



CD-55 STEREO

ALLAN PETTERSSON: VOX HUMANA



HILDING ROSENBERG: THE SHEPHERD OF DAYS
A BIS original dynamics recording

PETTERSSON, Allan (1911-1980)**Vox Humana** (1974) (*STIM*)**50'00**

for soloists, mixed choir and string orchestra

FÖRSTA DELEN (PART ONE)**36'17**1/1. **1. Död natt (Dead Night) 1'59***Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren
For alto and string orchestra*1/2. **2. Ballad 2'44****6'49***Text: Daniel Lainez; Swedish version: Sverker Arnoldsson
For choir a cappella*1/3. **3. För en kort minut (Just For A Moment) 1'58***Text: Roberto Fernández Retamar; Swedish version: Lasse Söderberg
For soprano and string orchestra*2 **4. En man går förbi (A Man Goes Past)****4'45***Text: César Vallejo; Swedish version: Artur Lundquist / Francisco J. Uriz
For baritone, violas and cellos*3 **3/1. 5. Den obotfärdige (The Unrepentant) 2'31***Text: Murilo Mendes; Swedish version: Arne Lundgren
For mixed choir and string orchestra*3/2. **6. Svälten (Starvation) 2'12****8'14***Text: Nicolás Guillén; Swedish version: Lasse Söderberg
For alto and mixed choir*

- 3/3. **7. Dikt hämtad från en tidningsnotis**
(Poem From An Item of News) 3'20
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren
For choir a cappella
- [4] **8. Dikt till en död vän (Poem To A Dead Friend)** **2'40**
Text: Cassiano Ricardo; Swedish version: Arne Lundgren
For alto and string orchestra
- [5] **9. Ögonblicksbild från ett kafé**
(When The Funeral Procession Went Past) 2'13
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren
For choir a cappella
- [6] 6/1. **10. Lynch 1'24**
Text: Nicolás Guillén; Swedish version: Lasse Söderberg
For mixed choir and string orchestra
- 6/2. **11. Che 1'58** **3'25**
Text: Miguel Barnet; Swedish version: Lasse Söderberg
For soprano and string orchestra
- [7] 7/1. **12. Epitafium över en invasionssoldat**
(Epitaph For A Soldier Of The Invasion) 2'34
Text: Roberto Fernández Retamara; Swedish version: Lasse Söderberg
For baritone and string orchestra
- 7/2. **13. Den sista dikten (The Final Poem) 2'00** **7'40**
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren
For tenor and male choir
- 7/3. **14. Lysande vision (Radiant Vision) 2'56**
Text: Murilo Mendes; Swedish version: Arne Lundgren
For alto, bass and string orchestra

ANDRA DELEN (PART TWO)

4'03

8/1. **1. Dansvisa (Dancing Song) 1'14**

Swedish version: Sverker Arnoldsson.

For baritone and string orchestra

8/2. **2. Dom över en förrädare (Sentence On A Traitor) 1'21 4'03**

Versified sentence for treachery in Peru in Inca times, 17th century;

Swedish version: Sverker Arnoldsson. For mixed choir and string orchestra

8/3. **3. Min mor (My Mother) 1'20**

Swedish version: Sverker Arnoldsson

For baritone and string orchestra

TREDJE DELEN (PART THREE)

9'27

9 **Den stora glädjen (The Great Joy)**

9'27

Text: Pablo Neruda; Swedish version: Artur Lundqvist / Francisco J. Uriz

For mixed choir and string orchestra

Marianne Mellnäs, soprano

Margot Rödin, alto

Sven-Erik Alexandersson, tenor

Erland Hagegård, baritone

Swedish Radio Choir

Swedish Radio Symphony Orchestra

conducted by **Stig Westerberg**

ROSENBERG, Hilding (1892-1985)

Dagdrivaren (The Shepherd Of Days) (1963) **19'32**

for baritone and orchestra (*Ed. Suecia*)

Texts: Sven Alfons

- | | | |
|-----------|--|-------------|
| 10 | I. Han driver dagarna i bet... | 4'43 |
| | (He puts the days out to pasture...) | |
| 11 | II. Lyran i hans minne... (The lyre of his memory...) | 2'05 |
| 12 | III. rysande inträngde jag i antiken... | 2'00 |
| | (trembling I penetrated antiquity...) | |
| 13 | IV. jag har dyrkat dem alla... | 3'44 |
| | (I have worshipped them all...) | |
| 14 | V. Sitt hjärta har han mättat... | 3'01 |
| | (His heart he has filled...) | |
| 15 | VI. Han står med sanningen i sin mun... | 3'39 |
| | (He stands with the truth in his mouth...) | |

Rolf Leanderson, baritone

Norrköping Symphony Orchestra

conducted by **Göran W Nilson**

Allan Pettersson never strove for aestheticism in his music. He always had a message to communicate. 'My material is my life, the blessed and the damned' he himself said. He started composing in the thirties, but it was not until the fifties that — greatly owing to the efforts of the conductor Tor Mann — he came to be recognized as the most original, the most uncompromising and the composer with the strongest emotional response in the history of Swedish music.

Widespread popularity had to wait until the late sixties. Growing alienation from the computer-society caused the listener to discover his real need of this music which is a music of the individual, the individual under threat.

The threat resides within us. Every attempt to deny the fiendish aspects of our situation and the destructiveness of mankind relies on a false idyll. Both as a man and as an artist Allan Pettersson looked the devil in the eye. But he answered the attack: goodness, sympathy and consolation are his weapons. The struggle between extremes is the essence of Pettersson's music. The result of the fight is frequently conscious resignation, the insight of sorrow and the peacefulness which may be equated with death or with the God which Allan Pettersson professed. But the threat is also external. It comes from the consumer and welfare society with its belief in progress, a belief which becomes increasingly paradoxical in a world facing overpopulation and famine. And the threat lies also in undeserved suffering which strikes at random and which affected Pettersson particularly severely. He grew up in very difficult circumstances in one of Stockholm's poorest neighbourhoods. Damp and the poor hygiene in his home sowed the seeds of his future agony — the chronic rheumatoid arthritis which appeared at the beginning of the sixties and which gradually turned him into an invalid.

His childhood milieu and not least the break from his class-conscious surroundings which resulted from his deciding to study serious music left their mark on Allan Pettersson. The feeling of not being integrated into

society led in its turn to his realizing how sectarian and cliquish much of post-war musical life, both in Sweden and abroad, was to become.

Vox humana, a major song-cycle in three parts for soloists, choir and string orchestra written in 1974, should be considered a work of social protest which contrasts strongly with the metaphysically oriented symphonies of struggle and settling of account numbered from 2 to 16 (*Symphony No.1* was long ago withdrawn by the composer). The background to and the premises which underlie *Vox humana* are to be found in the *Twelfth Symphony*, which was commissioned for the 500th anniversary of the founding of Uppsala University in 1977. In this work Allan Pettersson treats the choir symphonically for the first time. The choir sings to a poem by Pablo Neruda, *Death on the Square*. The *Twelfth Symphony* was completed in 1973, a few months before Allende's fall in Chile.

Neruda provided a lead for the other great poets of the continent. And *Vox humana* grew at the rate of about one completed unit per day: the fourteen songs of the first part for solo/string orchestra, solo/choir, choir/string orchestra, choir *a cappella* to texts by Latin American worker-poets; the second section's three songs for solo/string orchestra, choir/string orchestra to texts by ancient Indian poets; the third section's large cantata for choir and strings based on Neruda's poem *The Great Joy*. *Vox humana* is a work of protest but without any defined political ideology. Oppression exists both in the East and in the West; its total is constant. The good society is and will remain, according to Allan Pettersson, a utopia. *Vox humana* is *humanity's* — not specifically Latin American *humanity's* — voice.

The poster-like simplicity of expression of the propaganda poem is of course not the means of expression of Allan Pettersson. Here we touch on a paradox typical of Pettersson: The symphonies should in one way be 'pure' music but are often obvious carriers of ideas. *Vox humana* on the other hand with its social pathos and with its specific texts should approach programme music but contains powerful elements of abstract symphonic techniques and

an architectural structure. The orchestral sections which without exception create the mood also form an independent and expressive partner in a dialogue with the vocal parts.

