



ALLAN PETTERSSON

SYMPHONIES NOS 1 & 2



NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA • CHRISTIAN LINDBERG

PETTERSSON, ALLAN (1911–80)

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | SYMPHONY NO. 1 (1951–) (<i>Edition Tarrodi</i>) | 30'11 |
| | Performance edition by Christian Lindberg from the original score, left incomplete by the composer.
<i>World Première Recording</i> | |
| 2 | SYMPHONY NO. 2 (1952–53) (<i>Nordiska Musikforlaget</i>) | 46'45 |

TT: 77'54

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA
CHRISTIAN LINDBERG *conductor*

In many respects the symphonic output of **Allan Pettersson** occupies a unique place in the history of music. In part this is a consequence of the amplitude of each individual work – both formally and also in terms of playing time. Also, however, it results from the sometimes overwhelming density of the motivic and thematic invention, sharply contrasted with isolated, lyrical passages. Finally, it stems from the biographical context and, linked with this, the composer's (only vaguely definable) subjective sensitivities, which are reflected in the occasional musical allusions to and even direct quotations from his own *Barfotasånger* (*Barefoot Songs*; 1943–45). Moreover, the disposition of the works themselves renders them unique. The fifteen completed symphonies are framed chronologically by two incomplete fragments. At the beginning there is the extensive torso of the *Symphony No. 1* – which the composer continued to regard as his 'first symphony' – whilst at the other extremity we find a folder of score pages that can be identified as preliminary sketches for a *Symphony No. 17*.

The contours of Pettersson's output as a composer thus remain, in a remarkably oppressive way, hard to discern; similarly, many questions regarding the course of his private and public life, his physical and psychological situation or his æsthetic opinions and insights can only be answered approximately. This applies especially to the late 1940s, when his gradual move from a viola desk in the Stockholm Concert Society Orchestra to a composer's desk initially took place without any outward sign of activity. When Pettersson resigned from his position as an orchestra player in the 1950–51 season, neither his *Concerto for Violin and String Quartet* (1949) nor his *Concerto No. 1 for string orchestra* (1949) had been premièred: only his *Fugue* for wind trio (1948) had been played on Swedish Radio, on 14th September 1950. (His *Violin Concerto* was performed on 10th March 1951 by the musical society Fylkingen; the *Concerto No. 1 for string orchestra* was first heard on 6th April 1952.)

Admittedly Pettersson had already acquired far more than just the technical rudiments of composition from private lessons with Otto Olsson (1879–1964) and Karl-Birger Blomdahl (1916–68), but it was a study trip to Paris, where he spent some months in 1951–52, that served as a catalyst for his own musical thoughts and production. Like many other (younger) composers, Pettersson familiarized himself with the rules and possibilities of

dodecaphonic music – as set out by Arnold Schoenberg – under the guidance of René Leibowitz (1913–72). At the same time he took lessons from Arthur Honegger (1892–1955), who was fundamentally opposed to that type of composition. In view of this consciously assimilated tension it thus seems entirely logical that Pettersson, in an interview for the Swedish newspaper *Dagens Nyheter* on 5th March 1972, clearly distanced himself from the aesthetic values of his former teacher: ‘My time with Leibowitz was a chore... Good Lord, how I laboured and toiled, but in the end I got to grips with all his theories. Then I felt that I knew him and his rules. Only then, when I had mastered all the rules, could I break them and reject them. I can’t do the same as other people, or I would end up on thin ice; I have to write as I myself want to.’ In 1952 Pettersson had already formulated his fundamental misgivings about strict dodecaphonic music – tending towards serialism – in the article *Dissonance Douleur*, published in Paris: ‘There are two main types of composer. Some weave their music into an attractive pattern or construct something that is architecturally beautiful, exerting themselves dutifully but usually too self-consciously to be called true art. The other type is the “fisherman” with his “rod”; he is reliant upon “happiness”, on inspiration.’ Here Pettersson also takes up an idea that Honegger had expressed a little earlier (*Je suis Compositeur*, Paris 1951), in which he describes artistic inspiration as ‘an impulse for which we are, so to speak, not responsible. It is a manifestation of our subconscious that remains inexplicable for us... We cannot ensnare it [inspiration] with bait, but we must be ready to accept it when it arrives.’

Pettersson’s involvement with symphonic form dates from this important period of personal maturation and creative reorientation. The symphony was a genre that, for the majority of radical, avant-garde composers after the Second World War, was perceived to represent a traditional, bourgeois-conservative musical scene. In the Nordic countries, however, it was regarded as a tradition that had been in a continual state of growth since the nineteenth century, a tradition that did not have to be broken. Pettersson first mentions working on his *First Symphony* in an undated letter to the conductor Tor Mann (1894–1974): ‘I am in the process of augmenting my catalogue of transgressions with a symphony, which is approaching completion. It is getting bigger and bigger, while I am getting smaller and smaller – and, when it is finally ready, all that will probably remain of

Pettsson [sic] will be the spectacles.’ From this letter we can clearly discern the obviously spontaneous growth of a large-scale work, the end of which was coming into view only during the process of composition. On 9th June 1952 Pettersson wrote to the musicologist Bo Wallner (1923–2004), who evidently knew about the project: ‘You were asking, among other things, about my symphony; after recent experiences and insights, and in particular on account of my own dissatisfaction with it (nobody has seen a note of it, because in *my own compositions* [as opposed to his student works for Leibowitz] I want to work alone until the last note is written down), I must set it aside for a while, then look at it again with objective eyes and ears.’

This detachment from his own work was caused not only by the composer’s self-critical attitude (which was nurtured by his time in Paris) but also by the swift progress he was making in terms of compositional procedure and instrumentation – a consequence of the strict instruction he was receiving. His rapid technical and stylistic development not only overtook the progress of his compositional work, but also outshone it. We know that Pettersson did indeed return to the score of the symphony because he noted some dates within a folder comprising ten sections. On the first page alongside the composer’s signature, we find not only the date ‘1951’ (which was when he started work on the piece) but also, beneath it, the incomplete indication ‘revid. 195[]’ and elsewhere (above a passage that was struck out) the addition: ‘dec.[ember] 55’.

Owing to the numerous cuts, erasings, and exchanged pages and passages, the surviving material can at times seem enigmatic. The first big folder, at least, has a consistent sequence of pages numbered 1–136 and ends with a double bar. Here we find an early version of the work, some of it thoroughly corrected; the detailed revision of the beginning (the first 28 pages, roughly the first third of the work) may have taken place much later. This is followed by an attempt to write out the next part of the score (the first bars and roughly the next third – with, at the end, a short but prominent quotation from one of the *Barefoot Songs* (No. 20): *Min längtan är en underlig fågel* [My Longing is a Wondrous Bird]). Pettersson’s attempted revisions faltered, however, as had the original process of composition. At the end, to an ever greater extent, the lines just peter out.

The performing version of this fragment produced by Christian Lindberg must thus be

regarded as an attempt to do the impossible: to decide upon a *single* course of events, without adding any additional material and with enough courage to risk audible ‘holes’ in the musical texture. Much of what results, especially one intensification near the beginning, seems strangely mature and shot through with Pettersson’s later experiences as a composer. Other passages tie in seamlessly, in stylistic terms, with the environment of the concertos for string orchestra from the 1950s. Just occasionally a feeling of perplexity is provoked owing to a lack of musical context – for instance the final section, where Pettersson wrote down only the leading voice in what was evidently intended to be a dense, contrapuntal passage.

The fact that Pettersson gave up work on his *First Symphony* in 1952, putting the score aside unfinished, cannot be ascribed exclusively to his increasing æsthetic and technical detachment. Another probable motivation was an unexpected enquiry that came from Stockholm. With the impressions from the première of Pettersson’s *Concerto No. 1 for string orchestra* fresh in his mind, Per Lundberg (director of music at Swedish Radio) asked the composer if he would like ‘to write something new that we could perform... next season, or the following year, or when you are ready with it’ (letter dated 6th May 1952). Although no fee was attached to the commission, Pettersson accepted with alacrity as, bearing in mind that his catalogue of works was still modest in size, it offered a guaranteed performance of a large-scale work – which he immediately started to plan in symphonic terms. He informed Leibowitz of this development; according to Pettersson, his teacher replied with benevolent irony: ‘When we are ready with all of this, we’ll work together on a symphony, we’ll draw up a plan for it. You will write a splendid symphony!’ Within the framework of his studies, however, Pettersson found clues for the work’s formal structure; the actual symphonic concept and the motivic material originated quite separately from this. ‘It never was a symphony written for Leibowitz. I wrote it for myself, and he neither saw nor heard a single note of it. Quite understandably, as in Paris I only had ideas for the work. The symphony was then composed in Stockholm. I regard everything that I wrote for Leibowitz as mere exercises; I could never have produced something I would regard as a real composition under his tutelage... God help me! Allan Pettersson, Oct. ’55.

