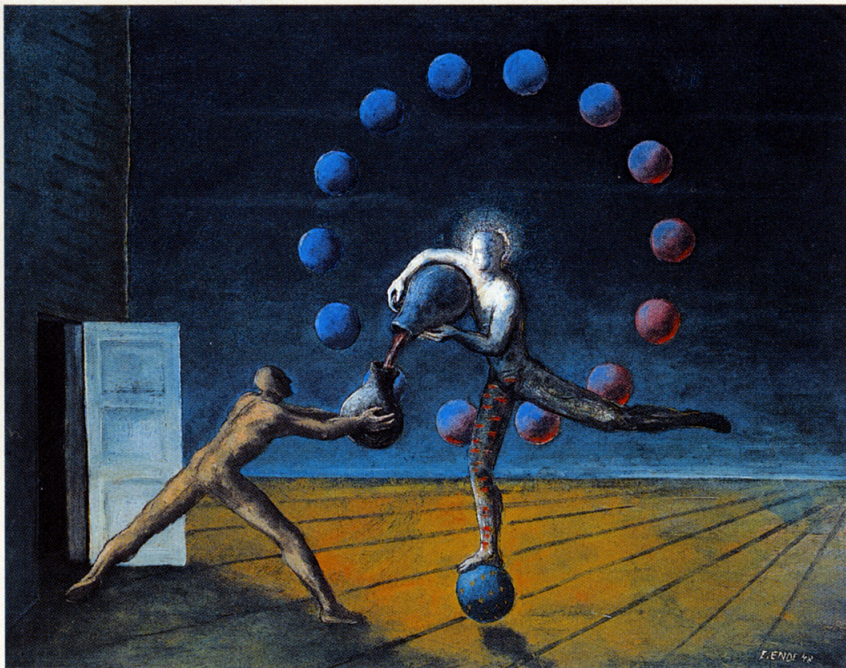




CD-1028 DIGITAL

Allan Pettersson

Seven Sonatas for Two Violins



Duo Gelland

PETTERSSON, Allan (1911-1980)**Seven Sonatas** for two violins (1951) (*M/s / Warner/Chappell*)

- | | | |
|-------------|---------------------------------------|--------------|
| [1] | Sonata No. 1 | 57'48 |
| | Sonata No. 2 | 13'03 |
| | | 6'45 |
| [2] | I. <i>Allegro con allegrezza</i> | 1'34 |
| [3] | II. <i>Moderato</i> | 3'06 |
| [4] | III. <i>Allegro veloce – Ostinato</i> | 1'58 |
| [5] | Sonata No. 3 | 5'10 |
| [6] | Sonata No. 4 | 5'14 |
| [7] | Sonata No. 5 | 10'48 |
| | Sonata No. 6 | 12'08 |
| [8] | I. <i>Andante</i> | 2'19 |
| [9] | II. <i>Walzer</i> | 1'11 |
| [10] | III. <i>Mesto</i> | 2'16 |
| [11] | IV. <i>Tempo di Walzer</i> | 1'33 |
| [12] | V. <i>Andante</i> | 4'38 |
| [13] | Sonata No. 7 | 3'34 |

Duo Gelland (Martin and Cecilia Gelland), violins

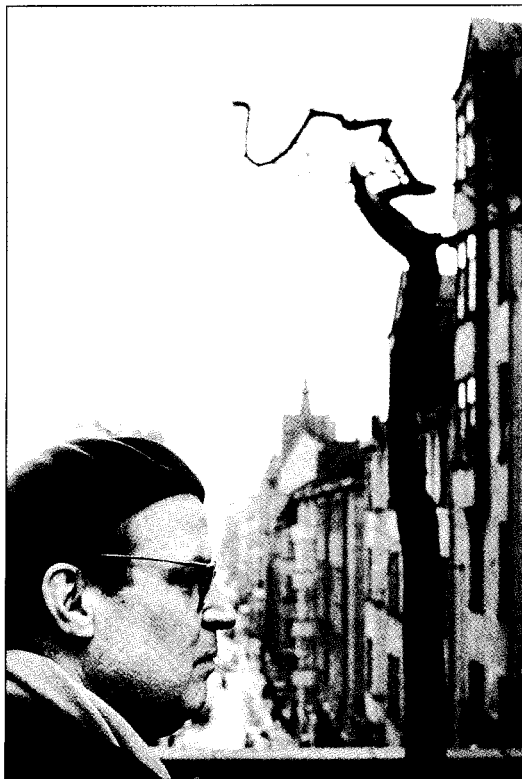
-
- | | | |
|-------------|--|-------------|
| [14] | Lamento for piano (1945) (<i>Warner/Chappell</i>) | 2'50 |
| | Lennart Wallin , piano | |

	Two Elegies for violin and piano (1934) (<i>Warner/Chappell</i>)	2'57
15	I. <i>Andantino</i>	1'38
16	II. [no tempo marking]	1'16
	Martin Gelland , violin; Lennart Wallin , piano	
17	Romanza for violin and piano (1942) (<i>Warner/Chappell</i>)	2'22
	Martin Gelland , violin; Lennart Wallin , piano	
18	Andante espressivo for violin and piano (1938) (<i>M/s / Warner/Chappell</i>)	2'30
	Martin Gelland , violin; Lennart Wallin , piano	

INSTRUMENTARIUM

Martin Gelland Violin: Giovanni Baptista Rogeri, Brescia 1703. Bow: Eugène Sartory, Paris 1930
Cecilia Gelland Violin: Giovanni Baptista Gabrielli, Florence 1752. Bow: Simon FR 1870
Lennart Wallin Grand Piano: Steinway D. Piano technician: Östen Häggmark

Editions: For some works on this CD, manuscript editions have been consulted in addition to the published editions by Warner/Chappell. In the case of the *Seven Sonatas*, the manuscript version was prepared by Yngve Sköld for STIM; in the case of the *Andante espressivo*, the manuscript was by the composer himself. The other works on the CD are recorded in accordance with the published Warner/Chappell editions.



Allan Pettersson

Biographical Sketch

Allan Pettersson was born in Västra Ryd in Swedish Uppland on 19th September 1911 but shortly after his birth the family moved to Stockholm. While he was young he toured restaurants with his fiddle in order to help his family, whose circumstances were very poor. In 1930 he entered the Conservatory in Stockholm to study the violin and later musical theory too. He changed to the viola in 1935 and in the same year produced his first composition (*Six Songs*). In 1938 he was awarded a scholarship which enabled him to study abroad for a year. On his return he joined the Konsertförening orchestra (later to become the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra) where he remained until 1950. At this time he came to a decision to devote himself solely to composition. During the forties he had studied intensively with Karl-Birger Blomdahl and Tor Mann and this greatly strengthened his resolve. In 1951 Allan Pettersson travelled to Paris to study with René Leibowitz, Arthur Honegger and Darius Milhaud. At this time, between 1949 and 1955, he composed the *Seven Sonatas* as well as the *First Symphony* – the second he wrote ‘behind Leibowitz’s back’ – the three concertos for strings and a violin concerto. Allan Pettersson, who returned to Stockholm in 1953 and remained there until his death in 1980, completed 15 symphonies as well as a cantata, two violin concertos and a viola concerto. It was not until 1968 that he won widespread recognition with his *Seventh Symphony*, and this remains one of his most frequently performed works up to the present time. In 1953 the arthritis that was to overshadow the rest of his life became evident and in 1970, after completing the monumental *Ninth Symphony*, the disease obliged him to spend nine months in hospital. In later years he was unable to leave his apartment but he continued to compose with unabated force. He was granted a state apartment and a professor’s title. In 1980, while working on the *Seventeenth Symphony*, his health again deteriorated and he died on 20th June in Stockholm.