In the Latin American poems one meets a supposed or a real revolutionary situation. In this situation — still without defined political ideology — possibilities are unexploited, feelings uncorrupted and free from exaggeration. The poems rest at an explosive starting point where word, gesture and action has a purpose; it seems to be a distillation of itself. Indignation is carried on matter-of-factness which opens the way to a remarkably wide range of feelings.

In Pettersson's composition this range of feelings is matched by a world of sonic contrasts: the southern-scented atmosphere of *Dead Night*, the almost Italianate beauty of the part-writing which leads to the choral movement's expressionistically dramatic congestions in *The Unrepentant*, the ballad-like inspiration — which might have come from one of the composer's *Barfotasånger* — in *Hunger*, the tenderly elegiac but never resigned sorrowful waltz of *Poem to a Dead Friend*, the white-hot anger of the fiercely rhythmical choral recitative in *Verdict on a Traitor* and so on.

The unity in this work, whose songs can be sung as a cycle or separately, is psychological. Each poem/song forms a picture. The contrasting pictures form a musical fresco which leads to Neruda's vision of *The Great Joy* when 'the peasant will lift his eyes/the miner will smile as he breaks the stones/the smith at the bellows will dry his forehead'.

When Neruda joyously exclaims 'the victory of the ill-treated' Allan Pettersson indeed sets the word 'victory' to a chromatic figure of semi-quavers which wander through the various registers from dark to light. But at last the words 'the ill-treated' take the place which should have been reserved for 'victory'. Neruda emphasizes the triumph. Allan Pettersson emphasizes compassion.

During the two decades from 1921 to 1941 **Hilding Rosenberg** wrote only three small solo songs — this should be seen in relation to his otherwise considerable productivity over a broad front. His restrictivity would seem to mark a deliberate avoidance of romance song, the only genuine and vital tradition in Swedish music as it appeared in the 1920s.

Such a conclusion would be precipitate. It is contradicted by, for instance, the fact that in younger years Rosenberg, though he performed relatively seldom, was one of the most sensitive accompanists in Sweden. We should not forget that after a century of prosperity the solo song had, as a genre, become considerably worn. A degree of abstemiousness might well be considered an artistic virtue.

Rosenberg supports this view. The solo song is ‘a wonderful form’, he says, ‘but in my youth such songs were mass-produced, most of them being totally unmemorable’. There were, of course, exceptions. He considered Rangström, the song-writer but not the symphonist, ‘highly intriguing’. Rangström would have justified the description ‘a Nordic Schubert’. He possessed precisely that ‘remarkable, profound feeling for the text’.

His abstemiousness, not surprisingly, in time gave way to a productive period. This did not result in a vast flood of solo songs and his forms frequently diverged from Nordic traditions.

In 1960 Rosenberg wrote a work bearing the title *Åt jordgudinnan* (To the Goddess of the Earth) to a text by Johannes Edfelt. This is a composition which, though ostensibly a solo song, could equally well be described as chamber music (voice and instruments). A similar expansion of the traditional song-cycle is to be found in *Dagdrivaren* (The Shepherd of Days) for baritone and orchestra (completed in April 1963). The texts — a suite in six parts — are from Sven Alfons’s *Ängelens bild* (Portrait of an Angel), one of the major poetic works from the early sixties. In a review in the leading Swedish daily *Dagens Nyheter* (20th October 1961) entitled

Återkomst i mörker (Return in darkness), Bengt Holmqvist summed up the ideas and development of the suite:

The Shepherd of Days is ‘the man who puts the days out to pasture and who knows “the great songs” having — “while yet a young man” — visited antiquity. He has fed his heart with the names of lost gods. He is richer and knows more than other people. The long poem has almost the purity of Hölderlin but it does not seem as though he will in the end find greater possibilities than other people. For him too the dawn hurries farther and farther away and he “has only his faith left, that the world is running out of the world”. — The Shepherd of Days [describes] a cure from disappointment to utopian dreams, attempts to break out, desperation and resignation.’

Rosenberg’s inspiration of Alfons’s poetic suite may be readily understood. There is unusual brilliance in the language itself (‘he plays for his flock... an Atlantic tune in the fields of anxiety’). There is a feeling for antiquity and a philosophic intent (‘glancing at the notion of god and its breathless order’).

Poetry of the intellect cannot be translated into music of the mood — if it is properly understood. Rosenberg has not made out of *Dagdrivaren* a series of mood-songs. The symphonic dimension — and the working-out of the score — are remarkable and the voice is not given ‘melodies’ but long monologues.

Listening to this work with the text to hand can draw us deeply into the musical language. And in this case that is no mere truism.

Allan Pettersson hat sich nie bemüht, mit seiner Musik Ästhetik zu betreiben. Er übermittelt stets eine Mitteilung, eine Botschaft. „Mein Material ist mein Leben, das gesegnete, das verfluchte“, sagte er selbst. Er begann während der 1930er Jahre zu komponieren, aber erst 20 Jahre später wurde er — u.a. aufgrund des Wirkens des Dirigenten Tor Mann — als einer der originellsten, gefühlsstärksten und konsequentesten Komponisten in schwedischer Musikgeschichte anerkannt. Der große, breite Widerhall beim Publikum ließ doch bis zum Schluß der 60er Jahre auf sich warten. Das menschlich verfremdete Datagemeinwesen war dann stark geworden, und die Zuhörer hatten entdeckt, wie sehr sie diese Musik, die Musik des Individuums, des *bedrohten* Individuums, nötig hatten.

Die Drohung finden wir in uns selbst. Jeder Versuch, die Dämonie des Daseins und die menschlichen Destruktionstendenzen zu verleugnen, ist eine verlogene Idyllisierung.

Als Mensch und Künstler sieht Allan Pettersson dem Dämon in die Augen. Aber er legt ein Gegenfeuer an: Güte — Mitleid — Trost ist seine Waffe. Der Kampf zwischen den Extremen ist die Essenz Petterssonscher Musik. Der Kampf schließt oft mit geklärter Resignation, mit der Einsicht des Leidens und mit einer Stille, die dem Tode gleich sein kann oder dem Gott, zu dem sich Allan Pettersson bekennt.

Aber die Drohung kommt auch von außen. Von der entwicklungsoptimistischen Verbrauchs- und Wohlfahrtsgesellschaft, die sich in der Perspektive von Überbevölkerung und globalem Hunger immer paradoxaler ausnimmt.

Die Drohung existiert auch in dem unverschuldeten Leiden, das blind schlägt und in hohem Grad Allan Pettersson persönlich getroffen hat. Er wuchs unter äußerst schweren Verhältnissen in einem der ärmsten Arbeiterquartieren in Stockholm auf. Feuchtigkeit und die sanitären Übelstände in der Wohnung bildeten die Aussaat für sein zukünftiges Martyrium, den chronischen Gelenkrheumatismus, der Anfang der 60er Jahre ausbrach und langsam zu seiner Invalidisierung führte.

Das Kindheitsmilieu und nicht zum wenigsten der Aufbruch von den klassenbewussten Arbeiterkreisen zu etwas so „Artfremdem“ wie erste Musikstudien setzte seinen Stempel auf Allan Pettersson. Das Gefühl des sozialen „Außerhalbseins“ öffnete bald auch seine Augen für den Sekterismus und das Gruppendenken in großen Teilen des internationalen und schwedischen Musiklebens nach dem Kriege.

Vox humana, der große dreiteilige Liedzyklus für Soli, Chor und Streichorchester (1974) muß als ein soziales Indignationswerk aufgefasst werden, das in starkem Kontrast zu dem metaphysisch orientierten Kampf- und Auseinandersetzungssymphonien Nr.2-16 steht (*Symphonie Nr.1* ist seit langem vom Komponisten eingezogen).

Hintergrund und Voraussetzung für *Vox humana* muß man in der *Symphonie Nr.12* suchen, die ein Bestellungswerk für das 500-jährige Jubiläum der Universität Uppsala im Jahre 1977 ist. Hier arbeitet Allan Pettersson zum ersten Male in seinem Werk mit einem symphonisch behandelten Chor. Der Chor singt zu einem Text von Pablo Neruda, *Die Toten auf dem Marktplatz*. Die *Symphonie Nr.12* wurde 1973 vollendet, einige Monate vor dem Allende-Drama in Chile. Neruda wies den anderen großen Dichtern seines Kontinents den Weg. Und *Vox humana* entstand ungefähr im Takt von einer abgeschlossenen Einheit, per Tag: die 14 Gesänge des ersten Teiles für Solo/Streichorchester, Solo/Chor, Chor/Streichorchester, Chor *a cappella* zu Texten lateinamerikanischer Arbeiterdichter; die drei Gesänge des zweiten Teiles für Solo/Streichorchester, Chor/Streichorchester zu Texten altindianischer Poeten; die große Chor/Streichorchesterkanntate des dritten Teils zu Nerudas Gedicht *Die große Freude*.