It is, however, questionable whether Pettersson's *Symphony No. 2* (1952–53) was really written 'behind his teacher's back' (as Urban Stenström claimed in *Nutida musik* in 1958). It hardly seems likely that Pettersson (or indeed any other composer or author in a similar position) would have shown his teacher the preliminary sketches, given that he completed the score in Stockholm – where the première took place on 9th May 1954, given by the Swedish Radio Symphony Orchestra under Tor Mann. Nonetheless, the work represents the quintessence of the composer's study visit to Paris, during which his horizons and capabilities expanded even though not a single one of the avant-garde tendencies had any profound influence upon him. His studies under Leibowitz did, however, leave their mark in the technique of establishing a wide-ranging web of motifs and themes (and, together with this, a denser structure) from individual intervallic cells, or developing a wide range in terms of instrumentation. At the same time, Pettersson must have been increasingly aware of the originality of his own musical style: the *Second Symphony* anticipates some of the stylistic characteristics that are not completely formulated until the *Sixth Symphony* (1963–66), such as anchoring the musical process in tonality. This applies not only to the slow, lyrical passages with their primarily diatonic melodic writing, but also to sections that develop quickly and which, for all their chromaticism, clearly incline towards the formation of triads, *ostinato* patterns and pedal points.

The tension between these elements dominates the opening *Adagio*, in which important motivic material is introduced, but is also permeates the various culminations and episodes of this 1,057-bar-long score. At first glance the work's formal structure is hard to discern. Here Pettersson has recourse to the principle of double-function form, in which the characters of movements in a multi-movement cycle (fast – slow – scherzo – finale) serve as elements of a single larger sonata-form entity (exposition – development – recapitulation – coda), as for instance in Franz Liszt's *Sonata in B minor* (1854) and Arnold Schoenberg's *String Quartet in D minor*, Op. 7 (1904–05) and *Chamber Symphony*, Op. 9 (1906). Moreover, two contrasting themes are presented in an almost traditional way: the first (characterized by a fervent upward leap of a ninth) is used frequently in the work, whilst the second (*Lento*, *pianissimo* and starting in F sharp major) recurs only in the recapitulation, as a formal counterbalance. Numerous changes of tempo and constant

variations of expression (between an imperious *agitato* and a melancholy *con molto passione*) almost create the impression that the music that follows is a single development section. It thus manages to brush past even obvious caesuras – for example the one after roughly a third of the work, leading to a restrained *Allegretto* (oboe: *cantando*), and the one after a further third of the work, leading to a terse *Allegro scherzoso*. The recapitulation and coda, on the other hand, are closely intermeshed: the gradual dissolution of the thoroughly worked-through motivic material causes the music, despite various attempts to reinvigorate itself, to come to a standstill.

© *Michael Kube 2011*

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912. It is regarded as one of the most exciting orchestras in Scandinavia, and has given numerous world premiere performances. Renowned conductors who have appeared regularly with the orchestra include Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling and Paavo Järvi. The Norrköping Symphony Orchestra often performs at the Stockholm Concert Hall, and internationally it has appeared at the Linz Bruckner Festival as well as undertaking tours to Japan and China. Since 1994 the orchestra has been based in the Louis De Geer Concert Hall. Situated in Norrköping's unique historic industrial district, this former paper mill was adapted especially to the orchestra's requirements, and is widely regarded as Sweden's most beautiful concert venue. Among the orchestra's numerous recordings on BIS are highly acclaimed releases of the orchestral output of Swedish composer Ingvar Lidholm, the symphonies of Nino Rota and, more recently, *The Flight of Icarus*, a disc of works by the British composer John Pickard.

In an astonishingly short time and alongside his activities as soloist and composer, **Christian Lindberg** has already conducted orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, Swedish Radio Symphony Orchestra, Gürzenich-Orchester Köln, Royal Flemish Philharmonic, Taipei Sym-

phony Orchestra, Poznań Philharmonic Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Basque National Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra (Ireland) and the Helsinki Philharmonic Orchestra.

In the 2010–11 season Christian Lindberg took up his new position as principal conductor and artistic advisor of the newly established Arctic Philharmonic Orchestra, an orchestra with strong support from the Norwegian government. With the orchestra and its affiliated opera company, Lindberg recently made his operatic début, conducting *Carmen*. Future guest conducting engagements include the Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Shanghai Opera Orchestra, Nürnberger Symphoniker, Simón Bolívar Symphony Orchestra and Tenerife Symphony Orchestra.

Christian Lindberg's recordings conducting the Nordic Chamber Orchestra and the Swedish Wind Ensemble have received outstanding reviews and international distinctions. Future recording plans with BIS include the completion of the label's series of the symphonies by Allan Pettersson with the Norrköping Symphony Orchestra, as well as projects with the Arctic Philharmonic Orchestra.

I flera avseenden intar **Allan Petterssons** symfonier en alldeles egen plats i musikhistorien. Detta beror för det första på de enskilda verkens tids- och formmässiga omfång, för det andra på den stundtals överväldigande tätheten i det motiviska och tematiska arbetet, i skarp kontrast till isolerade lyriska passager. En tredje aspekt är den biografiska bakgrunden till verken, och kompositörens därmed förbundna självstillstånd, något vi bara kan ana oss till, men som avspeglas i hans sätt att vid upprepade tillfällen återkomma till sina egna *Barfotasånger*, i form av anspelningar eller som uppenbara citat. Men förutom allt detta framstår själva sammansättningen av verklistan som unik: de sammanlagt 15 fullbordade symfonierna som kronologiskt ramas in av två ofullbordade partiturer. Först finner vi den omfattande torson till *Symfoni nr 1* – som tonsättaren aldrig upphörde att betrakta som just sin första symfoni – och i den andra änden finns en mapp med manuskriptsidor med preliminära skisser för en *sjuttonde symfoni*.

På ett märkligt beklämmande sätt blir konturerna för Allan Petterssons skapande i och med detta ofullständiga, lika ofullständiga som svaren på många frågeställningar angående hans privata och offentliga liv, hans kroppsliga och själsliga tillstånd, eller hans estetiska ställningstaganden och insikter. Detta gäller i synnerhet tiden under det sena 1940-talet då Pettersson gradvis, och utan att det uppmärksammades i det offentliga livet, övergick från att vara altviolinist i Stockholms Konserthörs orkester till att komponera: vid hans avsked från anställningen som orkestermusiker under säsongen 1950–51 hade varken *konsernten för violin och stråkkvartett* eller *Konsert nr 1 för stråkorkester* – båda från 1949 – uruppförts; endast hans *Fuga för blåsartrio* (komponerad 1948) hade spelats, i Sveriges Radio den 14 september 1950. (*Violinkonserten* framfördes 10 mars 1951 på musiksällskapet Fylkingen och den 6 april 1952 uruppfördes den *första konserten för stråkar*.)

Under privatlektioner för Otto Olsson och Karl-Birger Blomdahl hade Pettersson visserligen tillägnat sig långt mer än bara de tekniska grunderna i hantverket, men det var en vistelse under några månader i Paris 1951–52 som blev en katalysator för hans självständiga skapande. Där bekantade sig Pettersson, likt många (yngre) tonsättare, med tolvtonsmusikens regler och möjligheter under studier för René Leibowitz. Samtidigt fick han undervisning av Arthur Honegger, som tog avstånd från denna kompositionsteknik. Med

detta självvalda spänningsfält i åtanke framstår det som helt förståeligt att Pettersson i en intervju i *Dagens Nyheter* den 5 mars 1972 tydligt distanserade sig från sin tidigare lärares estetiska värderingar: ”Tiden hos Leibowitz var exercis [...] Gud, vad jag arbetade och slet, men till slut hade jag trängt igenom alla hans teorier. Då kunde jag honom och hans lagar. Först då, när jag behärskade lagarna, kunde jag bryta mot dem och kasta bort dem. Jag kan inte göra som andra, då kommer jag ut på hal is, jag måste skriva som jag själv vill.” Liknande grundläggande tvivel på den mot serialism tenderande strikta tolv-tonsmusiken hade Pettersson givit uttryck för redan 1952, i en artikel publicerad i Paris under den franska titeln *Dissonance Douleur*: ”Det finns två huvudtyper av tonsättare: den som spinner fram musiken till ett vackert mönster, eller bygger upp arkitektoniskt skönt, gör värdefulla ansträngningar men oftast alltför medvetet för att kunna kallas konst. Mottypen är ’fiskaren’ med sitt känselspö. Han är beroende av ’turen’, inspirationen.” Här tar Pettersson också upp en tankegång som Honegger året innan hade formulerat i sin bok *Je suis compositeur*, där han beskrev den konstnärliga inspirationen som ”en impuls för vilken vi inte är ansvariga, så att säga. Den är en manifestation av vårt undermedvetna som förblir oförklarlig för oss. [...] Man kan inte locka den till sig, utan måste veta att välkomna den när den infinner sig.”