Seven Sonatas for two violins (1951)

In Allan Pettersson’s œuvre, the *Seven Sonatas* form a sort of grammar for his principal, later works, the symphonies. In them, one can observe how he realizes, within the constraints of chamber music, his ideas about many aspects of composition and how he distances himself from the trends and the school whose craft he learnt with Leibowitz in Paris. A whole repertoire of compositional techniques, expressive gestural elements and the use of folk music which Allan Pettersson had listened to and treasured since childhood, are applied in the sonatas in a greater time-dimension, but also in timbral breadth as in a sort of ‘compositional intensity’ and they thus form an important foundation for his symphonies. (The *First Symphony* was conceived at

the same time as the sonatas but remained unfinished.) The radicality and immense importance for modernity arises in this work through the use of and the neosignificance of traditional, merely apparently casual methods and materials in association with a forceful and direct expressivity (i.e. without the use of the usual notational modes of the new music). The force of expression, which Allan Pettersson lived out in music and which he himself described on several occasions, required a new definition of the concept of consonance-dissonance on a timbral level, as Pettersson described it in an essay entitled 'Dissonance-Douleur'. The informal structural character of certain of the sonatas contradicts the sorting, ordering hearing mechanism. The formal striving for musical solutions or the creation of structures according to inherited or self-developed rules and codes were, indeed, sometimes used by Allan Pettersson as structural means, though dependent on other parameters and with the intended interruption of the music as soon as it has been deprived of its original significance. In this way the 'musical chamber of horrors' which the Swedish critics heard in the sonatas during the 1950s is understandable, considering the banishment or even the negation of compositional possibilities and the experimental emancipation of his own musical will, which expressed itself particularly in numerous extreme playing techniques and dynamics. Allan Pettersson's use of the violin's possibilities was, for the period, avant-gardistic. He demanded, for example, high notes on the low strings, made use of double-stopped prime intervals and special *glissando* and *pizzicato* techniques, and also provided detailed instructions concerning the strings and fingerings. Allan Pettersson started composing the sonatas in Paris in 1951 and completed them on his return to Stockholm. He wrote of them: 'I call the duets sonatas but I am not thereby claiming that they have anything to do with sonata form; they are much more timbral pieces with their own formal conceptions based on an original, investigative mind.'

Allan Pettersson called the *First Sonata* 'Variations on an original tune'. The principal theme, which is heard once, is the melody from his song *Blomma vid min fot* (*Flower by my foot*) from the song cycle *Barfotasånger* composed in 1945. This cycle of songs often returns in Allan Pettersson's creative work as a reflective 'island' or place of remembrance. Here Pettersson set the tune against a highly dissonant second theme, which he uses to transform and intensify the song-like atmosphere; he employs it as a sort of 'cutting machine'. A third motif of a rising ninth interval, that has the effect of a scream, strengthens the impression of an unreal idyll – already at the beginning the song theme appears in 'pale' fourths. Allan Pettersson's music has no solutions – this is also demonstrated by the conclusion of this sonata which, after wavering between the notes G and G sharp, ends with two harmonically distant minor chords.

Most of Allan Pettersson's compositions are in single movements and they develop their energy from a single, large breath. During the fifties he more frequently made use of multi-movement structures. In the *Second Sonata*, especially, Allan Pettersson distanced himself from traditional development of the theme. Movement, pace and rhythm are his motifs. The first movement presents a whirling motif using intervals of a second that contains almost all the materials of the movement. Later the furious runs push one to the limit of what is playable. This reaching to the limits is evident in several of the sonatas and was intentional on the part of Allan Pettersson, who was himself a string player, as a means of generating the most intense expressivity. In this sonata a type of weightlessness prevails, which produces a rapidity linked with a complete reduction of the material. In the second movement Pettersson supplements the thematic material by creating a dramatic standstill out of a much-repeated note that is contrasted with an impulsively moving motif in the second violin. The third movement is marked *Ostinato*. Triplets conjure up a dance-like atmosphere but, with numerous virtuosic impulses, the rising accompaniment and the forward-moving tempo, an improvisatory character arises which is almost jazz-like.

Just as Pettersson's symphonies often seem to run seamlessly into each other, the *Third Sonata* continues with the thematic material of the *Second*. The *Third Sonata* begins with forceful rhythms, repetitions and transparent motifs, and two rapid sections frame a very complex, slower central episode. In the monothematicism of the outer sections Pettersson is very close to Bartók's *Mikrokosmos*, though the emotions are much more extreme here. During the rapid first part the music is seemingly cold and inexorable; the second part drills into fields of tonality without, however, finding peace; an innovative climax then seeks its way back into the homophonic mechanical music of the beginning.

In the *Fourth Sonata* the listener again encounters folk music though not, here, in its 'sung' form, but as a caricature – fourth up-beats, as in a clog dance, determine the atmosphere. These rough distortions lead into a dramatic episode: stoppages, pushing ons, rotations – Pettersson seems to achieve a non-composition in that everything that a listener normally understands by the concept of sonata is here levelled out. Here too a calmer central passage causes bewilderment rather than achieving relief. Shortly before the end Pettersson resolves the tension through an explosion with a *glissando* in double stopping; the introductory motif is now robbed of its energy and resolves into its fundamental parts, the 'empty' fourths.

Viewed collectively the *Second*, *Third* and *Fourth Sonatas* are characterized by their compactness and sparsity, though they also exhibit different densities. The *First*, as well as the *Fifth*

Sonatas are true floods of complex structures. The actual order in which the sonatas were composed is not known. If the sonatas 1-4 were thematically and atmospherically clearly defined, in the *Fifth Sonata* Pettersson entered musical spaces which were later to be explored again in his symphonies. A long breath of unease runs through this sonata; grand arches with inner ruptures define themselves. Though there would appear to be several sections, the sonata seems cast in a single piece. All the hitherto described structural indications appear: motifs of a second, suggestions of folk music (here, above all, the hymn tune *Blott en dag, ett ögonblick i sänder* [*But a day, a moment at a time*]), scale runs and numerous extremely shaped climaxes which either silt up or rapidly lead on to a further climax. The energetic waves, which are so characteristic of the symphonies, are clearly evident here. However, the hymn tune is 'toned in' in the concluding section, producing a harmonically inappropriate, fragile accompaniment through the imitation of an out-of-tune guitar and an accordion. Pettersson isolated this passage, which seems like an angry caricature; after that it was impossible to go back – rigid rhythms lead in to an extremely emotional conclusion, whose pathos is not hollow, but which achieves a very bitter and serious note.