Vox humana wurde ein Protestwerk, doch ohne ausgesprochene politische Vorzeichen. Unterdrückung gibt es sowohl im Westen wie im Osten, ihre Summe ist konstant. Das gute Gemeinwesen ist und verbleibt nach Allan Pettersson eine Utopie. *Vox humana* ist die Stimme des Menschen — nicht des lateinamerikanischen Menschens im besonderen.

Die plakatgeartete Ausdruckswelt der politischen Agitationsweise ist natürlich nicht die Ausdruckswelt von Allan Pettersson. Hier streift man ein typisch petterssonisches Paradox: Die Symphonien ihrer seits müssten ja eigentlich „reine“ Musik sein, sind aber oft Träger eines offenbaren Ideeninhalts. *Vox humana* dagegen müsste mit dem sozialen Engagement und den speziellen Texten eigentlich der reinen Programmusik nahekommen, hat aber starke Züge abstrakter symphonischer Bearbeitungstechnik und architektonischen Formbaus. Der ausnahmslos stimmungserzeugende Orchestersatz ist außerdem ein markiert selbständiger und ausdrucksvoller Dialogpartner gegenüber den Vokalstimmen.

In den lateinamerikanischen Gedichten begegnet man einer vorgestellten oder wirklichen revolutionären Situation. In dieser Situation – weiter ohne ausgesprochene politische Vorzeichen – sind die Möglichkeiten unverbraucht, die Gefühle nicht korrumpiert und frei von Inflation. Die Gedichte ruhen in einer explosiven Ausgangslage, wo jedes Wort, jede Geste und Handlung eine Absicht hat, wie ein Konzentrat in sich selbst. Die Entrüstung wird von einer Sachlichkeit getragen, die den Weg zu einem außerordentlich reichen Gefühlsspektrum öffnet.

In Petterssons Werk entspricht diesem Spektrum eine Welt klingender Kontraste: die südländisch duftende Atmosphäre in *Tote Nacht*, die vor allem in italienischer Art schöne Stimmenführung, die zu den expressionistisch dramatischen Stockungen im Chorsatz in *Der Unbussferige* leitet, der liedartige Sagenton – der von einem seiner *Barfussgesänge* kommen könnte – in *Der Hunger*, der zärtlich elegische, aber nie trostlos trauernde Walzerton in *Gedicht an einen toten Freund*, der weißglühende Zorn im hart-rhythmisierten Chorrezitativ in *Urteil über einen Verräter* u.s.w.

Die Einheit in diesem Werk, dessen Gesänge zyklisch oder separat gesungen werden können, ist psychologischer Art. Jedes Gedicht/Lied wird zu einem Bild. Die untereinander kontrastierenden Bilder bilden ein vokalmusikalisches Fresco, das in eine Vision Nerudas von „der großen Freude“

ausmündet, wo, „der Bauer seine Augen erheben wird,/der Bergarbeiter lächeln wird, während er Steine bricht,/der Schmied beim Blasebalg sich die Stirne trocknen wird“.

Wenn Neruda voll Freude „den Sieg des misshandelten Menschens“ proklamiert, vertont Allan Pettersson zwar das Wort „Sieg“ mit einer chromatischen Sechzehntelfigur, die durch die verschiedenen Register vom Dunkel zum Licht wandert. Aber zuletzt nehmen die Worte „der misshandelte Mensch“ den Platz ein, der dem Worte „Sieg“ zukommen sollte. Neruda betont den Triumph, Allan Pettersson das Mitleid.

Im Laufe zweier Jahrzehnte (1921-1941) schrieb **Hilding Rosenberg** lediglich drei kleine Sololieder, wobei sein sonstiges Schaffen breiten Ausmaßes war. Diese Zurückhaltung sieht wie eine Abstandnahme vom romantischen Lied aus, der noch in den zwanziger Jahren einzigen unverfälschten und tragkräftigen Traditionslinie der schwedischen Musik.

Diese Schlußfolgerung ist aber voreilig. Sie wird u.a. vom dem Umstand widersprochen, daß Rosenberg in seiner Jugend einer der feinfühligsten schwedischen Liedbegleiter war, selbst wenn er relativ selten als solcher auftrat. Vergessen wir auch nicht, daß das Sololied nach einer mehr als hundertjährigen Blütezeit eine abgenutzte Gattung war. Eine gewisse Zurückhaltung könnte sogar eine künstlerische Tugend sein.

Rosenberg selbst bestätigte diese Deutung. Er sagte, das Sololied sei „eine wunderbare Form, aber als ich jung war, wurde die Vokallyrik in Massen produziert, das meiste war völlig profillos“. Es gab natürlich Ausnahmen. Er fand vor allem Ture Rangström — den Liedkomponisten, nicht den Symphoniker — „sehr fesselnd“. Am ehesten von allen hätte Rangström den Titel eines „skandinavischen Schubert“ verdient; er hatte eben jene „seltsame“, tiefe textliche Einlebung“.

Die Zurückhaltung wurde allmählich und kaum überraschend in Produktivität verwandelt, wenn auch Rosenbergs Sololieder niemals in großen

Mengen erschienen und ihre Formen häufig in markanter Weise von der skandinavischen Tradition abwichen.

1960 schrieb Rosenberg ein Werk mit dem Titel *Åt jordgudinnan* (Der Erdgöttin gewidmet, Texte von Johannes Edfelt). Diese Partitur ist in gleichem Maße Kammermusik (Stimme und Instrumentalensemble) wie Sologesang. Eine ähnliche Zerlegung des traditionellen Liedzyklus finden wir im *Dagdrivaren* (Müßiggänger) für Bariton und Orchester (April 1963 vollendet). Die Texte — eine sechsteilige Suite — entstammen *Ängelens bild* (dem Bild des Engels) von Sven Alfons, einer der wesentlichsten schwedischen Gedichtsammlungen jener Zeit. In einer Zeitungskritik (*Dagens Nyheter* 20. Oktober 1961) faßte Bengt Holmqvist die Gedankenwelt und Entwicklungskurve der Suite folgendermaßen zusammen:

Der Müßiggänger ist „der Mann, der die Tage vertreibt und „die großen Lieder“ empfindet, seitdem er — „noch kein Jüngling“ — die Antike besuchte. Er sättigte sein Herz mit dem Namen der verlorenen Götter, er ist reicher und besitzt mehr Wissen als die anderen. Das lange Gedicht über ihn ist von fast Hölderlinscher Reinheit, aber es scheint nicht, daß er letztlich größere Möglichkeiten als die anderen erblicken würde. Auch für ihn entfernt sich die Morgendämmerung immer mehr, und er hat „nur mehr den Glauben / daß die Welt der Welt entrinnt“. — „*Der Müßiggänger* (erlebt) einen Bogen von der Enttäuschung zu utopischen Träumen, Ausbruchsversuchen, Desperation und Resignation.““

Man versteht leicht Rosenbergs Inspiration angesichts der Gedichtsuite. Die Sprache besitzt eine ungewöhnliche Leuchtkraft („er spielt für seine Herde... eine ozeanische Musik im offenen Haus der Unruhe“), sie bietet das Erlebnis der Antike und ein lebensphilosophisches Bestreben („den Begriff Gott und dessen atemlose Ordnung ansehend“).

Gedankenpoesie kann — wenn sie richtig interpretiert wird — keine Stimmungsmusik werden. Rosenbergs *Müßiggänger* ist auch keine Serie von Stimmungsliedern. Die symphonische Dimension und die durchgearbeitete

Partitur fallen auf, und die Singstimme bildet keine „Melodien“ sondern lange Monologlinien.

Das Werk mit den Gedichten in der Hand anzuhören kann uns auch in die Tonsprache weit hineinführen, was in diesem Falle nicht nur ein Truismus ist.