Det är under denna avgörande fas av personlig utveckling och kreativ omorientering som Petterssons upptagenhet av den symfoniska genren väcks. För flertalet radikala och avantgardistiska tonsättare efter andra världskriget framstod symfonin som symbolen för det traditionella, borgerligt konservativa musikkivet. I de nordiska länderna betraktades den däremot som en form som alltsedan 1800-talet hade befunnit sig i ständig utveckling, en tradition som man alltså inte behövde ta avstånd ifrån. Pettersson nämner för första gången arbetet med sin *Symfoni nr 1* i ett odaterat brev till dirigenten Tor Mann: ”Jag håller på att öka mitt brottmålsregister med en symfoni, som jag börjar skönja slutet på. Den växer och växer men jag blir mindre och mindre och när den en gång blir färdig finns väl bara glasögonen kvar av det som en gång var Pettsson.” Utifrån detta brev kan vi tydligt urskilja det uppenbarligen spontana framväxandet av ett storskaligt verk, vars slutpunkt enbart började bli synlig under själva kompositionsprocessen. Till musikvetaren Bo Wallner, som uppenbarligen kände till projektet, skrev Pettersson den 9 juni 1952:

”Du frågade bl.a. om min symfoni – den måste jag efter nya erfarenheter och lärdomar samt på grund av eget missnöje framför allt (ingen människa har sett en not av den, för i *mina kompositioner* [till skillnad från den musik han skrev för Leibowitz i studiesyfte] vill jag arbeta ensam till sista noten), lägga åt sidan en tid för att sedan undersöka den med objektiva ögon och öron.”

Denna distansering från det egna verket orsakades inte bara av tonsättarens självkritiska inställning (som fick ny näring under vistelsen i Paris) utan också av de stora framsteg han gjorde i termer av kompositionsteknik och orkestrering – resultaten av den strikta undervisning han tog del av. Hans snabba hantverksmässiga och stilistiska utveckling kom inte bara ikapp verket han komponerade, utan överträffade det. Vi vet att Pettersson verkligen återvände till sin symfoni, från olika datum som han antecknade i mappen, med sina tio delar. På första sidan, vid sidan om tonsättarens namnteckning, finner vi året 1951 (då han inledde arbetet) men också den ofullständiga anteckningen ”revid. 195[]” och på ett annat ställe finns tillägget ”dec. 55” ovanför en passage som sedan ströks.

På grund av talrika strykningar, raderingar och utbytta sidor och avsnitt så kan det bevarade materialet ibland framstå som gåtfullt. Den första stora mappen innehåller en obruten sekvens av sidor numrerade 1–136, och avslutas med ett dubbelstreck. Här finner vi en tidig version av verket, som delvis har genomgått ett grundligt rättningsarbete; den detaljerade omarbetningen av verkets början (de första 28 sidorna – mer eller mindre en tredjedel av symfonin) skedde möjligtvis långt senare. Till detta tillkommer en ansats till en ny utskrift med rättelser av det följande förloppet – vid sidan om de första takterna följer verkets andra tredjedel, som avslutas med ett kort men framträdande citat från nr 20 av *Barfotasångerna*: *Min längtan är en underlig fågel*. Men i likhet med det ursprungliga kompositionsarbetet rrann försöken att omarbota symfonin ut i sanden, och mot slutet är det alltför musikaliska linjer som förblir oavslutade.

Den version av detta fragment som Christian Lindberg har färdigställt måste alltså betraktas som ett försök att åstadkomma det omöjliga: att besluta sig för ett enda skeende, utan att tillfoga något material och med modet att riskera hörbara luckor i den musikaliska väven. Resultatet är i flera fall – särskilt en stegring i verkets början – märkvärdigt moget och genomsyrat av Petterssons senare erfarenheter som kompositör. Andra avsnitt

befinner sig stilmässighet i linje med 1950-talets konserter för stråkorkester. Bara undantagsvis infinner sig hos lyssnaren en känsla av osäkerhet på grund av bristen på musikaliskt sammanhang – till exempel i slutdelen, där Pettersson enbart har nedtecknat den förande stämman i vad som uppenbarligen var tänkt som ett tätt, kontrapunktiskt avsnitt.

Det faktum att Allan Pettersson gav upp arbetet med den första symfonin 1952 och lade manuskriptet åt sidan bottnar inte enbart i hans ökade distans till verket i estetiskt och tekniskt avseende. Ett annat troligt motiv var en oväntad förfrågan från Stockholm. Med uruppförandet av den första konserten för stråkorkester i färskt minne undrade Per Lundberg (musikchef på Sveriges Radio) om Pettersson ”skulle ha lust att skriva något nytt, som vi kunde spela på en söndagsmatiné någon gång under nästa säsong eller året därpå eller när Ni blir färdig med stycket.” Även om inte beställningen var förbunden med något arvode tackade Pettersson omgående ja, eftersom den innebar ett garanterat framförande av ett större verk. Han började omedelbart planera ett arbete av symfoniska proportioner, och berättade för Leibowitz om det inträffade. Enligt Pettersson reagerade hans lärare med välvillig ironi: ”Då ska vi, när vi gjort allt det här färdigt, arbeta på en symfoni tillsammans, göra upp en plan. Ni kommer att göra en magnifik symfoni!” Pettersson fick visserligen uppslag till det nya verkets uppbyggnad inom ramarna för den reguljära undervisningen, men dess bärande idéer och motiviska material kom till honom helt separat: ”Det blev aldrig någon symfoni skriven för Leibowitz. Den skrev jag för mig själv och han varken såg eller hörde en enda ton. Helt förklarligt eftersom jag endast hade idéer i Paris. Symfonin gjordes sedan i Stockholm. Allt jag skrivit för Leibowitz räknar jag endast som övningar och skulle aldrig kunnat göra något som jag skulle räknat för en verklig komposition under hans överinseende. Det jag komponerar angår inga andra. Gud bevara mig. Allan Pettersson okt. -55”

Det är emellertid diskutabelt om Petterssons *Symfoni nr 2* verkligen komponerades ”bakom ryggen på hans lärare”, för att citera Urban Stenström i *Nutida musik* 1958. Med tanke på att verket först fullbordades i Stockholm, där Sveriges Radios symfoniorkester under ledning av Tor Mann uruppförde det den 9 maj 1954, verkar det knappast troligt att Pettersson skulle ha visat upp några skisser av verket i sitt vardande. Icke desto mindre speglar det essensen av tonsättarens vistelse i Paris, under vilken hans vyer och förmågor vidgades. Även om inte en enda av de avantgardistiska tekniker han kom i kontakt med

gjorde något djupare intryck, lämnade studierna för Leibowitz ändå avtryck i hans teknik att utifrån enstaka intervallbaserade celler utveckla en omfattande, och förtätad, väv av motiv och teman, och att dra upp linjerna för en vittomfattande instrumentation. Samtidigt måste Allan Pettersson ha blivit alltmer medveten om hur personlig hans egen musikaliska stil var: den *andra symfonin* föregriper vissa av de stilmässiga särdrag som inte skulle formuleras helt förrän i *sjätte symfonin* (1963–66), såsom valet att behålla en tonal förankring i det musikaliska förloppet. Detta gäller inte bara de långsamma, lyriska passagera med deras huvudsakligen diatoniska melodik, utan också avsnitt med snabba förlopp, som trots all deras kromatik visar en tydlig tendens att bilda treklanger, *ostinato*-mönster och orgelpunkter.

