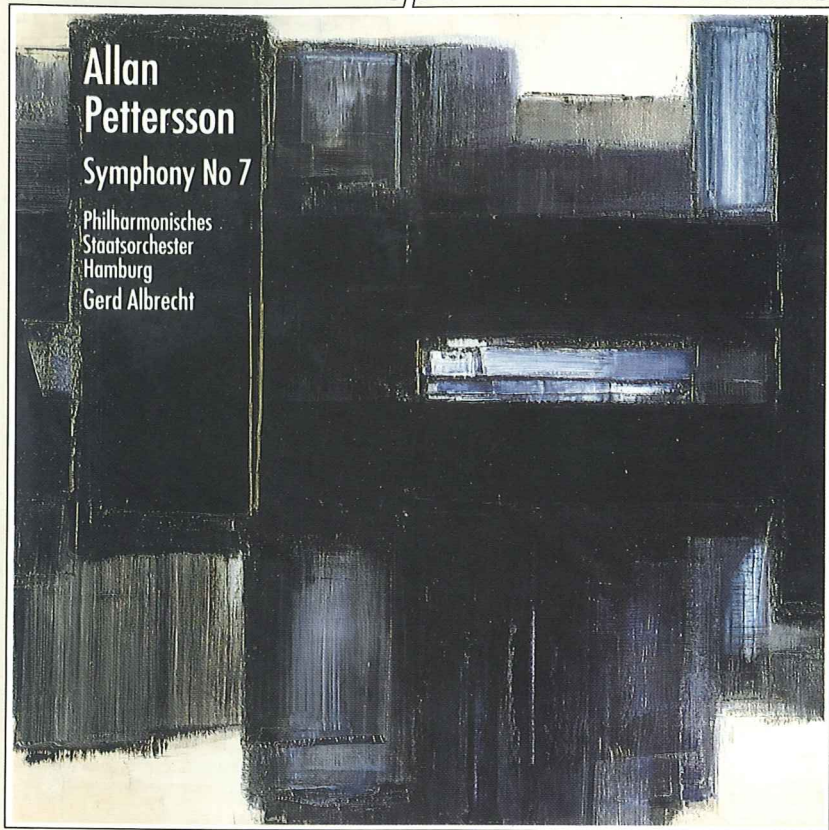


Allan
Pettersson

Symphony No 7

Philharmonisches
Staatsorchester
Hamburg
Gerd Albrecht



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 7 - Symphonie Nr. 7 (1966-67)

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 spätromantische Tradition nicht denkbar wären, die aber dennoch geprägt sind vom harschen 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.*

Wie kaum ein anderes seiner Werke hat die **7. Symphonie** auch international auf Allan Pettersson aufmerksam gemacht. Am Anfang dieses für die Musik eines schwedischen Komponisten beispieello-

sen Erfolges stand die triumphale Uraufführung am 13. Oktober 1968 in einem Konzert der von Antal Doráti mit den Stockholmer Philharmonikern eingerichteten Reihe *Musik för ungdom* – Musik für die Jugend. Bezeichnenderweise war es nicht das etablierte Konzertpublikum, das Pettersson zum Durchbruch verhalf, sondern die – in Schweden wie zu gleicher Zeit überall sonst in der westlichen Welt kritisch aufgehende – junge Generation.

Eine Musik war hörbar geworden, oder hatte vielmehr nach den für das internationale Renommee weniger gewichtigen Uraufführungen der *Symphonien* 2 bis 6 das ihr gemäße Forum gefunden, die den Lebensnerv einer Generation getroffen zu haben schienen. Das begeisterte junge Publikum feiert den anwesenden Komponisten mit stehenden Ovationen, viermal wird der gesundheitlich bereits stark angegriffene Pettersson, für den dies die letzte Aufführung eines seiner Werke sein wird, der er noch selbst beiwohnen kann, aufs Podium gerufen. Tags drauf schreibt Folke Hähnel in der großen Tageszeitung *Dagens Nyheter*: »Allzu oft wird es nicht geschehen, doch haben wir am Sonntagabend miterlebt, daß ein großer schwedischer Komponist präsentiert, aufgeführt und anerkannt wurde wie ein großer schwedischer