Allan Pettersson ne rechercha jamais l'esthétisme dans sa musique. Il avait toujours un message à communiquer. “Mon matériau est ma vie avec ce qu'elle comporte de bénédiction et de malédiction”, dit-il. Il commença à composer dans les années 1930 mais ce n'est pas avant les 50 — en grande partie grâce aux efforts du chef d'orchestre Tor Mann — qu'il fut reconnu comme le plus original, le plus intransigeant et le compositeur à la réponse émotionnelle la plus forte de l'histoire de la musique suédoise.

La grande popularité se fit attendre jusqu'à la fin des années 60. La désaffection accrue de la société de l'informatique força l'auditeur à découvrir son besoin réel de cette musique qui est une musique de l'individu, l'individu menacé.

La menace réside en nous. Chaque essai de dénier les aspects ennemis de notre situation et la destructivité de l'humanité repose sur une fausse idylle. Allan Pettersson, l'homme et l'artiste, regarda le mal droit dans les yeux. Mais il répondit à l'attaque; la bonté, la sympathie et la consolation sont ses armes. La lutte entre les extrêmes constitue l'essence de la musique de Pettersson. Le résultat du combat est fréquemment la résignation consciente, la pénétration du chagrin et la tranquillité qui peut être assimilée à la mort ou au Dieu professé par Allan Pettersson. Mais la menace est aussi extérieure. Elle provient du consommateur et de la société de providence qui croit au progrès, une foi qui devient de plus en plus paradoxale dans un monde faisant face à la surpopulation et à la famine. Et la menace réside aussi dans la souffrance imméritée qui frappe au hasard et

qui affecta Pettersson particulièrement sévèrement. Il grandit dans des circonstances très difficiles dans un des quartiers les plus pauvres de Stockholm. L'humidité et une hygiène déficiente chez lui jetèrent la semence de son agonie future — l'arthrite rhumatoïde chronique qui apparut au début des années 60 et qui l'invalida peu à peu.

Son milieu d'enfance et surtout la rupture avec son environnement social conscient, qui résulta en sa décision d'étudier la musique sérieuse, marquèrent Allan Pettersson. La sensation de ne pas être intégré à la société lui fit à son tour prendre conscience à quel point beaucoup de la vie musicale de l'après-guerre devait devenir sectaire et clanique, en Suède comme ailleurs.

Vox humana, un cycle de chansons majeur en trois parties pour solistes, chœur et orchestre à cordes, composé en 1974, devrait être considéré comme une œuvre de protestation sociale qui contraste nettement avec les symphonies d'orientation métaphysique, de lutte et de règlement de compte numérotées de 2 à 16 (la *symphonie no 1* a été retirée depuis longtemps par le compositeur). Les antécédents et les prémisses à la base de *Vox humana* se trouvent dans la *12^e symphonie* qui a été commandée pour le 500^e anniversaire de la fondation de l'université d'Uppsala en 1977. Dans cette œuvre, Allan Pettersson traite le chœur symphoniquement pour la première fois. Le chœur chante un arrangement d'un poème de Pablo Neruda, *Death on the Square* (La mort sur la place). La *12^e symphonie* fut achevée en 1973, quelques mois avant la chute d'Allende au Chili.

Neruda montra un chemin aux autres grands poètes du continent. Et *Vox humana* grandit d'à peu près une unité par jour: les 14 chansons de la première partie pour soliste et orchestre à cordes, soliste et chœur, chœur et orchestre à cordes, chœur *a cappella* sur des textes de poètes travailleurs latino-américains; la seconde section renferme trois chansons pour soliste et orchestre à cordes, chœur et orchestre à cordes sur des textes d'anciens poètes indiens; la troisième section présente une grande cantate pour chœur

et cordes basée sur le poème de Neruda *Une grande joie*. *Vox humana* est une œuvre de protestation mais sans idéologie politique définie. L'oppression existe à l'Est et à l'Ouest; son total est constant. La bonne société est et restera, selon Allan Pettersson, une utopie. *Vox humana* est la voix de l'humanité — pas expressément de l'humanité latino-américaine.

La grande simplicité d'expression du poème de propagande n'est évidemment pas les moyens d'expression d'Allan Pettersson. Nous touchons ici à un paradoxe typique de Pettersson: les symphonies devraient d'une façon être de la musique "pure" mais elles sont souvent d'évidentes porteuses d'idées. Or, avec son pathétique social et ses textes spécifiques, *Vox humana* devrait se rapprocher de la musique à programme mais elle renferme de puissants éléments de techniques symphoniques abstraites et une structure architecturale. Les sections orchestrales, qui sans exception créent l'atmosphère, forment aussi un partenaire indépendant et expressif dans un dialogue avec les parties vocales.

Dans les poèmes latino-américains, on envisage une situation révolutionnaire supposée ou réelle. Dans cette situation — toujours sans idéologie politique définie — les possibilités sont inexploitées, les sentiments, non corrompus et libres de toute exagération. Les poèmes restent à un point de départ explosif où le mot, le geste et l'action ont un but; il semble être une distillation de soi-même. L'indignation est manifestée avec une neutralité qui ouvre la voie à un éventail remarquablement large de sentiments.

Dans la composition de Pettersson, cet éventail de sentiments est égalé par un monde de contrastes soniques: l'atmosphère légèrement méridionale de *Nuit de mort*, la beauté presque italianisée de l'écriture des parties qui mène aux encombrements expressionnistiquement dramatiques du mouvement choral dans *L'impénitent*, l'inspiration de ballet — qui pourrait provenir d'une des *Chansons nu-pieds* du compositeur — dans *La faim*, la valse tendrement élégiaque mais jamais résignée de *Poème sur un ami*

disparu, la colère noire du récitatif au rythme agressif dans *Verdict sur un traître* et ainsi de suite.

L'unité de cette œuvre dont les chansons peuvent être chantées en cycle ou séparément, est de caractère psychologique. Chaque poème/chanson forme une image. Les images contrastantes composent une fresque musicale qui mène à la vision de Neruda de *La grande joie* quand "le paysan lèvera les yeux / le mineur sourira en brisant les pierres / le forgeron, devant la soufflerie, s'essuiera le front".

Quand Neruda proclame joyeusement "la victoire des maltraités", Allan Pettersson donne au mot "victoire" un motif chromatique de doubles croches qui errent dans les différents registres du sombre au clair. Mais à la fin, les mots "les maltraités" prennent la place qui aurait dû être réservée à "victoire". Neruda souligne le triomphe. Allan Pettersson souligne la compassion.

Durant les deux décennies allant de 1921 à 1941 **Hilding Rosenberg** n'écrivit que trois petites chansons solos — ceci est à comparer avec une productivité assez considérable, dans un grand nombre de domaines. Cela semble marquer un choix délibéré d'éviter le chant romantique, seule tradition authentique et vivante de la musique suédoise qui apparut dans les années 20.

Une telle conclusion serait néanmoins quelque peu hâtive. Elle serait contredite par le fait que par exemple Rosenberg, quoiqu'il jouait plutôt rarement, était dans ses jeunes années un des accompagnateurs des plus sensibles. Il ne faut pas oublier que le chant solo dans son genre était, après un siècle prospère, devenu usé. Une certaine sobriété pourrait aussi être considérée comme une vertu artistique.

Rosenberg défend ce point de vue. Le chant solo est "une forme extraordinaire", dit-il, "mais dans ma jeunesse de tels chants étaient produits en masse et il n'était pas possible de se souvenir de la plupart d'entre eux". Il y avait, bien sûr, des exceptions. Il considérait Rangström, le

compositeur de chants et non le symphoniste, comme “extrêmement intrigant”. Rangström aurait justifié la description de “Schubert nordique”. Il possédait précisément cette “sensibilité remarquable et profonde pour le texte”.

Puis sa sobriété fit à temps place à une période productive. Ceci ne résulta pas en un flot abondant de chansons et ses formes s'écartèrent fréquemment des traditions nordiques.

