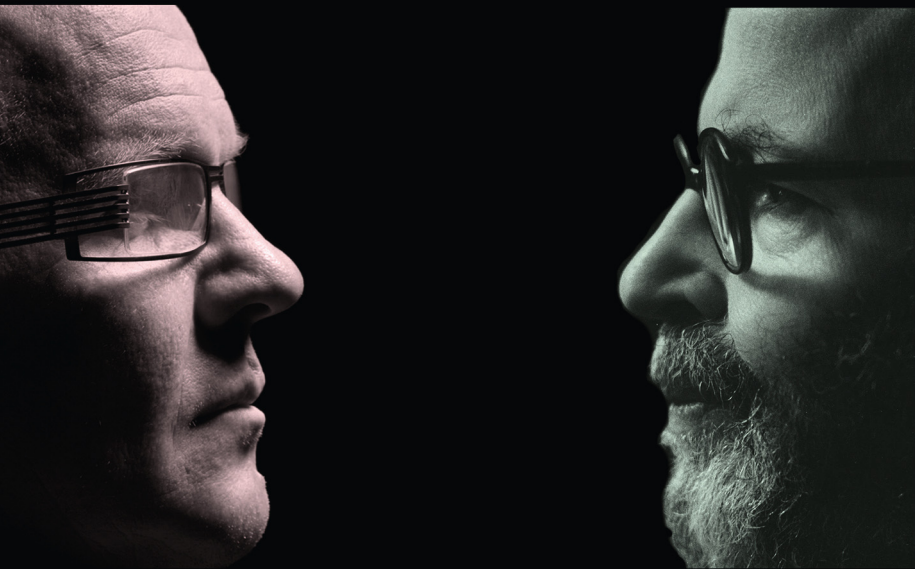




ALLAN PETTERSSON
EIGHT BAREFOOT SONGS
CONCERTOS Nos 1 & 2 for STRING ORCHESTRA



CHRISTIAN LINDBERG *conducts the* **NORDIC CHAMBER ORCHESTRA**
Anders Larsson *baritone*

PETTERSSON, [GUSTAF] ALLAN (1911–80)

EIGHT BAREFOOT SONGS (1943–45) 23'48

orchestrated by Antal Doráti. Texts: Allan Pettersson

- | | | |
|-----|----------------------------|------|
| [1] | 1. Herren går på ängen | 2'20 |
| [2] | 2. Klokar och knythänder | 3'12 |
| [3] | 3. Blomma, säj | 1'42 |
| [4] | 4. Jungfrun och ljugarpust | 5'01 |
| [5] | 5. Mens flugorna surra | 2'59 |
| [6] | 6. Du lögnar | 1'46 |
| [7] | 7. Min längtan | 2'33 |
| [8] | 8. En spelekarls himlafärd | 3'47 |

CONCERTO NO. 1 FOR STRING ORCHESTRA (1949–50) 20'41

- | | | |
|------|----------------------------------|------|
| [9] | I. <i>Allegro</i> | 8'55 |
| [10] | II. <i>Andante</i> | 4'22 |
| [11] | III. <i>Largamente – Allegro</i> | 7'16 |

CONCERTO NO. 2 FOR STRING ORCHESTRA (1956) 26'46

- | | | |
|------|-------------------------------------|-------|
| [12] | I. <i>Allegro</i> | 7'01 |
| [13] | II. <i>Dolce e molto tranquillo</i> | 5'49 |
| [14] | III. <i>Allegro</i> | 13'39 |

TT: 72'21

ANDERS LARSSON *baritone*

NORDIC CHAMBER ORCHESTRA SUNDSVALL

JONAS LINDGÅRD *leader*

CHRISTIAN LINDBERG *conductor*

All works published by Nordiska Musikförlaget

The 24 *Barefoot Songs* (*Barfotasånger*) for voice and piano were composed in 1943–45 and must be regarded as a pivotal work in Allan Pettersson's life and work. The texts are by the composer himself, and in the words as in the music he reflects not only the difficulties of his childhood and youth – tainted by poverty and social exclusion – and his longing for a 'more beautiful' life, but also his mother's strict religious attitudes and his father's alcoholism. The essence of these profoundly autobiographical reminiscences and thoughts often remains concealed within the cryptic poetry. Other passages, seemingly independent of the biographical background, have been forged in strong, moving words and images. Musically, however, the songs are wholly within the Swedish *romans* tradition, and sometimes also allude to clear historical models such as Schubert's *Winterreise*. How important the songs were for Pettersson as coded references to his own life can be judged from his occasional quotations of melodies from them in larger-scale compositions such as the *Sixth Symphony* (*Han ska släcka min lykta* [*He Will Extinguish My Light*]) or the *Fourteenth Symphony* (*Klokar och knythänder* [*Wise Men and Clenched Hands*]). In the *Violin Concerto No. 2* the song *Herren går på ängen* [*The Lord Walks in the Meadow*] even serves as the nucleus of the work, from which all of its motifs are derived.

As well as the 24 poems that form the song cycle, however, a much larger number of poems remained unused. And although the songs first appeared in print in 1978 (in a revised version), the record producer Frank Hedman had already edited their texts (and those of seventeen other poems) in a small Swedish-language volume in 1976 – an edition for which Pettersson supplied an informative preface: 'During an "inventory" in the spring (April 1975) I found these poems – which are more than thirty years old – in a bag. They had ended up there, poems without music, as a result of the rejection of the existing 24 *Barefoot Songs* by the Swedish Broadcasting Corporation and the publisher Nordiska Musikförlaget, in consequence of which I lost the desire to set the poems (which had been written slightly earlier than the music). After 25 years the 24 existing *Barefoot Songs* did, however, find an audience, whilst the more peripheral unused poems would have lain around forever if Frank Hedman had not come to me one day in June 1975 to discuss the

book that he was planning to publish. He asked me: “It will be rather insubstantial – don’t you have any more?” Then I remembered the bundle of poems in the bag, and when I later went through them in more detail, I found almost eighty poems! Good Lord, there might have been over a hundred *Barefoot Songs*! The texts were about heavy, difficult subjects, reconciled in a genuine naïvety, albeit with unusually intense emotion.’

Some time previously – in a letter dated 10th October 1968, following the groundbreaking success of the *Seventh Symphony* – Antal Doráti, principal conductor of the Stockholm Philharmonic Orchestra in the years 1966–74, had tried to make Pettersson orchestrate some of the songs and to make them into some sort of suite: ‘An idea: why don’t you orchestrate and make a suite of your *Barefoot Songs*? About 20–25 minutes long. I would very much like to perform them in the coming season (or – an eighth symphony?)’. Pettersson, however, preferred to work on the symphony, and left it to Doráti – himself a composer – to put together a suite of songs (originally a second suite of eight songs was also envisaged). Doráti went further than merely orchestrating the sometimes spare piano accompaniments, however, and arranged these comparatively simple pieces as full-scale orchestral songs. Unlike for instance the later attempt by Mikael Samuelsson (1998), who tried (so to speak) to ‘re-naturalize’ the melodic essence of the *Barefoot Songs* into a folk-like idiom, Doráti strengthened the ‘artificial’ character and shifted the songs – also in terms of sonority – in the direction of Gustav Mahler.

The *Concerto No. 1 for String Orchestra* (1949–50) is Pettersson’s first work for larger ensemble, although his years as a viola player in the Stockholm Philharmonic Orchestra had resulted in a thorough familiarity with both the technical aspects and the sonority of such an ensemble. At the same time, following on immediately from the even more radical *Concerto for Violin and String Quartet*, the score reflects a lively preoccupation with the music of Béla Bartók – here above all with the slow movement of Bartók’s *Divertimento* for string orchestra (1940). Whilst the *Violin Concerto*, as a chamber piece, focused on the filigree character of the motifs and on extreme technical demands, in the larger-scale string concerto it is more the music itself that is made to speak, as we learn from a hand-written note by Pettersson himself: ‘Expression, great urgency, wildly alter-

nating and striking rhythms take precedence over accuracy of intonation in a dense mass of sonority. So do not reduce the tempo in order to get the details pedantically correct.’

Correspondingly, each of the three movements – which are plated *attacca* – contains a plethora of themes and episodes of constantly varying character, although they all share the same fundamental motivic material. The material itself could hardly be more rudimentary: in the first bar we hear leaps of a fifth and a fourth, followed by descending ‘sighing’ seconds and fragments of scales. The entire work grows from this motif, creating a dense network of new combinations, and is divided up by harmonically clear entries, obvious tempo changes or the insertion of soloistic cadenzas. It is remarkable that in such a relatively early work Pettersson already takes a very individual route towards tonal definition: open fourth harmonies, intense clusters of dissonance and the dark-hued final E flat minor chord are all equally important aspects of this.