Komponist.« Elf Monate nach dem Konzert dirigiert Antal Doráti die erste, seinerzeit weltweit ungemein erfolgreiche Schallplatteneinspielung der Symphonie; der Tonträgerverkauf – nicht zuletzt auch in den USA – führt das Werk von Erfolg zu Erfolg. Im gleichen Jahr erklingt es erstmals in Ostberlin und Dresden. Birgit Cullberg, eine der Großen des zeitgenössischen Balletts, macht bald darauf die Symphonie zur Grundlage ihrer erfolgreichen Choreographie »*Rapport*«.

Die 7. steht im Zentrum der in den Jahren von 1960 bis 1970 entstandenen fünf *Symphonien* Nr. 5-9, auf denen Allan Petterssons Erfolg auch außerhalb Schwedens vornehmlich gründet. Hier sehen wir uns nicht einer losen Gruppe von Werken gegenüber, sondern durchaus dem festen Block einer Werkgruppe mit wesentlichen Gemeinsamkeiten in der Anlage, durch die sie sich sowohl von den früher entstandenen Kompositionen als auch von den nachfolgenden deutlich abheben. Über die strukturelle Einheitlichkeit hinaus, die gleichviel nicht als Einförmigkeit mißverstanden werden kann und die selbst für die im Gegensatz zu den einteiligen übrigen Symphonien zweisätzige Achte gilt, verbindet die Stücke auch ein biographischer Hintergrund, der für das Verständnis von Petters-

sons Schaffen vornehmlich der letzten zwanzig Lebensjahre bis zu seinem Tod 1980 von Bedeutung ist.

Bereits 1953 hatten sich erste Anzeichen jener chronischen Polyarthritits gezeigt, die Pettersson etwa mit Beginn der sechziger Jahre zu verkrüppeln begann. Die 5. *Symphonie*, das letzte Werk, das er in seiner recht klaren Handschrift niederschreiben kann, steht damit am Anfang einer Phase zunehmender Verschlechterung, die ab September 1970 in einen neunmonatigen Krankenhausaufenthalt mündet; hier entstehen, im *Tunnel des Todes*, wie Pettersson selbst sagt, die *Symphonien* Nr. 10 und 11, mit denen ein neuer Schaffensabschnitt eingeleitet wird.

Der dreiviertelstündige Riesenblock der 7. – bekanntlich noch nicht einmal Petterssons längster Gattungsbeitrag – ist innerhalb der Werkgruppe der *Symphonien* 5 bis 9 aufs engste verknüpft mit der unmittelbar zuvor (1963-66) entstandenen 6.. War hier noch – biographisch begründbar (wiewohl nicht als biographisch-programmatisch fehlzudeuten) mit dem endgültigen Ausbruch der Krankheit – der Gestus der düsteren, unvermittelten Anklage vorherrschend gewesen, und hatte Pettersson auch noch in dem schier unendlich wirken-

den, fast zwanzigminütigen Schlußabschnitt mit dergestalt zuvor kaum gehörter Resignation geendet, so strahlt die jedoch keinesfalls heitere 7. **Symphonie** ein strukturell nur schwer zu erklärendes Mehr an Zuversicht aus. Peter Ruzicka hat in einem Programmheftbeitrag zu einer Aufführung im Rahmen der Münchner *musica viva*-Konzerte des Bayerischen Rundfunks auf den *sprachähnlichen Charakter der Musik* hingewiesen; in der 7. **Symphonie** werde er *wesentlich durch das Prinzip »additiver Motivformeln« gefördert: Pettersson bedient sich einfacher motivischer Elemente, die durch vielfache, sich nur unmerklich weiterentwickelnde Wiederholungen zu einer unmittelbar nachvollziehbaren »Klangrede« führen.* In der Tat macht Pettersson aus seiner »Aussageintention« kein sorgsam verbrämtes Geheimnis: Ironie oder sonst etwelche Verschleierungsmöglichkeiten sind ihm in diesem Zusammenhang fremd, was seine Musik zu »sagen« hat, »sagt« sie direkt; das übrigens gilt ebenso auch für seine anderen Orchesterwerke, die gleichfalls in der von Ruzicka beschriebenen Weise das Material durch Reihung – mithin klassische Bauideale von Kontrasten etc. ignorierend – erweitern.

