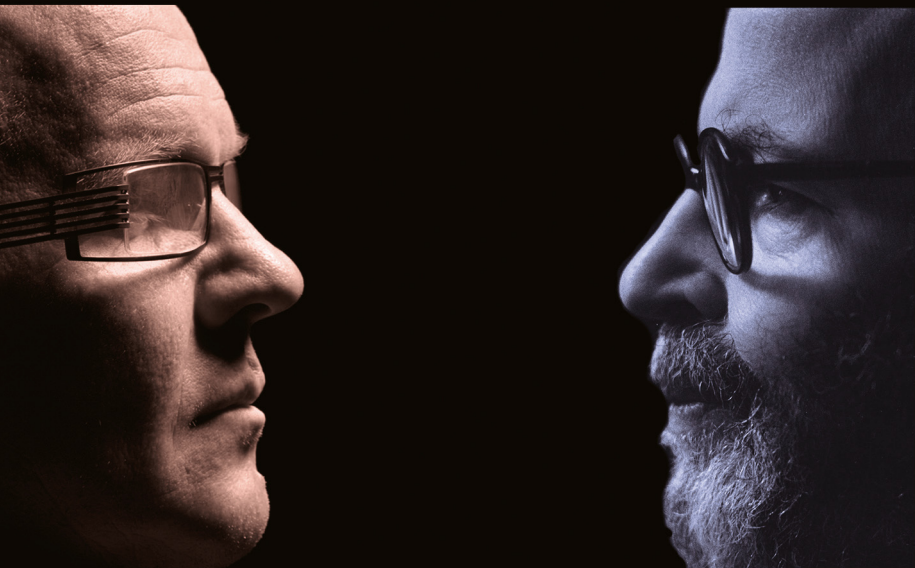




ALLAN PETTERSSON
CONCERTO No. 3 for STRING ORCHESTRA

CHRISTIAN LINDBERG *conducts the* **NORDIC CHAMBER ORCHESTRA**



PETTERSSON, [GUSTAF] ALLAN (1911–80)

CONCERTO NO. 3 FOR STRING ORCHESTRA (1956–57) 53'30

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro con moto</i> | 16'30 |
| 2 | II. <i>Mesto</i> | 25'10 |
| 3 | III. <i>Allegro con moto</i> | 11'29 |

NORDIC CHAMBER ORCHESTRA SUNDSVALL

JONAS LINDGÅRD *leader*

CHRISTIAN LINDBERG *conductor*

Publishers:

I & III: Swedish Radio

II: Gehrman's Musikförlag

After the emergence of a substantial number of serenades and suites for string orchestra in the second half of the nineteenth century (for instance the well-known works by Antonín Dvořák, Pyotr Ilyich Tchaikovsky and Edvard Grieg), the repertoire was extended once again in the 1940s and 1950s by numerous compositions including Béla Bartók's *Divertimento* (1940) and Witold Lutosławski's *Trauermusik* (1954–58). The fact that many of these compositions are highly demanding works reveals that this new flowering of interest in ensembles of strings alone was not motivated primarily by educational goals. We can also dismiss the notion that a supposed reduction of instrumental forces reflected the economic circumstances of the period – as had been the case with the unexpected upsurge in string quartet composition after the First World War. This recourse to the string orchestra should rather be seen in the light of the broader creative welcome accorded by modern composers to the music of the early eighteenth century – their contributions often being labelled 'neo-classical' or 'neo-baroque'. A purely external indication of this can be found in the names of the works in question, and the proliferation of titles such as 'concerto' or even 'concerto grosso' – often for works with a three-movement structure according to the pattern fast–slow–fast. This applies in particular to works composed in Sweden, for example the two *Concertos* (1930 and 1955) by Gösta Nystroem, the *Concertos No. 1* (1946) and *No. 4* (1966) by Hilding Rosenberg and the *Music for Strings* (1952) by Ingvar Lidholm; one might also mention Karl-Birger Blomdahl's *Concerto grosso* (1944) and *Preludio e Allegro* (1949).

The composition of numerous works for string orchestra just in Stockholm within the course of a few years clearly owes much to a favourable combination of external circumstances. Swedish cultural life – which, owing to the country's neutrality, was largely detached from the pivotal political developments in central Europe – developed almost continuously, with just brief digressions, from its

nineteenth-century condition. The young generation missed out on the shattering, life-changing experiences that called all human values into question – experiences that are reflected in the sometimes radical stylistic ups and downs in central Europe – with the consequence that more modern trends were not seriously discussed until the so-called Monday Group (Måndagsgruppen) started to do so in the 1940s.

This is the context into which we should place the three concertos for string orchestra by **Allan Pettersson**. Whilst the first of these (1949–50) is still a stepping-stone on the path towards the symphony (and bears witness to a lively engagement with Bartók's *Divertimento*), the remaining two (respectively from 1967 and 1956–57) are located chronologically between his *Third* and *Fourth Symphonies* (1954–55 and 1958–59). Taking into account Pettersson's subsequent development as a composer, they come across as a temporary conceptual alternative to more lavishly scored works: in the following two decades, without any significant interruption, he produced symphony after symphony (and also his major *Violin Concerto No. 2* from 1977–78). Despite the close proximity of their dates of composition, however, the *Second* and *Third Concertos* are not at all similar works. Whereas in the *Second Concerto* Pettersson makes motivic allusions to the material that he had already explored in the *First Concerto* (both works are available on BIS-CD-1690), and the piece otherwise resembles a highly developed study, he pursues quite different ambitions in his ***Concerto No. 3 for string orchestra***. This is clear even at a superficial level owing to the sizeable proportions of the piece, which far exceed any of the conventions associated with such a genre and, indeed, lay claim to symphonic weight. Nonetheless, this large-scale work, characterized by dynamic culminations and passages of extremely detailed writing (although it is often pervaded by melody as well), is based on just a few motifs. These are woven together into a dense network of musical cross-

references that sometimes extend beyond the confines of a single movement. This delicate balance thus achieved – intricate development and formal density on the one hand, and wide-ranging lines and large-scale structures on the other – must be regarded as a fundamental, ever-present element of Pettersson's music.

In his own account of the work, an article several pages long that was published in the journal *Nutida Musik* in connection with its first performance, Pettersson basically confined himself to a technical description of the course of the music. In an interview with Urban Stenström (entitled *Allan Pettersson – a Composing and Ruminating Son of the Söder District* and printed just before Pettersson's account of the work), however, he went much further, offering an autobiographical, almost programmatic perspective. It is hard to imagine two more different views of the score. Remarks of a personal nature – such as 'It's my mother who is my music. It's her voice that speaks there' and 'the slow movement is a 24-minute-long statement in which I gradually arrive at a song that could have been sung by a Salvation Army soldier. The song is a testimony, a confession' – are almost irreconcilably opposed to the analysis that is based exclusively on the notated music. About the last bars of the first movement this states: 'A brief coda (constructed from elements of the main theme) serves as a definitive summary; the rhythm that emerges from this theme is emphasized and, ultimately, liquidated... static lines in the "little" [upper] strings, a motif scurries past in the bass (a disconnected shadow, a shadow of a theme, a theme that became only rhythm, a rhythm that was liquidated...), drifts away through the other parts.'