The press reviews of the première on 6th April 1952 – with Tor Mann conducting the Swedish Radio Symphony Orchestra – took diametrically opposing views. Teddy Nyblom in *Aftonbladet* saw ‘[only] one way out of the dilemma in which Allan Pettersson finds himself: to give up composing!’ By contrast, Ingmar Bengtsson in *Svenska Dagbladet* described Pettersson as a wholly individual composer: ‘It is neither “abstract” nor “concrete”; rather, if you will, “neo-Romantic” in its extravagant subjectivity. But for that very reason, and because the concerto contains features which, on their own terms and compared with what is “conventional”, can seem confusing and idiosyncratic, it is remarkable that the desire for closedness – which, despite everything, is so evident – has succeeded in forging a pact with the desire for expressivity.’

Within Pettersson’s output – which despite its importance is not especially extensive – the *Concerto No. 2 for String Orchestra* (1956) has a strange, shadowy existence. According to the score it was written in 1956, thus coming after the *Third Symphony* (1954–55) and immediately preceding the *Concerto No. 3 for String Orchestra* (1956–57). Whereas those two works (like other by Pettersson) were premièred within a relatively short period after their completion, however, the *Concerto No. 2* evidently needed an external impetus to bring it before the listening public. In the summer of 1967 (!), when

Pettersson was awarded a work scholarship with 12,000 kronor by Svenska Byggnadsarbetareförbundet [the Swedish Building Workers' Union] (see *Svenska Dagbladet*, 10th June 1967), he was clearly keen to respond rapidly by dedicating a piece of music to the organization. At the time he did not, however, have any suitable work available. The concerto's first performance – by Stig Westerberg and the Swedish Radio Symphony Orchestra on 1st December 1968 – also seems virtually anachronistic if we consider that Pettersson's *Seventh Symphony* had been premièred just six weeks earlier.

Motivically, Pettersson alludes in all three movements to the ideas he had explored in the *Concerto No. 1 for String Orchestra* (1949–50) although here he does not apply them so consistently. Instead, we have the impression of a fully worked-out study in which the composer concentrates on the harmonic rather than the rhythm aspects of the motifs. The hallmarks of this are the various held notes and their associated tonalities – which in the slow movement are intensified until we reach the conventional final cadence. They seem like the first glimpses of the passages that appear as 'lyrical islands' in the later symphonies, and in the finale they reveal their ancestry in Samuel Barber's famous *Adagio* for strings, Op. 11. Other passages in the third movement seem like parts of a rejected development section from the first movement of the earlier *Concerto No. 1 for String Orchestra*.

It was probably for these reasons that Pettersson showed no interest in supplying explanatory comments about the work in connection with its first performance. Instead, he used the column inches at his disposal in the magazine *Nutida Musik* for a personal confession, entitled *Identification with the Insignificant*, which set forth his own position with regard to the most recent provocations of the avant-garde: 'The piece on which I am working is my own life, the blessed, the cursed: to find once more the song that my soul once sang... The song was stolen by a deformed dandy; it swelled up into the banal, voided itself in croaking somersaults, a scream, a spear-point in the eye... and the poker face of the period stares at you hatefully. When will the angel come and give back the song to your heart, so simple and so clear that a child will stop crying?'

© *Michael Kube* 2008

Anders Larsson, baritone, has established himself as an internationally sought-after singer and has appeared at the Stockholm Royal Opera, the Danish Royal Opera in Copenhagen, the Gothenburg Opera, La Monnaie in Brussels, the Frankfurt Opera and the German State Opera Berlin as well as at festivals in Spoleto, Glyndebourne and elsewhere. His roles have included Marcello in *La Bohème*, the Count in *Le nozze di Figaro*, Escamillo in *Carmen*, the Marquis of Posa in *Don Carlo*, Germont in *La Traviata*, Ford in *Falstaff*, Mandryka in *Arabella*, the Count in *Capriccio*, the four villains in *Les Contes d'Hoffmann* and the title role in *Eugene Onegin*. In concert he appears frequently with the symphony orchestras in his native Sweden in works of Bach, Handel, Haydn, Mozart, Berlioz, Mahler and others. He has worked under the batons of conductors such as Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert and Kent Nagano.

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] and *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548].

As a conductor, the trombone virtuoso **Christian Lindberg** was a late starter – in fact, he did his best to avoid starting at all. After turning down the Northern Sinfonia's offer to conduct for the fifth time he capitulated, however, and in October 2000 he stood in

front of an orchestra for the first time with a baton instead of a trombone. Excellent reviews led him to accept another invitation – from the Swedish Wind Ensemble – and after that concert there was no way back, as the ensemble immediately offered him the position of chief conductor. Shortly afterwards, he received an offer of the same position with the Nordic Chamber Orchestra, and again he accepted. As chief conductor of these two orchestras, Christian Lindberg has raised their international profile through extensive tours in Spain, Germany, throughout Scandinavia and in Asia, as well as through recordings on BIS and elsewhere. As a result of these successful collaborations, Lindberg has extended his contracts with both orchestras.

While maintaining a high profile both as a soloist and a composer, Lindberg has in an astonishingly short period found the time to conduct a large number of orchestras, including the Iceland, Prague, Taipei and Swedish Radio Symphony Orchestras, the Danish National Symphony Orchestra, Swedish Chamber Orchestra, Maggio Musicale Fiorentino and the Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan. His schedule as a conductor is booked far in advance and include appearances with the Lahti and Aarhus Symphony Orchestras, the Poznań and Rotterdam Philharmonic Orchestras, the Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz and the Cologne Gürzenich Orchestra. There are also extensive recording plans with BIS, including Allan Pettersson's *Concerto No. 3 for String Orchestra* with the Nordic Chamber Orchestra, as well as symphonies by the same composer.

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

De 24 *Barfotasångerna*, Allan Petterssons tonsättningar för sång och piano från 1943–45 av sina egna dikter, måste räknas till nyckelverken i kompositörens levnadshistoria och produktion. I sångerna reflekterar nämligen Pettersson även som poet över sin svåra barn- och ungdom, präglad av fattigdom och socialt utanförskap, av en längtan efter ett ”vackrare” liv, liksom av moderns strängt religiösa hållning och faderns alkoholism. Ofta förblir visserligen den innersta innebörden i dessa djupt självbiografiska minnen och tankar fördold i den kryptiska poesin, medan andra dikter, nedtecknade i starka och berörande ord och bilder, tycks stå fria från denna bakgrund. Rent musikaliskt är sångerna stadigt förankrade i den svenska romanstraditionen, och knyter till dels även an till tydliga historiska förebilder, såsom Schuberts *Winterreise*. Hur viktiga sångerna var för Pettersson som ett chiffer till den egna levnadshistorien framgår tydligt av de tillfällen då han parafraserar någon av melodierna i ett av de storskaliga verken, som till exempel i *Symfoni nr 6 (Han ska släcka min lykta)* eller i *Symfoni nr 14 (Klokar och knythänder)*. I *Violinkonsert nr 2* utgör sången *Herren går på ängen* till och med verkets centrum, ur vilket samtliga motiv avleds.

Vid sidan om de 24 dikter som Pettersson förde samman i sin sångcykel lämnades ett långt större antal utan tonsättning. Och medan sångerna först trycktes 1978, i en reviderad version, ombesörjde skivproducenten Frank Hedman redan 1976 utgivningen av en häftad utgåva av de texter som låg till grund för dem – tillsammans med ytterligare 17 dikter. Pettersson försåg själv boken med ett informativt och klagande förord: ”Vid en ’inventering’ i våras (april 1975) fann jag i en väska dessa över 30 år gamla dikter. Att de hamnat här som dikter utan musik berodde på Sveriges Radios (och Nordiska Musikförlagets) refusering av de redan tonsatta 24 *Barfotasångerna*, som gjorde att jag tappade lusten att tonsätta även dessa dikter, vilka råkat komma litet före musiken. Emellertid kom de tonsatta 24 *Barfotasångerna* efter 25 år ut till folket men de mer avsidesliggande tonlösa dikterna kunde ha legat hur länge som helst om inte Frank Hedman en dag i juni 1975, med anledning av sin tilltänkta bok, hade kommit upp. Han sade och frågade: ’Det blir så litet, har du inte fler?’ Då kunde jag erinra mig den poetiska bunten i väskan och då jag senare skärskådade den närmare fann jag omkring 80 dikter! Herre Gud! det

kunde ha blivit 100-tals barfotasånger! Dessa handlade om tunga och svåra ting men som försonades i en äkta naivism, dock med en ovanligt intensiv känsla.”