Obwohl der komplexe Aufbau eine gliedernde Analyse verbietet, lassen

sich dennoch einige Werkeigenheiten benennen: Motivisches Kernstück der **7. Symphonie** ist ein schlichtes, zweitaktiges Posaunen-/Tuba-Motiv (s. Nbsp. 2, S.19), das erstmals nach einer 52taktigen Einleitung, die sich aus einem düster lastenden Baßbeginn (s. Nbsp.1, S.18) zu größerer Bewegtheit steigert, erklingt. Dieses Motiv wird im Verlauf der gesamten Symphonie entweder in der Grundgestalt oder in leichten Abwandlungen wieder aufgegriffen; so etwa ab 55 Takte vor Schluß in den tiefen Streichern, 17 Takte später übernommen von den II.Violen als Grundierung für die von Pikkoloflöte und I. Violinen (im Flageolet) gespielte Melodie, die die Grundstimmung des Symphonieschlusses maßgeblich mitbestimmt (s.Nbsp. 3, S.19). Diese Bindung an ein Motiv läßt auch jede – gelegentlich vorgenommene – Suche nach denkbaren 'Satzunterteilungen' untunlich erscheinen, woran überdies auch Petterssons Komplexität hindert; nicht ohne Grund sehen wir uns, bis auf zwei Ausnahmen, in seinem Schaffen monolithischen Riesenblöcken gegenüber, die sich einsätzig deutlich jeder strukturellen Tradition verweigern.

Die **7. Symphonie**, jenes Werk, das eine breite internationale musikinteressierte Öffentlichkeit auf ihn aufmerksam gemacht hatte, erklang über Lautsprecher

während der kirchlichen Trauerfeier zu Allan Petterssons Gedenken in der Einspielung von Antal Doráti; kein Orchester, auch nicht die Stockholmer Philharmoniker, deren aktives Mitglied er von 1940 bis 1950 gewesen war, schien es für nötig befunden zu haben, einem der gewichtigsten Symphoniker dieses Jahrhunderts die letzte Ehre zu erweisen.

Gerd Albrecht, der Dirigent der vorliegenden Aufnahme, schrieb im Programmheft für das der Einspielung zugrundeliegende Konzert: *Alptraum eines jeden, der Verantwortung trägt – ich könnte Lektoren, Redakteure, Intendanten, Journalisten und auch und gerade besonders Interpreten nennen – man träumt: Das Genie, das verkannte, den Schubert, den Schumann der Düsseldorf Zeit, den Bartók in USA, gibt es heute, hat es unter uns gegeben. Keiner hat ihn erkannt.*

Ist das ein Ammenmärchen oder eine Vision? Wenn man den berühmten Satz von Strawinsky über Anton Webern so umschreibt: 'Der Einsame, der unbeachtet von der Umwelt, unverzagt und mutig seine Diamanten schleift', könnte ein solcher Satz nicht auch auf Gustav Allan Pettersson zutreffen? Ist es möglich, daß in unserer doch so keimfreien Musikwelt einer

auf keinen Stuhl paßt, dieses lächerliche Netz von Gerede, Kommerz gemacht und weitergereicht wird, durchfällt? Fragezeichen über Fragezeichen. Ich kann und will keine Antwort geben, muß nur gestehen, daß ich tief beschämt bin: Da gibt es dort oben in Stockholm einen kleinen armen Bratscher, der wie ein Vulkan Sinfonie nach Sinfonie herausgespiehen hat – er ist tot seit 8 Jahren – vor vier Jahren habe ich zum ersten Mal von ihm gehört!