The *Sixth Sonata* is composed in a five-movement arch; a strongly expressive *Mesto* stands at the centre but is framed by two grotesque waltzes that are reminiscent of Stravinsky. The first movement oscillates between the grotesque and the elegiac, poles that are both proximate and distant: guitar-like twitches on the second violin are superficially related to dance music – the brutal art of producing these *pizzicati* opens up a deeper level. Beyond this the first violin displays motivic fragments which never achieve a 'finished' character – skeletal music. There is a vast distance from the first movement, by way of the waltz, to the *Mesto*. The *Mesto* is characterized by great simplicity and melancholy, with the first violin unfolding a grand melody above a calm drone. The second waltz wisps this voice on and leads into some variations whose thematic material is reminiscent both of Bach's solo sonatas as well as the developed rhythms of Bartók's *Concerto for Orchestra*. Step by step Pettersson here builds his sonorities up into an almost symphonic climax. The movement then seems to die calmly away but a harsh A on both violins acts as a stake that mercilessly ends this sonata.

In the *Seventh Sonata* the linguistic character of the music is extremely intense. It is clearly the epilogue to the entire cycle, but instead of cyclic repetition by quotation or the development of existing material, Pettersson makes use here of reflection and meditation. Elements of the other sonatas appear only aphoristically or in encoded form. Song again takes its place at the forefront; the sonata is marked *Cantando*. The melody heard at the beginning is reminiscent of

the last of the *Barfotasånger*, the song *Han ska släcka min lykta* (*He will extinguish my lamp*) that deals with saying farewell and with death. Rather rhapsodically Pettersson links the words together; this is a gentle farewell, a fantastic one. The death theme is emphasized by the harmonies (the use of B minor, for example, which is the key of death in Alban Berg's *Wozzeck*). After a melancholy final turn, which remains in the minor, Pettersson prescribes *Allegro* for the final bars, thus allowing the music to fly away. Far from the apprentice years and experimental composition, this is a major cycle of gripping and surprising music for an unusual combination of instruments – below the symphonic works this chamber music also shows a composer whose expressive voice – uniting song and violence – can scarcely fail to captivate an attentive listener.

Two Elegies for Violin and Piano (1934); **Andante Espressivo** for violin and piano (1938); **Romance** for violin and piano (1942); **Lamento** for piano (1945)

This early chamber music by Allan Pettersson shows roots both in folk music and in a late-romantic style that he probably learned in the conservatory; it was not at all unusual for him to write tonal music while a student. Besides typical genre pieces (*Two Elegies* for violin and piano) he also produced music that was closely related to the song cycle *Barfotasånger* (*Barefoot Songs*; 1943-45). The *Romance* and the *Lamento* already reveal a formal independence and their own 'linguistic' flow in the music but the composition is, above all, characterized by Pettersson's love of calm, peaceful development and an elegiac character. It is only with the *Violin Concerto* and the *First Concerto for Strings* (1949) as well as the *Seven Sonatas* for two violins that Allan Pettersson demonstratively showed his resoluteness in discovering a new language for his enormous willpower to produce a musical articulation of thoughts and feelings.

© Alexander Keuk 2000

Duo Gelland, Cecilia and Martin Gelland, first performed in public in 1994 and immediately established themselves both internationally and in the musical life of northern Sweden where they live. They were also the first people to perform Allan Pettersson's *Seven Sonatas* for two violins in a recital as a cycle. Though their extensive repertoire spans six centuries, they have a special fondness for new music and have collaborated with a number of contemporary composers. They have performed throughout Scandinavia as well as elsewhere in Europe and in the USA. They have also pioneered ways of meeting new audiences, playing for youngsters who have expressed their thoughts and emotions by painting to the music and performing at work-

places including a mine half a mile under the earth.

Cecilia Gelland studied with Josef Grünfarb at the Royal College of Music in Stockholm. She also studied in Germany and, most importantly, in the USA with Walter Levin and other members of the LaSalle Quartet as well as with Kurt Sassmannshaus. Her interest in music by unjustly neglected composers has resulted in broadcasts and recitals of sonatas by Ruth Crawford, Marion Bauer and Louise Farrenc.

Martin Gelland was born in Munich and studied with Gerhart Hetzel, former leader of the Vienna Philharmonic Orchestra, as well as with the noted violinists Ricardo Odnoposoff in Stuttgart and Max Rostal in Bern. With Lennart Wallin he has recorded twentieth-century music including the first recording of micro-interval music by Vishnegradsky.

Lennart Wallin was born in Härnösand, Sweden, and studied piano with Lars Sellergren at the Royal College of Music in Stockholm. He is a sought-after chamber music pianist, working with many of Sweden's leading musical artists in recitals, broadcasts and recordings. He also performs as orchestral pianist with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra.

Biographische Skizze

Allan Pettersson wurde am 19.9.1911 in Västra Ryd, Uppland geboren, die Familie zog aber bald nach seiner Geburt nach Stockholm. Als Jugendlicher zog er mit der Geige durch die Kneipen, um ein paar Pfennige für die in armen Verhältnissen lebende Familie hinzu zu verdienen. 1930 begann er am Konservatorium in Stockholm das Studium im Fach Geige, später auch Kontrapunkt. 1935 wechselte er zur Bratsche. In diesem Jahr entstanden erste Kompositionen (sechs Lieder). 1938 erhielt er ein Stipendium, um im Ausland ein Jahr Bratsche studieren zu können. Nach seiner Rückkehr trat er im Orchester der „Konsertförening“ eine Orchesterstelle an, die er bis 1950 behielt. In dieser Zeit reifte sein Entschluß, fortan nur noch zu komponieren – in den vierziger Jahren erhielt er intensiven Unterricht vor allem durch Karl-Birger Blomdahl und Tor Mann, die ihn darin sehr bestärkten. Pettersson reiste 1951 nach Paris, um dort ein Jahr bei René Leibowitz, Arthur Honegger und Darius Milhaud zu studieren. Zwischen 1949 und 1955 entstanden die 7 *Sonaten*, die drei Streicherkonzerte, ein Violinkonzert und die ersten Symphonien; seine 2. *Symphonie* schrieb er „hinter dem Rücken von Leibowitz“. Pettersson, der von 1953 bis zu seinem Tode 1980 in Stockholm lebte, schrieb insgesamt 15 vollendete Symphonien, außerdem eine Kantate, zwei Violinkonzerte und ein Violakonzert. In der Öffentlichkeit erreichte er erst 1968 mit seiner 7. *Symphonie* große Anerkennung, die bis heute eines seiner meistgespielten Werke ist. Schon 1953 machten sich Anzeichen einer Arthritis bemerkbar – Pettersson mußte viele Jahre mit dieser Krankheit leben, die ihn 1970, nach der Fertigstellung der monumentalen 9. *Symphonie*, zu neun Monaten Krankenhausaufenthalt zwang. Später konnte er seine Wohnung nicht mehr verlassen, komponierte aber mit ungebrochener Kraft weiter. Er erhielt eine Staatswohnung und eine Ehrenprofessur. Während der Arbeit an seiner 17. *Symphonie* verschlechterte sich 1980 sein Gesundheitszustand erneut, er starb am 20.6. in Stockholm.