En 1960 Rosenberg écrivit une œuvre qu'il intitula *At jordgudinnan* (A la Déesse de la Terre), sur des textes de Johannes Edfelt. C'est une partition qui ressemble autant à de la musique de chambre qu'à un chant solo (voix et instruments). On trouve un développement similaire du traditionnel cycle de chansons dans *Dagdrivaren* (Le Berger des Jours), œuvre pour baryton et orchestre (complétée en avril 1963). Les textes — une suite en six parties — proviennent cette fois du *Ängelens bild* (Portrait d'un Ange) de Sven Alfons, une des œuvres poétiques suédoises les plus importantes du début des années soixante. Dans un compte rendu du plus grand quotidien suédois, *Dagens Nyheter* (du 20 octobre 1961), intitulé *Återkomst i mörker* (Retour dans les Ténèbres), Bengt Holmqvist résuma ainsi le monde des idées et la ligne de développement de la suite:

Le Berger des Jours est “l'homme qui mène les jours du pâturage et qui connaît des chants magnifiques depuis qu'il a — avant d'être un jeune homme — visité l'antiquité. Il a nourri son cœur des noms de dieux perdus, il est plus riche et il possède un plus vaste savoir que les autres hommes. Le long poème sur lui dégage presque une pureté holderlinnienne, mais il ne semble pas à la fin que le héros trouve de plus grandes possibilités que les autres. Pour lui aussi, l'aube s'éloigne toujours plus, “et il ne lui reste plus que la croyance / que le monde s'écoule du monde”. — *Le Berger des Jours* décrit une courbe, il va de la déception aux rêves utopiques, tentative de s'évader, désespoir et résignation.”

Il est facile de comprendre l'inspiration de Rosenberg pour la suite poétique d'Alfons. Il y a un éclat particulier dans le langage même ("il joue pour son troupeau... une musique océanique dans les demeures ouvertes de l'anxiété"), il y a là une connaissance de l'antiquité ainsi qu'une intention philosophique ("jetant un regard sur la notion de dieu et cet ordre haletant").

La poésie de l'esprit ne peut devenir musique d'ambiance — si elle est bien interprétée. *Le Berger des Jours* de Rosenberg n'est pas non plus une série de chansons d'ambiance. La dimension symphonique et le travail de la partition — sont frappants, et la partie vocale ne forme pas seulement des "mélodies", mais aussi de longs monologues.

Ecouter cette œuvre avec le texte en mains peut nous entraîner loin dans le langage musical. Et dans ce cas ce n'est pas seulement un truisme.

ALLAN PETTERSSON

VOX HUMANA

FÖRSTA DELEN

1. Död natt

Manuel Bandeira (Swedish version by Arne Lundgren); for alto and string orchestra

Död natt.

Invid lyktstolpen

snappar paddorna efter moskiter

Ingen går förbi på vägen.

Inte ens en drucken.

Och likväl drar ett tåg av skuggor fram på den.

Skuggorna av alla dem som gått förbi.

Av dem som ännu lever och dem som redan dött —

Backen gråter.

Nattens röst...

(Inte denna natts, men en annans och våldigares.)

2. Ballad

Daniel Lainez (Swedish version by Sverker Arnoldsson); for choir a cappella

I.

Det är någon som ropar vid fönstret —

det är morgon och det är vår —

en glad och yrande stämma

och klockren mitt öra när.

— Är det Hon, är Hon efterlängtd.

Portvakt slå dörren opp

och säg henne: skynda, skynda! —

— Och om det är Döden? —

Säg: stopp!

II.

Det är någon som ropar vid dörren —

kvällen är gul, det är höst —

med en röst som är tveksam.

en tveksam begravningsröst.

— Numer är det inget jag önskar...

Är det Hon, får du säga så:

för sent... Minns nu det portvakt. —

— Och om det är Döden? —

Stig på!

3. För en kort minut

Roberto Fernández Retamar (Swedish version by Lasse Söderberg); for soprano and string orchestra

Det där som lyser i natten,

är det en av våra strålkastare,

är det ett av deras vapen?

PART ONE

Dead Night

string orchestra

Dead night

By the lamp-post,

The toads snap at mosquitoes,

No-one passes on the road,

Not even a drunk.

Yet a procession of shadows passes.

The shadows of all who have passed this way.

Of those still living and those already dead —

The stream weeps.

Night's voice...

(Not tonight's, but another, a mightier.)

Ballade

I.

There is someone calling at the window —
It is morning in the spring

A cheerful, meandering voice
Strikes upon my ear.

— Is it She, is She long awaited.

Doorkeeper, open the door

And tell her to hurry, hurry! —

— And should it be Death? —

Say, stop!

II.

Someone is calling at the door —

The evening is yellow, it is autumn —

With a voice that is hesitant,

A hesitant funeral voice.

— Now there is nothing I want...

If it is She, you must say so:

Too late... Do you remember, doorkeeper. —

— And should it be Death? —

Come in.

Just for a Moment

for soprano and string orchestra

Shining there in the night,

Is it one of our searchlights,

Or one of their weapons?

(För en kort minut
glömde jag
att det finns en måne på himlen,
att det finns stjärnor.)

4. En man går förbi

César Vallejo (Swedish version by Artur Lundkvist / Francisco J. Uriz); for baritone and violas / cellos

En man går förbi med ett bröd över axeln.
Ska jag efteråt skriva om min dubbelgångare?
En annan man sätter sig, klarar sig, plockar en lus ur sin
armhåla, dödar den.

Vad krävs det för mod att tala om psykoanalys?
En annan man har trätt in i mitt bröst med en påk i handen.
Ska man efteråt tala med Sokrates om doktorn?
En halt går förbi med ett barn vid handen.
Ska jag efteråt läsa André Breton?
En annan darrar av kyla, hostar, spottar blod.
Ska man någonsin kunna anspela på det djupa Jaget?
En annan darrar av kyla, hostar, spottar blod.
Hur kan man efteråt skriva om evigheten?
En murare faller från ett tak, dör och äter aldrig mer lunch.
Ska man efteråt förnya rytmen, bildspråket?
En handlare stjälar ett gram av vikten från en kund.
Ska man efteråt tala om fjärde dimensionen?
En bankir förfalskar sitt bokslut.
Med vad för ansikte ska man gråta på teatern?
En utstött sover med foten mot ryggen.
Ska man efteråt tala med någon om Picasso?
Någon går gråtande i ett begravningsstäg.
Hur kan man efteråt inträda i Akademien?
Någon rengör ett gevär i köket.
Vad för värde har det att tala om det hinsides?
Någon går förbi och räknar på fingrarna.
Hur kan man tala om icke-jaget utan att skrika?

5. Den obotfärdige

Murilo Mendes (Swedish version by Arne Lundgren); for mixed choir and string orchestra

Jag finner ingen tröst i andras mitt.
Människor, jag har endast formens samhörighet med er.
Konturfasta moln, jungfruliga ros, vitglänsande vatten,
och du, luftens stora symfoni,
ni tillhör ånglarna, inte mig.
Jag säger till synden: Du är min fader.
Jag säger till rutenheten: Min syster är du.
Demonens verkliga närvaro
är brödet i mitt dagliga liv.
Min själ forttrycker sitt ärorika halleluja.
Rena hostior.
gagnlöst reser ni er över mig!

(Just for a moment
I forgot
That there is a moon in the sky,
That there are stars.)

A man goes past

A man goes past with a loaf on his shoulder.
Should I then speak of my double?
Another man sits down, scratches, picks a louse from
his armpit, kills it.

What courage is required to speak of psychoanalysis?
Another man has entered my breast with a stick in his hand.
Should one discuss the doctor with Socrates afterwards?
A lame man passes hand in hand with a child.
Shall I read André Breton after that?
Another shivers from the cold, coughs, spits blood.
Will one ever be able to refer to the deep ego?
Another shivers from the cold, coughs, spits blood.
How can one write of eternity after that?
A bricklayer falls from the roof, dies and never more eats lunch.
Shall one renew rhythm, images, after that?
A shopkeeper steals a gramme of weight from a customer.
Shall one discuss the fourth dimension after that?
A banker forges his books.
With what face shall one weep at the theatre?
An outcast sleeps with his foot against his back.
Shall one discuss Picasso with someone after that?
Someone weeps in a funeral procession.
How can one join the Academy after that?
Someone cleans a rifle in the kitchen.
What is the value of discussing the beyond?
Someone passes counting on their fingers.
How can one discuss the non-ego without screaming?

The Unrepentant

I find no consolation among other people.
People, I have only my shape in common with you.
Firm clouds, virginal roses, bright shining water,
And you, great symphony of the air,
You belong to the angels, not to me.
I say to sin: You are my father.
I say to decay: My sister you are.
The demon's real presence
Is the bread of my daily life.
My soul oppresses its glorious alleluiah.
Pure wafers
You rise above me to no effect!