Andreas K. W. Meyer

Allan Pettersson:
Identifikation mit dem Unansehnlichen (aus einem Brief an Leif Aare)

Das Werk, an dem ich arbeite, ist mein eigenes Leben, das gesegnete, das verfluchte: Um den Gesang wiederzufinden, den die Seele einst gesungen hat. Er entstand bei den kleinen Menschen, die nicht an sich glaubten, die wie Hunde behandelt wurden, Weiße wie Schwarze, für die das Leben nur eine verfluchte Verpflichtung zum Tod war. Trotzdem aber hatten sie Mitgefühl mit den anderen, eine Kraft des Verlangens erfüllte sie mit einem Glauben – und da brach das Lied heraus, inbrünstig, flehend ... bis die Welt sie bat, die Schnauze zu halten.

Das Lied wurde gestohlen vom aus der Art geschlagenen Snob, der ins Banale abgeschweift ist, der sich erschöpfte in krächzenden *Salti mortali* – ein Schrei, eine Speerspitze im Ohr ... und das Pokerface der Gegenwart starrt dich an in Haß. Wann kommt der Engel, der der Seele das Lied zurückgibt, so einfach und klar, daß ein Kind aufhört zu weinen?

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. 7 - Symphony No. 7 (1966-67)

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.*«

It was Allan Pettersson's **Symphony No. 7**, more so than any other of his works, that brought him international recognition. This unprecedented success for the music of a Swedish composer began with the work's triumphal premiere on 13 October 1968 in a concert in the *Musik för ungdom* youth series founded by Antal Doráti in cooperation with the Stockholm Philharmonic. Significantly enough, it was not the established concert public that enabled Pettersson to achieve his breakthrough but the young generation, then engaging in critical protest in Sweden and throughout

the western world. A music had come into being (or rather had found its appropriate forum after the premieres of *Symphonies* Nos. 2-6, performances not as important for the composer's international renown) that seemed to have touched the life nerve of a whole generation. The enthusiastic young public celebrated the composer with standing ovations, and Pettersson, who was already in very ill health, was called out to the podium a total of four times.

It was to be the last time that he was able to attend the premiere performance of one of his works. On the next day Folke Hähnel wrote in the major daily newspaper *Dagens Nyheter*, »It doesn't happen all that often, but we experienced it on Sunday evening: a great Swedish composer was presented, performed, and recognized as a great Swedish composer.«

Eleven months after the concert Antal Doráti conducted the first recording of the symphony. The recording met with an uncommonly favorable worldwide reception, and its sales, not least in the United States, brought the work success upon success. The first East Berlin and Dresden performances also took place in 1968. Shortly thereafter Birgit Cullberg, one of the greats of contemporary ballet,

used the symphony as the basis for her successful *Rapport* choreography.

Symphony No. 7 occupies the central position in the series of five *Symphonies*, Nos. 5-9, composed by Pettersson from 1960 to 1970 and forming the foundation of his reputation in Sweden and elsewhere. This series is not a loose grouping of compositions but a solid block of works sharing in important common features of design which clearly distinguish them from his prior and subsequent efforts. The five symphonies are linked together not only by their structural unity (not to be misconstrued as uniformity – and also applying to *Symphony No. 8*, a two-movement symphony, while the others are one-movement works) but also by a biographical background of significance for the understanding of Pettersson's oeuvre, especially during the two decades prior to his death in 1980.

The first symptoms of the chronic polyarthritis that lead to Pettersson's progressive disablement during the early 1960s occurred in 1953. His *Symphony No. 5*, the last work he was able to commit to paper in his quite legible handwriting thus marked the beginning of a phase of increasingly deteriorating health which

culminated in a nine-month hospital stay in 1970. It was there that Pettersson wrote »in the tunnel of death,« as he termed it, his *Symphonies 10-11* and with them initiated a new phase of compositional activity.