7 *Sonaten* für zwei Violinen (1951)

In Petterssons Werkkatalog bilden die 7 *Sonaten* eine Art Grammatik für sein späteres Hauptwerk, die Symphonien. Darin ist die kammermusikalische Realisierung seiner Ideen auf vielen Ebenen der Komposition ebenso wie die Distanzierung von Strömungen und Schulen, deren Handwerk er in seinem Lehrjahr bei Leibowitz in Paris erlernte, zu beobachten. Ein ganzes Repertoire an Kompositionstechniken, expressiven gestischen Elementen und Rückgriffen auf Volksmusik, die Pettersson seit der Kindheit hörte und schätzte, ist in den Sonaten in großer zeitlicher Dimension, aber vor allem auch in klangfarblicher Breite sowie in einer Art „Intensi-

tätskomposition“ angelegt und bildet so ein wichtiges Fundament für seine Symphonien (die *erste Symphonie* entsteht zeitgleich mit den Sonaten, bleibt aber Fragment). Die Radikalität und immense Bedeutung für die Moderne entsteht in diesem Werk durch die Nutzung und Neu-deutung traditioneller, nur scheinbar abgegriffener Methoden und Materialien in Verbindung mit einer kraftvollen und direkten (d.h. ohne die in der neuen Musik übliche kompositorische Chiffrierung) Expressivität. Die Dominanz des Ausdrucks, die Pettersson musikalisch lebte und selbst in vielen Äußerungen beschrieb, erforderte auch die Neudefinition der Begriffe Konsonanz – Dissonanz auf einer klangfarblichen Ebene, wie Pettersson es in seinem Aufsatz „Dissonance-Douleur“ beschrieb. Der offene Werkcharakter einiger Sonaten widerspricht dem sortierenden, ordnenden Ohr-Organik, formales Lösungsbestreben der Musik oder die Ausrichtung von Strukturen nach tradierten oder selbstentwickelten Regeln und Gesetzen werden zwar von Pettersson als strukturelles Mittel teilweise angewendet, aber in Abhängigkeit mit anderen Parametern und mit der intendierten Brechung der Musik sofort ihrer ursprünglichen Bedeutung beraubt. Auf diese Weise ist die „musikalische Schreckenskammer“, die schwedische Kritiker in den 50er Jahren aus den Sonaten heraushörten, angesichts der Verbannung, gar der Negation kompositorischer Möglichkeiten und der experimentellen Emanzipierung eigenen musikalischen Willens, der sich besonders in zahlreichen Extremen der Spieltechnik und Steigerungsformen äußert, durchaus nachvollziehbar. Für die damalige Zeit ist Petterssons Nutzung der Möglichkeiten der Geige avantgardistisch: er verlangt z.B. extrem hohe Töne auf den tieferen Saiten, nutzt Primintervalle als Doppelgriffe und spezielle Glissando- und Pizzicatotechniken, dazu gibt er detaillierte Anweisungen für Saiten und Fingersatz. Pettersson begann die Komposition der Sonaten 1951 in Paris, er beendete sie nach seiner Rückkehr nach Stockholm und sagte selbst darüber: „Ich nenne die Duette Sonaten, aber damit will ich nicht sagen, daß sie etwas mit der Sonatenform zu tun hätten; sie sind vielmehr Klangstücke mit eigenen Formbildungen im ursprünglichen, suchenden Sinn.“

Die 1. Sonate hat Pettersson selbst als „Variationen über eine eigene Liedmelodie“ bezeichnet. Das eingangs zu hörende Hauptthema ist die Melodie seines Liedes *Blomma vid min fot* (Blume an meinem Fuß) aus dem Zyklus *Barfotasånger* (Barfußlieder), der 1945 entstand. Dieser Liederzyklus kehrt in Petterssons Schaffen oft als nachdenkliche „Insel“ oder Ort der Erinnerung wieder. Hier stellt Pettersson dem Liedthema ein äußerst dissonantes zweites Thema gegenüber, das er zur Verformung und Verdichtung der liedhaften Atmosphäre nutzt, er verwendet es fast als eine Art Schneidegerät. Ein drittes Motiv mit einem aufwärtsgerichteten Nonensprung, der wie ein Schrei wirkt, verstärkt den Eindruck einer niemals realen Idylle –

schon zu Beginn erscheint das Liedthema in „fahlen“ Quarten. Petterssons Musik kennt keine Lösungen – dies demonstriert gleich der Schluß dieser ersten Sonate, die nach einem Pendeln um die Töne G und Gis in zwei harmonisch weit auseinanderliegenden Mollakkorden endet.

Petterssons Kompositionen sind zumeist einsätzig, sie entwickeln ihre Energie aus einem einzigen großen Atem. In den fünfziger Jahren jedoch verwendet er noch mehrfach mehrsätzig Formen – in der 2. *Sonate* distanziert sich Pettersson insbesondere von tradierter Themendurchführung. Bewegung, Geschwindigkeit und Rhythmus sind seine Themen. Der erste Satz stellt ein in Sekundintervallen wirbelndes Motiv vor, das nahezu alle Bestandteile des Satzes in sich birgt – später stoßen die rasenden Läufe einige Male an Grenzen der Spielbarkeit. Diese Grenzerfahrung ist in mehreren Sonaten spürbar und von Pettersson, der selbst Streicher war, mit voller Absicht zur Entfesselung intensivsten Ausdruckes so angelegt worden. Dennoch überwiegt in dieser Sonate eine Art Schwerelosigkeit, die die Geschwindigkeit in Verbindung mit völliger Reduktion des Materials erzeugt. Der 2. Satz ergänzt die Thematik, indem Pettersson aus einem mehrfach repetierten Ton einen dramatischen Stillstand komponiert, der in der anderen Geige von impulsiven Bewegungsmotiven kontrastiert wird. Der 3. Satz ist mit *Ostinato* überschrieben, Dreierbindungen täuschen eine tanzartige Atmosphäre vor, doch durch zahlreiche virtuose Einschübe, die aufsteigende Begleitung und das vorwärtstreibende Tempo entsteht der Charakter einer Improvisation, die fast jazzartig anmutet.

Ähnlich wie Petterssons Symphonien oft nahtlos ineinander überzugehen scheinen, setzt er in der 3. *Sonate* auch die Thematik der 2. *Sonate* fort: prägnante Rhythmik, Repetitionen und durchsichtige Motivik eröffnen die 3. *Sonate*, zwei schnelle Außenteile umrahmen einen sehr komplexen langsameren Mittelteil. In der Monothematik der Außenteile ist Pettersson hier Bartóks *Mikrokosmos* sehr nahe, doch die Emotionalität ist hier viel extremer: während der schnelle erste Teil kalt und unerbittlich wirkt, bohrt der zweite Teil in Feldern von Tonalität, ohne aber Ruhe zu finden; ein neuerlicher Höhepunkt leitet in die homophone Maschinerie des Anfangs zurück.

In der 4. *Sonate* begegnet der Hörer erneut der Volksmusik, hier aber nicht in „gesungener“ Form, sondern als Karikatur – Quartaufakte wie in einem Holzschuhtanz bestimmen die Atmosphäre. Diese derbe Verzerrung führt zu Dramatik: Stockungen, Vorantreiben, Rotieren – Pettersson scheint eine Un-Komposition erreichen zu wollen, denn alles, was ein Hörer normalerweise unter dem Begriff Sonate versteht, wird hier geradezu planiert. Auch hier verstört ein ruhigerer Mittelteil eher, anstelle eine entspannende Funktion zu erreichen. Kurz vor Schluß löst Pettersson die Spannung durch eine Explosion mit einem Glissando im Doppelgriff; das

Anfangsmotiv ist nun seiner Energie beraubt und löst sich in seinen Urbestandteil, die „leere“ Quarte auf.

Im Gesamtüberblick lassen sich die Sonaten 2, 3 und 4 als eher kompakt und knapp bezeichnen, obwohl sie eine unterschiedliche Dichte zeigen. Die erste und auch die fünfte Sonate sind eher Bilderfluten von komplexer Struktur. Die Reihenfolge der Sonaten im Kompositionsprozess ist nicht bekannt – waren die Sonaten 1-4 jedoch thematisch und atmosphärisch klar bestimmbar, so betritt Pettersson in der 5. *Sonate* schon musikalische Räume, die später in seinen Symphonien wiederzufinden sind. Ein langer Atem von Unruhe durchzieht diese Sonate, große Bögen mit vielfachen inneren Brechungen bestimmen sie. Obwohl mehrere Teile erkennbar sind, wirkt die Sonate wie aus einem Guß. Alle bisher beschriebenen Strukturmerkmale tauchen auf: Sekundmotivik, Anklänge an Volksmusik (hier vor allem an das Psalmlied *Blott en dag, ett ögonblick i sänder – Bloß ein Tag, ein Augenblick nach dem anderen*), anlaufartige Skalenbewegung, und zahlreiche extrem geformte Höhepunkte, die versanden oder gleich einen weiteren verursachen. Die energetischen Wellen, die für die Symphonien so charakteristisch sind, werden hier deutlich spürbar. Wie eingeblenet erscheint im Schlußabschnitt das Psalmlied, das aber eine harmonisch unpassende, zerbrechliche Begleitung durch die Imitation einer verstimmten Gitarre und einer Ziehharmonika erhält. Pettersson isoliert diesen Abschnitt, der wie eine böse Karikatur wirkt; danach ist Rückkehr unmöglich – starre Rhythmik leitet in einen äußerst gefühlsbetonten Schluß, dessen Pathos nicht hohl, sondern durch Vorangegangenes eine sehr bittere, ernste Note erhält.

Die 6. *Sonate* ist in einer fünfsätzigen Bogenform komponiert; ein ausdrucksstarkes *Mesto* steht im Zentrum, wird aber von zwei grotesken, fast an Strawinsky erinnernden Walzern umrahmt. Zwischen Groteske und Elegie, zwei ebenso nahen wie fernen Polen, pendelt der erste Satz: gitarrenartiges Zupfen der zweiten Violine ist nur vordergründig der Tanzmusik zuzuordnen – die brutale Art der Erzeugung dieser Pizzicati erschließt dem Hörer eine tiefere Ebene. Darüber entfaltet die erste Violine Motivfragmente, die niemals einen „fertigen“ Charakter erreichen – eine skelettierte Musik. Über den Walzer hin zum *Mesto* entsteht eine kilometerweite Distanz zu diesem ersten Satz. Das *Mesto* ist von großer Schlichtheit und Melancholie geprägt, über einem ruhigen Bordun entfaltet die erste Violine einen großen Gesang. Der zweite Walzer wischt diese Stimmung wieder fort und leitet in einen Variationssatz, dessen Thematik sowohl an Bachs Solosonaten als auch an Bartóks entwickelte Rhythmik etwa im *Konzert für Orchester* erinnert. Schritt für Schritt baut Pettersson hier die Klangrede bis zu einem nahezu symphonischen Höhepunkt auf. Der Satz scheint dann ruhig auszuklingen, doch ein von beiden

Violen ertönendes, hartes a wirkt wie ein Pfahl, der diese Sonate unbarmherzig beendet.

In der 7. *Sonate* ist der Sprachcharakter der Musik äußerst intensiv. Sie ist offenbar der Epilog des ganzen Zyklus, doch anstelle von zyklischer Einbindung durch Zitieren oder Weiterentwickeln von bereits Bekanntem setzt Pettersson hier das Nachsinnen, die Meditation – Elemente der anderen Sonaten tauchen nur aphoristisch oder verschlüsselt auf. Im Vordergrund steht hier wiederum der Gesang, *Cantando* ist die Sonate überschrieben – die eingangs zu hörende Melodie erinnert an das letzte der *Barfotasånger* (*Barfußlieder*), das Lied *Han ska släcka min lykta* – (*Er wird mein Licht löschen*), das Abschiednehmen und Begegnung mit dem Tode zum Inhalt hat. Eher rhapsodisch reiht Pettersson die „Wörter“ aneinander, es ist ein leiser Abschied, ein phantastischer dazu. Die Todesthematik wird auch durch harmonische Wendungen (etwa die Benutzung von h-moll, einer Todestonart beispielsweise im *Wozzeck* von Alban Berg) unterstrichen. Nach einer melancholischen Schlußwendung, die sich ebenfalls nach Moll hintastet, schreibt Pettersson noch einmal für die letzten Takte *Allegro* vor und erreicht somit ein Wegfliegen der Musik. Fernab von Lehrjahren und kompositorischen Experimenten liegt hier ein großer Zyklus von packender und überraschender Musik in ungewohnter Besetzung vor – neben den symphonischen Werken bestätigt auch diese Kammermusik einen Komponisten, dessen ausdrucksvolle Stimme – Gesang und Gewalt vereind – einen aufmerksamen Zuhörer kaum mehr losläßt.

Zwei Elegien für Violine und Klavier (1934); **Andante Espresso** für Violine und Klavier (1938); **Romanze** für Violine und Klavier (1942); **Lamento** für Klavier (1945)

Die hier vorgestellte frühe Kammermusik von Allan Pettersson zeigt seine Wurzeln, die in der Volksmusik ebenso wie in der vermutlich am Konservatorium vermittelten spätoromantischen Stilart liegen, und es ist durchaus nicht ungewöhnlich, dass Pettersson in seiner Lehrzeit noch tonale Werke schreibt. Neben typischen Genrestücken (*Zwei Elegien* für Violine und Klavier) entstand hier Musik, die in engem Kontext zu dem Liederzyklus *Barfotasånger* (*Barfußlieder*) (1943-45) steht. Die *Romanze* und das *Lamento* zeigen schon formale Eigenständigkeit und einen sprachähnlichen Fluß der Musik, die Kompositionen deuten aber vor allem auch auf Petterssons Neigung zu Stille, ruhiger Entwicklung und elegischem Charakter. Erst das *Violinkonzert* und das 1. *Streicherkonzert* (1949/50), aber gerade auch die 7 *Sonaten für zwei Violinen* zeigen faustschlagartig die Entschlossenheit Petterssons, neue Sprachlichkeit für seinen enormen Willen zur musikalischen Artikulation von Gedanken und Gefühlen zu entdecken.

© Alexander Keuk 2000

Cecilia und Martin Gelland traten als **Duo Gelland** 1994 zum ersten Mal öffentlich auf und machten sich sogleich international, wie auch in ihrer nordschwedischen Heimat einen Namen. Sie waren auch die ersten, die Allan Petterssons 7 *Sonaten* für zwei Violinen als Zyklus in einem Konzert spielten. Obwohl ihr Repertoire sechs Jahrhunderte umspannt, gilt ihr besonderes Engagement neuer Musik, wobei sie mit zahlreichen zeitgenössischen Komponisten zusammenarbeiten. Neben Konzerten in Skandinavien treten sie im übrigen Europa und den USA auf. Sie öffnen Wege für neues Publikum, z.B. spielten sie für Jugendliche, welche ihre Empfindungen und Gedanken ausdrückten, indem sie zur Musik malten, oder sie gaben Konzerte in verschiedenen Arbeitsmilieus, z.B. in einer Mine einige Kilometer unter der Erde.

Cecilia Gelland studierte bei Josef Grünfarb an der Königlichen Musikhochschule Stockholm, in Deutschland und vor allem in den USA bei Walter Levin und anderen Mitgliedern des LaSalle-Quartetts sowie Kurt Sassmannshaus. Durch ihr Interesse für zu Unrecht vernachlässigte Komponisten spielte sie Rundfunkeinspielungen und Konzerte mit Sonaten von Ruth Crawford, Marion Bauer und Louise Farrenc.

Martin Gelland wurde in München geboren und studierte bei Gerhart Hetzel, dem früheren Konzertmeister der Wiener Philharmoniker, und bei namhaften Geigern wie Ricardo Odnoposoff in Stuttgart und Max Rostal in Bern. Zusammen mit Lennart Wallin spielte er Musik des zwanzigsten Jahrhunderts ein, unter anderem Mikro-Intervallmusik von Wyschnegradsky.

Lennart Wallin wurde in Härnösand, Schweden geboren. Er studierte Klavier bei Lars Söllergrén an der Musikhochschule in Stockholm. Als gefragter Kammermusikpianist spielt er mit den namhaften Interpreten des Landes zusammen und wirkt bei Rundfunk- und Schallplatteneinspielungen mit. Im Königlich Philharmonischen Orchester Stockholm ist er oft als Orchesterpianist tätig.

Esquisse biographique

Allan Pettersson est né à Västra Ryd dans l'Uppland suédois le 19 septembre 1911 mais, peu après sa naissance, la famille déménagea à Stockholm. Dans sa jeunesse, il faisait la tournée des restaurants avec son violon pour aider à sa famille qui était très pauvre. En 1930, il entra au conservatoire de Stockholm étudier le violon, puis la théorie musicale. Il passa à l'alto en 1935 et produisit sa première composition la même année (*Six Chansons*). En 1938, il reçut une bourse qui lui permit d'étudier à l'étranger pendant un an. A son retour, il se joignit à l'orchestre de l'Association des Concerts (plus tard l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm) où il resta jusqu'en 1950. C'est alors qu'il décida de se consacrer exclusivement à la composition. Au cours des années 40, il avait étudié intensément avec Karl-Birger Blomdahl et Tor Mann, ce qui appuya fortement sa résolution. En 1951, Allan Pettersson se rendit à Paris étudier avec René Leibowitz, Arthur Honegger et Darius Milhaud. A cette époque, entre 1949 et 1955, il composa les *Sept Sonates* ainsi que la *première symphonie*, la seconde "à l'insu de Leibowitz", les trois concertos pour cordes et un concerto pour violon. Allan Pettersson, qui revint à Stockholm en 1953 pour y rester jusqu'à sa mort en 1980, termina 15 symphonies ainsi qu'une cantate, deux concertos pour violon et un pour alto. Il ne devint connu qu'en 1968 grâce à sa *septième symphonie* qui demeure l'une de ses œuvres les plus fréquemment jouées jusqu'à présent. En 1953, l'arthrite qui devait jeter une ombre sur le reste de sa vie devint évidente et, en 1970, après avoir terminé la monumentale *neuvième symphonie*, la maladie l'obligea à passer neuf mois à l'hôpital. Les dernières années, il ne pouvait pas quitter son appartement mais il continuait à composer avec toujours autant de vigueur. On lui accorda un appartement officiel et un titre de professeur. En 1980, tandis qu'il travaillait sur la *17^e symphonie*, sa santé se détériora encore plus et il mourut le 20 juin à Stockholm.

Sept Sonates pour deux violons (1951)

Dans l'œuvre d'Allan Pettersson, les *Sept Sonates* forment une sorte de grammaire pour ses œuvres principales ultérieures, les symphonies. On peut observer en elles comment il réalise, avec les contraintes de la musique de chambre, ses idées sur plusieurs aspects de la composition et comment il se distance des courants et de l'école dont il apprit l'art avec Leibowitz à Paris. Tout un répertoire de techniques compositionnelles, d'éléments expressifs et l'emploi de la musique folklorique qu'Allan Pettersson avait écoutée et considérée comme précieuse depuis son enfance, est appliqué dans les sonates dans une dimension temporelle accrue mais aussi dans une largeur de timbres comme dans une sorte "d'intensité compositionnelle" et forme ainsi une

base importante pour ses symphonies. (La *première symphonie* fut conçue en même temps que les sonates mais elle resta inachevée.) La radicalité et l'immense importance de la modernité apparaissent dans cette œuvre grâce à l'emploi et à la néo-signification de méthodes traditionnelles, simplement d'apparence fortuite et de matériaux en association avec une expressivité puissante et directe (c'est-à-dire sans l'emploi des modes notationnels habituels de la musique nouvelle). La force d'expression qu'Allan Pettersson vécut en musique et qu'il décrivit lui-même à plusieurs occasions, requérait une nouvelle définition du concept de consonnance-dissonance vu sous l'aspect du timbre, ainsi que décrit par Pettersson dans un essai intitulé "Dissonance-Douleur". Le caractère structurel informel de certaines des sonates contredit le mécanisme d'écoute qui classe et structure. La recherche formelle de solutions musicales ou la création de structures selon des lois et codes hérités ou autodéveloppés furent assurément parfois utilisées par Allan Pettersson comme moyens structurels, quoique sous la dépendance d'autres paramètres et avec l'interruption intentionnelle de la musique dès qu'elle avait été dénuée de sa signification originale. Ainsi, la "chambre musicale d'horreurs" que les critiques suédois entendirent dans les sonates au cours des années 1950 est compréhensible, vu l'exil ou même la négation des possibilités compositionnelles et l'émancipation expérimentale de sa propre volonté musicale qui s'exprima particulièrement dans de nombreuses techniques et nuances extrêmes. L'utilisation des possibilités du violon chez Allan Pettersson fut avant-gardiste pour l'époque. Il demanda par exemple des notes aiguës sur les cordes graves, des intervalles de prime en doubles cordes, des techniques spéciales de *glissando* et de *pizzicato* en plus de fournir des instructions détaillées sur les cordes et les doigts. Allan Pettersson commença à composer les sonates à Paris en 1951 et les termina à son retour à Stockholm. Il écrivit à leur sujet: "Je qualifie les duos de sonates mais je ne prétends pas pour autant qu'ils soient de forme sonate; ce sont beaucoup plus des pièces de timbres avec leur propres conceptions formelles basées sur un esprit original et investigateur."

Allan Pettersson appela la *première sonate* "Variations sur un air original". Le thème principal, entendu une fois, est la mélodie de sa chanson *Blomma vid min fot* (*Fleur près de mon pied*) tirée du cycle de chansons *Barfotasånger* composé en 1945. Ce cycle de chansons revient souvent dans l'œuvre créatrice d'Allan Pettersson comme une "île" de réflexion ou un endroit de souvenir. Ici, Pettersson arrange l'air avec un second thème fortement dissonant, utilisant l'atmosphère de chanson de la forme et de la densité, quoiqu'il la transforme en une sorte de machine à trancher. Un troisième motif de neuvième ascendante, à l'effet d'un cri, renforce l'impression d'idylle irréelle; déjà au début, le thème de la chanson apparaît en quarts "pâles". La musique

d'Allan Pettersson n'a pas de solutions – cela est montré même par la conclusion de cette sonate qui, après une oscillation entre sol et sol dièse, se termine par deux accords mineurs harmoniquement éloignés.

La plupart des compositions d'Allan Pettersson sont en un seul mouvement et elles développent leur énergie à partir d'un unique grand souffle. Dans les années 1950, il se servit plus fréquemment de structures à plusieurs mouvements. Dans la *seconde sonate*, Allan Pettersson se distance, par exemple, du développement traditionnel du thème. Mouvement, pas et rythme sont ses motifs. Le premier mouvement présente un motif tourbillonnant utilisant des intervalles de seconde contenant presque tout le matériel du mouvement. Plus loin, les traits furieux nous mènent à la limite du jouable. L'arrivée aux limites est évidente dans plusieurs des sonates et était intentionnelle de la part d'Allan Pettersson – qui jouait lui-même d'un instrument à cordes – pour générer l'expressivité la plus intense. Dans cette sonate, un type d'apesanteur domine, qui produit une rapidité reliée à une réduction complète du matériel. Dans le second mouvement, Pettersson ajoute au matériel thématique en créant un arrêt dramatique à partir d'une note très répétée faisant contraste à un motif au mouvement implusif au second violon. Le troisième mouvement est marqué *Ostinato*. Des triolets évoquent une atmosphère de danse mais, avec de nombreuses impulsions virtuoses, l'accompagnement ascendant et le tempo qui va de l'avant, un caractère improvisé évidemment jazzé est créé.

Tout comme les symphonies de Pettersson semblent se suivre sans coutures, la *troisième sonate* continue avec le matériel thématique de la *seconde*. La *troisième sonate* s'ouvre sur des rythmes, répétitions et motifs transparents énergiques: deux sections rapides encadrent un épisode central plus lent très complexe. Dans le monothématisme des sections extérieures, Pettersson est très près des *Mikrokosmos* de Bartók quoique les émotions soient beaucoup plus extrêmes ici; une apparence froide et inexorable caractérise la rapide première partie; la seconde partie s'exerce dans des domaines tonals sans pourtant trouver de paix; un sommet innovateur cherche à retourner dans la machinerie homophonique du début.

Dans la *quatrième sonate*, l'auditeur rencontre encore une fois la musique folklorique quoiqu'elle ne soit pas ici dans sa forme "chantée" mais bien comme caricature – le temps levé de quarte, comme dans une danse de sabots, détermine l'atmosphère. Ces rudes distorsions mènent à un épisode dramatique: interruptions, poussées, rotations – Pettersson semble vouloir arriver à une non-composition car tout ce qu'un auditeur comprend normalement par concept de sonate est ici aplani. Ici aussi, un passage central plus calme étonne au lieu de détendre. Peu avant la fin, Pettersson résout la tension au moyen d'une explosion avec un *glissando* en doubles cordes;

le motif introductif est maintenant vidé de son énergie et se résout en ses parties fondamentales, les quartes “vides”.

Vues collectivement, les 2^e, 3^e et 4^e sonates sont caractérisées par leur compacité et leur économie même si elles montrent aussi différentes densités. La première ainsi que la cinquième sonate sont de véritables flots de structures complexes. L'ordre actuel dans lequel les sonates furent composées n'est pas connu. Si les sonates 1-4 avaient des thèmes et atmosphère clairement définis, dans la 5^e sonate, Pettersson entra dans des espaces musicaux qu'on devait retrouver plus tard dans ses symphonies. Un long souffle de gêne traverse cette sonate, de grands arcs avec des ruptures intérieures se définissent eux-mêmes. Bien qu'il y ait plusieurs sections, la sonate semble être d'une seule pièce. Toutes les indications structurelles décrites jusqu'ici y figurent: motifs de seconde, suggestions de musique folklorique (ici surtout, l'air du cantique *Blott en dag, ett ögonblick i sänder* / Juste un jour, un seul moment à la fois), des traits de gammes et de nombreux sommets aigus qui s'envasent ou mènent rapidement à un autre sommet. Les vagues d'énergie, qui sont si caractéristiques des symphonies, sont nettement évitantes ici. L'air du cantique est cependant “harmonisé” dans la section terminale, produisant un accompagnement fragile à l'harmonie incongrue au moyen de l'imitation d'une guitare désaccordée et d'un accordéon. Pettersson isole ce passage qui ressemble à une caricature agressive; après cela, il est impossible de revenir en arrière – des rythmes rigides mènent à une conclusion extrêmement émotionnelle dont le pathos n'est pas creux mais qui apporte une note très amère et sérieuse.

La sixième sonate est composée dans une arche en cinq mouvements; un *Mesto* fortement expressif se tient au centre encadré par deux valse grotesques rappelant Stravinsky. Le premier mouvement oscille entre le grotesque et l'élégiaque, pôles à la fois rapprochés et éloignés: des saccades de guitare au second violon n'ont qu'un lien superficiel avec la musique de danse – la manière brutale de production de ces *pizzicati* conduit à un niveau plus profond. Au-delà de cela, le premier violon étale des fragments motiviques qui n'arrivent jamais à un caractère “fini” – de la musique squelettique. Une grande distance sépare le *Mesto* du premier mouvement, la Valse étant à mi-chemin environ. Le *Mesto* se caractérise par une simplicité et une mélancolie accrues avec le premier violon déployant une grande mélodie sur un calme bourdon. La seconde valse fait des volutes avec cette partie et mène à quelques variations dont le matériel thématique rappelle les sonates solos de Bach ainsi que les rythmes développés du *Concerto pour orchestre* de Bartók. Pas à pas, Pettersson monte ses sonorités jusqu'à un sommet presque symphonique. Le mouvement semble alors s'éteindre calmement mais un rude la aux deux violons semble un

pieu qui met impitoyablement fin à cette sonate.

Dans la *septième sonate*, le caractère linguistique de la musique est extrêmement intense. Elle est nettement l'épilogue du cycle en entier mais, au lieu de répétition cyclique par citation ou du développement de matériel existant, Pettersson se sert ici de la réflexion et de la méditation. Des éléments des autres sonates n'apparaissent qu'aphoriquement ou dans une forme codée. La chanson prend encore une fois sa place à l'avant – la sonate est marquée *Cantando* – la mélodie entendue au début rappelle la dernière des *Barfotasånger*, la chanson *Han ska släcka min lykta* (*Il éteindra ma lanterne*) qui traite des adieux et de la mort. Pettersson aligne les mots de façon plutôt rhapsodique. C'est un adieu gentil, un adieu fantastique. Le thème de la mort est souligné par les pivots harmoniques (l'emploi de si mineur, par exemple, qui est la tonalité de la mort dans *Wozzeck* d'Alban Berg). Après un tournant mélancolique final qui reste en mineur, Pettersson choisit *Allegro* pour les dernières mesures, réalisant ainsi un envol de la musique. Loin des années d'apprentissage et de la composition expérimentale, ceci est un cycle important de musique poignante et surprenante pour une combinaison inhabituelle d'instruments – après les œuvres symphoniques, cette musique de chambre montre aussi un compositeur dont la voix expressive – unissant chanson et violonce – ne pourra que rarement égarer un auditeur attentif.

Deux Élégies pour violon et piano (1934); **Andante Espresso** pour violon et piano (1938); **Romance** pour violon et piano (1942); **Lamento** pour piano (1945).

La musique de chambre première d'Allan Pettersson montre des racines et dans la musique folklorique et dans le style de la fin du romantisme qu'il apprit probablement au conservatoire; il ne lui était pas du tout inhabituel d'écrire de la musique tonale du temps de ses études. À côté de pièces de genre typiques (*Deux Élégies* pour violon et piano), il produisit aussi de la musique intimement reliée au cycle de chansons *Barfotasånger* (*Chansons nu-pieds*; 1943-45). La *Romance* et le *Lamento* révèlent déjà une indépendance formelle et leur propre cours "linguistique" dans la musique mais la composition est surtout caractérisée par l'amour du calme chez Pettersson, le développement paisible et un caractère élysiaque. Ce n'est qu'avec le *concerto pour violon* et le *Premier concerto pour cordes* (1949) ainsi qu'avec les *Sept Sonates* pour deux violons qu'Allan Pettersson montra manifestement sa détermination à découvrir un nouveau langage pour son énorme volonté à produire une articulation musicale de pensées et de sentiments.

© Alexander Keuk 2000

Le **Duo Gelland**, Cecilia et Martin Gelland, se présenta pour la première fois en public en 1994 et s'établit immédiatement sur la scène internationale et dans la vie musicale du nord de la Suède où il a élu domicile. Quoique son répertoire couvre six siècles, le duo aime particulièrement la musique nouvelle et a collaboré avec plusieurs compositeurs contemporains. Il a joué partout en Scandinavie ainsi qu'en Europe et aux Etats-Unis. Il est aussi pionnier dans la manière de rencontrer un nouveau public, jouant pour des jeunes qui ont exprimé leurs pensées et émotions en peignant au son de la musique et à des endroits de travail dont une mine à 800 mètres sous terre.

Cecilia Gelland a étudié avec Josef Grünfarb au Conservatoire Royal de Stockholm. Elle a aussi étudié en Allemagne et surtout aux Etats-Unis avec Walter Levin et d'autres membres du Quatuor LaSalle ainsi qu'avec Kurt Sassmannshaus. Son intérêt pour la musique de compositeurs injustement négligés a donné lieu à des diffusions et récitals de sonates de Ruth Crawford, Marion Bauer et Louise Farrenc.

Martin Gelland est né à Munich et a étudié avec Gerhart Hetzel, ancien violon solo de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, ainsi qu'avec les réputés violonistes Ricardo Odnoposoff à Stuttgart et Max Rostal à Berne. Accompagné de Lennart Wallin, il a enregistré de la musique du 20^e siècle dont le premier enregistrement de la musique de micro-intervalles de Vishnegradsky.

Lennart Wallin est né à Härnösand en Suède et a étudié le piano avec Lars Sellergren au Conservatoire Royal de Musique à Stockholm. Il est un pianiste chambriste recherché qui travaille avec plusieurs des artistes musicaux de premier plan de la Suède dans des récitals, diffusions et enregistrements. Il se produit aussi comme pianiste d'orchestre avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm.

Recording data: July-August 1999 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Thore Brinkmann

Producer: Thore Brinkmann

Neumann microphones; Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Digital editing: Thore Brinkmann

Cover text: © Alexander Keuk 2000

Translations: BIS (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover painting: Edgar Ende, *Der Tänzer auf der Kugel* (WVZ 3635), 1948, oil on paper on wood, private collection.

By kind permission of Förderkreis Edgar-Ende-Stiftung, Munich.

Back cover photograph: Duo Gelland at the glass sculpture *Hägring* (*Mirage*) by Kent Karlsson on a marsh in Västerbotten, northern Sweden

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

Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

BIS recordings 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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1999 & 2000, BIS Records AB