6. Svälten

Nicolás Guillén (Swedish version by Lasse Söderberg); for alto and mixed choir

Det här är svälten. Ett djur
som enbart är huggtand och öga.
Ingen lurar eller lockar bort det.
Det mättas inte vid något bord.
Det nöjer sig inte
med en frukost eller middag.
Det varslar alltid om blod.
Det ryter som ett lejon, kväver som en boaoarm,
tänker som en person.
Den art som visas här
fångades i Indien (i Bombays förstäder)
men finns i mer eller mindre vilt tillstånd
på många andra platser.
Gå inte för nära.

7. Dikt hämtad från en tidningsnotis

Manual Bandeira (Swedish version by Arne Lundgren); for choir a cappella

João Gostoso var stuvare på fritorget och bodde
i ett nummerlöst plåtruckel uppe på Morro de Babilônia.
En natt kom han ner till kafé Vinte de Novembro.
Han drack.
Han sjöng.
Han dansade.
Efteråt kastade han sig i lagunen Rodrigo de Freitas
och drunknade.

8. Dikt till en död vän

Cassiano Ricardo (Swedish version by Arne Lundgren); for alto and string orchestra

Den som dog var inte han.
Det var tingen som upphörde
att ses av hans ögon.
Den som dog var inte han.
Det var tingen hans händer
horde upp att beröra.
Hans böcker, hans lilla
hund — de är döda, ej han.
Det var inte blodet som
slutade flyta i hans ådror,
men vinet i flaskan
blev orubbligt stelt.

Han är inte död, världen
har slocknat i hans fem sinnen.
Och slocknad är solen,
den stora, hängande solen
som ännu belyser hans drag.
Och rosen,
den varma rosen är borta,
den kalnär nu i den kropp, där

Starvation

This is starvation. An animal
Only fang and eye.
No one fools it, lures it away.
It doesn't eat its fill at any table.
It is not satisfied with
Breakfast or dinner.
It always presages blood.
It roars like a lion, stifles like a boa,
Thinks like a person.
The sort shown here
Was caught in India (in the suburbs of Bombay)
But can be found more or less wild
In many other places.
Don't go too close.

Poem from Item of News

João Gostoso was a porter on the freemarket and lived
In an unnumbered shack on the Morro de Babilônia.
One night he came down to the café Vinte de Novembro.
He drank.
He sung.
He danced.
Afterwards he threw himself in the lagoon Rodrigo de Freitas
And drowned.

Poem to a Dead Friend

It was not he who died.
It was things which ceased
To be seen by his eyes.
It was not he who died.
It was things his hands
Stopped holding.
His books, his little
Dog — they are dead, not he.
It was not his blood that
Stopped flowing in his veins,
But the wine in the bottle
Became immovably solid.

He is not dead, the earth
Has died in his five senses.
And the sun has expired,
The great, suspended sun
Which still illuminates his features.
And the rose,
The warm rose is gone,
Now it grows cold in that body, where her

blomkalk ständigt slog ut och:
På bordet ligger en dolk.
Vilket hjärta är närmast
dess dråparens glans?

9. Ögonblicksbild från ett kafé

Manuel Bandeira (Swedish version by Arne Lundgren); for choir a cappella

När begravningsståget drog förbi
tog männen på kaféet
mekaniskt av sig huvudbonaden
och hälsade förstrött den döde.
Det var alla vända mot livet,
fylla av tillit till livet.
Men en ibland dem lyfte på hatten med en lång
och dröjande åtbörd
med blicken länge fastad vid kistan.
Han visste att livet är ett grymt och meningslöst jakt,
för alltid frigjort från den slocknade själen.

10. Lynch

Nicolas Guillén (Swedish version by Lasse Söderberg); for mixed choir and string orchestra

Lynch från Alabama.
Svansen formad som en piska,
klövar från tertiärtiden.
Visar sig vanligtvis
med ett brinnande jättekor.
Livnär sig på negrer, rep,
eld, blod, spikar,
tjära.

Fångades
vid en galge. Hanne.
Kastrerad.

11. Che

Miguel Barnet (Swedish version by Lasse Söderberg); for soprano and string orchestra

Che, allt känner du till,
krokvägarna i Sierran,
astman i det kalla gräset,
talarstolen,
nattens bränningar,
hur frukter odlas
och hur oken läggs.
Inte så att jag ville ge dig
en penna i utbyte mot pistolen,
men poeten, det är du.

Flower continually opened and shut.
A dagger lies on the table.
Which heart is closest
To its killer's glare?

When The Funeral Procession Went Past

When the funeral procession went past
The men in the café
Mechanically removed their hats
And casually greeted the deceased.
They were all oriented towards life,
Full of trust in life.
But one of them raised his hat with a long
And tarrying gesture.
His gaze long fixed on the coffin.
He knew that life is a grim, meaningless scurry
Forever liberated from the expired soul.

Lynch

Lynch from Alabama.
Tail fashioned like a whip,
Claws from the tertiary era.
Shows itself normally
With a burning, giant cross.
Feeds on negroes, rope,
Blood, nails,
Tar.

Captured
At a gibbet. Male.
Castrated.

Che

Che, you know it all,
The wandering roads of the Sierra,
Asthma in the cool grass,
The speaker's stand,
Night's waves,
How fruit is grown
And how the yoke is laid.
Not that I want to give you
A pen in exchange for a pistol,
But the poet is you.

12. Epitafium över en invasions soldat

Roberto Fernández Retamar (Swedish version by Lasse Söderberg); for baritone and string orchestra
Din farfarsfar red genom Texas,
våldtog bruna mexikanskor och stal hästar
tills han gifte sig med Mary Stonehill och bildade ett hem
med ekmöbler och God Bless our Home.
Din farfar landsteg i Santiago de Cuba,
såg spanska flottan gå under och återvände hem
med dunster av rom och en dunkel längtan efter mulattoskor.
Din far, en fridsam man,
nöjde sig med att betala solden åt tolv grabbar i Guatemala.
Trogen de dina
stod du beredd att invadera Kuba på hösten 1962.
Idag är du gödsel åt bomullsträden.

13. Den sista dikten

Manuel Bandeira (Swedish version by Arne Lundgren); for tenor and male choir
Jag skulle vilja skriva min sista dikt sådan
att den vore öm och utsade de enklaste och minst avsiktiga ting.
att den vore brännande som en snyftning utan tårar.
att den ägde de nästan doftlösa blommornas skönhet,
renheten hos den eld där de klaraste diamanter förintas,
lidelsen hos självmördaren
som går bort utan att säga varför.

14. Lysande vision

Murilo Mendes (Swedish version by Arne Lundgren); for alto, bass and string orchestra

— Vad skådar du vid horisonten
där du lutar dig över verandan?
— Faderlösa, stympade, därar
i vagnar nedsödade av blod
och blinda ledda av blinda.
— Vad skådar du mer vid horisonten?
— Jag skådar den behagfulla döden.
— Skådar du den behagfulla döden?
— Ja, hon är fortfarande mycket ung.
Hon sommar sin nya klädnad
för att ta emot det nya krig
som redan sväller i detta.

ANDRA DELEN

1. Dansvisa

(Swedish version by Sverker Arnoldsson); for baritone and string orchestra

Vakna kvinna!
Gå upp kvinna!
Ute på vägen
tjuter en hund.
Må döden komma,
må dansen komma.

Epitaph for a Soldier of the Invasion

for baritone and string orchestra
Your great-grandfather rode through Texas.
Raped brown Mexican women and stole horses
Till he married Mary Stonehill and established a home
With oak furniture and God Bless Our Home.
Your grandfather landed at Santiago de Cuba,
Saw the Spanish fleet destroyed and returned home
Sweating rum and with a dusky yearning for mulattoes.
Your father, a peaceful man,
Contented himself with paying for twelve lads in Guatemala.
Faithful to your own
You were prepared to invade Cuba in 1962.
Today you are fertilizing the cotton trees.

The Final Poem

I should like my final poem
To be tender and to treat the simplest, least intended things,
That it should be as burning as weeping without tears,
That it should possess the almost scentless flowers' beauty.
The purity of the fire in which the finest diamonds are destroyed,
The passion of the suicide
Who expires without saying why.