Spänningen mellan dessa element dominerar det inledande *Adagiot*, i vilket viktigt motiviskt material presenteras, men den genomsyrar också diverse stegringar och episoder i det 1057 takter långa partituret. Vid första anblick är det svårt att urskilja verkets struktur. Pettersson använder sig av så kallad ”double-function form”, i vilken satskaraktererna hos ett cykliskt verk (snabb – långsam – scherzo – final) uppträder som byggdelar i en enda sats i sonatform (exposition – genomföring – återtagning – coda). (Andra exempel på denna teknik är Franz Liszts *sonat i h-moll* och Arnold Schönbergs *Kammersymfoni* och *strökkvartett i d-moll*.) Två kontrasterande teman presenteras på ett relativt traditionellt sätt: det första, som kännetecknas av ett häftigt språng uppåt över en nona, kommer till flitig användning i verket, medan det andra (*Lento, pianissimo* och med utgångspunkt i fiss-dur) enbart återkommer en gång, i återtagningen där den har funktionen av en formmässig motvikt. Ett stort antal tempoväxlingar och ett ständigt varierande uttryck (från ett befallande *agitato* till ett vemodigt *con molto passione*) ger nästan ett intryck av att musiken som följer utgör en enda, sammanhängande genomföringsdel. Den förmår på så sätt att till och med glida över även tydliga cesurer – till exempel ungefär en tredjedel in i stycket, före ett återhållsamt *Allegretto* (oboe – *cantando*), och – efter ytterligare en tredjedel – före ett koncist *Allegro scherzoso*. Återtagningen och codan är å andra sidan tätt sammanvävda: den gradvisa upplösningen av det mångfalt genomarbetade motiviska materialet leder trots olika ansatser till att musiken avstannar.

© Michael Kube 2011

Norrköpings Symfoniorkester, SON, grundades 1912 och anses vara en av de mest spännande i Skandinavien – under årens lopp har ett stort antal verk uruppförts i Norrköping. Bland framstående dirigenter som ofta framträtt med orkestern kan nämnas Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling och Paavo Järvi. Orkestern ger regelbundet konserter i Stockholm och har även framträtt internationellt, bland annat vid Brucknerfestivalen i Linz och på turnéer till Japan och Kina. De Geerhallen, SON:s hemvist sedan 1994, ligger mitt i Norrköpings unika, historiska industrilandskap och betraktas av många vara Sveriges vackraste konserthus. Bland de många inspelningar som orkestern har gjort för BIS kan nämnas lovordade skivor med Ingvar Lidholms orkestermusik, en uppmärksammat serie med Beethovens pianokonserter (solist: Ronald Brautigam), samt *The Flight of Icarus*, verk av den brittiske kompositören John Pickard samlade på en skiva som av den anrika engelska musiktidskriften *Gramophone* utsågs till en "Editor's Choice".

Vid sidan om sina uppdrag som trombonsolist och kompositör har **Christian Lindberg** på mycket kort tid hunnit gästdirigera en rad orkestrar såsom de svenska och danska radiosymfonikerna, Rotterdams och Helsingfors filharmoniska orkestrar, Taipei symfoniorkester, Giuseppe Verdis symfoniorkester Milano, Kölns Gürzenich-orkester, Kungliga flamländska filharmonin och RTÉ National Symphony Orchestra (Irland).

Sedan 2005 är Lindberg chefsdirigent för Stockholms Läns Blåarsymfoniker, och under säsongen 2010–11 tillträdde han även som förste dirigent och konstnärlig rådgivare för den nyetablerade Nordnorsk Symfoniorkester (NOSO), baserad i Tromsø-regionen och med ett starkt statligt stöd. Med NOSO och det operasällskap som är knutet till orkestern gjorde Christian Lindberg 2010 även sin debut som operadirigent.

Kommande dirigentuppdrag inkluderar konserter med Kungliga Filharmonikerna, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Shanghai Opera Orchestra, Simón Bolívar Symphony Orchestra och Teneriffas symfoniorkester. På skiva har Lindberg tidigare dirigerat Nordiska kammarorkestern i Allan Petterssons *Barfotasånger* och tre konserter för stråkar. Han har även lett Stockholms Läns Blåarsymfoniker i lovordade inspelningar och nyligen spelat in en skiva med Islands symfoniorkester och verk av Jan Sandström.

Innerhalb der Musikgeschichte kommt **Allan Petterssons** symphonischem Œuvre in mehrfacher Hinsicht eine singuläre Stellung zu. Dies betrifft zum einen die zeitliche und formale Ausdehnung der einzelnen Werke, zum anderen die mitunter erdrückende Dichte der motivisch-thematischen Arbeit sowie den dazu scharf kontrastierenden lyrischen Inseln, und zum dritten den biographischen Kontext wie auch die mit ihm verbundene, nur annähernd bestimmbare subjektive Befindlichkeit des Komponisten, die sich in den gelegentlichen musikalischen Rückbezügen auf die eigenen *Barfotasånger* [*Barfußlieder*] (1943/45) widerspiegelt (als bloße Allusion oder auch als offenkundiges Zitat). Darüber hinaus ist es aber schon der Werkbestand selbst, der in seiner Ordnung einmalig dasteht. So werden die insgesamt 15 vollendeten Symphonien chronologisch von zwei unvollendeten, Fragment gebliebenen Partituren gleichsam gerahmt. Am Beginn steht dabei der umfangreiche Torso einer *1. Symphonie* (die vom Komponisten weiterhin als „Nr. 1“ gezählt wurde), das Ende bildet ein Konvolut von Partiturbblättern, die als Vorarbeiten zu einer *17. Symphonie* zu identifizieren sind.

Petterssons kompositorisches Schaffen bleibt damit auf merkwürdig beklemmende Weise fragmentarisch umrissen, so wie auch viele Fragen hinsichtlich seiner äußeren und inneren Biographie, seiner physischen und psychischen Lebensumstände, seiner ästhetischen An- und Einsichten nur annähernd beantwortet werden können. Dies gilt besonders für die späten 1940er Jahre, in denen sich der Wechsel vom Notenpult eines Bratschers (in Stockholms Konserthörs orkester) zum Schreibtisch eines Komponisten zunächst ganz ohne öffentliche Wirksamkeit vollzog: Denn als Pettersson sich zur Saison 1950/51 vom Orchesterdienst befreien ließ, war weder sein *Konzert für Violine und Streichquartett* (1949) noch das *Konzert für Streichorchester Nr. 1* (1949) uraufgeführt worden – lediglich die *Fuge* für Trio d'anche (1948) gelangte in Sveriges Radio am 14. September 1950 zur Aufführung (das *Violinkonzert* wurde am 10. März 1951 in Fylkingen präsentiert, das erste *Streicherkonzert* erklang erstmals am 6. April 1952).

Zwar hatte Pettersson im privaten Unterricht bei Otto Olsson (1879–1964) und Karl-Birger Blomdahl (1916–1968) schon weit mehr als nur die handwerklichen Grundlagen des Komponierens erworben, doch erst der mehrere Monate umfassende Studienaufenthalt in Paris (1951/52) wirkte wie ein Katalysator auf das eigene Denken und Schaffen.

So machte sich Pettersson, wie auch viele andere (jüngere) Komponisten, bei René Leibowitz (1913–1972) intensiv mit den Regeln und Möglichkeiten der von Arnold Schönberg fixierten Dodekaphonie vertraut, zugleich nahm er aber auch Stunden bei Arthur Honegger (1892–1955), der dieser Art des Komponierens grundsätzlich ablehnend gegenüberstand. So erscheint es mit Blick auf dieses bewusst herbeigeführte Spannungsverhältnis durchaus konsequent, wenn sich Pettersson in einem Interview (*Dagens Nyheter*, 5. März 1972) zurückblickend von der Ästhetik seines einstigen Lehrers deutlich distanziert: „Die Zeit bei Leibowitz war ein Drill [...] Gott, was habe ich gearbeitet und mich geschunden, aber am Schluss hatte ich alle seine Theorien verinnerlicht. Da kannte ich ihn und seine Gesetze durch und durch. Erst als ich diese Gesetze beherrschte, konnte ich gegen sie verstoßen und sie fallen lassen. Ich kann nicht so wie andere, sonst gerate ich aufs Glatteis, ich muss so schreiben, wie ich selbst will.“ Solche grundlegenden Bedenken gegenüber der strengen, bereits zum Serialismus tendierenden Dodekaphonie finden sich schon 1952 in dem in Paris publizierten Aufsatz *Dissonance Douleur* formuliert („Es gibt zwei Haupttypen von Komponisten: der eine, der Musik zu einem hübschen Muster ausspinnt, oder architektonisch schön errichtet, unternimmt zwar wertvolle Anstrengungen, aber zu oft zu bewusst, als dass man es Kunst nennen könnte. Der andere ist ‚der Fischer‘ mit seiner Gefühlsangel. Er ist vom ‚Glück‘, der Inspiration, abhängig.“) – doch greift Pettersson damit einen Gedanken auf, den bereits kurz zuvor Honegger geäußert hatte (*Je suis Compositeur*, Paris 1951): Dieser beschreibt die künstlerische Inspiration als einen Impuls, für den „wir eigentlich nicht verantwortlich sind. Er ist eine Offenbarung unseres Unterbewusstseins, die uns unerklärlich bleibt. [...] Man kann sie [die Inspiration] nicht ködern, aber man muss sie aufnehmen können, wenn sie kommt.“