As is well known, Pettersson's **Symphony No. 7**, a musical colossus lasting three quarters of an hour, was not his longest contribution to the symphonic genre. Within the series formed by *Symphonies Nos. 5-9* it demonstrates a special proximity to the immediately preceding *Symphony No. 6* (1963-66). Somber and abrupt accusation predominates in *Symphony No. 6*, a response with its biographical motive in the final full manifestation of the composer's illness but not to be misunderstood as a mere biographical program. The twenty minutes of the concluding section seem to be almost endless but finally do end with a resignation virtually without precedent. **Symphony No. 7**, by no means a cheerful work, exudes a greater measure of confidence, something not easy to explain in structural terms. In the program notes accompanying the performance of **Symphony No. 7** in the Munich *musica viva* concert series of the Bavarian Radio Corporation, Peter Ruzicka refers to the verbal quality of the symphony, to a resemblance to speech »essentially fostered by

the principle of 'additive motivic formulas': Pettersson avails himself of simple motivic elements leading to the direct representation of 'sound speech' by way of many repetitions in a process of continuous but inconspicuous development.« In fact, Pettersson does not conceal his »intention« as if it were a cautiously guarded secret: irony and other forms of concealment are foreign to him in this context. What his music has to »say,« that it »says« openly. In passing it should also be mentioned that this applies just as much so to his other orchestral works, which, as described by Ruzicka, also extend the material in serial fashion and thus completely ignore classical ideals of construction such as contrasts.

Although the complex structure of **Symphony No. 7** precludes an analysis of its parts, some features of the work may be mentioned here. A simple, two-measure trombone/tuba motif (Fig. 2) forms the motivic core of the work. The motif is heard for the first time after an introduction of fifty-two measures proceeding from a gloomy bass beginning (Fig. 1) to a greater degree of animation and recurs throughout the whole of the symphony, either in its basic form or with slight modification. For example, it appears in the low strings fifty-five measures before the conclusion and seven-

teen measures later is taken up by the second violins as a foundation for the melody of the piccolo and first violins in flageolet. For its part, this melody contributes significantly to the prevailing tone of the conclusion (Fig. 3). The symphony's ties to one motif also render the occasional quest for possible »movement subdivisions« impractical; moreover, Pettersson's complexity stands in the way. It is not without reason that his oeuvre presents us, with two exceptions, with monolithic blocks which in their one-movement design stand in clear opposition to all structural tradition.

Symphony No. 7, the work which had brought Pettersson to the attention of the broad international music public, was presented over loudspeakers in the Donåti recording during the memorial service for the composer. No orchestra, not even the Stockholm Philharmonic of which Pettersson had been an active member from 1940 to 1950, appeared to have deemed it necessary to pay its least respects to one of the great symphonic composers of the twentieth century.

Gerd Albrecht, who conducted the concert which gave rise to the present recording, wrote in the program notes for the concert: »*The nightmare of all those who*

find themselves in positions of responsibility – and I could name publishers, editors, directors, journalists as well as, and especially so, interpreters. And this is the dream: the genius, the unappreciated genius, the Schubert, the Schumann of the Düsseldorf years, the Bartók in the United States, exists today, has dwelled among us, but no one recognized him.«

»Is the above an old wives' tale or a vision? If we paraphrase Stravinsky's famous saying about Anton Webern as 'The lonely man who, unobserved by his contemporaries, undauntedly and stoutheartedly cuts his diamonds' – would not such a statement also be applicable to Gustav Allan Pettersson? Is it possible that there was someone who did not find his place in our so very germfree musical world, who slipped through the ridiculous network of big talk and business deals? Question mark upon question mark. I neither can nor wish to supply an answer, but I must admit that I am thoroughly ashamed. There was a poor little violist up there in Stockholm who was spewing forth symphony after symphony, and it was not until four years ago that I had even heard of his name!«

Andreas K.W. Meyer

Allan Pettersson
Identification with Unsightliness

Excerpt from a Letter to Leif Aare

The music forming my work is my own life, its blessings, its curses: in order to rediscover the song once sung by the soul. It originated among people of small means who lacked self-confidence, who were treated like dogs, blacks as well as whites, people for whom life was nothing more than the cursed obligation to die. Nonetheless they sympathized with others, the power of yearning filled them with a faith – and that is when the song broke out, fervently, pleadingly...until the world asked them to shut up.