Redan dessförrinnan, efter den uppseendeväckande framgången med *Symfoni nr 7*, hade Antal Doráti, chefsdirigent för Stockholmsfilharmonikerna under åren 1966–74, föreslagit Pettersson att han skulle orkestrera några av sångerna och sammanfoga dem till en svit. I ett brev daterat den 10 oktober 1968 skrev han: ”En idé: skulle ni vilja orkestrera en svit av era *Barfotasånger* – ca 20–25 minuter – jag skulle mycket uppskatta att få framföra dem nästa år. (eller – en åttonde symfoni?)” Pettersson föredrog dock att arbeta på symfonin och överlät åt Doráti, som ju även komponerade, att sammanställa en svit. (Ursprungligen fanns det planer på ytterligare en svit, även den med åtta sånger.) Doráti gick emellertid längre än att enbart instrumentera den delvis sparsamma pianostämman, och omarbetade de förhållandevis avskalade styckena till sannskyldiga orkestersånger. Tvärtemot sångaren Mikael Samuelssons angreppssätt, när han 1998 tog sig an *Barfotasångerna* och strävade efter att förenkla dem genom att överföra deras melodiska kärnmaterial till ett folkvisé-idiom, stegrade Doráti sångernas grad av förkonstling och förde dem i klangligt avseende närmare Gustav Mahler.

Konsert nr 1 för stråkorkester (1949–50) är Petterssons första komposition för en större ensemble, men icke desto mindre rörde det sig om en besättning som han var mycket väl förtrogen med efter sin mångåriga anställning som altviolinist vid Stockholmsfilharmonikerna. I partituret (liksom för övrigt i den betydligt mer radikalt utformade *Konsert för violin och stråkkvartett* från 1949) kan man även märka Petterssons upptagenhet med Béla Bartóks musik – här i synnerhet den långsamma satsen från *Divertimento för stråkorkester* från 1940. Och om det framträdande med den kammarmusikaliska violinkonserten är den filigransartade karaktären hos dess olika motiv och de extrema tekniska krav som verket ställer, så är det i den brett anlagda konserten för stråkorkester snarare musiken själv som ska ges tillfälle att komma till tals, något som framgår av Petterssons egen anteckning: ”Uttrycket, det häftiga, vilt växlande och markerade rytmer går före korrektheten i intonation i en tät klangmassa. Dra alltså inte ner tempot för att pedantiskt få detaljer på plats.”

Således finner vi i de tre omedelbart på varandra följande satserna en mängd av teman och avsnitt som ständigt växlar karaktär, men som trots detta springer ur ett och samma motiviska ur-material. Detta kunde knappast vara enklare beskaffat: i första takten uppträder en kombination av kvint- och kvartsprång, följd av suckande, fallande sekunder och skalavsnitt. Ständigt nya konstellationer av dessa element bildar en tät väv som omfattar hela verket. Detta delas upp med harmoniskt skarpskurna ansatser, tydliga tempoväxlingar och inskjutna solistiska kadenser. I detta sammanhang är det anmärkningsvärt i vilken grad Pettersson redan i detta förhållandevis tidiga verk slår in på en alldeles egen väg för att skapa en tonal förankring och med samma berättigande låter den öppna kvartsharmoniken, anhopningar av skarpa dissonanser och det avslutande, mörka ess-mollackordet stå bredvid varandra.

Lika motsägelsefullt blev pressens mottagande av verket efter uruppförandet den 6 april 1952, med Radiosymfonikerna dirigerade av Tor Mann. I *Aftonbladet* skrev således Teddy Nyblom "Det finns en [...] utväg ur det dilemma vari Allan Pettersson tycks befinna sig: sluta att komponera!", medan Ingmar Bengtsson i *Svenska Dagbladet* talade om Pettersson som en kompositör med en alldeles egen estetik: "Det är varken 'abstrakt' eller 'konkret', snarare om man så vill en 'nynyromantik' i sin överspända subjektivitet. Men just därför, och därför att konserten innehåller drag som tagna var för sig och jämförda med det 'normala' kan verka förbryllande och aparta, är det märkligt att viljan till slutenhet, som trots allt är så uppenbar, lyckats ingå en pakt med uttrycksviljan."

Inom Petterssons inte särskilt omfångsrika, om än betydelsefulla, produktion innehar **Konsert nr 2 för stråkorkester** en märkligt undanskymd position. Enligt manuskriptet skrevs verket 1956, efter *Symfoni nr 3* (1954–55) och omedelbart före *Konsert nr 3 för stråkorkester* (1956–57). Men medan dessa båda kompositioner – liksom övriga verk i Petterssons produktion – uruppfördes förhållandevis snart efter fullbordandet, tycks det ha behövts en yttre omständighet för att *Konsert nr 2* överhuvudtaget skulle nå allmänheten. När Pettersson på sommaren 1967 (!) fick ett arbetsstipendium på 12.000 kronor av Svenska Byggnadsarbetarförbundet, verkar han omgående ha velat tacka offentligt för detta med ett dedicerat verk, utan att vid denna tidpunkt ha haft något annat lämpligt

verk för ändamålet. Även uruppförandet den 1 december 1968, med Radiosymfonikerna under ledning av Stig Westerberg, tycks tämligen anakronistiskt, med tanke på att *Symfoni nr 7* (komponerad 1966–67) hade fått sitt första framförande bara sex veckor tidigare.

Motiviskt knyter Pettersson i samtliga tre satser an till det redan beprövade materialet från *Konsert nr 1* för stråkorkester, men är inte lika strängt konsekvent i sitt användande av det. Istället får man intrycket av en utkomponerad studie, i vilken tonsättaren utforskar den harmoniska snarare än den rytmiska aspekten av det motiviska arbetet. Detta märks i användandet av diverse uthållna toner som uppträder i samband med att tonaliteten slås fast, en teknik som är som tydligast i den långsamma satsen där den leder till den regelmässiga slutkadensen. Dessa avsnitt framstår som de tidigaste tecknen på de passager som i de senare symfonier uppträder som ”lyriska öar” och vars härkomst – Samuel Barbers (1910–1981) berömda *Adagio* för stråkar op. 11 – avslöjas i finalsatsen. Andra avsnitt i denna sats framstår däremot som delar av en kasserad genomföringsdel till inledningssatsen av *Konsert nr 1*, som ju hade fullbordats flera år tidigare.

Antagligen är det sådana omständigheter som gjorde att Pettersson inte visade något intresse för att skriva en egen verkkommentar inför uruppförandet av stycket. I stället utnyttjade han det utrymme som ställdes honom till förfogande i tidskriften *Nutida Musik* för en personligt hållen programförklaring. Under rubriken *Identifikation med det oansenliga* klargör Pettersson sin ståndpunkt gentemot de senaste provokationerna från det musikaliska avantgardet: ”Det verk jag arbetar med är mitt eget liv, det välsignade, det förbannade: Att återfinna sången som själen sjöng en gång. [...] Sången stals av den förvuxne snobben, svullnade ut i det banala, uttömde sig i kraxande saltomortaler, ett skri, en spjutspets i örat ... och tidens pokeransikte ser på dig i hat. När kommer ängeln, som ger själen åter den sång, så enkel och klar att ett barn slutar gråta?”

© Michael Kube 2008

Anders Larsson (baryton) har etablerat sig som en internationellt eftertraktad sångare, med framträdanden på scener som Kungliga Operan i Stockholm, GöteborgsOperan, Det Kongelige Teater i Köpenhamn, La Monnaie i Bryssel, Oper Frankfurt, Deutsche Staatsoper Berlin och vid festivalerna i Spoleto och Glyndebourne. Hans repertoar innefattar titelrollen i *Eugen Onegin*, Marcello i *La Bohème*, Greven i *Figaros Bröllop*, Escamillo i *Carmen*, Markisen av Posa i *Don Carlos*, Germont i *La Traviata*, Ford i *Falstaff*, Mandryka i *Arabella*, Greven i *Capriccio* och Lindorf / Coppélius / Miracle / Dapertutto i *Hoffmanns äventyr*. I konsertsammanhang har Anders Larsson framträtt med flertalet svenska symfoniorkestrar i musik av Bach, Händel, Haydn, Mozart, Berlioz och Mahler med flera. Bland de dirigenter han arbetat med kan nämnas Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert och Kent Nagano.

Nordiska Kammarorkestern Sundsvall grundades 1990, som Sundsvalls Kammarorkester. Redan från starten har en av orkesterns specialiteter varit framförandet av ny-skriven 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 tidigare *Nordic Showcase* [BIS-CD-1538] är ett resultat av.

Som dirigent var trombonvirtuoson **Christian Lindberg** långsam i startgroparna – i själva verket gjorde han länge sitt bästa för att inte starta alls. Men efter att ha tackat nej till den brittiska kammarorkestern Northern Sinfonias femte erbjudande gav han upp,

och i oktober 2000 stod han för första gången framför en orkester med en dirigentpinne istället för sin trombon i handen. Strålade recensioner förmådde honom att tacka ja till ytterligare en inbjudan – från Stockholms Läns Blåsarsymfoniker – och därefter fanns det ingen återvändo, eftersom ensemblen omgående erbjöd honom posten som chefsdirigent. Kort tid därefter ville även Nordiska Kammarorkestern Sundsvall ha honom till samma post, och återigen tackade han ja. Genom omfattande turnéer i Spanien, Tyskland, Norden och i Asien, och genom ett antal inspelningar på BIS och andra bolag har Lindberg bidragit till att de båda orkestrarna fått en internationell profil, och som ett resultat av framgångarna har båda kontrakten förlängts.

Utan att försumma sina parallella karriärer som solist och kompositör har Lindberg under en slående kort tid hunnit dirigera ett stort antal orkestrar. Bland dessa återfinns Islands, Prags och Taipeis symfoniorkestrar, Danmarks och Sveriges radiosymfoniker, Svenska kammarorkestern, Maggio Musicale Fiorentino och Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi. Hans kalender är fullbokad långt i förväg och rymmer planerade framträdanden med symfoniorkestrarna i Lahti och Århus, filharmonikerna i Poznań och Rotterdam, Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz och Gürzenich-orkestern i Köln. Det finns även ambitiösa inspelningsplaner tillsammans med BIS, till exempel Allan Petterssons *Konsert nr 3 för stråkorkester* med Nordiska Kammarorkestern och symfonier av samme kompositör.

För mer information, besök gärna Christian Lindbergs officiella hemsida:
www.tarrodi.se/cl/

Die 1943/45 auf eigene Texte entstandenen 24 *Barfotasånger* (*Barfußlieder*) für Singstimme und Klavier müssen als Schlüsselwerk zu Allan Petterssons Biographie und Schaffen angesehen werden. Denn der Komponist reflektiert hier auch als Dichter seine eigene schwierige, von Armut und gesellschaftlicher Ausgrenzung geprägte Kindheit und Jugend sowie die Sehnsucht nach einem „schöneren“ Leben ebenso wie die strenge kirchliche Ausrichtung der Mutter und die Trunksucht des Vaters. Vielfach bleibt allerdings der Kern dieser zutiefst autobiographischen Erinnerungen und Gedanken in der kryptischen Poesie verborgen, anderes wiederum ist davon scheinbar unabhängig in starke, bewegende Worte und Bilder gefasst. Musikalisch stehen die Lieder freilich ganz in der Tradition der schwedischen Romanze und knüpfen teilweise auch an konkrete historische Vorbilder an (etwa Schuberts *Winterreise*). Wie wichtig für Pettersson die Gesänge als Chiffren der eigenen Biographie waren, offenbaren die gelegentlichen zitathaften Übernahmen einer Melodie in eine der großformatigen Kompositionen, wie etwa in die 6. *Symphonie* (*Han ska släcka min lykta* [*Er wird mein Licht löschen*]) oder in die 14. *Symphonie* (*Klokar och knythänder* [*Gescheite und Fäuste*]). Im *Violinkonzert Nr. 2* bildet das Lied *Herren går på ängen* [*Der Herr geht auf der Wiese*] gar das Zentrum des Werkes, aus dem auch alle Motive abgeleitet werden.

Neben den zu einem Liederzyklus vereinten 24 Dichtungen blieb allerdings eine weitaus größere Anzahl unvertont. Und während die Gesänge (in einer revidierten Fassung) erst 1978 im Druck erschienen, gab der Schallplattenproduzent Frank Hedman bereits 1976 die ihnen zugrunde liegenden Texte (gemeinsam mit 17 weiteren Gedichten) als kleines Bändchen in schwedischer Sprache heraus – eine Ausgabe, die Pettersson selbst mit einem aufschlussreichen Vorwort versah: „Bei einer ‚Inventur‘ im Frühling (April 1975) fand ich in einer Tasche diese über dreißig Jahre alten Gedichte. Dass sie dort als Gedichte ohne Musik gelandet waren, lag an der Ablehnung der bereits vertonten 24 *Barfußlieder* durch Sveriges Radio und den Verlag Nordiska Musikförlaget, durch die ich die Lust verlor, auch diese Gedichte zu vertonen – hier waren die Texte vor den Melodien entstanden. Allerdings gelangten die vertonten 24 *Barfußlieder* nach 25 Jahren unter die Menschen, während die eher abseitigen unvertonten Gedichte ewig

liegendeblieben wären, wenn nicht Frank Hedman eines Tages im Juni 1975 anlässlich des Buchs, das er herauszugeben plante, zu mir gekommen wäre. Er fragte mich: ‚Es wird etwas spärlich – hast du nicht davon mehr?‘ Da erinnerte ich mich an das poetische Bündel in der Tasche, und als ich es später genauer durchforstete, fand ich annähernd achtzig Gedichte! Herrgott, es hätten insgesamt über hundert *Barfußlieder* entstehen können! Die Texte handelten von schweren und harten Dingen, die sich jedoch in einem echten Naivismus versöhnten, allerdings mit einem ungewöhnlich intensiven Gefühl.“

Bereits einige Zeit zuvor hatte Antal Doráti, 1966–1974 Chefdirigent der Stockholmer Philharmoniker, in einem Brief vom 10. Oktober 1968 Pettersson dazu anregen wollen, nach dem bahnbrechenden Erfolg der 7. *Symphonie* einige der Lieder zu instrumentieren und zu einer Art Suite zusammenzufassen: „Eine Idee: Wollen Sie nicht eine Suite von ihren *Barfußliedern* orchestrieren – ca. 20–25 Minuten; – Ich würde es sehr schätzen, diese im kommenden Jahr aufzuführen. (oder – eine 8. *Symphonie*?)“ Pettersson zog es indes vor, an der *Symphonie* zu arbeiten und überließ es Doráti, der selbst komponierte, eine Suite zusammenzustellen (ursprünglich war sogar noch eine weitere mit ebenfalls acht Liedern geplant). Doráti ging aber über das bloße Instrumentieren der mitunter spärlichen Klavierbegleitung hinaus und bearbeitete die vergleichsweise schlichten Stücke zu veritablen Orchestergesängen. Anders etwa als der spätere Versuch von Mikael Samuelson, den melodischen Kern der *Barfußlieder* in ein volksliedhaftes Idiom gleichsam zu renaturieren (1998), steigerte Doráti den artifiziellen Charakter und rückte die Lieder klanglich in die Nähe Gustav Mahlers.

Bei dem *Konzert für Streichorchester Nr. 1* (1949/50) handelt es sich um die erste Komposition Petterssons für ein größeres Ensemble – und doch war er mit dieser Besetzung durch seine eigene jahrelange Anstellung als Bratscher bei den Stockholmer Philharmonikern satztechnisch wie klanglich bestens vertraut. Zugleich spiegelt sich (im unmittelbaren Anschluss an das noch weitaus radikaler gestaltete *Konzert für Violine und Streichquartett*) in der Partitur eine lebhafte Auseinandersetzung mit der Musik Béla Bartóks – hier wohl vor allem mit dem langsamen Satz aus dem *Divertimento* für Streichorchester (1940). Und standen im kammermusikalischen *Violinkonzert* die Klein-

gliedrigkeit der Motive sowie der extreme spieltechnische Anspruch im Vordergrund, so ist es im großflächiger angelegten Streicherkonzert gleichsam die Musik selbst, die zur Sprache gebracht werden soll, wie aus einer handschriftlichen Notiz Petterssons hervorgeht: „Der Ausdruck, der heftigste, wild wechselnde und markierte Rhythmen gehen vor korrekter Intonation in einer dichten Klangmasse. Reduziere also nicht das Tempo, um pedantisch die Details auf den Punkt zu bringen.“

Entsprechend findet sich in jedem der drei unmittelbar (*attacca*) aufeinander folgenden Sätze eine Fülle von Themen und im Charakter ständig wechselnder Abschnitte, denen jeweils identisches motivisches Ur-Material zugrunde liegt. Dieses könnte rudimentärer kaum sein: So werden im ersten Takt kombinierte Quint- und Quartsprünge exponiert, gefolgt von fallenden Seufzer-Sekunden und Skalenausschnitten. Aus ihnen erwächst in immer wieder neuen Konstellationen ein das gesamte Werk umfassendes dichtes Netzwerk, gegliedert durch harmonisch bestimmte Absätze, deutlichen Tempowechsel oder solistische Kadenzeneinschübe. Es ist dabei erstaunlich, wie sehr Pettersson bereits in diesem vergleichsweise „frühen“ Werk einen ganz eigenen Weg der tonalen Verankerung einschlägt, in der offene Quartendermonik, scharfe Dissonanzballungen wie auch der abschließende, dunkle es-moll-Akkord gleichberechtigt nebeneinander stehen.

Geradezu konträr wurde denn auch die Uraufführung vom 6. April 1952, bei der Tor Mann das Schwedische Radiosymphonieorchester dirigierte, in der Tagespresse besprochen. So sah Teddy Nyblom in *Aftonbladet* nur „einen Ausweg aus diesem Dilemma, in dem sich Allan Pettersson befindet: Aufhören zu komponieren!“ Hingegen sprach Ingmar Bengtsson in *Svenska Dagbladet* von Pettersson als einem Komponisten mit eigener Ästhetik: „Das ist weder ‚abstrakt‘ noch ‚konkret‘; vielmehr, wenn man so will, ‚neuneuromantisch‘ in seiner überspannten Subjektivität. Aber gerade deshalb, und auch weil das Konzert Züge beinhaltet, die für sich genommen und verglichen mit dem ‚Normalen‘ verwirrend und apart wirken, ist es bemerkenswert, dass der Wille zur Geschlossenheit, der trotz allem doch so offenbar ist, einen glücklichen Pakt einzugehen vermag mit dem Ausdruckswillen.“

Innerhalb von Petterssons nicht sonderlich umfangreichem, dennoch gewichtigem ŷuvre fristet das *Konzert für Streichorchester Nr. 2* (1956) ein eigenartiges Schatten-dasein. Nach Auskunft der Partitur im Jahre 1956 entstanden, folgt das Werk demnach der 3. *Symphonie* (1954/55) und geht dem *Streicherkonzert Nr. 3* (1956/57) unmittelbar voraus. Doch während diese beiden Kompositionen (wie sonst alle anderen auch) relativ zeitnah uraufgeführt wurden, bedurfte es in diesem Falle offenbar erst eines äußeren Anlasses, um das Werk überhaupt an die Öffentlichkeit zu bringen. Denn als Pettersson im Sommer 1967 (!) das mit 12.000 Kronen dotierte Arbeitsstipendium des Svenska Byggnadsarbetareförbundet [Schwedischer Bauarbeiterverband] erhielt (vgl. *Svenska Dagbladet* vom 10. Juni 1967), wollte er sich offenbar rasch mit einer Widmung bedanken – ohne dass ihm allerdings zu diesem Zeitpunkt eine geeignete andere Komposition zur Verfügung stand. Auch die Uraufführung am 1. Dezember 1968, bei der Stig Westerberg das Schwedische Radiosymphonieorchester leitete, wirkt fast anachronistisch, bedenkt man die nur sechs Wochen zuvor erfolgte Premiere der 7. *Symphonie*.

Motivisch knüpft Pettersson in allen drei Sätzen an das bereits im *Konzert für Streichorchester Nr. 1* (1949/50) erprobte Material an, führt es aber nicht in gleicher Weise zwingend durch. Vielmehr gewinnt man den Eindruck einer auskomponierten Studie, bei der nicht der rhythmische, sondern der harmonische Aspekt der Motive ausgelotet werden sollte – zu erkennen an den verschiedenen Haltetönen und den mit ihnen verbundenen tonalen Fixierungen, die im langsamen Satz noch gesteigert werden (bis hin zur regulären Schlusskadenz). Sie wirken wie erste Ausblicke auf jene Passagen, die in den späteren Symphonien als „lyrische Inseln“ erscheinen und verraten im Finale ihre Herkunft aus Samuel Barbers (1910–1981) bekanntem *Adagio für Streicher* op. 11. Andere Abschnitte des dritten Satzes wiederum wirken wie Teile einer verworfenen Durchführung aus dem Kopfsatz des bereits Jahre zuvor abgeschlossenen *Streicherkonzerts Nr. 1*.

Vermutlich ist es diesen Umständen geschuldet, dass Pettersson keinerlei Interesse zeigte, die Komposition anlässlich ihrer Uraufführung mit einem einleitenden Kommentar zu versehen. Stattdessen nutzte er den in der Zeitschrift *Nutida Musik* zur Verfügung

gestellten Raum für ein persönliches, *Identifikation mit dem Unansehnlichen* überschriebenes Bekenntnis, das den eigenen Standort gegenüber den letzten Provokationen der Avantgarde bestimmt: „Das Werk, an dem ich arbeite, ist mein eigenes Leben, das gesegnete, das verfluchte: Um den Gesang wiederzufinden, den die Seele einst gesungen hat ... Der Gesang wurde von dem verwachsenen Snob gestohlen, schwoll an ins Banale, entlud sich in krächzenden *Salti mortali* – ein Schrei, eine Speerspitze im Ohr ... und das Pokerface der Gegenwart start dich an in Hass. Wann kommt der Engel, der der Seele den Gesang zurückgibt, so einfach und klar, dass ein Kind aufhört zu weinen?“

© **Michael Kube 2008**

Anders Larsson (Bariton) hat sich als ein international gefragter Sänger etabliert und ist an der Königlichen Oper Stockholm, der Königlichen Oper Kopenhagen, der Göteborger Oper, La Monnaie in Brüssel, der Oper Frankfurt und der Deutschen Staatsoper Berlin sowie bei Festivals u.a. in Spoleto und Glyndebourne aufgetreten. Von ihm gesungene Rollen umfassen Marcello in *La Bohème*, den Grafen in *Le nozze di Figaro*, Escamillo in *Carmen*, den Marquis de Posa in *Don Carlo*, Germont in *La Traviata*, Ford in *Falstaff*, Mandryka in *Arabella*, den Grafen in *Capriccio*, die vier Widersacher in *Les Contes d'Hoffmann* und die Titelrolle in *Eugen Onegin*. Im Konzert ist er häufig mit den Symphonieorchestern seiner Heimat Schweden in Werken von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Berlioz, Mahler u.a. zu hören. Er hat mit Dirigenten wie Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert und Kent Nagano zusammengearbeitet.

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 regelmäßige 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 skandinavische Musik kombinieren, wovon nicht nur die vorliegende Aufnahme, sondern auch die vorangegangenen CDs *Nordic Showcase* [BIS-CD-1538] und *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548] Zeugnis tragen.

Mit dem Dirigieren begann der Posaunenvirtuose **Christian Lindberg** erst spät – er gab in der Tat sein Bestes, um überhaupt nicht damit anzufangen. 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 anstelle einer Posaune vor einem Orchester. Hervorragende Kritiken veranlassten ihn, eine weitere Einladung anzunehmen – vom Swedish Wind Ensemble –, und nach diesem Konzert gab es kein Zurück mehr, da das Ensemble ihm sofort den Posten des Chefdirigenten anbot. Kurz darauf erhielt er eine Einladung für dieselbe Position beim Nordischen Kammerorchester, die er ebenfalls akzeptierte. Als Chefdirigent dieser beiden Orchester hat Christian Lindberg ihr internationales Renommee durch ausgedehnte Konzertreisen in Spanien, Deutschland, Skandinavien und Asien sowie durch Aufnahmen bei BIS und anderen Labels erweitert. Aus dieser erfolgreichen Zusammenarbeit resultierte eine Vertragsverlängerung zwischen Lindberg und beiden Orchestern.

Neben seiner Karriere als Solist und Komponist hat Christian Lindberg es geschafft, innerhalb eines erstaunlich kurzen Zeitraumes eine große Zahl von Orchestern zu dirigieren, darunter die Symphonieorchester von Island, Prag, Taipei und das Schwedische Radio-Symphonieorchester, das Dänische Nationalorchester, das Schwedische Kammerorchester, Maggio Musicale Fiorentino und das Mailänder Symphonieorchester Giuseppe Verdi. Sein Terminplan als Dirigent ist weit im Voraus ausgebucht und umfasst Auftritte mit den Symphonieorchestern in Lahti und Aarhus, den Philharmonischen Orchestern in Poznań und Rotterdam, der Deutschen Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz und dem

Gürzenich-Orchester Köln. Es sind weitere Aufnahmen für BIS geplant, u.a. Allan Petterssons *Konzert Nr. 3 für Streichorchester* mit dem Nordischen Kammerorchester sowie Symphonien vom gleichen Komponisten.