In diese wichtige Phase der persönlichen Reifung und schöpferischen Neuorientierung fällt Petterssons Beschäftigung mit der Symphonie – eine Gattung, die nach dem Zweiten Weltkrieg für die meisten Komponisten der radikalen Avantgarde als Abbild eines überkommenen, bürgerlich-konservativen Musiklebens galt, die jedoch in Nordeuropa als eine aus dem 19. Jahrhundert kontinuierlich herausgewachsene Tradition verstanden wurde, mit der nicht gebrochen werden musste. Einen ersten Hinweis auf die gerade im Ent-

stehen begriffene *1. Symphonie* gibt Pettersson in einem undatierten Brief an den Dirigenten Tor Mann (1894–1974): „Ich bin gerade dabei, mein Sündenregister um eine Symphonie zu erweitern, deren Ende ich allmählich erkenne. Sie wächst und wächst, während ich immer kleiner und kleiner werde, und wenn sie eines Tages fertig sein wird, wird von dem, was einmal Pettsson [!] war, wahrscheinlich nur noch die Brille übrig sein.“ Deutlich herauszulesen ist das offenbar dispositionslose Wachsen eines weit dimensionierten Werkes, dessen Ende erst während der Arbeit ins Blickfeld geriet. Hieran schließt sich ein Brief vom 9. Juni 1952 an den Musikwissenschaftler Bo Wallner (1923–2004) an, der offenbar Kenntnis vom projektierten Werk hatte: „Du fragtest u.a. nach meiner Symphonie – ich muss sie aufgrund von neuen Erfahrungen und Einsichten sowie vor allem wegen meiner eigenen Unzufriedenheit (kein Mensch hat eine einzige Note daraus gesehen, denn an *meinen Kompositionen* [im Gegensatz zu den Studien für den Unterricht bei Leibowitz] will ich bis zur letzten Note allein arbeiten) für eine Weile beiseite legen, um sie nachher mit objektiven Augen und Ohren zu untersuchen.“

Diese Distanz zum eigenen Werk ist allerdings nicht nur auf das offenbar in Paris geschulte selbstkritische Bewusstsein zurückzuführen, sondern auch auf den aus dem strengen Unterricht erwachsenen raschen Fortschritt der eigenen Fertigkeiten hinsichtlich kompositionstechnischer Verfahren und Fragen der Instrumentation: Die rasche technische und stilistische Entwicklung hatte dabei schlichtweg den Fortgang der kompositorischen Arbeit nicht nur eingeholt, sondern auch überflügelt. Dass Pettersson sich dann tatsächlich die zunächst zur Seite gelegte Partitur nochmals vornahm, belegen innerhalb des zehn Teile umfassenden Konvoluts Datierungen: So findet sich auf der allerersten Seite neben der Signierung die Jahreszahl *1951* (die für den Beginn der kompositorischen Arbeit steht), darunter der noch offene Hinweis *revid. 195[]* und an anderer Stelle (zu einer kanzellierten Passage) der Zusatz *dec.[ember]* 55.

Die zahlreichen Streichungen, Radierungen sowie ausgetauschten Seiten und Abschnitte lassen das vorhandene Material bisweilen rätselhaft erscheinen: Ein erstes umfangreiches Konvolut weist zwar eine durchgehende Seitenzählung von 1 bis 136 auf, endet mit einem Doppelstrich und bietet eine teilweise grundlegend durchkorrigierte frühe Lesart des Werkes – die eingehende Revision des Anfangs (die ersten 28 Seiten)

könnte sogar erst viel später erfolgt sein (sie umfasst etwa das erste Drittel des Werkes). Hieran schließt sich der Versuch einer neuerlichen Ausschrift des durchkorrigierten weiteren Verlaufs an (neben den ersten Takten etwa das zweite Drittes der Partitur, am Schluss mit einem kurzen, jedoch exponierten Zitat aus einem der *Barfotasånger* (Nr. 20): *Min längtan är en underlig fågel* [Meine Sehnsucht ist ein wundersamer Vogel]). Petterssons Revision geriet allerdings zusehends ins Stocken – wie schon der eigentliche Kompositionsprozess: Am Ende laufen die Linien mehr und mehr aus.

Die von Christian Lindberg hergestellte spielbare Fassung dieses Fragments muss daher als Versuch verstanden werden, das Unmögliche möglich zu machen – nämlich durch die Entscheidung für *einen* Verlauf ohne weitere Ergänzungen mit dem Mut zu hörbaren Lücken: Manches, besonders eine Steigerungstrecke zu Beginn, erscheint dabei sonderbar ausgereift und von späteren kompositorischen Erfahrungen durchdrungen, anderes fügt sich stilistisch nahtlos in den Umkreis der Konzerte für Streichorchester aus den 1950er Jahren ein, wenigstens provoziert ohne weiteren satztechnischen Kontext Ratlosigkeit – wie etwa die Schlusspassage, in der Pettersson nur die Hauptstimme einer offenbar intendierten dichten kontrapunktischen Faktur notiert hat.

Dass Pettersson 1952 die Arbeit an seiner *1. Symphonie* aufgab und die Partitur unfertig zur Seite legte, ist allerdings nicht nur auf eine zunehmende ästhetische und handwerkliche Distanz zurückzuführen, sondern wurde vermutlich auch durch eine überraschende Anfrage aus Stockholm motiviert. Noch unter dem unmittelbaren Eindruck der Uraufführung des *Konzerts für Streichorchester Nr. 1* fragte Per Lindberg (Musikchef des Schwedischen Rundfunks) bei Pettersson an, ob dieser „Lust hätte, etwas Neues zu schreiben“, das man „in der nächsten Saison oder im Jahr darauf oder wenn Sie mit dem Stück fertig sind“ aufführen wolle (Brief vom 6. Mai 1952). Obwohl mit dem Auftrag kein Honorar verbunden war, nahm Pettersson die Einladung umgehend an – bedeutete doch dies für ihn, angesichts des noch geringen eigenen Œuvres, eine ebenso sichere wie repräsentative Aufführungsmöglichkeit eines großformatiges Werkes, das er sofort als „Symphonie“ zu konzipieren gedachte: So informierte er auch Leibowitz über diese Entwicklung, der nach Petterssons eigenen Aufzeichnungen mit wohlwollender Ironie geantwortet haben soll: „Da wollen wir, wenn wir all dieses fertig gemacht haben, zusammen

an einer Symphonie arbeiten, einen Plan dazu aufstellen. Sie werden eine großartige Symphonie machen!“ . Pettersson jedoch nahm allenfalls im Rahmen der allgemeinen Unterweisung Hinweise zur formalen Gestaltung an; die eigentliche Konzeption und das motivische Material entstanden davon vollkommen separat: „Es wurde niemals irgendeine Symphonie für Leibowitz geschrieben. Die habe ich für mich selbst geschrieben, und weder sah noch hörte er einen einzigen Ton. Vollkommen klar, da ich in Paris einzig Ideen dazu hatte. Die Symphonie wurde dann in Stockholm gemacht. Alles, was ich bei Leibowitz geschrieben habe, betrachte ich nur als Übungen, und ich hätte niemals etwas unter seiner Aufsicht machen können, das nach meiner Ansicht nach eine richtige Komposition gewesen wäre. Gott behüte mich! Allan Pettersson Okt. -55“.

Fraglich ist allerdings, ob damit die Partitur der 2. *Symphonie* (1952/53) tatsächlich „hinter dem Rücken seines Lehrers“ entstand (so Urban Stenström 1958 in *Nutida musik*). Wie auch andere Komponisten (oder Autoren) wird Pettersson kaum das sich noch *in statu nascendi* befindende Skizzenmaterial aus der Hand gegeben haben, wenn die Partitur erst in Stockholm zum Abschluss kam – die Uraufführung fand dort am 9. Mai 1954 durch das Schwedische Radio-Symphonie-Orchester unter Tor Mann statt. Gleichwohl stellt die Komposition die Quintessenz des Pariser Studienaufenthalts dar, bei dem sich Petterssons Horizont und Fertigkeiten erweiterten, ohne dass ihn auch nur eine der avantgardistischen Strömungen tiefergehend beeinflusst hätte. Prägend war der Unterricht bei Leibowitz allerdings hinsichtlich der Technik, aus einzelnen Intervallzellen eine umfassende Motivik und Thematik (und damit verbunden eine strukturell verdichtete Faktur) zu entwickeln, oder eine im Ambitus weit aufgespannte Instrumentation zu entwerfen. Zugleich muss sich Pettersson der Originalität seiner eigenen musikalischen Sprache zusehends bewusst geworden sein – einige in der 6. *Symphonie* (1963/66) erstmals vollständig ausformulierten stilistischen Merkmale finden sich bereits in der 2. *Symphonie* vorgeprägt, etwa das Festhalten an einer tonalen Verbindlichkeit des Verlaufs. Dies gilt nicht nur für die langsamen, lyrischen Passagen mit ihrer meist diatonischen Melodieführung, sondern auch für die sich rasch entwickelnden Abschnitte, die bei aller Chromatik deutliche Tendenzen zur Bildung von Dreiklängen, ostinaten Modellen und Orgelpunkten aufweisen.

Dieses Spannungsverhältnis bestimmt bereits das einleitende, motivische Material

introduzierende *Adagio*, es durchzieht aber auch die Steigerungsstrecken und Episoden der insgesamt 1057 Takte umfassenden Partitur. Formal auf den ersten Blick nur schwer zu fassen, greift Pettersson in der Disposition des Verlaufs auf das Modell der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit (auch: „double-function form“) zurück, bei der die Satzcharaktere eines mehrsätzigen Zyklus (schnell – langsam – Scherzo – Finale) in der einsätzigen Sonatenform (Exposition – Durchführung – Reprise – Coda) aufgehen – exemplarische Werke stammen von Franz Liszt (*Sonate h-moll*, 1854) und Arnold Schönberg (*Streichquartett d-moll* op.7, 1904/05, sowie *Kammersymphonie* op.9, 1906). Geradezu traditionell werden zudem zwei unterschiedliche Themen exponiert, von denen das erste (für das ein vehement in die None auffahrender Sprung charakteristisch ist) vielfach aufgegriffen wird, das zweite aber (*Lento, pianissimo* und von Fis-Dur ausgehend) nur in der Reprise formal ausgleichend wiederkehrt. Zahlreiche Tempowechsel und die fortwährende Veränderung des Ausdrucks (zwischen herrischem *agitato* und melancholischem *con molto passione*) lassen den weiteren Verlauf nahezu als eine einzige Durchführung erscheinen. Sie geht dabei auch über deutliche Zäsuren hinweg – wie etwa nach einem Drittel des Werkes die zu einem zurückgenommenen *Allegretto* (Oboe: *cantando*) und nach einem weiteren Drittel die zu einem knappen *Allegro scherzoso*. Reprise und Coda werden hingegen eng verzahnt: die allmähliche Auflösung des vielfach durchgearbeiteten motivischen Materials lässt den Satz trotz verschiedener Anläufe zusehends erstarren.

© Michael Kube 2011

Das **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) wurde 1912 gegründet. Es gilt als eines der aufregendsten Orchester Skandinaviens und hat zahlreiche Werke uraufgeführt. Zu den renommierten Dirigenten, die regelmäßig mit dem Orchester auftreten, gehören Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling und Paavo Järvi. Das Norrköping Symphony Orchestra spielt häufig im Stockholmer Konzerthaus; auf internationaler Ebene war es beim Brucknerfest Linz zu Gast und hat Tourneen nach Japan und China unternommen. Seit 1994

residiert das Orchester im Louis De Geer Konzerthaus. Diese ehemalige Papiermühle, in Norrköpings einzigartigem historischen Industriegebiet gelegen, wurde speziell den Anforderungen des Orchesters angepasst und gilt allgemein als schönster Konzertsaal Schwedens. Zu den zahlreichen Aufnahmen, die das Orchester bei BIS vorgelegt hat, gehören hoch gelobte CDs mit den Orchesterwerken des schwedischen Komponisten Ingvar Lidholm, die Symphonien Nino Rotas und, in jüngerer Zeit, *The Flight of Icarus*, eine CD mit Werken des britischen Komponisten John Pickard.

In erstaunlich kurzer Zeit und zusätzlich zu seinen Aktivitäten als Solist und Komponist hat **Christian Lindberg** bereits Orchester wie das Rotterdam Philharmonic Orchestra, das Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, das Schwedische Radio-Symphonie-Orchester, das Gürzenich-Orchester Köln, die Königlich Flandrische Philharmonie, das Taipei Symphony Orchestra, die Philharmonie Posen, das Dänische Nationalorchester, das Baskische Nationalorchester, das RTÉ National Symphony Orchestra (Irland) und das Helsinki Philharmonic Orchestra geleitet.

In der Saison 2010–11 hat Christian Lindberg sein neues Amt als Chefdirigent und Künstlerischer Berater des neu gegründeten Arctic Philharmonic Orchestra angetreten – ein Orchester, das maßgeblich von der norwegischen Regierung unterstützt wird. Mit diesem Orchester und seinem angegliederten Opernensemble gab Lindberg unlängst sein Opernbedüt mit Bizets *Carmen*. Künftige Gastdirigate führen ihn u.a. zum Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, zum Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, zum Shanghai Opera Orchestra, zu den Nürnberger Symphonikern, zum Simón Bolívar Symphony Orchestra und zum Orquesta Sinfónica de Tenerife.

Die von Christian Lindberg geleiteten Aufnahmen mit dem Nordic Chamber Orchestra und dem Swedish Wind Ensemble haben hervorragende Kritiken und internationale Auszeichnungen erhalten. Zu seinen Plänen bei BIS gehören die Komplettierung der Gesamtaufnahme der Symphonien Allan Petterssons mit dem Norrköping Symphony Orchestra sowie Projekte mit dem Arctic Philharmonic Orchestra.

La production symphonique d'**Allan Pettersson** occupe une position unique dans l'histoire de la musique à plusieurs égards, une conséquence d'abord de l'ampleur de chacune de ses œuvres, tant au niveau formel qu'à celui de la durée, puis de la densité parfois écrasante de l'invention motivique et thématique et de l'opposition violente entre les passages isolés et lyriques et enfin du contexte biographique et, par conséquent, la sensibilité subjective du compositeur, vaguement définissable, qui se reflète dans les des allusions musicales jusqu'aux citations de ses *Barfotasångar* (*Mélodies aux pieds nus*, 1943–45). De plus, la disposition même des œuvres les rendent uniques. Les quinze symphonies complétées sont encadrées chronologiquement par deux fragments laissés inachevés. On retrouve ainsi, au tout début, un fragment développé (que le compositeur du reste considérerait comme sa véritable « première » symphonie) de la *première Symphonie* alors qu'à la toute fin, nous sommes en présence d'une chemise contenant des feuillets que l'on a pu identifier comme les esquisses préliminaires d'une *dix-septième Symphonie*.

La production de Pettersson demeure ainsi, d'une manière curieusement oppressante, fragmentairement encadrée. On ne peut répondre qu'avec imprécision aux questions nombreuses qui touchent sa vie privée et publique, les conditions de vie – physiques et psychologiques – ou ses opinions esthétiques et ses réflexions. Cela s'applique tout particulièrement à la période de la fin des années 1940 durant laquelle il passa progressivement du pupitre d'altiste de l'Orchestre de la société de concerts de Stockholm à sa table de compositeur sans signe extérieur d'un regain d'activité. Lorsque qu'au cours la saison 1950–51, Pettersson quitta son poste de musicien d'orchestre, ni son *Concerto pour violon et quatuor à cordes* (1949) ou son *premier Concerto pour orchestre à cordes* (1949) n'avaient été créés. Seule sa *Fugue pour trio à vents* (1948) avait été jouée à la radio suédoise, le 14 septembre 1950. Son *Concerto pour violon* sera finalement créé le 10 mars 1951 par la société musicale Fylkingen alors que le *premier Concerto pour orchestre à cordes* devra attendre jusqu'au 6 avril 1952.

Pettersson avait certes acquis bien davantage que les rudiments techniques de la composition grâce à des leçons privées auprès d'Otto Olsson (1879–1964) et Karl-Birger Blomdahl (1916–1968) mais c'est un voyage à Paris où il demeura quelques mois en

1951 et 1952 qui joua le rôle de catalyseur de sa pensée et de sa production musicale. Comme bien d'autres compositeurs (plus jeunes), Pettersson se familiarisa sous les conseils de René Leibowitz (1913–1972) avec les règles et les possibilités du dodécaphonisme tel que développé par Arnold Schoenberg. Il étudia parallèlement avec Arthur Honegger (1892–1955) qui s'opposait fondamentalement à cette technique d'écriture. Compte tenue de cette tension sciemment assimilée, il semble tout à fait logique que Pettersson, dans une interview publiée par le quotidien suédois *Dagens Nyheter* le 5 mars 1972, prendra clairement par la suite ses distances avec les valeurs esthétiques de l'un de ses anciens professeurs : « le temps passé auprès de Leibowitz fut une corvée... Dieu que j'ai travaillé et que j'en ai peiné, mais, ultimement, je me suis mesuré à toutes ses théories. Puis j'ai senti que je le connaissais, lui et ses règles. Ce n'est qu'à ce moment, une fois que j'avais maîtrisé toutes les règles, que je pus les briser et les rejeter. Je ne pouvais faire comme les autres ou alors je me serais retrouvé sur un terrain glissant. Je devais écrire comme je le voulais moi-même. » En 1952, Pettersson avait déjà formulé ses doutes fondamentaux à propos de la musique dodécaphonique tendant au sérialisme dans l'article *Dissonance Douleur* publié à Paris : « Il existe deux types de compositeurs. L'un entrelace sa musique dans un modèle séduisant ou construit quelque chose d'agréable au point de vue architectural, en s'appliquant consciencieusement et souvent trop consciemment pour qu'elle puisse être qualifiée d'art véritable. L'autre est un « pêcheur » avec sa « perche sensible ». Il se fie à son « bonheur », à l'inspiration ». Pettersson reprend ici l'idée qu'Honegger exprima un peu auparavant (*Je suis compositeur*, Paris, 1951) dans laquelle il décrit l'inspiration artistique comme « une impulsion dont nous ne sommes, pour ainsi dire, pas responsables. C'est une manifestation de notre inconscient qui nous reste inexplicable... Il ne faut pas se leurrer sur elle, mais savoir l'accueillir quand elle vient ».

Le travail de Pettersson sur la forme symphonique date de cette période importante de maturation personnelle et de réorientation créatrice. Pour la majorité des compositeurs radicaux d'avant-garde d'après la Seconde Guerre Mondiale, la symphonie représentait une scène musicale traditionnelle, bourgeoise-conservatrice. Dans les pays nordiques, elle était en revanche considérée comme faisant partie d'une tradition en perpétuelle évolution depuis le dix-neuvième siècle et qui n'avait pas à être interrompue. Pettersson mentionne

son travail sur la *première Symphonie* pour la première fois dans une lettre non datée au chef Tor Mann (1894–1974) : « Je suis en train d’augmenter mon catalogue de transgressions avec une symphonie dont la complétion approche. Elle devient de plus en plus grosse alors que je deviens de plus en plus petit et lorsqu’elle sera enfin prête, tout ce qui restera de Pettsson [*sic*] sera ses lunettes. » On peut, à partir de cette lettre, aisément identifier l’évolution apparemment spontanée d’une œuvre de grande dimension alors que la fin de celle-ci ne devait surgir qu’en pleine composition. Le 9 juin 1952, Pettersson écrivit au musicologue Bo Wallner (1923–2004) qui était manifestement au courant du projet : « Tu me demandais entre autres des nouvelles de ma symphonie ; je dois, après de nouvelles expériences et des réflexions récentes, et en raison surtout de mon insatisfaction (personne n’en a vu une seule note car pour mes propres compositions [contrairement à ses œuvres de jeunesse pour Leibowitz], je veux travailler seul jusqu’à la dernière note), la mettre de côté pour quelque temps, pour la considérer à nouveau avec des oreilles et des yeux objectifs. »

Ce détachement par rapport à ses propres œuvres était non seulement la conséquence de l’attitude autocritique du compositeur (alimentée par son séjour à Paris) mais également des progrès rapides qu’il faisait au niveau des techniques de composition et de l’orchestration, une conséquence de l’éducation stricte qu’il obtint. Son développement technique et stylistique rapide ne fit pas que rattraper son travail de compositeur mais le surpassa. On sait que Pettersson revint sur cette symphonie car il inscrivit quelques dates dans un porte-document qui comprenait dix sections. Sur la première page, à côté de la signature du compositeur, on retrouve non seulement l’année « 1951 » (qui correspond au début de son travail sur l’œuvre) mais également, au-dessous, l’indication incomplète « revid. 195[] » et plus loin (au-dessus d’un passage biffé, « dec. [embre] 55 »).

Le matériel qui nous est parvenu est, par endroit, énigmatique en raison des nombreuses coupures, gommages et des inversions de passages. La première grosse chemise, possède certes une série consistante de pages numérotées de 1 à 136 et se terminent par une double barre. On retrouve ici une version primitive de l’œuvre qui, par endroit, a été révisée en profondeur. La révision détaillée du début (les vingt-huit premières pages soit le premier tiers environ de l’œuvre) a pu prendre place bien plus tard. Suit une tentative

de complétion de la partie suivante de l'œuvre (les premières mesures et environ le second tiers de l'œuvre avec, à la fin, une citation courte mais frappante des *Mélodies aux pieds nus* (numéro 20) : *Min längtan är en underlig fågel* [J'ai envie d'un oiseau merveilleux]). Les tentatives ultérieures de révisions de Pettersson se sont néanmoins soldées par des échecs tout comme le processus compositionnel initial : vers la fin de l'œuvre, les lignes s'évanouissent peu à peu.

La version exécutable de ce fragment réalisée par Christian Lindberg doit donc être considérée comme une tentative pour réaliser l'impossible : la sélection d'un seul déroulement, sans l'ajout de quelque matériau musical que ce soit et avec suffisamment de courage pour courir le risque d'entendre des «trous» dans la texture musicale. Une grande partie de ce qui en résulte, en particulier le passage de plus en plus intense peu après le début, semble étrangement mur et empreint des expériences ultérieures de compositeur. D'autres passages s'enchaînent imperceptiblement au point de vue stylistique avec l'environnement des concertos pour cordes des années 1950. La perplexité ne survient que quelques fois et est provoquée par un manque de contexte musical, comme par exemple dans la section finale dans laquelle Pettersson n'écrit que la voix principale dans ce qui devait manifestement être un passage contrapuntique dense.

Le fait que Pettersson abandonna son travail sur sa *première Symphonie* en 1952 et mit de côté la partition inachevée ne peut être attribuable qu'à son détachement esthétique et technique grandissant. Une autre raison probable est la demande inattendue qui lui vint de Stockholm. Encore sous l'impression laissée par la création du *premier Concerto pour cordes* de Pettersson, Per Lundberg (directeur de la section musicale de la radio suédoise) demanda au compositeur s'il voulait « écrire quelque chose de nouveau que nous pourrions exécuter... la saison prochaine, ou la saison suivante ou quand il serait prêt » (lettre datée du 6 mai 1952). Bien qu'aucun cachet en relation avec l'œuvre n'était mentionné, Pettersson accepta avec empressement car, n'oublions pas que le catalogue de ses œuvres était encore modeste, l'offre garantissait l'exécution d'une œuvre de grande dimension, qu'il commença immédiatement à concevoir en termes symphoniques. Il informa Leibowitz de ce récent développement qui, selon lui, lui répondit avec une ironie bienveillante : « Lorsque nous serons prêt avec tout ceci, nous travaillerons ensemble sur une symphonie. Nous

esquisserons un plan. Vous composerez une splendide symphonie ! ». Dans le cadre de ses études cependant, Pettersson trouva des éléments pour la structure formelle de l'œuvre. Le véritable concept symphonique et le matériau thématique provinrent de sources différentes. « Jamais cette symphonie ne fut écrite pour Leibowitz. Je l'ai écrite pour moi-même et il n'en vit ni n'entendit la moindre note. Bien sûr qu'à Paris, j'ai eu quelques idées pour la pièce. La symphonie fut ensuite composée à Stockholm. Je considère que tout ce que j'ai composé pour Leibowitz n'est qu'exercices. Je n'aurais jamais pu produire quelque chose sous sa tutelle que j'aurais considérée comme une véritable composition... Mon dieu, aidez-moi ! Allan Pettersson, Oct. '55 ».

Il est cependant discutable que la *seconde Symphonie* (1952–53) de Pettersson ait été véritablement « à l'insu de son professeur » (ainsi qu'Urban Stenström le déclara dans *Nutida musik* en 1958). Comme d'autres compositeurs et d'autres écrivains, Pettersson avait à peine remis les esquisses préliminaires que la partition fut terminée à Stockholm où la création allait avoir lieu le 9 mai 1954 par l'Orchestre symphonique de la radio suédoise sous la direction de Tor Mann. L'œuvre représente néanmoins la quintessence du voyage d'étude que le compositeur fit à Paris alors que ses horizons et ses capacités s'étendirent sans qu'une seule note issue des tendances de l'avant-garde n'ait une influence profonde sur lui. Ses études avec Leibowitz laissèrent cependant leur marque dans la technique de l'établissement d'un réseau important de motifs et de thèmes (et, avec eux, une structure plus dense) à partir de cellules intervalliques individuelles, ou du développement d'une palette orchestrale étendue. Pettersson, en même temps, devint de plus en plus conscient de l'originalité de son propre style musical : la *seconde Symphonie* anticipe quelques-unes des caractéristiques stylistiques qui ne seront pas complètement formulées avant la *sixième Symphonie* (1963–66) comme par exemple l'ancrage du processus musical dans la tonalité. Ceci concerne non seulement les passages lents et lyriques avec leur écriture mélodique principalement diatonique mais également dans les sections se développant rapidement et qui, malgré leur chromatisme, penchent clairement vers la formation d'accords parfaits, de patterns en *ostinato* et de pédales.

La tension entre ces éléments domine l'*Adagio* initial dans lequel un matériau motivique important est introduit et marque de son empreinte les différents sommets et épi-

sodes de cette partition qui compte mille cinquante-sept mesures. La structure formelle de l'œuvre est, à première vue, difficile à percevoir. Pettersson recourt ici au principe de la forme « à double fonction » dans laquelle les caractères des mouvements dans un cycle à plusieurs mouvements (vite – lent – scherzo – finale) servent d'éléments constitutifs d'une entité simple de grande dimension de forme sonate (exposition – développement – réexposition – coda) comme par exemple la *Sonate en si mineur* (1854) de Franz Liszt ainsi que le *Quatuor à cordes en ré mineur* opus 7 (1904–05) et la *Symphonie de chambre* opus 9 (1906) d'Arnold Schoenberg. De plus, deux thèmes contrastés sont exposés d'une manière très traditionnelle : le premier (caractérisé par un saut ascendant ardent de neuvième) revient souvent tout au long de l'œuvre alors que le second (*Lento, pianissimo* et commençant en fa dièse majeur) ne revient que dans la réexposition, tel un contrepoids formel. De nombreux changements de tempos et des variations constantes d'atmosphère (entre un *agitato* autoritaire et un *con molto passione* mélancolique) parviennent presque à créer l'impression que la musique qui suit n'est qu'une section unique de développement. Ils passent par-dessus les césures franches, comme par exemple celle qui survient au tiers de l'œuvre qui mène à un *Allegretto* retenu (hautbois : *cantando*) et celle après le second tiers de l'œuvre qui mène à un *Allegro scherzoso* laconique. La récapitulation et la coda sont en revanche étroitement entremêlées : la résolution progressive du matériau motivique minutieusement développé a pour effet d'ossifier la musique, malgré ses essais pour se revivifier.

© Michael Kube 2011

Fondé en 1912 et considéré comme l'un des orchestres les plus excitants de la Scandinavie, l'**Orchestre symphonique de Norrköping** (OSN) a donné de nombreuses créations mondiales. Parmi les chefs renommés qui ont dirigé régulièrement l'orchestre, mentionnons Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling et Paavo Järvi. L'Orchestre symphonique de Norrköping joue souvent à la Salle de concert de Stockholm ; sur la scène internationale, il s'est produit au festival Bruckner de Linz et a fait des tournées en

Chine et au Japon. Depuis 1994, l'orchestre réside à la salle de concert Louis De Geer. Située dans le district industriel historique unique de Norrköping, cette ancienne usine de pâte à papier fut adaptée spécialement aux demandes de l'orchestre et est généralement considérée comme la plus belle salle de concert de la Suède. Parmi les nombreux enregistrements de l'orchestre sur étiquette BIS, on distingue les sorties chaudement saluées de la production pour orchestre du compositeur suédois Ingvar Lidholm, les symphonies de Nino Rota et, plus récemment, *The Flight of Icarus*, un disque d'œuvres du compositeur britannique John Pickard.

En incroyablement peu de temps, **Christian Lindberg**, en plus de ses activités de soliste et de compositeur, avait déjà dirigé des orchestres, tels que l'Orchestre philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan, l'Orchestre symphonique de la radio suédoise, l'Orchestre Gürzenich de Cologne, l'Orchestre philharmonique royal des Flandres, l'Orchestre symphonique de Taïpei, l'Orchestre philharmonique de Poznań, l'Orchestre symphonique national du Danemark, l'Orchestre national basque, le RTÉ Symphony Orchestra (Irlande) et l'Orchestre philharmonique d'Helsinki.

Depuis la saison 2010–2011, Christian Lindberg occupe son nouveau poste de chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre Philharmonique Arctique récemment fondé et soutenu par le gouvernement norvégien. Lindberg a récemment fait, en compagnie de l'orchestre et de sa compagnie d'opéra associée, ses débuts d'opéra en dirigeant *Carmen* de Bizet.

Parmi les engagements à venir, mentionnons des concerts avec l'Orchestre philharmonique royal de Liverpool, l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm, l'Orchestre de l'Opéra de Shanghai, l'Orchestre symphonique de Nuremberg, l'Orchestre symphonique Simón Bolívar et l'Orchestre symphonique de Tenerife.

Les enregistrements de Christian Lindberg en compagnie de l'Orchestre de chambre nordique et du Swedish Wind Ensemble ont obtenu des critiques exceptionnelles en plus de récompenses internationales. Parmi ses projets chez BIS, on retrouve la conclusion de la série consacrée aux symphonies d'Allan Pettersson avec l'Orchestre symphonique de Norrköping ainsi que des projets avec l'Orchestre Philharmonique Arctique.

CHRISTIAN LINDBERG CONDUCTS ALLAN PETERSSON



CONCERTO NO. 3 FOR STRING ORCHESTRA

NORDIC CHAMBER ORCHESTRA

BIS-CD-1590

10/10/10 *Klassik-Heute.de*

„Christian Lindberg leitet eine ungemein intensive, nuancierte Interpretation, die unter die Haut geht ... mehr als ideale Interpreten für Petterssons ebenso schroffe wie faszinierende Musik.“ *FonoForum*

‘Lindberg and his orchestra give this music their all, and the recorded sound is excellent.’ *Fanfare*

”Christian Lindberg dirigerar med stor förståelse för musikens kraft och uttryck.” *Hifi & Musik*

EIGHT BAREFOOT SONGS (ORCH. DORÁTI) · CONCERTOS NOS 1 & 2 FOR STRING ORCHESTRA

ANDERS LARSSON *baritone* · NORDIC CHAMBER ORCHESTRA

BIS-CD-1690

10/10/10 *klassik-heute.de* · *La Clef* *ResMusica.com* · *Ring* *classiqueinfo-disque.com*

‘a lushly morbid collection of very fine orchestral songs with a central-European Romantic heart and a darkly Scandinavian air surrounding them.’ *Fanfare*

« Anders Larsson et le chef parviennent à transmettre la beauté grave de cette musique sans jamais la rendre pesante ou pathétique. A découvrir absolument pour les amateurs de mélodies avec orchestre ! » *ResMusica.com*

‘The performances here are uniformly excellent... baritone Anders Larsson has a rich, steady voice that serves as an ideal vehicle for Pettersson’s predominantly dark vision.’ *ClassicsToday.com*

DDD

RECORDING DATA

Recorded in May–June 2010 at the Louis de Geer Concert Hall , Norrköping, Sweden

Recording producer and digital editing: Martin Nagorni

Sound engineer: Fabian Frank

Recording equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high-resolution A/D converter;

MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Kube 2011

Translations: Andrew Barnett (English); Leif Hasselgren (Swedish); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photographs: © Mats Bäcker (Christian Lindberg); © Gunnar Källström (Allan Pettersson)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1860 © & © 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

Bonus DVD:

Allan Pettersson – The First Symphony

A film by **David Lindberg** in collaboration with Marianne Gillgren, Gunnar Källström and Peter Berggren

An hour-long film about Allan Pettersson's First Symphony documenting its genesis, the preparation of a performance edition from the composer's manuscripts and the path to the work's first performance and subsequent recording in 2010.

Special thanks to Julianna and Christian Lindberg at **Edition Tarrödi** who financed the film, as well as the work involved with producing a playable orchestral material from the 246 pages of sketches.

Extracts from radio interviews with Allan Pettersson included courtesy of **Sveriges Radio**:

- *Allan Pettersson intervjuas om sin barndom, sina studier i Paris, om Konsertföreningen mm.*
- *Allan Pettersson intervjuas om sin syn på musikkritiker, socialism, religion och om sitt sätt att komponera och att lyssna på musik.*

Sänt i P2 i Sveriges Radio 1972-05-08 och 1972-05-15 . Producent: Sigvard Hammar

Picture format: **NTSC – 16:9** ▪ Sound format: **Dolby Digital – Stereo** ▪ Region code: **0 (Worldwide)**

Languages: Swedish, with English, German and French subtitles ▪ Total time: 58'30

© 2011, dsl music & video productions



dsl film & music productions
www.dslproductions.se



www.tarrodi.se

sveriges**radio**