This disparity between a logical working-out of the material and a subjective expressive character that goes much further also becomes apparent from an article by Moses Pergament (1893–1977) that appeared in *Stockholms Tidningen* on 18th March 1958, four days after the première, with the title *Allan Pettersson – a Romantic of the 1950s*. It almost goes without saying that Pergament, a composer

himself, would see every aspect of the work in a wider context: ‘All three movements of the string concerto share the characteristic that they apply what we understand in the context of music history as “romantic” in a twofold sense: partly to conceal or to disrupt the modern, motoric element in the musical activity; and partly to create space for its own message. This latter is song, melody – from the roots of the heart up to the stars in heaven. It is self-evident that confrontations of this type must initiate all kinds of conflict.’ Despite placing such considerable demands on the listener, the work was received with huge acclaim at its première, conducted by Tor Mann – especially by the many unprejudiced younger listeners in the audience (comparable with the spectacular success of the first performance of the work that marked Pettersson’s real breakthrough – the *Seventh Symphony* – on 13th October 1968). These younger listeners had actually come to the Stockholm Concert Hall more for the second half of the concert, an event called ‘Jazz 58’ that featured such players as the pianist Bengt Hallberg, but they clearly managed to connect immediately with Pettersson’s work which, ‘with its poignant songfulness, its abrupt distortions, its stubborn *ostinati* and its extreme violin registers’ testified to ‘taut emotional strings’ (to quote Bengt Franzén in *Svenska Dagbladet*, 15th March 1958).

The gripping nature of the main theme’s unison entry in the first movement immediately obscures the fact that this idea is actually a twelve-tone row. At any rate, the purely technical aspect is never to the fore; as a matter of principle, Pettersson avoids a dogmatic use of dodecaphony (he provides tonal points of reference instead by means of semitone steps and fourth-fifth relationships). Moreover, rhythm and articulation assume an important role in the working-out of the motifs, and the entire course of the music is underpinned by an energetic, forward-moving impulse with many *accelerandos* and sudden interruptions. At the same time there are interjections and longer passages of intense melody – for

example, towards the end of the large-scale development section, there is a *Can-tabile* section in a slower tempo, broadly formulated, in which the rhythmic tension is released. In the third movement Pettersson returns to the thematic material of the first movement, but sharpens his method of working out the motifs by introducing further ramifications – until the movement dissolves into individual gestures that almost resemble speech. The work concludes by coming to rest diffidently in D minor.

A special position within the work (and also in broader terms) is occupied by the middle movement, marked *Mesto* ('sad'). This is a result not only of its wide musical landscapes – which contrast sharply with the outer movements – but also of its length. In the score Pettersson suggested a playing time of about 25 minutes, a duration that threatens to wreck the proportions of the entire work. It comes as no surprise, therefore, that soon after the première this movement entered the repertoire as an independent concert item. (Although the whole concerto was written in response to a commission from Swedish Radio, in 1960 the *Mesto* was rewarded by the orchestral musicians with a further sum of money and a recording; even after the première of the *Seventh Symphony*, Pettersson was awarded an award for *Mesto* by the Christ Johnson Foundation). The confessional character of the music, which Pettersson himself pointed out, is discernible in almost every bar, at every turn. The movement's scope, tempo, structure, harmonies and motifs are thereby subsidiary to an all-embracing necessity for expression that renders the underlying musical process immaterial – a phenomenon that continued to manifest itself in Pettersson's later music, and has left an enduring mark on people's attitudes to his work as a whole. Thus Moses Pergament's reproach regarding the movement's structure and intensity, and a certain long-windedness (behind which in this case is another, almost static perception of time, encountered also in certain works by Franz Schubert) read like a warning: 'In this move-

ment there speaks someone who is bleeding internally. He talks far too long, and in too convoluted a manner. It is not necessary to repeat things that we have already heard and understood, even if the thoughts are presented in new forms. But the content itself is so compelling in its profound earnestness and its strong emotion that we dismiss purely artistic demands and allow ourselves to be swept along... But art is and will remain art. And, in consequence, it has its own requirements and statutes.'

© *Michael Kube* 2009

The **Nordic Chamber Orchestra Sundsvall Sweden** was formed as Sundsvalls Kammarorkester in 1990. Right from the start one of the orchestra's specialities has been in performing new compositions. The Nordic Chamber Orchestra regularly commissions and performs works by new young composers as well as more established voices in the fields of art music, jazz, folk music and world music. The orchestra combines a regular concert schedule with its work in fostering music among children and young people, a field in which it has been singularly successful. During the years 1998–2005, when Christopher Warren-Green was the principal conductor, the Nordic Chamber Orchestra concentrated on performing the classical repertoire. In the autumn of 2005 the world-famous trombone soloist Christian Lindberg took over as principal conductor. With the orchestra he is keen to combine the classical repertoire with a survey of Scandinavian music both old and new. This is demonstrated not only on the present CD but also on the discs *Nordic Showcase* [BIS-CD-1538], *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548] and a previous disc with works by Allan Pettersson [BIS-CD-1690].

The trombone virtuoso **Christian Lindberg** never intended to become a conductor but, after turning down an invitation to conduct from the Northern Sinfonia five times, he finally gave in, and in October 2000 stood in front of an orchestra for the first time with a baton in his hand. The concert received a stunning review in *The Guardian* and Lindberg accepted two other invitations, from the Swedish Wind Ensemble and the Nordic Chamber Orchestra. After those concerts he suddenly found himself having accepted the artistic directorship of both orchestras.

Since then Lindberg has raised the international profile of each ensemble through acclaimed recordings as well as extensive tours in Spain, Germany, Scandinavia and Asia, with the result that his contract with both orchestras has been extended three times. Lindberg has furthermore accepted the post of principal conductor and artistic advisor of the newly established Norwegian Arctic Philharmonic Orchestra, an orchestra with strong support from the government of Norway, and plans in process for recordings and tours to both Japan and China.

In an astonishingly short time, Christian Lindberg has already conducted orchestras such as the Swedish Radio Symphony Orchestra, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, Danish National Symphony Orchestra, the Iceland, Taipei and Athens Symphony Orchestras, the Rotterdam Philharmonic Orchestra and the Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Future engagements as guest conductor include the Gürzenich-Orchester Köln, Phoenix Symphony, Royal Flemish Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra (Ireland), Orquestra Simfònica del Vallès, Symphony Orchestra of Taiwan, Nürnberger Symphoniker and the Basque National Orchestra. His recording plans with BIS include symphonies by Allan Pettersson as well as a Korngold project with the Norwegian Arctic Philharmonic Orchestra.

For further information please visit Christian Lindberg's website: www.tarrodi.se/cl/

Andra hälften av 1800-talet bevittnade tillblivelsen av ett betydande antal serenader och sviter för stråkorkester, bland annat högt skattade verk av Dvořák, Tjajkovskij, Grieg och Robert Volkmann. Nästa ordentliga tillskott fick genren under 1940- och 1950-talen, med verk såsom Béla Bartóks *Divertimento* från 1940 eller Witold Lutosławskis *Trauermusik*, komponerad mellan 1954 och 1958. Många av dessa är ytterst krävande verk, vilket visar att kompositörernas förnyade engagemang i den renodlade stråkensemblen inte i första hand ägde rum i studiesyfte. Vi kan också utesluta teorin att rådande ekonomiska villkor skulle ha lett till att man sökte sig till mindre besättningar, såsom var fallet med det oväntade uppsvinget för stråkkvartetten efter första världskriget. Snarare bör återupptäckten av stråkorkestern ses i samband med upptagenheten av det tidiga 1700-talets musik bland många av tidens kompositörer, det som ofta ges etiketten ”neoklassicism” eller ”neobarock”. En utommusikalisk fingervisning om detta finner vi redan i de titlar som kom till användning, där ”Concerto” eller till och med ”Concerto grosso” hör till de vanligaste – ofta på ett tresatsigt verk vars delar följer schemat snabb-långsam-snabb. Särskilt gäller detta en rad svenska verk, såsom Gösta Nystroems två *Concerti* (från 1930 respektive 1955), Hilding Rosenbergs *Concerto nr 1* (1946) och *Concerto nr 4* (1966) och Ingvar Lidholms *Musik för stråkar* (1952) – mindre typiska är *Concerto grosso* (1944) och *Preludio e Allegro* (1949) av Karl-Birger Blomdahl.