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



ANDERS LARSSON

Les 24 *Barfotasånger* [*Mélodies aux pieds nus*] pour voix et piano composées entre 1943 et 1945 sur un texte original doivent être considérées comme une œuvre-clé au sein de la biographie et de l'œuvre d'Allan Pettersson. Le compositeur – ici, également un poète – revient sur sa propre enfance difficile, marquée par la misère et l'isolement ainsi que sur l'aspiration à une vie « plus belle » tout comme sur l'embrigadement religieux de sa mère et l'alcoolisme de son père. Le cœur de ces souvenirs et de ces réflexions autobiographiques demeure cependant enfoui dans la poésie cryptique mais, en revanche, est cependant apparemment indépendamment incrusté de mots et d'images fortement émouvantes. Au point de vue musical, ces mélodies s'inscrivent dans la tradition suédoise de la romance et se rattachent également en partie à des modèles historiques concrets (comme par exemple *Le voyage d'hiver* de Schubert). On devine à quel point ces mélodies, véritables symboles codifiés de sa propre biographie, ont joué un rôle important comme l'atteste les citations de celles-ci dans des œuvres de grande dimension, comme par exemple dans la 6^e *Symphonie* (« Han ska släcka min lykta » – Il éteindra ma lumière), ou dans la 14^e *Symphonie* (« Klokar och knythänder » – Raison et poings). Dans le *second Concerto pour violon*, la mélodie « Herren går på ängen » – Le seigneur va par le pré) constitue le cœur de l'œuvre à partir duquel tous les motifs dérivent.

En plus des vingt-quatre poèmes réunis en un cycle de mélodies, il demeure un nombre encore plus grand de poèmes qui n'ont pas été mis en musique. Alors que les mélodies (dans une version révisée) ne furent publiés qu'en 1978, le producteur de disque Frank Hedman avait déjà fait paraître les poèmes mis en musique (en plus de dix-sept autres) dans un petit recueil en langue suédoise, une édition que Pettersson lui-même avait préfacé de ces mots révélateurs : « À l'occasion d'un < inventaire > au printemps (avril 1975), j'ai trouvé dans une enveloppe ces poèmes écrits il y a plus de trente ans. Qu'ils aient atterris là en tant que poèmes sans musique tient au rejet de la Radio Suédoise et des éditions Nordiska Musikförlaget de mes 24 *Mélodies aux pieds nus* déjà mises en musique. À cause d'eux, j'ai également perdu l'envie de mettre ces autres poèmes en musique – dans ce cas-ci, les textes avaient été écrits avant les mélodies. En effet, les

24 *Méodies aux pieds nus* mises en musique auraient été suffisantes après vingt-cinq ans et les poèmes mis de côté précédemment seraient pour toujours restés à l'écart si Frank Hedman, un jour de juin 1975, suite au livre qu'il prévoyait de publier n'était venu me voir. Il me demanda alors : « Cela sera un peu court – n'en as-tu pas d'autres ? » Et je me rappelai de la liasse de poèmes dans l'enveloppe. En les examinant soigneusement, je trouvai près de quatre-vingt poèmes ! Mon dieu, il aurait pu y avoir plus d'une centaine de *Méodies aux pieds nus* ! Les textes évoquaient des choses difficiles qui se réconciliaient dans une véritable naïveté, avec néanmoins un sentiment inhabituellement intense. »

Quelque temps auparavant, après le succès remporté par la 7^e *Symphonie*, dans une lettre datée du 10 octobre 1968, Antal Doráti, le directeur du Philharmonique de Stockholm de 1966 à 1974, avait déjà souhaité que Pettersson orchestre quelques-unes de ses mélodies qu'il aurait ensuite réunies sous la forme d'une suite : « Une idée : ne voudriez-vous pas orchestrer une suite de vos *Méodies aux pieds nus* – 20-25 minutes environ ; – J'aimerais beaucoup en assurer la création l'année prochaine (ou – une 8^e *Symphonie* ?) » Pettersson préférait travailler à une symphonie et laissa à Doráti, lui-même compositeur, le soin d'élaborer une suite (à l'origine, une seconde devant aussi compter huit mélodies était également prévue). Doráti fit davantage qu'une simple orchestration à partir de l'accompagnement économe du piano et développa les modestes pièces pour ainsi dire en faire de véritables mélodies avec orchestre. Un résultat différent de ce que Mikael Samuelson fera en 1998 alors qu'il transférera le noyau mélodique des *Méodies aux pieds nus* vers un idiome populaire folklorisant. Doráti amplifie ici le caractère artificiel et pousse les mélodies, d'un point de vue sonore, dans le voisinage de celles d'un Gustav Mahler.

Le *Concerto no 1 pour orchestre à cordes* (1949/50) est la première composition de Pettersson pour grand ensemble. Conséquence de son travail en tant qu'altiste au sein de l'Orchestre philharmonique de Stockholm pendant plusieurs années, c'est avec ce type de formation qu'il se sentait le plus à l'aise. En même temps, cette œuvre reflète un intense examen de la musique de Béla Bartók (qui sera davantage présente dans le *Concerto pour violon et quatuor à cordes* plus radical), avant tout du mouvement lent du

Divertimento pour orchestre à cordes (1940). Et alors que dans le *Concerto pour violon* présentant l'aspect de la musique de chambre, les motifs faits de courtes sections ainsi que les exigences techniques extrêmes sont au premier plan, dans le *Concerto pour orchestre à cordes*, longuement développé, c'est pour ainsi dire la musique elle-même qui devrait devenir un langage, ainsi que le souligne une notice écrite par Pettersson : « L'expression, les rythmes les plus véhéments, aux changements rapides et prononcés sont plus importants que la rectitude de l'intonation à l'intérieur d'une masse sonore épaisse. Il ne faut donc pas réduire le tempo et s'attarder excessivement aux détails. »

On retrouve ainsi dans chacun des trois mouvements joués sans interruptions (*attacca*) quantité de thèmes et de sections en changement constant mais qui repose chacun sur un seul matériau motivique originel. On ne saurait faire plus rudimentaire : ainsi, dans la première mesure, un saut de quinte et de quarte est exposé, suivi de secondes descendantes soupirantes et de passages présentant l'aspect de gammes. De nouvelles constellations se développent à partir de ces intervalles pour parvenir à l'œuvre complète faite d'un réseau étroitement entremêlé et structurée par des sections organisées harmoniquement, des changements de tempo clairs ou des passages cadentiels par les solistes. Il est ainsi surprenant de constater à quel point Pettersson, dès cette œuvre relativement « jeune », parvient à créer une assise tonale qui lui est propre et dans laquelle une harmonie reposant sur des quarts à vide, des dissonances crues ainsi que le sombre accord conclusif de mi bémol mineur peuvent coexister.

Au lendemain de la création donnée par l'Orchestre symphonique de la radio suédoise sous la direction de Tor Mann le 6 avril 1952, la presse eut cependant des verdicts contradictoires. Teddy Nyblom de l'*Aftonbladet* proposa : « une solution au dilemme auquel fait face Allan Pettersson : cesser de composer ! ». En revanche, Ingmar Bengtsson du *Svenska Dagbladet* vit en Pettersson un compositeur bien particulier : « [l'œuvre] n'est pas plus « abstraite » que « concrète », et semble bien davantage « néoromantique » si on veut, dans sa subjectivité exaltée. Mais justement pour cette raison, et également parce que le concerto présente des caractéristiques qui lui sont propres et qui, en comparaison avec le « normal », semble déconcertant et différent, il est remarquable que la

volonté d'unité qui apparaît si manifeste malgré tout, parvienne à s'entendre avec bonheur avec la volonté d'expression. »

Au sein de l'œuvre réduite en quantité donc d'autant plus significative de Pettersson, le *deuxième Concerto pour orchestre à cordes* (1956) occupe une place particulière. D'après les informations incluses dans la partition, cette œuvre suit chronologiquement la 3^e *Symphonie* (1954/55) et sera à son tour suivie par le *troisième Concerto pour orchestre à cordes* (1956/57) dont il est indissociable. Cependant, alors que ces deux œuvres furent créées en peu de temps (comme ce fut le cas pour la plupart des autres compositions de Pettersson), le compositeur eut manifestement besoin pour le second concerto d'une occasion d'exception pour produire l'œuvre au grand jour. Cette occasion surviendra à l'été 1967 (!) alors qu'une subvention de 12 000 couronnes lui sera accordée par le Svenska Byggnadsarbetareförbundet [Association suédoise des travailleurs de la construction] qu'il souhaitait remercier le plus rapidement possible avec une dédicace alors qu'aucune autre œuvre n'était alors prête. La création qui eut lieu le 1^{er} décembre 1968 avec l'Orchestre de la radio suédoise sous la direction de Stig Westerberg sembla également presque anachronique lorsque l'on pense à la création avec succès de sa 7^e *Symphonie*, six semaines seulement auparavant.

Pettersson relie les trois mouvements au point de vue motivique au matériau déjà testé dans le *premier Concerto pour orchestre à cordes* mais ne le développe pas de la même manière. On a bien davantage l'impression d'entendre une étude réalisée avec minutie dans laquelle c'est l'aspect non pas rythmique mais bien harmonique du matériau motivique qui a été sondé ce que l'on constate par les différentes notes tenues et les polarisations tonales qui en découlent et qui sont encore amplifiées dans le mouvement lent (jusqu'à devenir une cadence conclusive classique). Elles apparaissent au premier coup d'œil comme ces passages qui reviennent dans les symphonies tardives tels des « îles lyriques » et annoncent leur origine dans le finale : le célèbre *Adagio* pour cordes op. 11 de Samuel Barber (1910-1981). D'autres sections du troisième mouvement ressemblent à nouveau à une section d'un développement du mouvement initial du *premier Concerto pour orchestre à cordes* terminé plusieurs années auparavant qu'on aurait mis de côté.

C'est vraisemblablement à ces circonstances que l'on doit le fait que Pettersson ne manifesta aucun intérêt à doter sa composition de commentaires explicatifs à l'occasion de sa création. À la place, il profita de l'espace qu'on lui avait accordé dans le périodique *Nutida Musik* pour écrire une profession de foi personnelle marquée par une prise de position face aux dernières provocations de l'avant-garde et intitulée « Identification avec l'insignifiant » : « L'œuvre à laquelle je travaille est ma propre vie avec ses moments bénis et ses moments maudits : retrouver le chant que l'âme autrefois chantait. [...] Ce chant a été volé par les snobs difformes, gonflé vers le banal, et s'est invité dans un Salti mortali criailant – un cri, un fer de lance dans l'oreille... et le visage stoïque du présent t'a regardé avec haine. Quand viendra l'ange qui redonnera le chant à l'âme, si facile et si clair qu'il peut faire cesser un enfant de pleurer ? »

© *Michael Kube* 2008

Anders Larsson (baryton) s'est imposé sur la scène internationale en tant que chanteur particulièrement recherché et s'est produit à l'Opéra royal de Stockholm, à l'Opéra royal danois à Copenhague, à l'Opéra de Göteborg, à La Monnaie à Bruxelles, à l'Opéra de Francfort, au Deutsche Oper de Berlin ainsi que dans le cadre de festivals notamment à Spoleto et à Glyndebourne. Parmi ses rôles, mentionnons Marcello (*La Bohème*), le Comte (*Le nozze di Figaro*), Escamillo (*Carmen*), le Marquis de Posa (*Don Carlos*), Germont (*La Traviata*), Ford (*Falstaff*), Mandryka (*Arabella*), le Comte (*Capriccio*), les quatre figures du « Diable » dans les *Contes d'Hoffmann* ainsi que le rôle-titre d'*Eugène Onéguine*. Il se produit également régulièrement avec les orchestres symphoniques de sa Suède natale dans des œuvres entre autres de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Berlioz et Mahler. Il travaille en compagnie de chefs tels Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert et Kent Nagano.

L'**Orchestre de chambre nordique de Sundsvall** en Suède a été fondé sous le nom de Sundsvalls Kammarorkester en 1990. L'une des spécialisés 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'ensemble. 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] et *Nordic Trumpet Concertos* [BIS-CD-1548].

Le virtuose du trombone **Christian Lindberg** peut être considéré comme un chef à la vocation tardive. En fait, il a tout fait pour éviter cette carrière. Après avoir refusé pour la cinquième fois l'invitation du Northern Sinfonia, il capitula et se présenta devant l'orchestre avec une baguette au lieu de son trombone. D'excellentes critiques l'encouragèrent à accepter une autre invitation, de l'Ensemble de vents de Suède cette fois. Après le concert, il n'était plus question de faire volte-face alors que l'ensemble lui offrit immédiatement le poste de chef. Peu après, il reçut une offre pour le même poste avec l'Orchestre de chambre nordique et une fois de plus, il accepta. Par son travail avec ses deux ensembles, Christian Lindberg est parvenu à relever leur profil sur la scène internationale grâce à des tournées à travers l'Espagne, l'Allemagne, à travers la Scandinavie et en Asie ainsi que grâce à des enregistrements, notamment chez BIS. Le résultat de ces collaborations fructueuses mena à une prolongation de son contrat avec les deux ensembles.

Alors qu'il arrive à maintenir sa réputation de soliste et de compositeur, Lindberg, en peu de temps, est parvenu à trouver le temps de diriger de nombreux orchestres, notamment les orchestres de la radio islandaise, pragoise, suédoise ainsi qu'à Taipei, en plus de

l'Orchestre national symphonique danois, l'Orchestre de chambre suédois, le Maggio Musicale Fiorentino et l'Orchestre symphonique Giuseppe Verdi de Milan. Son calendrier de chef est bloqué longtemps à l'avance et, en 2009, prévoyait des prestations avec les orchestres symphoniques de Lahti et d'Aarhus, les orchestres philharmoniques de Poznań et de Rotterdam ainsi que le Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz et le Gürzenich-Orchester de Cologne. De nombreux projets d'enregistrement chez BIS sont également prévus, notamment le 3^e *Concerto pour orchestre à cordes* ainsi que les symphonies d'Allan Pettersson avec l'Orchestre de chambre nordique.

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

BARFOTASÅNGERNA

1 Herren går på ängen

Herren går på ängen,
mest ibland tistlar.
Fattigblomst står på ängen,
mest ibland tistlar.
När Herren kommer och när han går,
mest ibland tistlar,
då fattigblomst växer där det står,
mest ibland tistlar.

Herren går på vägar,
smala, breda vägar.
Fattigbror har bekymmersamt
på den smala vägen.
"Jag söker litet försprunget får",
sa den gode herden;
ja, Herren hämtar fattigbroder
till den breda vägen.

2 Klokar och knythänder

Dig räcker en blomma,
en hand som är min.
Vad händer är tomma,
som blomster har gett.
Min blomma den slokar
i en hand som är din;
ja blommor de vissna
i händer på klokar,
klokar som vi.

Ja mycket man önskar
och mycket man tar;
så sluter man handen,
för att hålla det kvar.
Ja vi knyta våra händer
om det vi vill ha;

The Lord Walks in the Meadow

The Lord walks in the meadow
Mostly among thistles.
Poverty's bloom grows in the meadow
Mostly among thistles.
As the Lord comes and as he goes,
Mostly among thistles.
Poverty's bloom grows where it stands
Mostly among thistles.

The Lord walks on the paths,
Narrow paths and broad ones.
Brother poor is distressed
On the narrow path.
'I am looking for a little lost sheep'
Said the Good Shepherd;
Yes, the Lord fetches brother poverty
To the broad path.

Wise Men and Clenched Hands

A flower is extended to you,
From a hand that is mine.
How empty hands are
That have handed out blooms.
My flower wilts
In a hand that is your hand:
Flowers can indeed wilt
In the hands of the wise,
Wise as we.

There is much one desires
And much that one takes;
And one clenches one's hand
To keep it all safe.
Yes, we clench our hands
Round what we desire;

men det bästa man kan äga,
är ej till för händer,
som knythänder bli.

③ Blomma säj

Det växer en blomma så skön,
i ett spår av en ängels fot.
O skönhet, blott se den, o du:
den blomman har i himlen sin rot.
Är det tröttsamt att buga för vinden,
blomma säj, blomma säj.
Är det tröttsamt att gunga en fjäril,
blomma säj, blomma säj.

Det växer en blomma så skön,
ack, en ängel har gråtit där.
O skönhet så stilla och tyst;
en guds, ja Guds andedräkt är.
Är det tröttsamt att kyssas av solen,
blomma säj, blomma säj.
Är det tröttsamt att vänta på handen,
som ska bryta just dej.

④ Jungfrun och ljugarpust

Har du frågat orkan
varför den blev vind;
kittlar jungfrun på kind,
krusar hennes lätta kjol.
Ljugarpust kom till Jungfrukust.
Vaken när han spelar för!
Väcker djup och farlig lust,
håg blir skör när vindstråken rör.

Jungfrun gick med gråt på läpp,
vänta vännen med ett skepp;
som sju sorger blek på kind,
jungfrun fick sig en ros av vind.

But the best one can own,
Is not for hands,
That are clenched hands.

Flower, Tell Me

A lovely flower blooms
In the trace of an angel's foot.
Oh beauty, just look at it, oh you:
That flower is rooted in heaven.
Is it tiring to bend in the wind,
Flower tell me, tell me?
Is it tiring to cradle a butterfly,
Flower tell me, tell me?

A lovely flower blooms,
Oh, an angel has wept there.
Oh beauty so still and so silent;
A god's, yes God's breath it is.
Is it tiring to be kissed by the sun,
Flower tell me, tell me?
Is it tiring to wait for the hand
That will break just your stem?

The Maiden and the Lying Wind

Have you asked the storm
Why it became wind;
Tickling the maiden's cheek,
Ruffling her thin skirt.
The lying wind came to the virgin coast
Wakeful as he plays
Waking deep and dangerous lusts
Heart is tender that the wind touches.

The maiden's lip trembled with tears,
As she waited for her friend with a ship;
Like seven sorrows pale on cheek,
A rose she received from the wind.

Jungfrun tveka men neg,
bara neg, teg och neg.
Vinden smekte hennes bröst:
"Det är långt innan sommar blir höst!"

"Har du drömt att bli brud?
glömma sorgerna sju;
kanske man har spått ett bud,
att en jungfru och vinden gör tu."
"Ingen större bravad,
så ska ske, som man spått;
gör en jungfru promenad,
kanske hon i drömmen har gått?"

"Jag ska skyarna grå
jaga bort ifrån solen,
väv dig se'n av himlens blå
liten hätta och bröllopskjolen."
"Vill du livstalen kunna,
glädje sju gånger sju?
Rulla sorgen i tunna,
lura hatten av döden, oh puh!?"

Jungfrun sa: "Sorglig visa,
man har spått häromdan,
att små skepp de förlisa
när som vinden blir mäktig orkan!"
"Om orkanen du är,
jag väl för liten lär
vara för en sån brudgum,
allt för liten, ja liten och dum."

Med sitt öra hon hörde,
som när blind lyss till vind:
nog att flöjeln sig rödde –
var det vind som gick där i grind?
Vinden kom – och för sin kos,
ja så gör ju den vind.
Jungfrun gick där utan ros,
utan ros på sju sorgernas kind.

The maiden faltered but bowed;
Just bowed, silently bowed.
The wind caressed her breast:
'Time is long ere summer is autumn.'

'Have you dreamed of standing bride?
Forget your seven sorrows;
Perhaps one has foretold
That a maiden will marry the wind.'
'No major feat,
It will be as foretold;
If a maiden takes a walk,
Perhaps she walked in her dreams?'

'Grey clouds from the sun
I shall chase,
So weave from the blue of the sky
A little bonnet, a wedding skirt.'
'Do you want to know life's reckoning.
Seven times seven of joy.
Roll sadness in a barrel,
Cheat death himself, phew.'

The maiden said: 'A sad story
Was foretold the other day;
That small boats capsize
When the wind becomes a mighty storm.'
'If you are a storm
Then I shall seem
For such a bridegroom,
Too small, small and stupid.'

With her ear she heard,
As a blind man listening to the wind:
Surely the weathervane creaked –
Was it the wind that opened the gate?
The wind came and the wind left,
For that is the way of the wind.
The maiden was without a rose,
Without a rose on her seven-sorrowed cheek.

Har du frågat vinden
varför den blev orkan?
det har tjutit på havet,
hela långa eviga dan.
Har du frågat vind?

5 Mens flugorna surra

Mens flugorna surra,
det händer en del;
det händer och sånt,
som luttrar en själ.

Mens flugorna surra
och lögna så smått,
man flinar och tänker
att livet är gott.

Mens flugorna surra
om linhår och sommar,
står bakom knuten
en svartros och blommor.

Mens flugorna surra,
den slokar sig bruten
och doftar av sorg,
allt bakom knuten.

Och svartrosens skugga,
den breder sig ut
över stuga och värld
och ber mig veta hut.

Har en sorgros sådan skugga,
sorgros som är så liten,
har en sorgros sådan doft,
sorgros som är så liten.

Titt in lilla sol,
titt in i min stuga,
det händer så ofta,
jag dödar en fluga.

Have you asked the wind
Why it became a storm?
It has roared on the ocean
All the long day long.
Have you asked the wind?

While the Flies are Buzzing

While the flies are buzzing
A good deal happens;
Such things happen
That chasten a soul.

While the flies are buzzing
And perhaps telling lies
One grins and thinks
That life is good.

While the flies are buzzing
On children fair and on summer,
Behind the corner of the house
A black rose is blooming.

While the flies are buzzing
The black rose droops,
Scented with mourning
Behind the house.

And the black rose's shadow,
It spreads all around
Over cottage, over world
And bids me know my place.

Has a rose for mourning such a shadow,
Mourning rose so small,
Has a rose for mourning such a scent,
Mourning rose so small.

Look little sun,
Look into my cottage,
So often it happens
That I kill a fly.

Si sorgros är tröstros,
att sätta i butäll;
och flugorna hänga
i taket i kväll.

6 Du lögnar

Du lögnar, du lögnar med ögon blå,
bland blommor, du trampar på.
Jag hör dig knappt,
för vinden får så hårt i dag.
Du lögnar i måne,
du lögnar i sol,
du lögnar väl nu,
som du lögna i fjol.
Och allt ska man tro
och nicka "jamen",
som hos prästen i fjol:
"i evighet amen".

Jag bett dig ej lögna, ej lögna mer,
du lovar till allt jag ber.
Men hur ska svart bli vitt,
som det vita blir svart.
Du är barn i ditt öga,
men rätt gammal i öra,
men kanske bör man ljöga,
för tokar i öra.
Det betyder nog föga,
när visan är slut;
ja Herre Gud,
när livet dansats ut.

7 Min längtan

Min längtan är en underlig fågel,
som pickar på fönstret var natt...,
och skulle jag öppna den flög som besatt.
Den är fri under himlens sky.

But mourning rose is comforting rose,
To place in a vase;
And the flies will hang
On the ceiling of an evening.

Telling Lies

Lying, lying with your blue eyes,
Among flowers that you trample underfoot.
I hear you scarcely,
For the wind blows so fiercely today.
Lying in moonshine,
Lying in sunshine,
Lying now
As you lied last year.
And one must believe it all
And nod 'quite so',
As for the clergyman last year:
'For ever and ever amen'.

I have asked you not to lie, no more to lie,
And you promise all I ask.
But how shall black be white,
As white becomes black.
You are a child in your own eyes,
Though old of ear,
But perhaps one should lie
For madmen in their ears.
It matters little
When the story is ended;
Good god indeed,
When the dance of life is over.

My Yearning

My yearning is a strange bird,
That pecks at the window each night...,
And were I to open it would fly bewitched.
It is free beneath the heavens.

Den flyger i motvind och med,
över människor och by;
tills den en dag skjutes ned;
min längtan.

Min längtan är en vingskjuten fågel,
som lagt sig ner för att dö...,
i en stiglös skog, vid en bottenlös sjö.
Den ville flyga mot en stjärnas ljus
men man skjuter allt som flyger och far
ifrån människornes hus.
Fast stjärnan brinner lika klar,
förstås.

[8] En spelekarls himlafärd

Det var en spelekarl i Ljugarebyn,
som på sistone blev litet blek i hyn.
Ja, Spekarln, han togs
med svåra ting,
med människor han slogs
för rakt ingenting.
Han gick med sin vanda i Ljugarebyn;
men mörker blev ljus som han togs upp på skyn.
Tungelig, tungelig kliver mot skyn,
Spekarln, spelekarln i byn.
Dog, som sin stråk han drog,
stod bakom Hin Håk och log;
sa' man i byn
med höjda ögonbryn.
Men kungelig, kungelig kliver mot skyn,
Spekarln, spelekarln i byn;
från svarta högtidsmullen,
passerar himlatullen.
Så stämdes då ett speledon,
så tämjdes så ett spelehjon
från Andens Vilda Väster,
i himmelens orkester.

It flies in foul wind and fair
Over people and towns;
Till one day it is brought down:
My yearning.

My yearning is a winged bird,
That has lain down to die...,
In an unmapped forest, by a bottomless lake.
It sought to fly towards the stars
But men shoot at all that flies
From their human habitat.
But the star burns just as bright,
Of course.

Death of a Fiddler

There was a fiddler from Liechester,
Who lately was pale of visage.
The fiddler grappled
With difficult things,
He fought with people
For nothing at all.
He lived with his anguish in Liechester;
But dark turned to light as he rose to the heavens.
Gravely, gravely he mounts to the skies,
The fiddler, the local fiddler.
Died as he drew his bow
Stood behind the devil and grinned;
They claimed in Liechester
With eyebrows raised in surprise.
But royally, royally he mounts to the skies,
The fiddler, the fiddler in Liechester;
From the grave's black earth
He passed the gates of heaven.
Thus was tuned a fiddle,
And thus was tamed a fiddler
From the Wild West of the spirit
In the grand band of heaven.

DDD

RECORDING DATA

Recorded in March 2007 at Tonhallen, Sundsvall, Sweden

Recording producer and digital editing: Martin Nagorni

Sound engineers: Bastian Schick, Martin Nagorni

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;
Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Kube 2008

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

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

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

Photograph of Anders Larsson: © Mats Burman, Ateljé Uggle

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-1690 © 2008 & © 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