The song was stolen by a snob who went his own way, who has strayed off into banality, who exhausted himself in croaking breakneck acrobatics, a shriek, a spear tip in the ear – and the present-day poker face stares at you in hate. When will the angel come who restores the song to the soul, so simply and clearly, that a child will cease its weeping?

Translated by Susan Marie Praeder

Pettersson Symphony No. 7

Notenbeispiele / Examples of music / Exemples musicaux

(1)

Clar.B
Clar.Basso B
(+ Viole)

Fagotti (+ Vcl2)

p

p

(2)

1 - II

Trb. *p*

III *p*

Tuba *p*

(3)

p

pp

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 contrepoint; 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. 7 (1966-67)

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 majeure aux cordes. Et pourtant: par les émotions extrêmes qu'elle nous transmet, la musique d'Allan Pettersson nous semble *moderne*, inouïe au sens *littéral*.

A quelques rares exceptions près, les symphonies de Pettersson sont des tableaux 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 12^{ème} 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'identification avec le petit, l'insignifiant, l'anonyme, avec ce qui demeure immuable, mais est toujours neuf, pur. C'est en cela que la vie de l'homme est préservée.»

Plus qu'aucune autre de ses oeuvres, la **7ème Symphonie** d'Allan Pettersson a permis au compositeur de se faire remarquer au niveau international. Ce succès, sans pareil pour la musique d'un compositeur suédois, est dû à l'origine à la création triomphale de l'oeuvre qui eut lieu le 13 Octobre 1968, lors d'un concert donné dans le cadre du cycle «*Musik för ungdom*» - musique pour les jeunes - organisé par Antal Doráti et l'Orchestre Philharmonique de Stockholm. Fait remarquable, ce n'est pas le public habitué des concerts qui permit à Pettersson de percer, mais la jeune génération - qui était alors en Suède, comme partout à la même époque dans le monde occidental, en pleine révolte. Après les créations des *symphonies* 2 à 6 qui jouèrent un rôle moins important pour la renommée internationale du compositeur, une musique, qui semblait avoir touché le centre vital d'une génération, venait de se faire entendre ou semblait plutôt avoir trouvé le forum qui lui convenait. Le jeune public enthousiaste rend hommage au compositeur présent en l'ovationnant debout; le compositeur, déjà très diminué par son état de santé et pour qui ce concert sera la dernière représentation de l'une de ses oeuvres à laquelle il pourra assister, sera appelé sur scène à quatre reprises. Le lendemain, Folke

Hähnel écrit dans le grand quotidien *Dagens Nyheter*: «*Dimanche soir, nous avons été témoins d'un événement qui ne se reproduira pas de sitôt; un grand compositeur suédois fut en effet présenté au public, interprété et se vit attribuer le statut de grand compositeur suédois*». Onze mois après ce concert, Antal Doráti dirige le premier enregistrement discographique, qui obtint à son époque un énorme succès dans le monde entier, de cette symphonie; la vente du disque conduira cette oeuvre de succès en succès - surtout aux USA. La même année, elle est interprétée pour la première fois à Berlin Est et Dresde. Birgit Cullberg, une des grandes figures de la danse contemporaine, crée peu de temps après sur cette symphonie la chorégraphie «*Rapport*», qui obtint un grand succès.

La **Symphonie No. 7** est au centre des cinq symphonies composées entre 1960 et 1970, les *symphonies* 5 à 9 auxquelles Allan Pettersson dut en grande partie le succès qu'il remporta non seulement en Suède mais également à l'étranger. Nous ne sommes pas confrontés ici à des oeuvres isolées; nous sommes face à un véritables bloc compact formé d'un groupe d'oeuvres qui ont, quant à leur organisation, par laquelle elles se distinguent nettement tant des compositions qui virent le jour auparavant que de celles qui

furent composées ultérieurement, des points communs très importants. Outre leur unité structurelle, qu'il ne faudrait pour autant prendre, à tort, pour de la monotonie et qui est valable, contrairement aux symphonies en un mouvement, même pour la *symphonie No. 8* en deux mouvements, ces morceaux sont également liés par un arrière-plan biographique, qu'il est important de connaître pour pouvoir comprendre les oeuvres de Pettersson, notamment celles qu'il composa durant les vingt dernières années de sa vie, jusqu'à sa mort en 1980.

Les premiers symptômes de cette polyarthrite, qui commença à déformer Pettersson aux environs des années soixante, avaient fait leur apparition dès 1953. La *5ème Symphonie*, la dernière oeuvre qu'il peut rédiger de sa propre écriture, si nette, se situe ainsi au début d'une période de détérioration croissante qui aboutit, à partir de Septembre 1970, à un séjour de neuf mois à l'hôpital; c'est à ce moment que sont composées, «dans le tunnel de la mort», comme le dira lui-même Pettersson, les *Symphonies No 10 et 11*, avec lesquelles il entame une nouvelle phase de sa production.

Ce bloc gigantesque de trois quarts d'heure qu'est sa **7ème symphonie** - et qui n'est même pas, comme chacun sait,

la contribution la plus longue apportée à ce genre par Pettersson - est, au sein de ce groupe d'oeuvres que constituent les *symphonies 5 à 9*, plus étroitement liée à la *Symphonie No. 6* (1963-66) composée juste auparavant. Si ici le ton de la plainte sombre et soudaine avait été prédominant - cela peut être justifié sur le plan biographique (quoiqu'il ne faille pas se tromper en l'interprétant d'une manière biographique-programmatique) par l'apparition définitive de la maladie - et si, dans le passage final, qui semble sans fin et dure presque vingt minutes, Pettersson avait terminé sur un ton résigné que l'on avait à peine entendu auparavant, la 7ème Symphonie, qui n'est cependant nullement sereine, dégage un surplus de confiance que l'on ne peut expliquer que difficilement du point de vue structurel. Dans un article rédigé pour le programme d'une représentation de l'oeuvre dans le cadre des «*musica viva-Konzerte*» de la Radiodiffusion Bavaroise, Peter Ruzicka a attiré l'attention sur le fait que cette musique ressemble à un langage; dans la **7ème Symphonie** il aurait été essentiellement favorisé par le principe des «*formules motiviques additionnées*»: Pettersson se sert d'éléments motiviques simples qui, grâce à de multiples répétitions qui continuent à se développer de manière imperceptible,

conduisent à un «discours musical» que l'on peut saisir immédiatement. Pettersson ne fait en effet pas grand mystère de «ce qu'il veut exprimer»: l'ironie ou d'autres possibilités quelconques de dissimulation lui sont à ce sujet étrangères, sa musique dit «directement» ce qu'elle a à exprimer; ceci s'applique d'ailleurs tout autant à ses autres oeuvres orchestrales, qui élargissent pareillement le matériel, grâce à l'emploi de la technique sérielle et de la manière décrite par Ruzicka - en ignorant par conséquent les idéaux classiques que sont, par exemple, les contrastes etc...

Bien que cette construction complexe s'oppose à toute analyse, on peut cependant citer quelques particularités de l'oeuvre: le noyau motivique de la **7ème Symphonie** est un motif sobre, de deux mesures, joué par les trombones et le tuba (voir ex. 2), qui se fait entendre pour la première fois après une introduction de 52 mesures qui, partant au début d'un passage sombre et pesant à la basse (voir ex. 1), s'amplifie et va en s'agitant. Ce motif est repris au cours de la symphonie soit sous sa forme originale soit avec de légères modifications; comme, peut-être, à partir de la mesure 55, où on le retrouve avant la fin aux instruments à cordes graves, puis repris 17 mesures plus tard par les seconds violons servant de fond à

la mélodie, jouée par la flûte piccolo et les premiers violons (en notes harmoniques) et qui détermine de manière considérable l'atmosphère de base de la fin de la symphonie (voir ex. 3). Ce lien motivique nous montre l'inutilité de toute tentative - faite de temps en temps - visant à mettre en évidence de possibles «subdivisions de la phrase», ce que rend en outre impossible la complexité de l'écriture de Pettersson; ce n'est pas sans raison que nous sommes confrontés, dans sa production, à deux exceptions près, à d'énormes blocs monolithiques qui, par leur forme en un mouvement, se refusent nettement à suivre toute tradition structurelle.

La **7ème Symphonie**, cette oeuvre qui avait attiré sur lui l'attention d'un large public mélomane international, résonna, à travers des haut-parleurs et dans un enregistrement d'Antal Dorati, lors de la cérémonie religieuse funèbre célébrée à la mémoire d'Allan Pettersson; il semble qu'aucun orchestre, pas même l'Orchestre Philharmonique de Stockholm dont il fut un membre actif de 1940 à 1950, ait jugé utile de rendre les derniers honneurs à l'un des plus importants symphonistes de ce siècle.

Gerd Albrecht, le chef d'orchestre du présent enregistrement écrivit dans le programme du concert enregistré sur ce

disque: «cauchemar de celui qui porte la responsabilité - je pourrais nommer les lecteurs, les rédacteurs, les intendants, les journalistes et aussi, tout particulièrement, les interprètes - on rêve: le génie, celui qui est méconnu, comparable à Schubert, au Schumann de l'époque de Düsseldorf, au Bartok durant son séjour aux USA, ce génie existe de nos jours, il a été parmi nous. Personne ne l'a reconnu.»S'agit-il d'un conte de bonne femme ou d'une vision? Si nous récrivions de la manière suivante la célèbre phrase de Stravinsky sur Anton Webern: 'Le solitaire qui, ignoré par son entourage, taille ses diamants bravement et courageusement!', ne pourrait-elle pas s'appliquer à Allan Pettersson?; Est-il possible que dans notre monde musical, encore si stérile, un musicien n'arrive pas à trouver sa place, que ce réseau ridicule de verbiage et de commerce existe circule et échoue? Ce sont là des interrogations sans fin. Je ne peux et ne désire apporter aucune réponse, mais je dois avouer que je suis profondément honteux: il y a là-bas en haut, à Stockholm, un petit altiste, qui a vomi symphonie sur symphonie, comme un volcan - il est mort depuis huit ans - j'en ai entendu parler pour la première fois il y a quatre ans!

Andreas K.W.Meyer

ALLAN PETTERSSON: Identification avec l'insignifiant

(extrait d'une lettre à Leif Aare)

L'oeuvre à laquelle je travaille est ma propre vie, celle qui est comblée, celle qui est maudite: j'y travaille pour retrouver le chant que l'âme a chanté autrefois. Elle prit corps auprès des petites gens qui ne croyaient pas en eux, qui furent traités comme des chiens, qu'ils soient blancs ou noirs, pour lesquelles la vie ne fut qu'un chemin maudit menant obligatoirement à la mort. Mais ces gens compatirent cependant au sort des autres, un puissant désir les emplissait d'une croyance - et alors le chant sortit avec violence, ardent, suppliant... jusqu'à ce que le monde leur demande de se taire.

Ce chant fut volé par un snob dégénéré, qui a dévié pour tomber dans la banalité, qui s'épuisa dans un «Salti mortali» criard - un cri, la pointe d'une lance qui frapperait l'oreille...et la «pokerface» du présent te dévisage dans la haine. Quand l'ange voué à rendre à l'âme ce chant, si simple et clair qu'un enfant s'arrêtera de pleurer, viendra-t'il?»

Traduction: Sylvie Gomez



Allan Pettersson

cpo 999 190-2

Allan Pettersson (1911-1980)

Symphony No. 7 44'35

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg

Gerd Albrecht

gpo 999 190-2

Recording: Outsider Schallplatten Hamburg

Recording Location: Hamburger Musikhalle

Recording Date: Live Recording May, 6th 1991

Recording Supervisor: Wolfgang Köhnse

Publisher: Nordiska Musikförlaget

Cover Painting: Pierre Soulages, Peinture 7 juillet 1957/58

© VG Bild-Kunst 1992

Design: Carrée 53

gpo, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1992 - Made in Germany

DDD

LC 8492



7 61203 91902 4