Att det under en kort period skapades så många verk för stråkorkester just i Stockholm är för övrigt en tydlig följd av gynnsamma yttre omständigheter. Den svenska neutraliteten innebar att kulturlivet i hög grad var isolerat från avgörande politiska skeenden på kontinenten, och istället kunde fortsätta en nästan obruten utveckling från 1800-talet, med bara smärre avvikelser. Den yngre generationen undgick de omskakande och livsavgörande erfarenheter som satte själva människovärdet i fråga och som i Centraleuropa kom att avspelas i de återkom-

mande och skarpa kasten mellan olika stilar. Som en följd av detta var det först på 1940-talet, i den så kallade Måndagsgruppen, som nyare strömningar inom musiken överhuvudtaget diskuterades på allvar.

Det är i detta sammanhang som även **Allan Petterssons** tre *Konserter för stråkorkester* kan placeras in. Den första av dem skrevs 1949–50, och markerar därigenom en etapp på kompositörens väg fram emot symfonin (samtidigt som den uppvisar en intensiv upptagenhet med Bartóks *Divertimento*). I och med *Konsert nr 2*, från 1956, och *Konsert nr 3*, från 1956–57, befinner vi oss däremot i kronologiskt avseende redan mellan *Symfoni nr 3* och *nr 4* (skrivna 1954–55 respektive 1958–59). Med Petterssons kommande utveckling i minne framstår de som ett tillfälligt kreativt alternativ till den större besättningen – under de två följande decennierna skulle Pettersson istället, utan egentliga uppehåll, komponera symfoni efter symfoni (och den stora, andra violinkonserten, 1977–78). Trots närheten i tid skiljer sig den andra och tredje stråkkonserten markant från varandra. I *Konsert nr 2* anknyter Pettersson till motiv som han redan hade provat ut i sin första konsert (båda verken finns utgivna på BIS-CD-1690) och partituret ger också intryck av att vara en genomkomponerad övning. Med *Konsert nr 3 för stråkorkester* har han helt andra ambitioner. Detta demonstreras redan av verkets betydande omfång, som spränger alla de konventioner som förknippas med genren och skänker ett intryck av symfonisk tyngd. Vidare är det ur enbart några få motiv som Pettersson utvecklar det brett anlagda förloppet, präglad av stegringar i dynamiken och långa passager med intensivt detaljarbete, men ofta även genomströmmat av melodik. Petterssons motiv fogar sig dessutom samman till ett tätt, delvis satsövergripande nät av musikaliska korsreferenser. Motsatsförhållandet mellan detaljrik genomföring och ett förtätat skrivsätt å ena sidan, och långsträckta linjer och storformiga strukturer å den andra, måste för övrigt anses vara en viktig konstant i Petterssons konstnärliga skapande.

Allan Petterssons egna, flera sidor långa verkkommentar publicerades i *Nutida Musik* i samband med uruppförandet, och det är värt att notera att han i texten inskränkte sig till en huvudsakligen teknisk beskrivning av det musikaliska förloppet. Texten trycktes dock i direkt anslutning till en intervju gjord av Urban Stenström – *Allan Pettersson – komponerande och grubblande son av Söder* – och i denna anläggs ett långt mer självbiografiskt, nästan programmatiskt perspektiv.

Två mer kontrasterande synsätt på ett och samma partitur är knappast tänkbara. Uttalanden av privat karaktär – såsom ”Det är mor som är min musik. Det är hennes röst som talar i den” och ”Den långsamma satsen är en 24 minuters uppgörelse, och jag kommer så småningom fram till en sång som kunde ha sjungits av en frälsningssoldat. Den sången är ett vittnesbörd, en bekännelse” – ställs på ett drastiskt sätt emot verkanalysen, som uteslutande inriktar sig på den rena nottexten. Om de avslutande takterna i första satsen står till exempel att läsa ”En kort coda (konstruerad på element ur huvudtemat), definitivt sammanfattande; den ur temat utskurna rytmen markeras och likvideras slutgiltigt ... liggande stämmor i ’småstråkarna’, ett motiv skymtar förbi i basen (en lössliten skugga, en skugga till ett tema, ett tema som blev bara rytm, en rytm som likviderades ...), glider bort genom de övriga stämmorna.”

Denna klivenhet mellan ett konsekvent utnyttjande av det musikaliska materialet och ett subjektivt uttryckssätt som går långt bortom detta blir också tydlig i en artikel av Moses Pergament (1893–1977). Denna publicerades under rubriken *Allan Pettersson – 50-talistisk romantiker* i *Stockholms-Tidningen* den 18 mars 1958, fyra dagar efter uruppförandet av konserten. Det var mer eller mindre oundvikligt att Pergament, som ju själv var kompositör, betraktade verkets samtliga aspekter i ett större sammanhang: ”Gemensamt för stråkkonsertens tre satser är det förhållandet att det som vi musikhistoriskt menar med romantisk stil här anbringas i dubbelt syfte: dels för att undergräva eller förrycka det modernt motoriska i det

musikaliska skeendet, dels för att bereda rum för det egna ärendet. Det sistnämnda heter sång, melodi – från hjärteroten upp mot stjärnerymden. Det säger sig självt att konfrontationer av denna art måste utlösa allehanda konflikter.”

Trots att verket ställer avsevärda krav på lyssnaren blev uruppförandet under Tor Mann framförallt hos den stora, ungdomliga och mottagliga publiken en utomordentlig framgång (jämförbar med Petterssons egentliga genombrott, det sensationella första framförandet av *Symfoni nr 7* den 13 oktober 1968). Det var egentligen den andra delen av konserten, som gavs i Konserthusets stora sal, som hade lockat åhörarna: bland andra medverkade pianisten Bengt Hallberg under mottot *Jazz 58*. Men uppenbarligen kunde publiken omedelbart ta till sig även Petterssons verk, som enligt Bengt Franzéns recension i *Svenska Dagbladet* den 15 mars 1958 ”med sin patetiska sångbarhet, sina tvära kastningar, sina enträgna ostinati och sina extrema violinlägen” vittnade om ”hårt spända känsloträngar”.

Redan det direkta, anslående tilltalet hos första satsens unisont framförda huvudtema får oss att glömma att detta i själva verket består av en tolvtonsserie. Denna rent tekniska aspekt kommer dessutom aldrig att få en framträdande roll. För det första förhåller sig Pettersson i grunden fri från varje dogmatiskt användande av tolvtonstekniken – i sin melodik skapar han snarare tonala referenspunkter med hjälp av halva tonsteg och kvart/kvint-relationer. Vidare ger han rytm och artikulation en framträdande roll vid motivbearbetningen, och slutligen låter han det samlade förloppet drivas fram av en underliggande, energisk impuls med många accelerandon och plötsliga avbrott. Vi finner även intensivt gestaltade melodiska inpass och avsnitt – mot slutet av satsens omfattande genomföringsdel till exempel ett långsammare, brett utmejslat *Cantabile* befriat från varje slag av rytmisk anspänning.

I tredje satsen griper Pettersson tillbaka till tematiskt material från första satsen, men spetsar till behandlingen av det ytterligare genom en än starkare förgrening

av motiven, tills dess att satsen upplöses i isolerade repliker. Verket avslutas med en avstannande, pendelliknande insvängning mot d-moll.