Radiant Vision

— What can you see on the horizon
As you lean over the veranda?
— The fatherless, the mutilated, idiots
In trucks covered in blood
And the blind led by the blind.
— What more can you see on the horizon?
— I see easeful death.
— Can you see easeful death?
— Yes, she is still very young.
She is sewing her new clothes
To receive the new war
Which is already swelling in this one.

PART TWO

Dancing Song

Wake up woman!
Get up woman!
Out on the road
A dog is howling.
May death come,
May the dance come.

Kommer dansen,
måste du dansa.
Kommer döden —
vad kan du göra åt det?

Å — vilken svalka,
å — vilken vind.

2. Dom över en förrädare

*Versified dom vid högmålsbrott i Inkatidens Peru, 1600-talet
(Swedish version by Sterker Arnoldsson); for mixed choir and string orchestra*

Vi dricka ur förrädarens skalle,
vi skola göra oss ett halsband av hans tänder.
av hans ben skola vi göra oss flöjter.
av hans skinn skola vi göra en trumma —
och dansa och sjunga.

3. Min mor

(Swedish version by Sterker Arnoldsson); for baritone and string orchestra

Min mor, när jag dör så begrav mig
just här där vi bor.
och när du bakar tortillas
så gråt för mig, mor.

Och kommer någon och frågar:
señora, vad gråter ni för,
så svara: för veden är fuktig,
det är tårar som röken gör.

TREDJE DELEN

Den stora glädjen

Pablo Neruda (Swedish version by Artur Lundkvist / Francisco J. Utrera); for mixed choir and string orchestra

Den skugga som jag efterforskat tillhör mig inte längre.
Jag äger mastens varaktiga glädje,
skogarnas arv, vågens vind
och en dag som bestämts under det jordiska ljuset.
Jag skriver inte för att jag fångslats av andra böcker,
inte heller för liljans ursinniga lårjungar,
utan för enkla människor som ber om
vatten och måne, den oföränderliga ordningens element
skolor, bröd och vin, gitarrer och redskap.
Jag skriver för folket trots att det inte kan
läsa min dikt med sina lantliga ögon.
Tiden ska komma då en rad, den vind som
skakat mitt liv, ska nå deras öron.
och då ska bonden lyfta sina ögon.
gruvarbetaren ska le medan han bryter stenar,
smeden vid blåsbalgen ska torka sig i pannan,
fiskaren ska tydligare skåda glansen
hos en fisk som flämtande bränner hans händer,
mekanikern, ren, nytvattad, omvärvd

If the dance comes,
You must dance.
If death comes —
What can you do about that?

Oh — what a cooling breeze,
Oh — what a wind.

Sentence on a Traitor

Versified sentence for treachery in Peru in Inca times, 17th century

We drink from the traitors skull.
We shall make a necklace from his teeth,
From his bones we shall make flutes,
And use his skin for a drum —
And dance and sing.

My Mother

(Swedish version by Sterker Arnoldsson); for baritone and string orchestra

My mother, when I die bury me
Right here where we live,
And when you are making tortillas
Weep for me mother.

And if someone comes and asks:
Señora, why are you weeping,
Tell them the wood is damp
And the smoke is making you cry.

PART THREE

The Great Joy

(Swedish version by Artur Lundkvist / Francisco J. Utrera); for mixed choir and string orchestra

The shadow I sought belongs no more to me.
I possess the lasting joy of the mast,
Inheritance of the forests, the wind of the roads
And a day determined by earthly light.
I do not write because I have been captivated by other books
Nor for the wild disciples of the lily
But for ordinary people who ask for
Water and moon, the elements of unchanging order.
Schools, bread and wine, guitars and tools.
I write for the common people though they
Cannot read my poems with their country eyes
The time will come when a line, the wind that
Has shaken my life, will reach their ears.
And then the peasant will lift his gaze.
The miner will smile while quarrying stone.
The blacksmith at the bellows will dry his forehead.
The fisherman will see more clearly the glittering
Brightness of the panting fish which burns his hands.
The mechanic, clean, newly washed, surrounded

av tvålens doft, ska betrakta mina dikter,
 och kanske kommer de att säga: "Han var en kamrat".
 Detta är tillräckligt, detta är den krona jag önskar.
 Jag vill att vid utgången till fabriker och gruvor
 min dikt ska finnas angjord vid marken,
 vid luften, vid den misshandlade människans seger.
 Jag vill att en yngling ska uppstå i den hårdhet
 jag skapade, med långsamhet och metaller,
 som en låda där han vid öppnandet möter livet
 ansikte mot ansikte, och att han med djupnande själ
 berör de vindstötar som alstrade min glädje,
 i den stormiga höjden.

By the smell of soap, will consider my poems,
 And perhaps they will say: 'He was a comrade'.
 That is enough, that is the crown I wish for.
 I want my poems to be anchored to the ground
 At the exits to factories and mines,
 Anchored to the air at the triumph of the maltreated person.
 I want a youth to appear in the hardness
 I have created, with slowness and metals,
 Like a box where, opening it, he meets life
 Face to face, and that with deepening soul
 He will touch the gusts of wind that created my joy
 In the stormy height.

HILDING ROSENBERG

DAGDRIVAREN (The Shepherd of Days)

(Texts by Sven Alfons); for baritone and orchestra

I. Han driver dagarna i bet...

Han driver dagarna i bet under växlande väder
 här tidens blankslitna sten
 på sin smala rygg
 visslande vagt av sorg
 de stora sångerna
 ligger som vilda skogar kring hans land
 en pelare av lyrisk fröjd
 med rykande krön av våt halm
 skriker framför honom
 visande väg
 långsamt driver honom bort
 hungern efter träd
 som ett moln
 ligger rymdens slutna öga
 djupt i hans buk

under sin egen lysande vanmakts piska
 sneglande på begreppet gud och dess andlös ordning
 griper han efter gärningen
 med sin slintande hand
 — blåser han på ofridens löv
 gud är en tröskel av eld
 gud är ett bär på torra heden
 gud är ett dammkorn
 en glödande kniv i solnedgången
 ett samtal bland syskon
 ett barns teckning av en flyende hund
 genom aftonröken

He puts the days out...

He puts the days out to pasture in unsettled weather
 Carries times time-shined stone
 on his narrow back
 Whistling vaguely with sorrow
 The great songs
 Lie like wild forests round his lands
 A pillar of lyric joy
 With a steaming crown of wet straw
 strides before him
 showing the way
 Slowly he is carried away
 hungry for trees
 And like a cloud
 Lies the closed eye of space
 deep in his belly

Beneath his own luminous whip of helplessness
 Glancing at the divine concept and its breathless order
 He grasps at deeds
 With his slipping hand
 — blows on the leaves of discord
 God is a threshold of fire
 God is a berry on the dry heath
 God is a speck of dust
 A fiery knife in the sunset
 A fraternal discourse
 A child's drawing of a fleeing dog
 through in the evening smoke

Hjärtat stenograferar
de stora sångernas ord
till tecken i marken — märken i sten
utdriven ur troheten
av sin ovissa kunskap
bryter han loss ur världens skelett
en pipa av ben

han spelar för sin hjord — de drivande dagarna
en oceanisk musik i orons öppna hus
Framtiden står stilla som en fågel
högt över hans huvud
ett ord för tystnad — ett svart frö
bär han på tungan
ett annat och tystare
ord för tystnad sköljs i havets djup

II. Lyran i hans minne...

Lyran i hans minne
sjunger när framtiden rör den

Fjorton år stod han hos de nakna gudarna
i deras varma krets och valde
Med dem delade han andedräkt
såg i rymden det unga
huset byggas
såg den sammanfogande
stormen som grodde
i akacieträd

Detta var ett rike
Världen en hydda av löv
där han åt sitt bröd
I gudarnas följe
gick han längs bergskammen
I honom växte tiden
som en ung vän

III. rysande inträngde jag i antiken...

rysande inträngde i jag antiken
själv endast en ljus kurva kring ingenting
ännu inte en yngling
drack en skopa av gryning vid vattenstället
avsett endast för gudar
blecksmak på tungan
sandalremmarna skar in i köttet
av en lysande möda
Floden stod högt över sina bräddar
när båten med frukter
syntes under himlen

dagen med sitt tranbär i munnen
red in på en osadlad häst
i kretsen av furstar

The heart ticks out
The words of the great songs
To signs in the earth — signs in stone

Driven from constancy
By his uncertainty of knowledge
He breaks from the frame of the world
A flute of bone

He plays for his flock — the driving days
An Atlantic tune in the fields of anxiety
The future stands still as a bird
high above his head
A word for silence — a black seed
he carries on his tongue
Yet another and softer
Word for silence swims in the deep sea

The lyre of his memory...