Mellansatsen, med beteckningen *Mesto* ("sorgset") intar en särställning inom verket – och även bortom det. Detta beror inte bara på de vidsträckta ytor som skapas i den – i skarp kontrast till de tätt arbetade yttersatserna – utan även på satsens omfång: med sin speltid på ca 25 minuter (enligt Petterssons egen angivelse i partituret) hotar den att spränga proportionerna hos det samlade verket. Det är därför inte förvånande att satsen, redan kort tid efter uruppförandet, fick en plats i repertoaren som självständigt verk. (Även om *Konsert nr 3* i sin helhet var ett beställningsverk för Sveriges Radio, belönades *Mesto* 1960 ännu en gång – och i efterhand – av Radiosymfonikerna med en separat summa pengar och en grammofoninspelning, och så sent som efter uruppförandet av den 7:e symfonin fick Pettersson det stora Christ Johnsson-priset för satsen.)

Den bekännelsekaraktär hos musiken som Pettersson själv pekade på visar sig i snart sagt varje takt, i varje vändning och i varje intervall. Tonomfång, tempo, kompositionssätt, harmonik och motivanvändning underordnas därigenom helt och hållet ett närmast påträngande uttrycksbehov. Vi förmås att helt bortse från de bakomliggande musikaliska skeendena – ett fenomen som får sin fortsättning även i Petterssons vidare skapande, och som än idag i hög grad präglar vår uppfattning om hans samlade produktion. När Moses Pergament, angående uppbyggningen och intensiteten hos denna sats, framför sina invändningar mot en viss måttlöshet – bakom vilken det hos Pettersson gömmer sig en egen, nästan statisk tidsuppfattning, lik den man upplever hos många av Franz Schuberts verk – kan dessa alltså läsas som en profetisk varning: "I denna sats talar en människa som blöder invärtes. Han talar alldeles för länge, för omständligt. Det är inte nödvändigt att upprepa det som man redan hört och begripit, även om det framställs i varierade former. Men talets innebörd är så gripande i sitt djupa allvar och sin

starka känsla att man ger avkall på sina rent konstnärliga krav och låter sig ryckas med [...] Men konst är och förblir konst. Och har följaktligen sina egna krav och lagar.”

© *Michael Kube 2009*

Nordiska Kammarorkestern Sundsvall grundades 1990, som Sundsvalls Kammarorkester. Redan från starten har en av orkesterns specialiteter varit framförandet av nyskriven musik. Orkestern beställer och uruppför regelbundet verk av alldeles nybakade kompositörer likaväl som de mer namnkunniga inom både konstmusiken och andra genrer, såsom jazz, folkmusik och världsmusik. Parallellt med den traditionella konsertverksamheten har orkesterns barn- och ungdomsarbete varit både banbrytande och mycket framgångsrikt.

Under åren 1998–2005 koncentrerade sig Nordiska Kammarorkestern, då ledd av chefsdirigenten Christopher Warren-Green, på den klassiska repertoaren. Hösten 2005 tillträdde världstrombonisten Christian Lindberg posten som chefsdirigent. Tillsammans med orkestern har han ambitionen att kombinera den klassiska repertoaren med mycket nordisk musik, både gammal och ny, något denna CD liksom den föregående Pettersson-inspelningen [BIS-CD-1690] och de tidigare ugivna *Nordic Showcase* [BIS-CD-1538] och *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548] är resultatet av.

Trombonvirtuosen **Christian Lindberg** hade aldrig för avsikt att bli dirigent, men efter att fem gånger ha tackat nej till en inbjudan att dirigera den brittiska ensemblen Northern Sinfonietta gav han med sig. I oktober 2000 stod han alltså för första gången inför en orkester med en dirigentpinne i handen i stället för en trombon. Konserten fick en strålande recension i tidningen *The Guardian*, och

Lindberg accepterade ytterligare två inbjudningar, nu från Stockholms Läns Blåsarsymfoniker och Nordiska Kammarorkestern. Efter genomförda konserter hade han plötsligt accepterat att påta sig ansvaret som konstnärlig ledare för båda orkestrarna.

Sedan dess har Lindberg bidragit till att stärka båda ensemblernas internationella profil genom lovordade skivinspelningar och omfattande turnéer i Spanien, Tyskland, Norden och Asien. De fruktbara samarbetena har lett till att Lindbergs kontrakt med båda orkestrarna har förlängts flera gånger. Dessutom har Lindberg nyligen tackat ja till posten som chefsdirigent och konstnärlig rådgivare åt den nybildade Nordnorsk Symfoniorkester, en orkester med starkt statligt stöd och med planer på både skivinspelningar och turnéer till Japan och till Kina.

Under en förvånansvärt kort tid har Christian Lindberg hunnit gästdirigera en rad orkestrar såsom de svenska och danska radiosymfonikerna, Islands, Taipei och Athens symfoniorkestrar, Giuseppe Verdis symfoniorkester Milano, Rotterdams filharmoniska orkester och Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz. Framtida uppdrag som gästdirigent kommer att ta honom till bland andra Kölns Gürzenich-orkester, Nürnbergs symfoniker, Phoenix Symphony, Kungliga flamländska filharmonin, RTÉ National Symphony Orchestra (Irland), National Taiwan Symphony Orchestra, Orquestra Simfònica del Vallès och Baskiens nationalorkester. Kommande inspelningar med BIS inkluderar symfonier av Allan Pettersson och ett Korngold-projekt med Nordnorsk Symfoniorkester.

För ytterligare information hänvisas till Christian Lindbergs hemsida: www.tarrodi.se/cl/

Nachdem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein bedeutender Bestand an Serenaden und Suiten für Streichorchester entstanden war (man denke einmal nur an die beliebten Werke von Anton Dvořák, Peter Tschaikowsky, Edvard Grieg und Robert Volkmann), wurde vor allem in den 1940er und 1950er Jahren das Repertoire um zahlreiche Werke erweitert – wie etwa um das *Divertimento* (1940) von Béla Bartók oder die *Trauermusik* (1954–1958) von Witold Lutosławski. Dass diese neuerliche Hinwendung zum reinen Streicherensemble nicht vorrangig pädagogisch motiviert war, belegt der vielfach außerordentliche Anspruch dieser Kompositionen. Darüber hinaus kann auch ausgeschlossen werden, dass sich in der vermeintlichen Reduktion der Besetzung zeitgeschichtliche ökonomische Umstände widerspiegeln, wie dies nach dem I. Weltkrieg beim unvermuteten Aufschwung des Streichquartetts der Fall gewesen war. Vielmehr muss der Rekurs auf das Streichorchester mit der breiten schöpferischen Rezeption der Musik des frühen 18. Jahrhunderts in Verbindung gebracht werden, die gerne mit den Schlagworten „Neoklassizismus“ oder „Neobarock“ versehen wird. Als ein rein äußerliches Indiz dafür kann schon die Titelgebung der Kompositionen angesehen werden, bei der „Concerto“ oder gar „Concerto grosso“ im Vordergrund stehen – meist verbunden mit einer dreisätzigen, nach dem Modell schnell–langsam–schnell disponierten Partitur. Dies gilt insbesondere für in Schweden entstandene Werke, wie etwa für die beiden *Concerti* (1930 und 1955) von Gösta Nystroem, die *Concerti Nr. 1* (1946) und *Nr. 4* (1966) von Hilding Rosenberg und die *Musik für Streicher* (1952) von Ingvar Lidholm; ferner sind das *Concerto grosso* (1944) und *Preludio e Allegro* (1949) von Karl-Birger Blomdahl anzuführen.

Dass binnen weniger Jahre ausgerechnet in Stockholm zahlreiche Werke für Streichorchester entstanden, ist dabei offenbar günstigen äußeren Rahmenbedingungen geschuldet. Durch äußere Neutralität von den einschneidenden politi-

schen Entwicklungen in Mitteleuropa weitgehend abgekoppelt, entwickelte sich hier das Kulturleben mit nur leichten Verwerfungen nahezu kontinuierlich aus dem 19. Jahrhundert heraus. Der jungen Generation fehlten jene erschütternden und alle menschlichen Werte in Frage stellenden Grenzerfahrungen, die sich in Zentraleuropa in den mitunter radikalen stilistischen Ab- und Aufbrüchen widerspiegeln – mit der Konsequenz, dass neuere Strömungen überhaupt erst während der 1940er Jahre in der sogenannten Montagsgruppe (Måndagsgruppen) ernsthaft diskutiert wurden.

In diesem Kontext sind auch die drei Konzerte für Streichorchester von **Allan Pettersson** zu verorten. Während das erste (1949/50) noch eine Station auf dem Weg zur Symphonie markiert (und eine lebhaft Auseinandersetzung mit Bartóks *Divertimento* dokumentiert), befinden sich die beiden Konzerte *Nr. 2* (1956) und *Nr. 3* (1956/57) chronologisch bereits zwischen der 3. und 4. *Symphonie* (1954/55 und 1958/59). Mit Blick auf Petterssons weitere kompositorische Entwicklung erwecken sie den Eindruck einer vorübergehenden konzeptionellen Alternative zur großen Besetzung – in den beiden folgenden Jahrzehnten entsteht hingegen ohne größere Lücke Symphonie auf Symphonie (und das große *Violinkonzert Nr. 2*, 1977/78). Trotz ihrer unmittelbaren zeitlichen Nähe unterscheiden sich aber das zweite und dritte Konzert erheblich von einander. Denn während Pettersson bei dem *Konzert für Streichorchester Nr. 2* motivisch an das bereits im ersten Konzert erprobte Material anknüpft (vgl. BIS-CD-1690) und die Partitur auch sonst wie eine auskomponierte Studie wirkt, verfolgt er mit dem *Konzert für Streichorchester Nr. 3* ganz andere Ambitionen. Schon rein äußerlich wird dies im beträchtlichen Umfang des Werkes deutlich, der alle mit der Besetzung verbundenen Konventionen sprengt und symphonisches Gewicht beansprucht. Zugleich entwickelt Pettersson den breit angelegten, von dynamischen Steigerungen und kleinteiligen Verarbeitungsstrecken geprägten, vielfach aber auch melodisch durchatmenden

Verlauf aus nur wenigen Motiven. Sie fügen sich überdies zu einem dichten, teilweise gar satzübergreifenden Netz von musikalischen Querverweisen zusammen. Dieser Spagat zwischen kleinteiliger Durchführung und verdichteter Faktur auf der einen und weiträumigen Linien und großformatigen Strukturen auf der anderen Seite muss dabei als wesentliche Grundkonstante in Petterssons kompositorischem Schaffen angesehen werden.

Bemerkenswerterweise zog sich Pettersson selbst in seiner eigenen, anlässlich der Uraufführung in der Zeitschrift *Nutida Musik* abgedruckten, mehrere Seiten umfassenden Werkeinführung auf eine mehr technische Beschreibung des musikalischen Verlaufs zurück – stellte ihr aber in einem Interview mit Urban Stenström eine darüber weit hinausgehende autobiographische, fast schon programmatische Perspektive gegenüber (das *Allan Pettersson – komponierender und grübelnder Sohn von Söder* überschriebene Interview geht ihr unmittelbar voraus). Konträrer kann der Blick auf die Partitur daher kaum ausfallen. Aussagen persönlicher Natur – wie „Das ist Mutter, sie ist meine Musik. Das ist ihre Stimme, die in ihr spricht“ und „Der langsame Satz ist eine 24minütige Abrechnung, und ich komme nach und nach zu einem Gesang, der von einem Heilsarmee-Soldaten hätte gesungen worden sein können. Dieser Gesang ist ein Zeugnis, ein Bekenntnis“ – stehen der ausschließlich am reinen Notentext orientierten Analyse nahezu unversöhnlich gegenüber. So heißt es über die letzten Takte des Kopfsatzes: „Eine kurze Coda (konstruiert aus Elementen des Hauptthemas) fasst definitiv zusammen: Der aus dem Thema herausgelöste Rhythmus wird markiert und endgültig liquidiert ... liegende Stimmen in den hohen Streichern, ein Motiv huscht im Bass vorbei (ein losgelöster Schatten, ein Schatten zu einem Thema, ein Thema, das nur Rhythmus war, ein Rhythmus, der liquidiert wird ...), gleitet fort durch die übrigen Stimmen.“

Dieses Dilemma zwischen einer konsequenten Ausarbeitung des Materials und einem gleichzeitig darüber hinausweisenden subjektiven Ausdruckscharakter

wird auch in dem von Moses Pergament (1893–1977) stammenden Artikel deutlich, der vier Tage nach der Uraufführung unter dem Titel *Allan Pettersson – ein 50er-Jahre-Romantiker* am 18. März 1958 in *Stockholms-Tidningen* erschien. Selbst Komponist, war Pergament geradezu prädestiniert, alle Aspekte des Werkes auch in einem größeren Zusammenhang zu sehen: „Allen drei Sätzen des Streicherkonzerts ist der Umstand gemeinsam, dass das, was wir musikhistorisch als romantischen Stil bezeichnen, hier im doppelten Sinne zur Anwendung kommt: zum einen um die moderne Motorik im musikalischen Verlauf zu untergraben oder zu stören, zum anderen um Raum für sein eigenes Bekenntnis zu schaffen. Das letztgenannte heißt Gesang, Melodie – vom Innersten hinauf zu den Sternen. Es versteht sich von selbst, dass Konfrontationen dieser Art allerhand Konflikte auslösen müssen.“ Trotz dieser beträchtlichen Anforderungen an den Hörer wurde die Komposition bei der von Tor Mann geleiteten Uraufführung mit außerordentlichem Erfolg aufgenommen – vor allem bei dem zahlreich anwesenden, unvoreingenommenen jungen Publikum (vergleichbar mit der fulminanten, Petterssons eigentlichen Durchbruch markierenden Uraufführung der 7. *Symphonie* am 13. Oktober 1968). Es war eigentlich für die zweite Hälfte der Konzertveranstaltung in den Großen Saal des Konzerthauses gekommen, das mit Musikern wie Bengt Hallberg (Klavier) unter dem Motto *Jazz 58* stand, fand aber offenbar auch zu Petterssons Werk einen unmittelbaren Zugang, das „mit seiner pathetischen Gesanglichkeit, seinen schroffen Verwerfungen, seinen hartnäckigen Ostinati und seinem extremen Ambitus“ von „straff gespannten Emotionen“ zeugte (so Bengt Franzén in *Svenska Dagbladet* vom 15. März 1958).

Bereits der packende Zugriff des unisono einsetzenden Hauptthemas im Kopfsatz lässt vergessen, dass es sich bei diesem eigentlich um eine Zwölftonreihe handelt. Ohnehin rückt der rein technische Aspekt zu keinem Zeitpunkt in den Vordergrund, da Pettersson sich zum einen von einer dogmatischen Anwendung

der Dodekaphonie grundsätzlich freihält (vielmehr setzt er im Melos durch Halbtonschritte und Quart-Quint-Relationen tonale Bezugspunkte), zum anderen Rhythmus und Artikulation eine wesentliche Rolle bei der Verarbeitung der Motive übernehmen und zum dritten der gesamte Verlauf einem vorwärts drängenden energetischen Impuls mit vielfachen Beschleunigungen und plötzlichen Abbrüchen unterliegt. Zugleich finden sich intensiv gestaltete melodische Einwürfe und Abschnitte – so gegen Ende der weiträumigen Durchführung ein im Tempo reduziertes, von rhythmischer Spannkraft befreites und breit ausformuliertes *Cantabile*. Auf das thematische Material des Kopfsatzes greift Pettersson nochmals im dritten Satz zurück, spitzt dabei aber auch seine Verarbeitungsstrategien durch stärkere Verästelung der Motive zu – bis hin zur Auflösung des Satzes in einzelne, fast sprachliche Gesten. Am Ende steht das zaghafte Einpendeln auf einem d-moll-Klang.

Eine Sonderstellung innerhalb der Komposition (und auch darüber hinaus) kommt dem mittleren, *Mesto* (traurig) überschriebenen Satz zu. Dies betrifft nicht nur seine flächige Anlage, die zu den beiden eng gewirkten Ecksätzen scharf kontrastiert, sondern auch seine Ausdehnung: Mit der von Pettersson in der Partitur notierten Dauer von ca. 25 Minuten droht er die Proportionen des Gesamtwerkes zu sprengen. Es darf daher kaum verwundern, dass er schon kurz nach der Uraufführung als eigenständiger Satz in das Repertoire einging. (Obwohl das gesamte Konzert ein Auftragswerk des Schwedischen Rundfunks darstellt, wurde das *Mesto* noch 1960 von den Musikern des Orchesters nachträglich mit einer Summe und einer Schallplatteneinspielung ausgezeichnet; selbst nach der Uraufführung der 7. *Symphonie* erhielt Pettersson für den Satz noch ein Stipendium des schwedischen Christ Johnsons Fonds). Der von Pettersson selbst in Anschlag gebrachte Bekenntnischarakter dieser Musik erweist sich in nahezu jedem Takt, in jeder Wendung, in jedem Intervall. Ambitus, Tempo, Faktur, Harmonik und Motivik

werden dabei ganz einem sich geradezu aufdrängenden Ausdrucksbedürfnis untergeordnet, das die dahinter stehenden musikalischen Prozesse vergessen macht – ein Phänomen, das auch in Petterssons weiterem Schaffen eine Fortsetzung findet und bis heute die Rezeption des gesamten Œuvres nachhaltig prägt. Wie eine Warnung liest sich daher der von Moses Pergament gegenüber dem Aufbau und der Intensität des Satzes vorgebrachte Einwand einer gewissen Weitschweifigkeit (hinter der bei Pettersson in diesem Fall ein anderes, quasi statisches Zeitempfinden steht, wie man es auch aus manchen Werken von Franz Schubert kennt). „In diesem Satz berichtet ein Mensch, der innerlich blutet. Er redet aber viel zu lang, viel zu umständlich. Es ist nicht notwendig, das zu wiederholen, was man schon gehört und verstanden hat, auch wenn das in variierten Formen geschieht. Aber die Bedeutung der Aussage ist in ihrem tiefen Ernst und ihrem starken Gefühl so ergreifend, dass man auf all seine künstlerischen Ansprüche verzichtet und sich mitreißen lässt [...]. Aber Kunst ist und bleibt Kunst. Und hat folglich ihre eigenen Forderungen und Gesetze.“

© *Michael Kube 2009*

Das **Nordische Kammerorchester Sundsvall** wurde 1990 als Kammerorchester Sundsvall gegründet. Seine Spezialität war von Anfang an die Aufführung von neu geschriebenen Werken. Das Orchester gibt regelmäßig Werke bei sowohl jungen als auch bereits etablierten Komponisten aller Genres (darunter auch Jazz und Folklore) in Auftrag und bringt sie zur Uraufführung. Neben seiner traditionellen Konzerttätigkeit ist das Orchester mit seiner Kinder- und Jugendarbeit äußerst erfolgreich. In den Jahren 1998–2005 konzentrierte sich das Nordische Kammerorchester, damals unter Leitung von Christopher Warren-Green, auf das klassische Repertoire. Im Herbst 2005 übernahm der weltberühmte Posaunist

Christian Lindberg den Posten als Chefdirigent. Gemeinsam will man nun das klassische Repertoire mit sowohl alter als auch neuer skandinavischer Musik kombinieren, wovon nicht nur die vorliegende Aufnahme, sondern auch die vorangegangenen CDs *Nordic Showcase* [BIS-CD-1538], *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548] und eine weitere Einspielung mit Werken von Allan Pettersson [BIS-CD-1690] Zeugnis ablegen.

Der Posaunenvirtuose **Christian Lindberg** hatte niemals die Absicht, Dirigent zu werden. Nachdem er zum fünften Mal ein entsprechendes Angebot der Northern Sinfonia abgelehnt hatte, kapitulierte er jedoch und stand im Oktober 2000 zum ersten Mal mit einem Taktstock in der Hand vor einem Orchester. Das Konzert wurde in *The Guardian* hervorragend rezensiert, und Lindberg nahm zwei weitere Einladungen an: vom Swedish Wind Ensemble und vom Nordic Chamber Orchestra. Nach diesen Konzerten fand er sich plötzlich als künstlerischer Leiter der beiden Orchester wieder.

Seitdem hat Christian Lindberg das internationale Renommee beider Ensembles durch hochgelobte Aufnahmen sowie durch ausgedehnte Konzertreisen in Spanien, Deutschland, Skandinavien und Asien erweitert. Aus dieser erfolgreichen Zusammenarbeit resultierte dreimal eine Vertragsverlängerung zwischen Lindberg und beiden Orchestern. Christian Lindberg hat außerdem den Posten des Chefdirigenten und künstlerischen Beraters des neu gegründeten Norwegian Arctic Philharmonic Orchestra angenommen. Das Orchester wird von der norwegischen Regierung unterstützt und plant bereits einige Aufnahmen sowie Konzertreisen nach Japan und China.

Innerhalb eines erstaunlich kurzen Zeitraumes hat Christian Lindberg bereits Orchester wie das Swedish Radio Symphony Orchestra, die Symphonieorchester von Island, Athen und Taipei, das Danish National Symphony Orchestra, das

Mailänder Symphonieorchester Giuseppe Verdi, das Rotterdam Philharmonic Orchestra und die Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz dirigiert. Als Gastdirigent sind Auftritte mit dem Gürzenich-Orchester Köln, Phoenix Symphony, Royal Flemish Philharmonic Orchestra, RTÉ National Symphony Orchestra (Irland), Orquestra Simfònica del Vallès, Symphony Orchestra of Taiwan, den Nürnberger Symphonikern und dem Basque National Orchestra geplant.

Für BIS sind Aufnahmen von Allan Petterssons Symphonien sowie ein Korngold-Projekt mit dem Norwegian Arctic Philharmonic Orchestra geplant

Für weitere Informationen besuchen Sie bitte www.tarrodi.se/cl/

A près la seconde moitié du dix-neuvième siècle où de nombreuses sérénades et suites pour orchestre à cordes (comme par exemple celles d'Antonín Dvořák, Piotr Ilitch Tchaïkovski et Edvard Grieg) furent composées, le répertoire pour cette formation sera à nouveau développé au cours des années 1940 et 1950 avec de nombreuses œuvres comme le *Divertimento* (1940) de Béla Bartók et la *Trauermusik* (1954–58) de Lutosławski. Le fait que plusieurs de ces compositions étaient extrêmement exigeantes révèle que l'intérêt pour une telle formation n'était pas motivé que par des fins éducatives. On peut également rejeter la suggestion qu'une réduction de l'effectif instrumental refléterait les circonstances économiques d'une période – ce qui fut le cas avec la renaissance inattendue du quatuor à cordes après la Première Guerre Mondiale. Le recours à un orchestre à cordes doit plutôt être vu à la lumière de l'accueil créatif plus grand accordé par les compositeurs modernes à la musique du début du dix-huitième siècle alors que leurs contributions seront souvent étiquetées de «néo-classiques» ou de «néo-baroques». Les titres dans lesquels apparaissaient les mots de «concerto» ou même de «concerto grosso» pour des œuvres reprenant souvent la structure en trois mouvements selon le modèle vif-lent-vif constituent déjà une preuve, même superficielle, de cet intérêt. Ceci s'applique en particulier aux œuvres composées en Suède, comme par exemple les deux *Concertos* (1930 et 1955) de Gösta Nystroem, les *Concertos no 1* (1952) et *no 4* (1966) de Hilding Rosenberg et la *Musique pour cordes* (1952) d'Ingvar Lidholm. On pourrait également ajouter le *Concerto Grosso* (1944) ainsi que le *Preludio e Allegro* (1949) de Karl-Birger Blomdahl.

La composition de nombreuses œuvres pour orchestre à cordes à Stockholm durant une période de temps réduite doit beaucoup à une combinaison de circonstances externes favorables. La vie culturelle suédoise qui, en raison de la neutralité du pays, s'était détachée en grande partie des développements poli-

tiques fondamentaux qui se produisaient en Europe centrale, s'est développée de façon continue, avec de brèves digressions, après le dix-neuvième siècle. La jeune génération n'a pas vécu les expériences profondes qui ont remis en question toutes les valeurs humaines qui se sont reflétées dans les hauts et les bas stylistiques parfois radicaux de l'Europe centrale. Par conséquent, les tendances les plus modernes ne seront considérées que lorsque le Groupe du Lundi (*Måndagsgruppen*) en fera l'objet de discussion au cours des années 1940.

Il s'agit donc du contexte dans lequel nous devrions placer les trois concertos pour orchestre à cordes d'**Allan Pettersson**. Alors que le premier (1949–50) ne constitue qu'une étape sur le chemin vers la symphonie (et témoigne d'un examen approfondi du *Divertimento* de Bartók), les deux autres (de 1956 et 1956–57 respectivement) se situent chronologiquement entre sa troisième et sa quatrième *Symphonie* (1954–55 et 1958–69). Lorsque l'on tient compte du développement ultérieur de Pettersson en tant que compositeur, ces deux œuvres apparaissent comme des alternatives conceptuelles temporaires à des œuvres plus somptueusement orchestrées : au cours des vingt années à venir, sans aucune interruption significative, il produira symphonie après symphonie (ainsi que son important *second Concerto pour violon* composé en 1977–78). Cependant, malgré les dates rapprochées de composition, le *second* et le *troisième Concerto* ne se ressemblent pas du tout. Alors que dans le *second Concerto* Pettersson fait des allusions motiviques au matériau qu'il avait déjà exploré dans le *premier Concerto* (deux œuvres que l'on retrouve sur l'enregistrement BIS-CD-1690), et que cette œuvre semble d'autre part ressembler à une étude hautement développée, Pettersson fait preuve d'une toute autre ambition dans son *troisième Concerto pour orchestre à cordes*. On le perçoit aisément, même à un niveau superficiel, par les proportions importantes de l'œuvre qui dépassent largement tout ce que l'on associait traditionnellement à cette forme et aspire à une densité sympho-

nique. Cette pièce de grande dimension, caractérisée par l'étendu du registre dynamique et des passages à l'écriture extrêmement fouillée, (qui est cependant également pénétrée par la mélodie), ne repose néanmoins que sur quelques motifs. Ceux-ci sont entremêlés dans un réseau dense de références intramusicales qui débordent parfois du cadre d'un mouvement seul. L'équilibre délicat ainsi obtenu – développement complexe et densité formelle d'un côté et lignes mélodiques au registre étendu et structures à grande échelle d'une autre – doit être considéré comme un élément fondamental, constamment présent dans la musique de Pettersson.

Dans son propre commentaire sur l'œuvre, dans un article de plusieurs pages publié dans le journal *Nutida Musik* au moment de la création, Pettersson ne s'en tient pratiquement qu'à une description technique du déroulement de la musique. Dans une interview avec Urban Stenström (intitulée *Allan Pettersson – le compositeur et le penseur de Söder* et publiée peu avant le commentaire du compositeur sur son œuvre), il va cependant bien plus loin et présente une perspective autobiographique, presque programmatique. Il est difficile de concevoir deux visions plus éloignées l'une de l'autre de la partition. Les commentaires de nature personnelle comme « C'est ma mère qui est ma musique. C'est sa voix qui chante ici » et « le mouvement lent est une affirmation de vingt-quatre minutes dans laquelle je parviens progressivement à une chanson qui aurait pu être chantée par un soldat de l'armée du salut. La chanson est un témoignage, une confession » sont presque irrécyclablement opposés à l'analyse qui ne se base que sur la partition. Au sujet des dernières mesures du premier mouvement, on peut lire ceci : « une coda brève (construite à partir d'éléments du thème principal) joue le rôle de résumé définitif : le rythme qui émerge de ce thème est souligné et définitivement liquidé... des lignes mélodiques statiques aux cordes aiguës, un motif défile à toute vitesse à la basse (une ombre déconnectée, l'ombre d'un thème, un thème qui ne

devient que du rythme, un rythme qui a été liquidé...), disparaît tranquillement aux autres instruments. »

La disparité entre un travail conséquent sur le matériau et un caractère expressif subjectif qui va beaucoup plus loin devient également apparente dans l'article de Moses Pergament (1893–1977) paru dans le *Stockholmsstidningen* le 18 mars 1958, quatre jours après la création sous le titre de Allan Pettersson – *Un romantique des années 1950*. Il va presque de soi que Pergament, lui-même compositeur, allait voir chaque aspect de l'œuvre dans un contexte plus large : « Les trois mouvements du concerto pour cordes ont en commun ce que nous comprenons dans le contexte de l'histoire musicale sous le nom de < romantique > considéré ici dans un sens double : d'une part la dissimulation ou la perturbation de l'élément moderne et motorique de l'activité musicale et d'autre part la création d'un espace pour son propre message. Ce dernier est fait du chant, de la mélodie, du moi le plus profond jusqu'aux étoiles dans le ciel. Il est évident que les confrontations de ce genre doivent susciter toutes sortes de conflits. » Malgré ses exigences considérables pour l'auditeur, l'œuvre fut accueillie triomphalement lors de sa création sous la direction de Tor Mann, en particulier par les plus jeunes membres du public venus sans apriori. Ce succès fut comparable à celui remporté à la création de la première œuvre qui contribuera à l'émergence de Pettersson, la *septième Symphonie*, le 13 octobre 1968. Ces jeunes mélomanes étaient en fait venus au Konserhuset de Stockholm pour la seconde partie du concert, un concert intitulé « Jazz 58 » qui présentait notamment le pianiste Bengt Hallberg. L'œuvre de Pettersson toucha manifestement ces jeunes « avec son sens mélodique poignant, ses distorsions abruptes, ses *ostinati* entêtés et son ambitus extrême » qui présente « des émotions fortement tendues » (pour reprendre les mots de Bengt Franzén dans le *Svenska Dagbladet*, 15 mars 1958).

La nature captivante de l'entrée à l'unisson du thème principal dans le premier mouvement oblitère le fait qu'il s'agit ici en fait d'une série de douze notes. L'as-

pect purement technique n'est de toute façon jamais à l'avant-plan. Pettersson se fait un devoir d'éviter le recours dogmatique à la musique dodécaphonique (il fait plutôt entendre des points de référence tonaux au moyen d'intervalles de demi-ton et relations de quarte et de quinte). De plus, le rythme et l'articulation jouent un rôle important dans le travail sur les motifs et l'ensemble du déroulement musical est étayé par une impulsion énergétique qui inclue de nombreux *accelerandos* et des interruptions soudaines. En même temps, on entend des interjections et de longs passages mélodiques intenses comme vers la fin de la grande section du développement, dans un *Cantabile* esquissé dans ses grandes lignes au tempo plus lent et dans lequel la tension rythmique se relâche. Dans le troisième mouvement, Pettersson retourne au matériau thématique du premier mouvement mais affûte sa technique de travail sur les motifs en introduisant d'autres ramifications, jusqu'à ce que le mouvement se dissolve dans des gestes individuels qui ressemblent à un discours parlé. Le mouvement, stabilisé, se conclut de manière hésitante en ré mineur.

Le deuxième mouvement, marqué *Mesto* (« triste ») occupe une position spéciale au sein de l'œuvre (également en termes généraux). C'est le résultat non seulement de la grandeur de son paysage musical – un contraste prononcé avec les premier et dernier mouvements – mais également de sa durée. Dans la partition, Pettersson suggère une durée d'exécution de vingt-cinq minutes, ce qui menace de détruire les proportions de l'œuvre considérée dans sa totalité. On ne s'étonnera donc pas que peu après la première, ce mouvement soit entré dans le répertoire en tant que pièce autonome. Bien que l'ensemble du concerto ait été composé suite à une commande de la radio suédoise, le *Mesto* fut récompensé en 1960 par les musiciens de l'orchestre avec une somme d'argent supplémentaire et un enregistrement. Même après la création de la *septième Symphonie*, Pettersson reçut une récompense pour le *Mesto* de la fondation Christ Johnson. Le caractère confessionnel de la musique, ce que Pettersson avait souligné, est pratiquement

perceptible à chaque mesure et à chaque tournure. Le propos du mouvement, son tempo, sa structure, son harmonie et ses motifs servent la nécessité expressive rendant ainsi immatériel le processus musical sous-jacent, un phénomène qui continuera de se manifester dans les compositions suivantes de Pettersson et qui laissera une impression durable chez les mélomanes. Le reproche de Moses Pergament au sujet de la structure et de l'intensité du mouvement ainsi qu'une certaine prolixité (derrière laquelle se retrouve presque une perception statique du temps que l'on retrouve également dans certaines œuvres de Franz Schubert) doivent ainsi être considérés comme un avertissement : « Dans ce mouvement, la personne qui parle subit une hémorragie. Elle parle trop longuement et d'une manière absconse. Il n'est pas nécessaire de répéter ce que nous avons déjà entendu et déjà compris même si les idées sont présentées sous une nouvelle forme. Mais le contenu même est si irrésistible dans la profondeur de sa gravité et la force de ses émotions que nous mettons de côté des exigences purement artistiques et que nous nous laissons emporter... Mais l'art est et demeure l'art. Et, conséquemment, il a ses propres exigences et ses propres lois. »

© Michael Kube 2009

L'Orchestre de chambre nordique Sundsvall Suède a été fondé en 1990. L'une des spécialités de l'orchestre a été dès ses débuts l'interprétation de nouvelles œuvres. L'Orchestre de chambre nordique commande et interprète régulièrement des œuvres de nouveaux et jeunes compositeurs ainsi que de personnalités dans les domaines de la musique actuelle, du jazz, de la folk et de la world music. L'orchestre combine une série de concerts réguliers avec son travail auprès des jeunes, un domaine dans lequel il brille particulièrement. Entre 1998 et 2005 alors que le chef principal était Christopher Warren-Green, l'Orchestre de chambre

nordique s'est concentré sur le répertoire classique. À l'automne 2005, le célèbre tromboniste Christian Lindberg a été nommé chef principal de l'orchestre. Il a à cœur, avec l'orchestre, de combiner le répertoire classique avec une exploration du répertoire de la musique scandinave, aussi bien ancienne que nouvelle. Cet enregistrement en est une preuve tout comme les albums *Nordic Showcase* [BIS-CD-1538], *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548] ainsi qu'un enregistrement consacré à la musique d'Allan Pettersson [BIS-CD-1690].

Le virtuose du trombone **Christian Lindberg** n'avait jamais envisagé la carrière de chef mais après avoir refusé pour la cinquième fois l'invitation du Northern Sinfonia, il capitula et en octobre 2000, se présenta devant l'orchestre avec une baguette au lieu de son trombone. Le concert reçut une excellente critique du quotidien britannique *The Guardian* et Lindberg accepta deux autres invitations : de l'Ensemble de vents de Suède et de l'Orchestre de chambre nordique. Après ces deux concerts, il réalisa qu'il avait accepté le poste de directeur artistique de ces deux ensembles.

Depuis, grâce à son travail avec ses deux ensembles, Christian Lindberg est parvenu à relever leur profil sur la scène internationale grâce à des enregistrements acclamés par la critique et des tournées à travers l'Espagne, l'Allemagne, la Scandinavie et en Asie ainsi que grâce à des enregistrements, notamment chez BIS. Le résultat de ces collaborations fructueuses mena à trois prolongations de son contrat avec les deux ensembles. Lindberg a de plus accepté le poste de chef principal et conseiller artistique de l'Orchestre philharmonique arctique norvégien récemment fondé. Cet orchestre est soutenu par le gouvernement de Norvège et, en 2009, prévoyait de réaliser des enregistrements ainsi que des tournées au Japon et en Chine.

En peu de temps, Lindberg a dirigé des orchestres, tels que l'Orchestre Symphonique de la radio suédoise, l'Orchestre symphonique national danois, l'Or-

chestre de chambre suédois, le Maggio Musicale Fiorentino et l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan ainsi que les orchestres symphoniques d'Islande, de Taïpei et d'Athènes, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam ainsi que l'Orchestre philharmonique d'état de Rhénanie-Palatinat. En 2009, il prévoyait des prestations à la tête de l'Orchestre Gürzenich de Cologne, l'Orchestre symphonique de Phoenix, l'Orchestre philharmonique royal des Flandres, le RTÉ National Symphony Orchestra (Irlande), l'Orquestra Simfònica del Vallès, l'Orchestre symphonique de Taïwan, celui de Nuremberg et l'Orchestre national basque. De nombreux projets d'enregistrement chez BIS sont également prévus, consacrés notamment aux symphonies d'Allan Pettersson ainsi qu'à des œuvres de Korngold avec l'Orchestre philharmonique arctique norvégien.

Pour d'autres informations, veuillez consulter le site web de Christian Lindberg : www.tarrodi.se/cl/

ALSO AVAILABLE:



ALLAN PETTERSSON

Eight Barefoot Songs (orch. Antal Doráti)

Concerto No. 1 for string orchestra

Concerto No. 2 for string orchestra

NORDIC CHAMBER ORCHESTRA

CHRISTIAN LINDBERG *conductor* · **ANDERS LARSSON** *baritone*

BIS-CD-1690

10/10/10 *Klassik Heute.de*

'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*

'Anders Larsson's sympathetic renditions underline the lyrical qualities, beautifully accompanied by the Nordic Chamber orchestra under Christian Lindberg... Lindberg proves a most persuasive advocate.' *Gramophone*

DDD

RECORDING DATA

Recorded in May 2006 at Häggdånger Church, Härnösand, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Martin Nagorni

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Sequoia Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Kube 2009

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

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

Back cover photograph of the Nordic Chamber Orchestra: © Håkan Kvam

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

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

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-1590 © 2009 & © 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