The lyre of his memory
Plays as the future touches it

Fourteen years was he with the naked gods
In the warmth of their circle and their power
With them he shared breath
Saw in space the young
House being built
Saw the unifying storm
Growing
In the acacia tree

That was a kingdom
The world a hut of leaves
Where he ate his bread
In the company of the gods
He stepped on the mountain tops
Within him time grew
Like a young friend

trembling I penetrated antiquity...

Trembling I penetrated antiquity
A mere arc of light describing nothing
Not yet a lad
Drank a ladle of the dawn at the water hole
elect for the gods
The taste of tin on my tongue
The thongs of my sandals tore into my flesh
with a shining effort
The river stood high above its banks
When the boat full of fruits
Was seen beneath the sky

The day mouthing a cranberry
Rode in on a saddleless horse
Surrounded by princes

dess positioner med förväxlingen
mellan andlöshet och andning
tillhör endast de främsta
de alltid närvarande, de tillvanda
gudarna med världen det gripbara
som födelsemärke

ej ens klagan från de sårade
kan förneka eller inskränka
deras segerleende som vanns
redan före striden

Havet stiger i lemmarna
makten är till för att bemäktigas
med ett fåtal stavelser anger jag världens form

IV. Jag har dyrkat dem alla...

Jag har dyrkat dem alla
aldrig på knä
men i långa brev
skrivna på berg
och med bergens styrka

på den tid då yrsekn ännu var i världen
då morgonens dörrsten var sång
och kvällen låg som ett minnenans ting i klockboetten

jag har dyrkat dem alla
dess gudar
(eller gudinnor)

den som är avskild men inuti allt

den som är en eld
i närhet av ingenstans

hon som regerar över dagar av salt

ryttaren
som genomborrar
med en doftande lans

guden vars kyrka
är högt gräs

stenguden av trä
som hugger sin egen bild

guden som metar
blind i en sinad sjö

han som till lika delar
är ilande ödla och vakande häger

guden som gråter

den vilda gudinnan som rår
över fyra vatten
en annan som är milt väder

These ranks with the confusion
Between breathlessness and breathing
Belong but to the greatest
Those ever present, the initiated
Gods with the tangible world
As their birthmark

Not even the cries of the wounded
Can deny or delimit
Their victory smile which was won
Even before the battle

The ocean rises in their limbs
Power exists to be overpowered
With a few letters I denote the form of the world

I have worshipped them all...

I have worshipped them all
Not on my knees
But in long missives
Written on the mountains
And with mountainous strength

At a time when ecstasy still was in the world
When the threshold of morning was song
And the evening lay like a keepsake in a watchcase

I have worshipped them all
Those gods
(Or goddesses)

He who is apart but ever present

He who is a fire
Close to nothing

She who reigns over days of salt

The knight
Who runs you through
With a perfumed lance

The god whose church
Is the tall grass

The stone god of wood
Who carves his own image

The god who fishes
Blindly in a dry lake

He who is equally
A scurrying lizard and a watchful heron

The god who weeps

The wild goddess who reigns
Over four waters
Another who is clement weather

Nu
när dagarna — svåra att samla
flyr över slätten
har jag endast denna tro kvar
att världen borttrinner ur världen

V. Sitt hjärta [har] han mättat...

Sitt hjärta han mättat med de förlorade gudarnas namn
till bitterhet meningslösa
offrat åt avståndet
sina sandaler
och sin egen vittrade bild i en vattenspegel
Han livnär sig ensam

Under en ränsel av moln
och lutad mot fyren
visslande en menuett
till de resandes drömmar
en hågring av toner

allting är i honom
genom hans bröst går floden
lätt rör hans hand vid världen
Spel på frihets tangent
Fyllt av ljus lycka
glider en båt
genom himlens krona

Segelsömmaren hopfogar
med sprittande fisken som nål
och vek tråd av dimma
havet och himlen

Ej bär honom jorden

VI. Han står med sanningen i sin mun...

Han står med sanningen i sin mun
under ett lövträd
Tiden och dess ting tättnar omkring honom
till ett hus vari hjärtat sjunger
boplats för levande
Han äger ett berg
som väntar att kläckas
Han äger detta land
som ingen ser

Barnet i hans hjärta växer
räknar de flammande höjder
som betraktar hans ungdom
Han samlar sin anda

Han utfrågar
de döda om deras död
och de levande om deras liv
Kunskapen tung av tomhet och blod
innesluter han i en cirkel av ljus

Now
As the days — hard to collect
Flee over the plains
I retain but this faith
That the world is running out of the world

His heart he has filled...

His heart he has filled with the names of the lost gods
So bitterly useless
Sacrificed to the distance
His sandals
And his own chipped image in a watery mirror
He feeds alone

Under a rucksack of clouds
And leaning against the lighthouse
Whistling a minuet
To the dreams of travellers
A mirage of tones

Everything is within him
Through his breast flows the river
Lightly his hand touches the world
Play on the keys of freedom
Filled with shimmering joy
Glides a boat
Through the crown of the sky

The sailmaker joins together
With a lively fish for a needle
And a feeble thread of mist
The sea and the sky

And the earth sustains him not

He stands with the truth in his mouth...

He stands with the truth in his mouth
Beneath a leafy tree
Time and its things thicken around him
Into a house where his heart sings
A dwelling for the living
He owns a mountain
That is waiting to be hatched
He owns this land
That no-one can see

The child within his heart grows
Counts out the flaming peaks
Which consider his youth
He collects his breath

He questions
The dead of their deaths
And the living of their lives
Knowledge heavy with emptiness and blood
He encloses in a circle of light

Han står med sanningen i sin mun
ett solbär
ett litet ord — krympt
av dess egen kraft
av kärleken till de dödas död
och de levandes liv

Han anger sin hållning till dubbla krav
vänder en flod
i en annan flod
Tingen nalkas
för att forma hans tro
Hans trängsel är stor
i tidens rum

Han står vid sin stam
blåser sin fäfangast pust i lövverkets flör

He stands with the truth in his mouth
A sunberry
A little word — shrunken
By its own strength
By love of the death of the dead
And the life of the living

He states his position to double demands
Turns a river
Into another river
Things approach
To form his faith
His throng is hard
In time's own room

He stands by his trunk
Blowing vain breaths into the leafy veil

Recording data: [1-9] 1976-03-22 and 1976-05-24 at the Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, Sweden; [10-15] 1981-11-27 at Hörsalen, Norrköping, Sweden

Recording engineer: [1-9] Gunnar Flygt, Swedish Broadcasting Corporation; [10-15] Sten Johan Johansson, Swedish Broadcasting Corporation, Norrköping

[1-9] 4 Neumann KM83 and 7 Neumann KM84 microphones; Studer 189 mixing desk; Studer J37 tape recorder; BASF SPR50 tape, Dolby A Noise Reduction; [10-15] 5 Neumann KM83, 4 Neumann KM84 and 3 Neumann U87 microphones; Studer 089 mixer; Studer A-80 tape recorder; BASF LGR 30P tape

Mixing [1-9]: Gunnar Flygt, Håkan Elmquist

Producer: [1-9] Håkan Elmquist; [10-15] Robert von Bahr

Tape editing [10-15]: Sten Johan Johansson

CD transfer: Siegbert Ernst

Cover text: [1-9] Leif Aare © 1976; [10-15] Bo Wallner © 1982

English translation: William Jewson

German translation: [1-9] Leo Rosenblüth; [10-15] Per Skans

French translation: [1-9] Arlette Lemieux-Chéné; [10-15] Corinne Bauer

Front cover photographs: Gunnar Källström, Sven-Erik Sjöberg

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

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

© 1976 & 1981; © 1994, Grammofon AB BIS, Djursholm.

This recording of Petterssons *Vox humana* was produced in co-operation with STIM (the Swedish Performing Rights Society) and the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm.