



BIS

allan
PETTERSSON

complete edition

Allan Pettersson (1911–80)

Complete Edition

on 17 SACDs plus 4 DVDs

TT (SACDs): 19h 47m 15s

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Symphony No. 1 (1951–) <i>(Edition Tarradi)</i>
Performance edition by Christian Lindberg from the original score, left incomplete by the composer. | 30'11 |
| 2 | Symphony No. 2 (1952–53) <i>(Nordiska Musikförlaget)</i> | 46'45 |

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

- Symphony No. 3** (1954–55) *(Nordiska Musikförlaget)* 37'37
- 1 I. Introduzione (*Andante con moto*) – *Allegro con moto* 12'27
- 2 II. *Largo con espressione* – *attacca* – 8'43
- 3 III. *Allegro comodo* – *Allegro deciso* – *attacca* – 4'15
- 4 IV. *Allegro con moto (tempo di prima parte)* 12'04
-
- 5 **Symphony No. 15** (1978) *(Nordiska Musikförlaget)* 32'20
- (Main tempi alternately $\text{♩} = 64$, $\text{♩} = 48$ and $\text{♩} = 40$)

Norrköping Symphony Orchestra · Leif Segerstam *conductor*

- 1 **Symphony No. 4** (1959) *(Nordiska Musikförlaget)* 37'27
- 2 **Symphony No. 16** (1979) *(Nordiska Musikförlaget)* 26'57
for alto saxophone and orchestra
Jörgen Pettersson *alto saxophone*

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Symphony No. 5 (1960–62) *(Nordiska Musikförlaget)* 40'46

- | | | |
|---|------------|-------|
| 1 | Beginning | 6'25 |
| 2 | Figure 17 | 5'51 |
| 3 | Figure 43 | 18'13 |
| 4 | Figure 129 | 10'13 |

Concerto for viola and orchestra (1979) *(Gehrmans)* 27'21

Solo part edited by Ellen Nisbeth

- | | | |
|----|-----------|------|
| 5 | Beginning | 5'40 |
| 6 | Bar 151 | 3'39 |
| 7 | Bar 252 | 2'50 |
| 8 | Bar 329 | 5'02 |
| 9 | Bar 474 | 6'37 |
| 10 | Bar 638 | 3'33 |

Ellen Nisbeth *viola*

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Symphony No. 6 (1963–66) *(Nordiska Musikförlaget)* 59'18

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 1 | Beginning ('Part One') | 3'25 |
| 2 | Figure 6 | 5'09 |
| 3 | 2 bars after Figure 33 | 4'56 |
| 4 | 2 bars after Figure 60 | 4'57 |
| 5 | 2 bars before Figure 88 | 6'35 |
| 6 | Figure 125 ('Part Two') | 4'18 |
| 7 | 3 bars after Figure 145 | 3'37 |
| 8 | 4 bars after Figure 160 | 4'57 |
| 9 | 3 bars after Figure 177 | 9'54 |
| 10 | 1 bar before Figure 216 | 4'54 |
| 11 | 3 bars after Figure 237 | 3'50 |
| 12 | 4 bars after Figure 250 | 2'46 |

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Concerto No. 1 for string orchestra (1949–50) *(Nordiska Musikförlaget)* 20'41

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 13 | I. <i>Allegro</i> | 8'55 |
| 14 | II. <i>Andante</i> | 4'22 |
| 15 | III. <i>Largamente – Allegro</i> | 7'16 |

Nordic Chamber Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Symphony No. 7 (1966–67) <i>(Nordiska Musikförlaget)</i> | 46'17 |
| 2 | Symphony No. 11 (1973) <i>(Nordiska Musikförlaget)</i> | 24'00 |

Norrköping Symphony Orchestra · Leif Segerstam *conductor*

Symphony No. 8 (1968–69) *(Nordiska Musikförlaget)*

46'00

1 First Part

19'39

2 Second Part

26'11

3 **Symphony No. 10** (1972) *(Nordiska Musikförlaget)*

24'30

Norrköping Symphony Orchestra · Leif Segerstam *conductor*

Symphony No. 9 (1970) *(Gehrmans)*

		69'40
1	Beginning	7'38
2	3 bars after Figure 27	8'58
3	3 bars before Figure 58	7'56
4	2 bars before Figure 88	6'45
5	3 bars after Figure 111	8'13
6	Figure 139	4'52
7	5 bars after Figure 153	12'43
8	4 bars after Figure 189	5'33
9	Figure 203	6'58

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Symphony No. 12, 'De döda på torget' (1973–74) *(Gehrmans)* 55'10

'The Dead in the Square', for mixed choir and orchestra

Text: Pablo Neruda (*Los muertos de la plaza*) (texts: see pages 249–255)

- | | | |
|----------|-------------------------------------|-------|
| 1 | Beginning. <i>De döda på torget</i> | 10'53 |
| 2 | Bar 323. <i>Massakern</i> | 8'23 |
| 3 | Bar 646. <i>Nitratets män</i> | 5'20 |
| 4 | Bar 840. <i>Döden</i> | 4'44 |
| 5 | Bar 984. <i>Hur fanorna föddes</i> | 1'22 |
| 6 | Bar 1023. <i>Jag kallar på dem</i> | 5'46 |
| 7 | Bar 1204. <i>Fienderna</i> | 6'51 |
| 8 | Bar 1414. <i>Här är de</i> | 3'16 |
| 9 | Bar 1520. <i>Alltid</i> | 8'35 |

Swedish Radio Choir · Eric Ericson Chamber Choir

Hans Vainikainen *chorus master*

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Åtta Barfotasånger (1943–45) *(Nordiska Musikförlaget)* 23'48

Eight Barefoot Songs

orchestrated by Antal Doráti. Texts: Allan Pettersson

- | | | |
|-----------|--|------|
| 10 | 1. [No. 14] <i>Herren går på ängen</i> (see page 274) | 2'20 |
| 11 | 2. [No. 2] <i>Klokar och knythänder</i> (see page 267) | 3'12 |
| 12 | 3. [No. 7] <i>Blomma säj</i> (see page 269) | 1'42 |

13	4. [No. 10] <i>Jungfrun och ljugarpust</i> (see page 271)	5'01
14	5. [No. 23] <i>Mens flugorna surra</i> (see page 279)	2'59
15	6. [No. 13] <i>Du lögnar</i> (see page 274)	1'46
16	7. [No. 20] <i>Min längtan</i> (see page 277)	2'33
17	8. [No. 11] <i>En spelekarls himlafärd</i> (see page 272)	3'47

Anders Larsson *baritone*

Nordic Chamber Orchestra · **Christian Lindberg** *conductor*

Symphony No. 13 (1976) *(Nordiska Musikförlaget)*

1	Beginning	66'16
2	5 bars after Figure 15	5'06
3	3 bars after Figure 35	6'27
3	3 bars after Figure 35	11'30
4	5 bars after Figure 70 (<i>Tempo I</i>)	5'13
5	3 bars before Figure 87	3'52
6	4 bars before Figure 99	9'43
7	5 bars after Figure 128	6'50
8	4 bars after Figure 152	3'02
9	3 bars after Figure 165 (<i>Tempo I</i>)	1'17
10	4 bars after Figure 169	1'41
11	5 bars after Figure 174	7'43
12	4 bars after Figure 194	3'44

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Symphony No. 14 (1978) *(Nordiska Musikförlaget)*

52'14

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | Beginning. ♩ = 89 | 2'45 |
| 2 | Figure 17. ♩ = 48 | 2'56 |
| 3 | 3 bars after Figure 27. ♩ = 72 | 8'01 |
| 4 | 2 bars before Figure 45. ♩ = c.84 | 16'01 |
| 5 | 2 bars after 87. ♩ = 64 | 9'01 |
| 6 | Figure 115, final quaver. ♩ = 48 | 4'52 |
| 7 | 4 bars before Figure 125. ♩ = 72 | 0'55 |
| 8 | 3 bars after Figure 126. ♩ = 64 | 3'54 |
| 9 | Figure 138. ♩ = 48 | 3'45 |

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor***Concerto No. 2 for string orchestra** (1956) *(Nordiska Musikförlaget)*

26'46

- | | | |
|----|-------------------------------------|-------|
| 10 | I. <i>Allegro</i> | 7'01 |
| 11 | II. <i>Dolce e molto tranquillo</i> | 5'49 |
| 12 | III. <i>Allegro</i> | 13'39 |

Nordic Chamber Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Concerto No. 2 for violin and orchestra

53'09

(1977, revised version) *(Nordiska Musikförlaget)*

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | Beginning | 17'27 |
| 2 | <i>Tempo II</i> (after Figure 54) | 12'18 |
| 3 | <i>A tempo</i> (after Figure 93) | 9'32 |
| 4 | <i>Cantando</i> (Figure 117) | 13'51 |
- Ulf Wallin *violin*

5 **Symphony No. 17, fragment** (1980)

7'04

Performing edition prepared by

Markus Brylka and Christian Lindberg *(Edition Tarrodi)*

Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

Concerto No. 3 for string orchestra (1956–57)

		53'30
1	I. <i>Allegro con moto</i> (Swedish Radio)	16'30
2	II. <i>Mesto</i> (Gehrmans)	25'10
3	III. <i>Allegro con moto</i> (Swedish Radio)	11'29

Nordic Chamber Orchestra · Christian Lindberg *conductor*

- Concerto for violin and string quartet (1949)** (NMS) 35'53
- 1 I. *Allegro moderato – Allegro – Moderato – Più allegro – Tempo I* 6'37
- 2 II. *Lento – Molto largo – Molto agitato – Presto – Lento – Andante* 10'38
- 3 III. *Allegro moderato – Meno mosso – Largo poco a poco –
Tempo I – Cadenza – Allegretto – Andamento –
Allegro furioso – Andante* 18'34

Ulf Wallin *violin*

Quartet: Sueye Park violin I · Daniel Vlashi Lukaçi violin II

German Tcakulov viola · Alexander Wollheim cello

- Two Elegies** for violin and piano (1934) (Warner/Chappell) 2'48
- 4 *Andantino* 1'24
- 5 $\text{♩} = 48$ 1'20
- 6 **Andante espressivo** for violin and piano (1938) (Warner/Chappell) 3'19
- 7 **Romanza** for violin and piano (1942) (Warner/Chappell) 3'05
- Moderato*

Ulf Wallin *violin* · **Thomas Hoppe** *piano*

8 **Lamento** for piano solo (1945) (Warner/Chappell) 2'17
Lento
Thomas Hoppe *piano*

Four Improvisations for string trio (1936) (Warner/Chappell) 10'36

- 9 I. *Largo – Allegro* 2'36
10 II. ♩ = 92 3'26
11 III. ♩ = 88 2'23
12 IV. ♩ = 100 1'59

Ulf Wallin *violin* · German Tcakulov *viola*
Alexander Wollheim *cello*

Seven Sonatas for two violins (1951) (<i>Manuscript / Warner/Chappell</i>)	57'48
1 Sonata No 1	13'03
Sonata No. 2	6'45
2 I. <i>Allegro con allegrezza</i>	1'34
3 II. <i>Moderato</i>	3'06
4 III. <i>Allegro veloce – Ostinato</i>	1'58
5 Sonata No. 3	5'10
6 Sonata No. 4	5'14
7 Sonata No. 5	10'48
Sonata No. 6	12'08
8 I. <i>Andante</i>	2'19
9 II. <i>Walzer</i>	1'11
10 III. <i>Mesto</i>	2'16
11 IV. <i>Tempo di Walzer</i>	1'33
12 V. <i>Andante</i>	4'38
13 Sonata No. 7	3'34
Duo Gelland <i>violins</i> Martin and Cecilia Gelland	

- 14 **Fuga in E** for oboe, clarinet and bassoon (1948) *(Gehrmans)* 13'22
Members of the **Norrköping Symphony Orchestra**
Thomas Bodin *oboe* · Álvaro Pastor Jiménez *clarinet* · Linus Björnstam *bassoon*
- 15 **Symfonisk sats** (1973) *(Gehrmans)* 10'56
Symphonic Movement
Norrköping Symphony Orchestra · Christian Lindberg *conductor*
- 16 **Fantaisie for solo viola** (1936) *(Nordiska Musikförlaget)* 3'27
Ellen Nisbeth *viola*

This is a very long SACD, and the last track starts after 80'00 minutes. On some players playing the last track alone could be a problem. In such cases please start at the second last track and let the machine play through.

Vox Humana (1974) (STIM)

50'00

for soloists, mixed choir and string orchestra (texts: see pages 256–264)

Första delen

- | | | |
|----|---|------|
| 1 | 1. <i>Död natt</i> for alto and string orchestra
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren | 1'59 |
| 2 | 2. <i>Ballad</i> for choir <i>a cappella</i>
Text: Daniel Laínez; Swedish version: Sverker Arnoldsson | 2'44 |
| 3 | 3. <i>För en kort minut</i> for soprano and string orchestra
Text: Roberto Fernández Retamar; Swedish version: Lasse Söderberg | 1'58 |
| 4 | 4. <i>En man går förbi</i> for baritone, violas and cellos
Text: César Vallejo; Swedish version: Artur Lundqvist / Francisco J. Uriz | 4'45 |
| 5 | 5. <i>Den obotfärdige</i> for mixed choir and string orchestra
Text: Murilo Mendes; Swedish version: Arne Lundgren | 2'31 |
| 6 | 6. <i>Svälten</i> for alto and mixed choir
Text: Nicolás Guillén; Swedish version: Lasse Söderberg | 2'12 |
| 7 | 7. <i>Dikt hämtad från en tidningsnotis</i> for choir <i>a cappella</i>
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren | 3'20 |
| 8 | 8. <i>Dikt till en död vän</i> for alto and string orchestra
Text: Cassiano Ricardo; Swedish version: Arne Lundgren | 2'40 |
| 9 | 9. <i>Ögonblicksbild från ett kafé</i> for choir <i>a cappella</i>
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren | 2'13 |
| 10 | 10. <i>Lynch</i> for mixed choir and string orchestra
Text: Nicolás Guillén; Swedish version: Lasse Söderberg | 1'24 |

- | | | |
|----|---|------|
| 11 | 11. <i>Che</i> for soprano and string orchestra
Text: Miguel Barnet; Swedish version: Lasse Söderberg | 1'58 |
| 12 | 12. <i>Epitafium över en invasions soldat</i> for baritone and string orchestra
Text: Roberto Fernández Retamara; Swedish version: Lasse Söderberg | 2'34 |
| 13 | 13. <i>Den sista dikten</i> for tenor and male choir
Text: Manuel Bandeira; Swedish version: Arne Lundgren | 2'00 |
| 14 | 14. <i>Lysande vision</i> for alto, bass and string orchestra
Text: Murilo Mendes; Swedish version: Arne Lundgren | 2'56 |

Andra delen

- | | | |
|----|--|------|
| 15 | 1. <i>Dansvisa</i> for baritone and string orchestra
Text: Anon., in Ayacucho; Swedish version: Sverker Arnoldsson. | 1'14 |
| 16 | 2. <i>Dom över en förrädare</i> for mixed choir and string orchestra
Text: Anon., in Quechua; Swedish version: Sverker Arnoldsson | 1'21 |
| 17 | 3. <i>Min mor</i> for baritone and string orchestra
Text: Anon., in Nahuatl; Swedish version: Sverker Arnoldsson | 1'20 |

Tredje delen

- | | | |
|----|---|------|
| 18 | <i>Den stora glädjen</i> for mixed choir and string orchestra
Text: Pablo Neruda; Swedish version: Artur Lundqvist / Francisco J. Uriz | 9'27 |
|----|---|------|

Marianne Mellnäs *soprano* · Margot Rödin *alto*
 Sven-Erik Alexandersson *tenor* · Erland Hagegård *baritone*
 Swedish Radio Choir
 Swedish Radio Symphony Orchestra · Stig Westerberg *conductor*

Sex sånger för röst och piano (1935) (texts: see pages 265–266) (*Gehrmans*) 13'57**Six Songs for voice and piano**

- | | | | |
|---|--|--------------------------|------|
| 1 | 1. <i>Det blir stilla då kråkorna dör</i> | Text: Gunnar Björling | 2'03 |
| 2 | 2. <i>En visa i ensamhet</i> | Text: Dan Andersson | 0'55 |
| 3 | 3. <i>Pinjen och blixten</i> | Text: Sten Selander | 1'13 |
| 4 | 4. <i>Resignation</i> | Text: Ingeborg Björklund | 2'21 |
| 5 | 5. <i>Tillflykt</i> | Text: Ingeborg Björklund | 1'47 |
| 6 | 6. <i>Mitt hjärta behöver ett litet barn</i> | Text: Jarl Hemmer | 5'10 |

Barfotasånger (1943–45) (*Gehrmans*) 56'54**Barefoot Songs**

Texts: Allan Pettersson (see pages 267–280)

- | | | | |
|----|------------------------------------|--|------|
| 7 | 1. <i>Visa i sorgton</i> | | 2'38 |
| 8 | 2. <i>Klokar och knythänder</i> | | 2'27 |
| 9 | 3. <i>Fattig är Mor</i> | | 1'10 |
| 10 | 4. <i>Kärleken går vilse</i> | | 3'05 |
| 11 | 5. <i>Stjärnan och gallret</i> | | 1'45 |
| 12 | 6. <i>Nånting man mist</i> | | 1'41 |
| 13 | 7. <i>Blomma säj</i> | | 2'04 |
| 14 | 8. <i>Vintervis</i> | | 1'29 |
| 15 | 9. <i>Liten ska vänta</i> | | 2'19 |
| 16 | 10. <i>Jungfrun och ljugarpust</i> | | 5'02 |
| 17 | 11. <i>En spelekarls himlafärd</i> | | 2'08 |

18	12. <i>Du vet</i>	2'09
19	13. <i>Du lögnar</i>	1'51
20	14. <i>Herren går på ängen</i>	1'59
21	15. <i>Hundarna vid havet</i>	2'16
22	16. <i>Kivlynnte liten</i>	3'18
23	17. <i>Jag tänker på ting</i>	0'45
24	18. <i>Blomma vid min fot</i>	1'49
25	19. <i>Rymmaren</i>	2'04
26	20. <i>Min längtan</i>	2'11
27	21. <i>Nu väntar man vinter</i>	3'36
28	22. <i>Vännen i Söndagslandet</i>	2'42
29	23. <i>Mens flugorna surra</i>	2'36
30	24. <i>Han ska släcka min lykta</i>	1'44

Peter Mattei *baritone* · Bengt-Åke Lundin *piano*

Allan Pettersson – The First Symphony

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

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

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

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

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

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

Picture format: NTSC – 16:9 · Sound format: Dolby Digital – Stereo · Region code: 0 (Worldwide)
Languages: Swedish, with English, German and French subtitles · Total time: 58 minutes

© 2011, dsl music & video productions



dsl film & music productions
www.dslproductions.se



sveriges**SR**radio

Människans röst (Vox Humana – *The Voice of Man*)

An enlightening documentary, made available to a wider international audience through the initiative and generous sponsorship of Christian Lindberg

Allan Pettersson, composer

A documentary 1973–78 by Peter Berggren, Tommy Höglind and Gunnar Källström

Produced by Peter Berggren and Jonny Mair for Sveriges Television AB (SVT)



Digital film restoration & colour grading: Gunnar Källström and David Lindberg

Picture format: NTSC – 16:9 & 4:3 pillar box · Sound format: Dolby Digital – Stereo

Region code: 0 (Worldwide)

Languages: Swedish, with English subtitles · Total time: 81 minutes

DVD Authoring: David Lindberg, DSL film and music productions



dsl film & music productions
www.dslproductions.se

Vem fan är Allan Pettersson? (*Who the hell is Allan Pettersson?*)

An interview with the composer, made available to a wider international audience through the initiative and generous sponsorship of Christian Lindberg

An interview produced in 1974 for Sveriges Television AB (SVT)

Picture format: **NTSC – 4:3 pillar box** · Sound format: **Dolby Digital – Stereo** · Region code: **0 (Worldwide)**
Languages: Swedish, with English subtitles · Total time: 52 minutes
DVD Authoring: David Tarrodi

YELLOW TONE
PRODUCTIONS

www.yellowtone.se

Sången om livet (*The Song of Life*)

A film about Allan Pettersson, made available to a wider international audience through the initiative and generous sponsorship of Christian Lindberg

Allan Pettersson in conversation with Sigvard Hammar, Tommy Höglind, Gunnar Källström and Peter Berggren (1973–80)

Cinematography, stills and research: Gunnar Källström · Sound recording: Tommy Höglind
Film editor and producer: Jonny Mair · Written and directed by Peter Berggren
Produced in 1987 for Sveriges Television AB (SVT) · English subtitles: Jonathan Mair

Picture format: **NTSC – 4:3 pillar box** · Sound format: **Dolby Digital – Stereo** · Region code: **0 (Worldwide)**
Languages: Swedish, with English subtitles · Total time: 1 hour 58 minutes
DVD Authoring: David Tarrodi

YELLOW TONE
PRODUCTIONS

www.yellowtone.se

Allan Petterson

© Gunnar Källström



The music of **Allan Pettersson** has been linked to his life and background to an extent that is unprecedented among 20th-century composers. In much of what has been written about him, during his lifetime as well as later, Pettersson's working-class background, his illnesses and the pain and suffering they brought him have been regarded as obvious keys to understanding his music. Many listeners have spoken of hearing the composer's pain in the music. Many others have become aware of his music as a result of their interest in Pettersson as a person and his life. Pettersson himself contributed to this, with statements that directly connected his life with his creation: 'The work I am labouring over is my own life – the blessed, the cursed: to re-discover the song that the soul once sang.' He would often speak of the vulnerable in society and express a deep concern for the downtrodden, but he also reacted against the emphasis put on his working-class background. When reading about Pettersson's life today, it is helpful to be aware of this. The story of Allan Pettersson is both about a working-class boy who fought his way through adversity and illness, and about a successful composer, whose music is worthy of being recognised for its inherent qualities.

Allan Pettersson was born in 1911 and grew up in the working-class neighbourhood of Södermalm in Stockholm. His father, who had a serious alcohol problem, was a blacksmith and his deeply religious mother was a seamstress. Allan had three older siblings and the family lived in a cramped and damp basement flat with bars over the windows. The poor living conditions would shape the composer's life in many ways; later in life, he was plagued by arthritis which he claimed had its origins in that basement. As a child Allan encountered music through itinerant street musicians, his mother who sang religious songs in a beautiful voice, and his siblings who all played instruments: the zither, mandolin and violin. He, too, started playing the violin, first on an instrument made by an older brother and then on a real violin bought with money he had earned selling Christmas cards. He practised diligently, received music lessons at primary school and gained experience as a musician by playing the violin in pubs and in silent movie theatres.

In 1930 Allan Pettersson began his violin studies at the Stockholm conservatory, but did not do very well. At the end of 1934, after nine semesters, he received the worst grades of the 17 students in the violin class of the teacher Julius Ruthström. A turning point came when Pettersson switched from violin to viola and thus to a different teacher. He quickly became prominent on his new instrument and was described as highly accomplished. In 1937, for example, he took part in the first Swedish performance of Arnold Schoenberg's *Pierrot lunaire*. It was also around this time that he composed his first pieces, and in 1937–38 he studied in the counterpoint class at the conservatory.

Thanks to a Jenny Lind scholarship, Pettersson was able to study abroad. He wanted to go to Berlin and Paul Hindemith – a viola player as well as composer – but that proved impossible. Instead, in the spring of 1939, he departed for Paris to study the viola with Maurice Vieux, principal violist at the Paris Opéra. The outbreak of the Second World War meant that the study year did not go according to plan, however; after a few months Pettersson was forced to return home. Back in Sweden, in September 1940, he took up a position as violist in the Stockholm Concert Society (now the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra). In the autumn of 1943 he married Gudrun Gustafsson, who would remain by his side for the rest of his life.

In Pettersson's accounts of his time as an orchestral musician, a sense of alienation, of feeling different and of not getting the recognition he deserved emerges. Parallel to his work in the orchestra, he began to compose in earnest, and his 24 *Barfotasånger* (*Barefoot Songs*) from 1943–45 are among the fruits of this. It was also then that Pettersson started taking composition lessons, devising his own course of study with a number of teachers in various subjects. He studied harmony with Sven Blohm and Herbert Rosenberg and counterpoint with Otto Olsson; this was followed by studies with Karl-Birger Blomdahl, which included free composition, harmony, counterpoint and the techniques taught by Hindemith and Ernst Krenek. Much later Pettersson described the studies with Blomdahl as having been important:

Now I met a guide, rather than a teacher. I was no ordinary student, but rather a composer who had been brainwashed into a cowed serf. Blomdahl's comradely manner and selfless interest in his task meant that now I could once again fully be myself.

Here, too, Pettersson's feelings of alienation surfaces and the expression 'cowed serf' can be traced back directly to his working-class background. *Fugue in E* for wind trio was composed in 1948 in connection with his studies for Blomdahl – the piece was first performed on the radio in 1950. Concerto No. 1 for violin and string quartet (1949), a highly avant-garde work, was also written during this period, and the stylistic differences between this work and, for example, the more conventional *Barfotasånger* suggest that the 1940s were a time when Pettersson was trying out different modes of expression. It was also then that he increasingly began to identify as a composer.

In the autumn of 1950, Pettersson applied for and was granted a leave of absence from the orchestra to study and compose. Financially, this was possible because his wife Gudrun, a physiotherapist, supported the couple. Pettersson worked on his Seven Sonatas for Two Violins and also his First Symphony, and in September 1951 he once again left Stockholm for Paris. This time his aim was to continue and complete his training as a composer, and with the help of a letter of recommendation he was given the opportunity to study with Arthur Honegger at the École Normale de Musique. Honegger's music was well known in Sweden: the Concert Society Orchestra had for instance played the composer's *Symphony for Strings* in 1949.

Pettersson showed Honegger his Violin Concerto, and received, according to himself, the comment 'One need not doubt that this is your true profession'. It is possible to follow the lessons through Pettersson's notebooks that have been preserved, and which show that he was not particularly impressed by Honegger. The teaching was in the form of group lessons, which seems to have suited Pettersson badly, and he was also hurt when Honegger analysed the Violin Concerto in front of the class. Pettersson made the following note: 'H spoke, as I said, of wanting to be modern, of

mannerisms and “musique de papier”, without directly referring to the concerto, but tendentially.’

Pettersson attended classes not only with Honegger but also with Olivier Messiaen and Darius Milhaud, but neither of them succeeded in providing the guidance that he was looking for. Again, being taught in a group proved problematic. It was only when he started to take lessons with René Leibowitz that he felt he had come to the right place. Leibowitz was a conductor and composer and an authority on twelve-tone technique and the Second Viennese School, who was sought out by Pierre Boulez and other young avant-garde composers. From 2nd January to 4th September 1952, Pettersson studied very intensively with Leibowitz, at first three times a week and, by the end, every day. The lessons were individual and Pettersson felt that he was making real progress. On 26th January he wrote in a notebook:

I shall get to the point where I can judge my own work! But Hon.[egger] or Milh.[aud] do not help me to do so. They keep this ability as their privilege. They just leave me perplexed, nothing more. Only an intensive intellectual effort under someone like Leibowitz can lead me there.

Pettersson had studied Krenek’s version of twelve-tone technique for Blomdahl, but said himself that it was only under Leibowitz that he truly learned it. Among other things, he studied how the technique could be used in relation to classical forms.

In May 1952 Pettersson had received a letter from Per Lindfors, head of music at Radiotjänst, the Swedish public broadcasting corporation, asking if the composer would ‘like to write something new, which we could perform at a Sunday matinée sometime during the next season or the following year or when you complete the piece.’ Pettersson accepted and chose to compose a symphony. In his notes he mentions discussing it with Leibowitz, but stresses that it was only ideas for the work that were conceived in Paris; the actual composition took place after his return to Sweden in late 1952. Completed in 1953, the symphony was given the number 2 because he had previously begun, but not completed, another symphony. Pettersson did not return

to his post in the orchestra, and after a two-year leave of absence he chose to stop playing altogether and to work as a composer instead. Once more it was the income of his wife that enabled him to do so.

On 9th May 1954, Pettersson presented himself to the public as a symphonist with the première of his Symphony No. 2, a work lasting more than 40 minutes. And judging by the reviews, his symphonic début may be considered a success. Admittedly, there were criticisms but in *Dagens Nyheter* Åke Lellky wrote that ‘the symphony may not be a masterpiece, but it is very interesting, at times even fascinating.’ And the verdict of *Expressen*’s Yngve Flyckt was that ‘His new symphony should earn him a definitive breakthrough and sincere admiration from all quarters.’

In the following years, Pettersson composed his Third Symphony and two Concertos for String Orchestra (Nos 2 and 3), followed by Symphony No. 4. While Symphony No. 3 received some harsh criticism after its première, Pettersson was more successful with Concerto No. 3 for string orchestra. The first performance on 14th March 1958 of this very expansive work (*Mesto*, the second movement, is nearly 25 minutes long on its own) took place at a concert during which the second half was dedicated to jazz. According to the press, a youthful audience had come mainly for the jazz, but Pettersson’s music had nevertheless been much appreciated. *Mesto* was later performed as an independent work, and would ten years later earn its composer the prestigious Christ Johnson Prize. In connection with the première, Pettersson wrote a commentary that included strictly analytical observations about aspects of the score, as well as personal thoughts about his mother’s voice in the music and his own thoughts regarding the movement’s ‘song’: ‘The slow movement is a 24-minute reckoning, and I eventually arrive at a song that could have been sung by a soldier of the Salvation Army. That song is a testimony, a confession.’

Pettersson composed his Fourth Symphony in 1958–59. The work is characterised by the contrasts between pungent chromaticism with violent escalations on the one hand, and a chorale-like, more conventional tonal language on the other. This was

commented on at the time by the critic and fellow-composer Moses Pergament, who wrote of the contrast between ‘the romantically florid melodicism, with its roots – and thus its entire source of life – planted deeply in the most peaceful, naively ethereal 19th-century harmony [and] a rather radically modern and almost convulsively violent tonal mentality’. This would become a recurring feature of the composer’s symphonies from the 1960s. Pettersson immediately set about composing a new symphony, and in 1962 Symphony No. 5 was completed, a work that was premièred the following year and met with great success. It was considered ‘a hugely important addition to Swedish symphonic literature’. However, the fact that the première was part of a concert series labelled ‘New Music’ was remarked upon. Folke Hähnel wrote in *Dagens Nyheter* that the series was devoted to ‘radical new music’, a description which did not fit Pettersson’s new symphony. The symphony was probably a contributing factor to Pettersson’s inclusion in 1964 among the first four composers selected as recipients of a national remuneration scheme for artists, guaranteeing them a lifelong minimum income. The other three were Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem and Dag Wirén, all three older than Pettersson.

Alongside his success as a composer, Pettersson also encountered difficult setbacks. The rheumatoid arthritis that had troubled him for a while progressed in the early 1960s. In the summer of 1962 he wrote in a letter: ‘My arthritis has become worse. Now I have it in both hands, among other places. The pain can be severe, especially at night. The disadvantage is that I am working more slowly.’ The disease may be one of the reasons for the unusually long time it took for Pettersson to compose his next work, Symphony No. 6. It was written between 1963 and 1966, to be compared with Symphonies Nos 7, 8 and 9, composed in 1966–67, 1968–69 and 1970 respectively. Pettersson’s Sixth Symphony is a very large work in one movement which, apart from a slow introduction, can be divided into two parts. The first, with its strong chromaticism and wild strides and outbursts, contrasts sharply with the second, which is characterised by endless minor-mode melodic lines, conventional

chords and a great calm. In this slow second section we also hear what may be the clearest example of Pettersson's use of his *Barfotasånger* from the 1940s as melodic material. Here it is the song 'He will extinguish my lamp' that makes an appearance, but there are similar and extensive instances in earlier as well as later works.

13th October 1968 is arguably the most important date in Allan Pettersson's career. That day saw the first performance of his Seventh Symphony, which was a great success. It took place during a specially curated concert, the first in the Stockholm Concert Hall's 'Music for Youth' series. The idea was for a more open kind of event bridging the gap between audience and musicians. The programmes were to be less conventional, and on this occasion the concert began with a selection of Pettersson's *Barfotasånger*, interspersed with a talk about the composer's life and career by the baritone Karl Sjunnesson. The symphony was dedicated to Antal Doráti, who also conducted the première. The audience's reaction as the last note of the symphony died away was described as very excited. Pettersson was present and was called on stage four times. The work was praised in *Svenska Dagbladet* the next day: 'Following the death of Gösta Nystroem, we have no Swedish symphonist more able to engage the performers than Allan Pettersson.' The reviewer Carl-Gunnar Åhlén also stressed that the work should be performed again:

The symphony must be played as soon as possible and must be included in the [orchestra's] European tour this spring. It will then be possible to arrive at a performance – which thus far is a mere outline – on a par with the work's inherent riches. For this is the most "Swedish" music written in a long time [...].

The symphony was also praised in *Dagens Nyheter*: 'It doesn't happen very often, but on Sunday evening a great Swedish composer was presented, performed and recognised as a great Swedish composer.' At the concert, Pettersson was made an honorary member of the orchestra and the success continued: Doráti and the orchestra took the symphony on tour to East Germany in 1969 and the same year they also recorded it. The recording won a Grammis award the following year, while Pettersson

received the ‘Jury Prize for Creative Contribution’ for the composition. The symphony has since become something as unusual as a modern Swedish repertoire work.

While enjoying his success, Pettersson went on to compose what would become Symphony No. 8 and Symphony No. 9, in a style closely related to Symphonies Nos 5–7. His health deteriorated, however, and after completing the Ninth Symphony his condition was so serious that he had to be taken by ambulance to hospital, remaining there for nine months. Rheumatoid arthritis had hit him with full force and he also developed an inflammation of the kidneys. Although being in a critical state at times, he began two new symphonies in hospital. The pace of production remained very high throughout the 1970s, which is remarkable given that Pettersson’s chronic arthritis left him debilitated and in severe pain, even after he was discharged from hospital. During his final ten years, he completed seven symphonies and three other works, and worked on two more.

Following the success of the Seventh Symphony, Pettersson enjoyed a special position in Swedish musical life. Symphony No. 10 and Symphony No. 13 were broadcast on television and the Swedish public also had opportunity to get to know Pettersson through radio, TV and newspapers. Two hour-long radio interviews were broadcast in 1972 and a long interview was televised in 1974. This allowed the public to get close to Pettersson, even though his illness meant that he was isolated and unable to leave his apartment. The interviews were conducted at Pettersson’s home, and he shared his private thoughts on several occasions. The day before Pettersson’s Tenth Symphony was to be premièred on TV, the composer was offered the opportunity to express himself in the daily newspaper *Aftonbladet*. Instead of describing the new work, Pettersson chose to share diary entries from his time in hospital, experiencing premonitions of death. The text began ‘Thoughts written down while working on my Tenth Symphony at the Karolinska Hospital 1970–71’. The image of Pettersson as eccentric was consolidated during the 1970s. Both as a person and as a composer he came across as peculiar and different, with his working-class background and his commitment to

the weak in society, his illness, his atypical educational background and distinctive musical language. And this was an image that Pettersson himself helped to create.

Having completed his Eleventh Symphony in 1973, Pettersson went on to compose something other than a symphony for the first time since 1957. The catalyst was a film by the filmmaker Boris Engström, using the conclusion of Pettersson's Seventh Symphony as its soundtrack. The short film premiered on TV at midnight on New Year's Eve 1972 under the name *The Strike of Twelve* and became a regular feature on New Year's Eve television for fourteen consecutive years. Pettersson appreciated the film and felt that Engström was a kindred spirit. He therefore composed *Poem* for orchestra in 1973, dedicating the work to Engström who set the music to images of a seashore. The television broadcast on Christmas Eve 1976 was also the première of the work, which Pettersson eventually chose to rename *Symphonic Movement*.

With this in mind, it is perhaps less of a surprise that the composer now also accepted a formal commission for a work, something that had previously been unthinkable for him. A letter from 1963 to Nils Castegren at Swedish Radio illustrates Pettersson's usual reasoning concerning commissions:

I am an impossible kind of person who suffers from a constant obsession and never has to wait for inspiration. I therefore experience a constant strong psychological tension for and in my work, which is also constant. A commission is a kind of command (in the best sense of the word, of course), which deprives me of the initiative needed to harness this psychological tension (or stirrings) into a positive artistic force [...] Therefore I cannot undertake any commission, not even from Swedish Radio [...].

What Pettersson did on several occasions was instead to accept a fee and dedicate the next work that was ready to the commissioner. In 1973, however, he was visited by Carl Rune Larsson, director of music at Uppsala University and the pianist who had accompanied *Barfotasångerna* in 1968, at the concert when the Seventh Symphony was also premiered. Larsson wanted to commission a large-scale work for the 500th anniversary of Uppsala University in 1977. Pettersson accepted the commis-

sion, but not Larsson's proposal to write something related to St Bridget of Sweden. He did, however, choose to compose to a text for the first time since *Barfotasånger* some 30 years earlier. Then, in the 1940s, the texts had been his own, but now Pettersson chose texts by Pablo Neruda, the Chilean poet who had received the Nobel Prize for Literature in 1971. The result was Symphony No. 12, a work for choir and orchestra, subtitled 'The Dead in the Square' after the first of the featured poems. The lyrics describe how Chilean workers taking part in a demonstration were shot dead in a square in Santiago in 1946.

Interest in Pettersson had also begun to spread beyond Sweden. His Symphony No. 11 was written for the Harmonien Music Society in Bergen (now the Bergen Philharmonic Orchestra), and the Norwegian newspaper *Aftenposten* called him 'one of the greatest symphonists in the Nordic countries'. And in the United States, Pettersson's music had begun to attract attention. Recordings of the Second Symphony, the Seventh Symphony and *Mesto* from the Third Concerto for String Orchestra received favourable reviews, with Pettersson being described as a Swedish master symphonist. The reviews naturally reached Pettersson, and when the Stockholm Philharmonic Orchestra planned a US tour in 1975, he took it for granted that the Seventh Symphony would be included in the programme. But it soon turned out that this was not the case. According to a statement made by the composer, the director of the concert hall had informed him that the orchestra 'did not have the stamina to play' his symphonies on tour, with the result that Pettersson threatened 'to renounce the Philharmonic's honorary membership unless one of his works is included in the orchestra's planned US tour next season'. The orchestra's tour programme was not changed, however. When it was reported in *Dagens Nyheter* on 5th June 1975, that Gennady Rozhdestvensky, the new chief conductor of the Stockholm Philharmonic Orchestra, did not want to play Pettersson's music, an open letter from Pettersson was published two days later, stating: 'I hereby forbid the Stockholm Philharmonic Orchestra to play my works.' A debate flared up in the newspapers with some 30 contributions,

but although Pettersson received a lot of media attention, he hardly gained anything from the boycott. Carl-Gunnar Åhlén put it succinctly in *Svenska Dagbladet*:

The decision to ban the Philharmonic from playing Allan Pettersson's music is unfortunate for listeners, but highly damaging for the composer himself, as the measure acts like a boomerang, and will only delay the dissemination of his works.

The ban was lifted on 29th June 1976, helped by the arrival of a new director of the concert hall, who announced that more Nordic music would be played, and by the declaration of the chairman of the orchestra's musicians affirming that they wanted nothing more 'than once again to promote Allan Pettersson's art'. The period of the boycott must have been stressful for Pettersson, but it also offered satisfying moments. He was awarded STIM's (the Swedish Performing Rights Society) newly established Kurt Atterberg scholarship in 1974 and in March 1976 a scholarship from the Carl Albert Andersson Memorial Fund.

As for his compositional activities, Pettersson completed Symphony No. 12 'The Dead in the Square' in 1974 and immediately afterwards composed the multi-movement work *Vox Humana* for soloists, mixed choir and string orchestra. There is a clear kinship between these two works. The texts that Pettersson set to music in *Vox Humana* are based on poems by Latin American writers – including Neruda – and indigenous folk poetry. Prior to the first performance of the work in 1976, Pettersson explained his thoughts on the voice of man – *Vox Humana* – where his views on society and his sympathy for the poor and oppressed of the world are clearly evident:

'Blessed are the poor in spirit, for they will inherit the Earth.'

This is not the voice of man.

He who is poor is threatened in his own environment
where not even the law of war applies
not to strike one who is already down,
afflicted by misery's mutations in the genes,
by his own innocence

by the cruel and astute man,
who abolished the Word
and took possession of the earth.

No, blessed is the poor one,
who finds purification in the hatred of the oppressor
in solidarity with the oppressed
and strength in the longing
for a life beyond the great exhaustion.

This is the voice of man.
VOX HUMANA

In October 1975 it was reported in the press that Birgit Cullberg, the internationally known Swedish choreographer, would create a ballet using Pettersson's Seventh Symphony. *Rapport* was premièred in November 1976 and was the first choreography by Cullberg using a piece of music as its starting point – she had previously always based her works on literature. *Svenska Dagbladet* called the ballet 'a sensation that should resonate far beyond the borders of our country'. Pettersson's music moved and inspired other artists of various kinds. In addition to Boris Engström and Birgit Cullberg, it is known that the Norwegian painter Odd Nerdrum listened to Pettersson's music while working. Nerdrum also contacted Allan Pettersson, expressing his admiration. Much later, in 2018–19, another Norwegian artist, Trine Folmoe, created 24 paintings inspired by the 24 *Barfotasångerna*.

After *Vox Humana*, Pettersson's next work was once again a symphony, his thirteenth. And now the contact that Pettersson had established with the music society Harmonien in Bergen in connection with the Eleventh Symphony became important: in May 1976 the Bergen International Festival, founded by Harmonien among others, commissioned a work to be premièred at the festival's 25th anniversary the following year. Pettersson, who had already begun work on Symphony No. 13, reserved it for Bergen. The symphony was completed in August 1976 and was dedicated to the Fes-

tival, Harmonien and the conductor Karsten Andersen. But the work was not premièred at the 1977 anniversary after all. With a duration of more than 60 minutes, the work is highly complex and inaccessible and the time allotted for rehearsals proved insufficient. The première was therefore postponed until the following year.

Pettersson went on to compose his Concerto No. 2 for violin and orchestra, Symphony No. 14 and Symphony No. 15. These voluminous works, the first two more than 50 minutes long, the latter about 30 minutes, were written at breakneck speed in 1977–78; a productivity that is difficult to grasp, especially given the composer's severe arthritis. The Violin Concerto was written for the world-famous violinist Ida Haendel, who premièred it in January 1980 with the Swedish Radio Symphony Orchestra conducted by Herbert Blomstedt. According to the composer, the work was 'in reality a symphony for violin and orchestra'. It runs counter to the traditional concept of the concerto genre, in which the focus is on a prominent solo part featuring virtuoso displays. Pettersson instead lets the soloist play for long stretches almost without interruption, as if engaged in a battle with the orchestra and often in a highly expressionistic vein. Several reviewers commented on the lack of balance between soloist and orchestra, although this was interpreted in different ways. In the most negative review, Jan Lennart Höglund claimed that Pettersson did not know what his scores would sound like in the concert hall when they were finally performed. This should be understood in the context of the fact that the composer, on account of his chronic rheumatoid arthritis, had the utmost difficulty in leaving his home. During the 1970s Pettersson was not able to attend the premières of any of his compositions; instead he would sit at home and follow them as they were broadcast on radio or TV. According to the composer himself, the scoring of the concerto and the relationship between solo violin and orchestra had been a deliberate choice, in defiance of the prevailing norms and expectations regarding the concerto genre.

During these years, Pettersson's housing situation improved. For a long time, he had lived four floors up without an elevator – which, given his illness, had been dif-

ficult. As early as in 1968, the Association of Swedish Composers and the Stockholm Philharmonic Orchestra had campaigned for ‘suitable accommodation for the composer so that he can work in peace’. It was not until the autumn of 1978, however, that Pettersson was able to move, something which is documented in Peter Berggren’s film *The Voice of Man*. In a scene lasting just over eight minutes, the ailing composer leaves the old flat and slowly makes his way walking backwards down the stairs and into a car, groaning in pain while his Seventh Symphony is heard on the soundtrack. This scene is a typical example of how Pettersson’s life and music have been linked together. The connection between Pettersson’s pain and his music is direct; the illness and the pain becomes an obvious basis for interpretation of the work. For some listeners, this makes Pettersson’s music more readily understandable and accessible. It is not the only way to appreciate it, however. Pettersson’s music contains exciting motifs, achingly beautiful melodies, fascinating sounds, potent rhythmic structures and unique orchestration, elements which are all worthy of individual attention. As listeners, we encounter all of these together in the great entities formed by the works; works that may encourage us to interpretations touching on struggle, rest, life, death, joy, sorrow or perhaps pain. Or we may simply immerse ourselves in Pettersson’s sound world, remaining in it until we emerge on the other side, shaken by what we have heard.

In 1979, Pettersson was awarded the title of honorary professor by the Swedish government. The same year he completed his final work, Symphony No. 16. Like the Violin Concerto, the Sixteenth crosses the genre boundary between symphony and concerto. It was composed for the somewhat unusual combination of alto saxophone and orchestra, and Pettersson’s surviving sketches and notes show that he himself referred to it at an earlier stage as a ‘saxophone concerto’. The symphony is dedicated to the American saxophonist Frederick L. Hemke. Hemke had heard Pettersson’s Seventh Symphony and wanted the composer to write something for the saxophone. He wrote a letter to Pettersson, but did not receive a reply until much later – not a letter, however, but the full score of the Sixteenth Symphony. Hemke also premiered

the symphony with the Stockholm Philharmonic Orchestra and conductor Yuri Ahronovitch, but only in 1983, three years after the composer's death.

Pettersson worked on two works after the completion of the Sixteenth Symphony, a Concerto for Viola and Orchestra and an unnamed symphonic work. His health deteriorated in the late 1970s, however – in addition to the rheumatoid arthritis, he suffered from the side effects of medication and eventually his body could no longer cope. Allan Pettersson passed away on 20th June 1980.

The Symphonies

Why symphonies, Allan Pettersson? – ‘Even as a small boy, I liked to roam the wide-open fields with the thieving magpies. I have never liked sitting in bowers.

(from an interview in *Svenska Dagbladet*, 12th October 1968)

Allan Pettersson appreciated the symphony's vast format, something he likened to being in a large field, in free and open spaces. And this he preferred to something smaller and much more confined: ‘bowers’. ‘Fields with magpies’ and ‘bowers’ carry connotations of different social classes – something that ties in with Pettersson's profile as a working-class composer – but the words can also be interpreted as symphonies versus chamber music. Pointing in that direction is a note from 1954 in which Pettersson writes that a symphony was not as personal as a string quartet and that this was the reason why he chose to write a symphony instead: ‘I am asked to write a string quartet, but I don't want to bare my soul anymore – ENOUGH!!!’

As a composer, Pettersson dedicated himself to the symphony genre. Throughout his career, 1953–80, he composed works which occupy a central position in the Swedish symphonic repertoire. The first work Pettersson wrote after his composition studies in Paris was a symphony (No. 2), as was the last work he completed (No. 16). During all this time, he only wrote a handful of works in other genres. Moreover, the composer claimed that one of these, the Second Violin Concerto, was in fact also a

kind of symphony. He did not compose a single chamber music work during his career as a professional composer.

From the mid-twentieth century onwards many composers turned their backs on the symphony as being old-fashioned. Consequently, anyone who did compose symphonies for performance by traditional symphony orchestra was making a conscious choice. When an article from 1963 referred to Pettersson as ‘the last symphonist’, it said a lot about how the future of the symphony was regarded. In the 1970s, however, there was a renewed interest in the genre in Sweden. Composers who had not written symphonies for many years returned to the genre, and several younger composers presented themselves as symphonists. Having composed symphonies at a steady pace since the early 1950s and been accused of being unfashionable, Pettersson followed this development with some bitterness. In 1980, in one of the last interviews he gave, he is said to be unable ‘to forget what it was like at a time when it was not fashionable to write symphonies and melodic ones at that’. Further on in the same article, there is a slightly ironic comment by Pettersson: ‘Now the odd thing is that everyone is writing symphonies.’

Symphony No. 1 (unfinished)

The first symphony that Allan Pettersson completed he called Symphony No. 2. The reason was that there was already a Symphony No. 1, a work he had been working on for a while. It had been begun in 1951, during his leave of absence from his work as an orchestral musician, but he did not manage to complete it. In a letter to conductor Tor Mann, he described his difficulties:

I am adding to my criminal record with a symphony which I am beginning to see the end of. It grows and grows, but I am getting smaller and smaller, and when it is finally finished, only the glasses will remain of what was once Pettsson [sic].

It may have been the uphill work on the symphony that made him realize the need for further studies, and in the autumn of 1951 he travelled to Paris to complete his

education. In a letter to his friend and musicologist Bo Wallner, Pettersson wrote that he had put the symphony aside because he was dissatisfied with it and had now learned something new. He would, however, return to his First Symphony several times in the 1950s and – according to his wife Gudrun – also in the 1970s, and considered the work unfinished. The preserved musical material is difficult to interpret and exists in different versions with different layers. From this material, Christian Lindberg has prepared the concert version included here. Some sections (such as the opening) are clearly more developed than others (for instance the final part). It is certainly possible to recognize Pettersson’s voice, in general as well as in specific passages of escalation, ostinatos, orchestration techniques and in the clear quote from one of his *Barfotasånger*, ‘Min längtan är en underlig fågel’ (My yearning is a strange bird). Pettersson would return to these songs many times in his later works and it is interesting that the idea was already present in his very first symphony.

Symphony No. 2

Pettersson’s Second Symphony was begun while he was studying in Paris, but he was at pains to make it clear to posterity that he did not compose it under Leibowitz’s supervision. The lesson material preserved by Pettersson shows that the teacher thought they should work on the symphony together. The composer subsequently added a brief note:

I never wrote a symphony for Leibow [sic]. I wrote it on my own and he neither saw nor heard a single note. Quite understandable, since in Paris I only had ideas (got ideas). The symphony was then done in Stockholm. I regard everything I wrote for Leibow. as mere exercises; I could never have produced something I would regard as a real composition under his supervision. What I compose has nothing to do with anyone else. God save me.
Allan Pettersson Oct.-55

It seems that Pettersson expected his notes to be read by posterity and was keen to avoid misinterpretation. This is also confirmed in an article in the magazine *Nutida*

Musik from 1958 where it is explained that the symphony ‘grew – perhaps as a kind of protest – behind his teacher’s back. Leibowitz had no inkling of the viper he was nurturing in his bosom.’

The symphony was composed in 1952–53 and premièred at the Royal Academy of Music under Tor Mann on 9th May 1954. With knowledge of Pettersson’s entire symphony production, of the works which were to follow, it is possible to recognise that important features of the composer’s later production are already present. To begin with, the symphony is in one movement, as is the case with all his other symphonies except the Third and Eighth. And returning to Pettersson’s studies for Leibowitz, single-movement symphony form was something that was studied in particular. Furthermore, the work is long: 42 minutes according to the score, in this recording closer to 47 minutes. Many of Pettersson’s symphonies are very long, and here Pettersson really stands out among other composers. According to the *Svensk Musik* database, some 150 symphonies were composed in Sweden between 1950 and 1980. Of these only 13 have a playing time of more than 40 minutes, nine of which were composed by Pettersson. Other features of Pettersson’s Second Symphony that anticipate his later symphonies are the ways he works with tonality and contrast. There is a modern tonal idiom and strongly dissonant sections with a great deal of chromaticism and tonal instability. But there are also lyrical passages, not least when the secondary theme is played, where we hear long melodic lines and a Romantic tonal language based on major/minor tonality. When the symphony was to receive its second performance, the composer wrote a note on the work, explaining that he was looking for unity and balance, to be achieved through contrast between different sections and different types of motif. In the symphony, these contrasting effects run like a common thread, both between one bar and the next and between different themes. Pettersson’s Second Symphony is thoroughly worked out, and it must be said that he made his début as a composer of symphonies with a mature work. After the premièred, Ingmar Bengtsson, an influential musicologist and journalist, wrote in

Svenska Dagbladet: ‘It is as imposing as a drama and as arbitrary as a life. One listened fascinated, horrified and captivated.’

Symphony No. 3

Pettersson’s Third Symphony stands out in his vast symphonic output as the only one consisting of four movements, the usual number in traditional symphonies. When Pettersson composed Symphony No. 3, he may have wanted to test whether four movements worked as well or even better than a single one. The ordering of the movements follows the traditional pattern: the first movement is an *Allegro* that begins with a short introduction, the second is a *Largo con espressione*, the third is in the style of a scherzo in a fast triple time, and the finale is an *Allegro* closely related to the first movement. The last three movements are to be played *attacca*. When the symphony was premièred on 21st November 1956 by the Gothenburg Symphony Orchestra under Tor Mann, many critics were negative and it is probably no coincidence that Pettersson never again resorted to the four-movement structure. The four movements are closely related, not least because the entire symphony is based on the same three main ideas.

Pettersson’s Second and Third Symphonies had been completed without much of a break in between, but it now took some three years before work on Symphony No. 4 began. This may be a consequence of the negative criticism that had greeted the first performance of the Third Symphony; one review had described it as ‘a backward step’. But what hurt Pettersson most was that his friend Bo Wallner, a musicologist with great influence on the Swedish music scene, had criticised his handling of form and had maintained that the symphony was not ‘symphonic’. After the Third Symphony, Pettersson wrote two Concertos for String Orchestra, No. 2 and No. 3. The Third Concerto was premièred with great success in 1958, and it was around that time that the composer started work on his Fourth Symphony.

Symphony No. 4

The Fourth Symphony differs from its predecessor in a number of ways. In the Fourth, Pettersson has been generous with simple, tonal passages, something which Bo Wallner in his commentary on the work at the time of its première referred to as a ‘song idiom’. When pure major or minor chords occur in the composer’s earlier symphonies, they often do so in very brief passages, or in conjunction with notes that deliberately ‘disturb’ the simplicity of the sound. In the Fourth Symphony, however, there are long, chorale-like passages that co-exist with more modernist ones. The great contrasts in musical idiom were also an aspect that was criticised after the première of the Fourth Symphony in January 1961. For instance the composer and reviewer Moses Pergament wrote that the various elements in the symphony came across as ‘all too heterogeneous to be fused into a flawless, organic unity’. One of the chorale-like passages that Pergament and other critics probably had in mind when they referred to ‘the banality of triads’ and pointed out the great divergences in the musical idiom is the one that might be termed the symphony’s ‘second subject group’ [disc 3, □: 3’50]. There are numerous possible ways of interpreting this passage. In the summer of 1960 Pettersson’s mother died, and a couple of days later the composer wrote in his journal: ‘Symphony No. 4. To my mother, who has gone home to the life in which goodness is personified in God.’ Allan Pettersson’s mother was deeply religious and, during the composer’s childhood, she often sang religious songs with guitar accompaniment. It is tempting to perceive the chorale-like passages in the Fourth Symphony as a dedication, directly inspired by his mother’s singing. And yet the note was written six months after the completion of the symphony. In 1958, in the magazine *Nutida Musik*, Pettersson had hinted at a similar interpretation with reference to a passage in the Concerto No. 3 for string orchestra: ‘I gradually arrive at a song that might have been sung by a Salvation Army soldier.’ Some years later, Pettersson realized that some readers had overinterpreted his words.

There are apparently those who think that when I write my music I still have my old mum sitting on the kitchen bench. And that she is singing songs of salvation. And that in the square outside I am seeing Salvation Army soldiers marching past [...] No, it's madness to believe anything like that [...] My music comes from what I feel at the very moment when inspiration flows.

There is also a very plausible technical explanation of these chorale-like passages. Pettersson was aiming for balance in music, a balance between dissonance and consonance, between tension and relaxation – something he expressed on numerous occasions. Incorporating these longer passages with simpler harmonies may well have been a way of counterbalancing the rest of the music and creating tension between the different sections. Pettersson frequently stated that he did not care for atonality, precisely because it lacked – as he himself put it – this ‘field of tension between dissonances and consonances’. Despite the critical comments referred to above, the symphony's première was a success. Pettersson's own satisfaction with the work is clearly evident from a remark in his notebook: ‘Symphony No. 4: as usual I have made things difficult for myself (as with all of my works) but, as always, I have accomplished my task.’

Symphony No. 5

Pettersson's Symphonies Nos 2–4 can be grouped together as the composer's early symphonies, all composed in the 1950s. In terms of style they do not form a homogeneous group, however. There are certainly similarities between, for instance, the orchestral treatment in the Third and Fourth Symphonies in particular, but there are also similarities between the Second and Sixth Symphonies. Symphonies Nos 5–9, composed in the 1960s (No. 9 is dated 1970), are a different matter. These works are more closely related stylistically, for example in the characteristic escalations and in the layout, the motivic work and the slow final sections with their very long melodic lines.

Allan Pettersson composed his Symphony No. 5 during the years 1960–62, and it received its first performance on 8th November 1963, by the Radio Orchestra – the

precursor of the Swedish Radio Symphony Orchestra – conducted by Stig Westerberg. As given in the score, the duration of the work is approximately 40 minutes. A single-movement work, it can nevertheless be divided into four parts: a clearly defined slow introduction, two quicker central sections which together form the main part of the symphony, and finally a slow closing section.

It is interesting how in this symphony Pettersson is searching for new formal ideas, and uses an idiom which is at times challenging while at the same time retaining a clear connection with tradition. One example of this is the theme presented at the beginning of the second part of the symphony [disc 4, [2]], which may be regarded as the principal idea of the entire work. The theme shows similarities with a classical principal theme through its phrase structure and the scoring, with a melodic upper voice, a rhythmical accompaniment and parts filling in the texture. It is, however, far removed from a classical theme in terms of tonality and harmony.

Pettersson's Fifth Symphony is a work with great contrasts between different emotions, contained in a skilfully conceived form with a clear dramatic line which runs unbroken from beginning to end. In the lead-in to the slow closing section there is a rapid shift in idiom as well as character, from a many-layered, somewhat chaotic soundscape with different orchestral groups competing in loud dynamics to something completely different. Suddenly an elegiac melody is heard, softly, in single wind parts and harmonics from the strings, accompanied by an F minor chord repeated time after time by the trombones [disc 4, [4]].

The slow ending consists largely of sections in different minor keys. Within these, the harmony is largely based on tonic and dominant, the two most common chords in music rooted in traditional major-minor tonality. Articles about the symphony appearing both before and after the première repeatedly claimed that it wasn't modern. According to one author, Pettersson's music was confusing 'through its idiom, the meekness of which is usually regarded as outmoded within contemporary musical composition'. This was presumably a reference to the use of chords in the closing

section and its clear minor tonality: during the early 1960s – in Sweden as elsewhere – simple major and minor chords signalled ‘tradition’ as opposed to ‘radicalism’.

Pettersson’s use of pure major and minor chords in the closing of the Fifth Symphony is in no way traditional, however. For one thing, the chords are on numerous occasions held for an exceptional length of time: the two final chords, for example, are sustained for 46 and 21 bars respectively. This shapes our perception both of the sound of the chords and of their mutual relationship and function, and creates a very special effect.

Symphony No. 6

Between 1963 and 1966, Pettersson wrestled with his massive, almost hour-long Sixth Symphony. The long gestation was not only due to compositional challenges, however; it was in early 1964 that the composer suffered his first serious attack of rheumatoid arthritis. Symphony No. 6 is a very dark work that fluctuates between emotional states such as anger, desperation and, above all, sadness. It has on several occasions been described as a struggle. When Göran Bergendahl wrote about the work before the first performance, he also emphasised that there was

no respite whatsoever in the struggle: the sixth symphony is a single, almost continuous flow of music with no interruptions besides fairly moderate tempo changes. As a composition, it is a unique test of strength that also places great demands on the conductor and orchestra and – not least – the listener. In other respects it is a symphony in the traditional sense, however, a great drama with thematic characters in constant variation.

This might create the impression that the symphony is inaccessible, but I would rather argue the opposite: the Sixth Symphony is, along with the Seventh, perhaps the easiest to digest, provided that the listener comes to the work prepared for a long and emotional journey. And the work was successful, both at the première and later. It was first recorded in the mid-70s, a recording that reached an international audience. In 1977, *American Record Guide* wrote that Pettersson in his symphony pushed har-

monic repetition to its limits in order to create the utmost despair. This referred to the second and final part of the symphony, which is largely based on a single chord; a minor chord that is repeated over and over again, with only brief excursions to other chords.

The symphony can thus be divided into two parts. The first begins at a slow tempo with a bass ostinato, a motif in the low strings played repeatedly, with other parts added above. When a faster tempo begins [disc 5, 2], the motif that forms the basis of the first part of the symphony is presented. Pettersson develops this motif and lets it undergo continuous variations. This section contains great dynamic shifts, often in the form of violent outbursts. Those who wonder what this darkness and aggression represent may relate it to Pettersson's illness, the increasing rheumatism of the joints. This became so severe that the composer had to break off composing and went to stay at a 'health farm'. This brought him no relief, however; instead he suffered a difficult hernia, and returned home, as he put it, 'like a living skeleton with his intestines spilling out into his abdomen'.

In his biography of Pettersson, Leif Aare recorded the composer's thoughts on the work: 'When I began the symphony, creative seeds were sown that grew into an enormous drama that took possession of my entire being. Terrible things are played out in the music.' The second part [disc 5, starting at 6], about 25 minutes long, is largely based on 'Han ska släcka min lykta' (He will extinguish my lamp), the last song from *Barfotasånger*, heard on cor anglais and cello when first presented [disc 5, 9]. The 'I' of the lyric to the song faces death, but even though it would be easy to interpret the symphony as a death struggle, it should be emphasised that Pettersson in no way intended it as programme music.

Symphony No. 7

The circumstances surrounding Pettersson's Symphony No. 7 and the great success that the work has enjoyed have been discussed earlier, but a further point should be

made here: of all of Pettersson's symphonies, the Seventh is the one which most clearly demonstrates and is most directly based on the principle of contrast. This principle is evident in the smallest detail as well as in the overall concept – there are the abrupt shifts between the chordal motifs in the trombones and the chromatic ones of the violins [disc 6, □: 2'57], but also an alternation of long sections of completely opposite character. Restless passages with more and more agitated ostinato motifs and violent eruptions are followed by calm and untroubled sections with lyrical melodic lines and romantic harmonies. The most brutal eruption is also the great climax of the symphony [disc 6, □: 15'40], in which the entire orchestra explodes in the strongest possible dynamic, a moment which the choreographer Birgit Cullberg in the ballet she made using the symphony chose to give visual form as an atomic explosion. The Seventh Symphony ends in complete tranquillity with simple, exceedingly beautiful melodic lines suspended above repeated B minor chords. It may have been this ending that Allan Pettersson had in mind when he wrote in an article in 1968: 'When does the angel come, which returns to the soul the song, so simple and clear that a child stops crying?'

Symphony No. 8

Composed in 1968–69, Pettersson's Eighth Symphony has two movements; the composer thus gave a symphony multiple movements for the first time since Symphony No. 3 from 1955. The two movements are closely related both in terms of motifs and character, but the break between them nevertheless offers the listener an opportunity to breathe and a time-out in the musical process. The first movement is to some extent self-contained and forms a smaller entity of its own, partly because the drawn-out, floating melody that opens it returns at the end of the movement. This type of melody is a recurrent feature in Pettersson's symphonies and is therefore worth mentioning in some detail. Many have written about Pettersson's 'string melodies', his 'string song'. Several of the symphonies contain long melodies, often characterised as 'free'

or ‘never-ending’. Behind such descriptions lies, among other things, the difficulty of determining where the melodies actually begin and end – something that is usually evident with most melodies. The ‘string melodies’ go on and on and give the impression of being able to do so indefinitely. In traditional melodies you can also clearly perceive sections within the melody, how it can be divided and what belongs to what. But in Pettersson’s long melodies this is more difficult, which is why they give the impression of flowing ‘freely’. One such melody is the one that opens Symphony No. 8, lasting almost two and a half minutes. Incidentally, the Eighth probably contains more melodies of this kind than any other of Pettersson’s symphonies.

After the Seventh, Symphony No. 8 is probably the Pettersson symphony that has received most attention and performances. The première, in 1972, was conducted by Antal Doráti, but the conductor who enjoyed the greatest success with the work was Sergiu Comissiona. When the Gothenburg Symphony Orchestra performed the work under his direction in 1975, several critics commented on the great difference between the interpretations. Carl-Gunnar Åhlén wrote: ‘So completely different can two interpretations be and the present one offered at least me so much more.’ In 1977, Comissiona made the first recording of the work. The recording took place with the Baltimore Symphony Orchestra and was released on Polar and Deutsche Grammophon. Comissiona became one of the most enthusiastic Pettersson conductors; he also conducted the Eighth in concert in the USA, and contributed greatly to the growing interest in Pettersson’s music, in the USA as well as in Sweden.

Symphony No. 9

In 1970, while working on his Ninth Symphony, Pettersson’s health deteriorated. That he was not only suffering from a rheumatic condition but also a kidney infection was something that he was unaware of. Pettersson became weaker and weaker, but managed to complete the symphony before being confined to bed and then taken to the Karolinska Hospital in Stockholm. He spent nine months in the hospital, at times

hovering between life and death. He seems to have completed the score of the symphony in less than half a year. With this in mind, the fact that the Ninth is his longest work, seems completely illogical. In the score an estimated duration of 65–70 minutes is given while the first recording of the symphony – by the dedicatees, the Gothenburg Symphony Orchestra under Sergiu Comissiona – actually lasted for more than 80 minutes. Would it not have been more logical to compose a shorter work, given the lack of time? On the other hand, when one is in a hurry it is easy to become verbose. Expressing oneself with concision can be time-consuming.

In the Ninth Symphony we also find examples of what might be termed musical loans or mixtures of styles. There are passages of tango, in one instance with an accompaniment similar to that of the famous habanera in Bizet's *Carmen* [disc 8, 6: 2'19], there is a canon [disc 8, 2], and there are quotations from 'Jungfrun och ljugarpust' (The Maiden and the Lying Wind) in his 24 *Barfotasånger* [disc 8, 6: 0'34]. (Pettersson quoted from the same song in his Seventh and Eleventh Symphonies.) The composer's own comments show that he himself did not in any way consider his music to be a stylistic mixture. 'People who talk about a clash of styles are overly rigid academic types who simply don't understand', he noted in 1961. Pettersson regarded the great contrasts in his music a stylistic trait, necessitated by what he wanted to express. In his view, the different sides to his music were aspects of one and the same natural, organic unity. For many of his contemporaries the striking differences to be found in Pettersson's music were incompatible with an organic compositional concept. But Pettersson's thoughts about the organic nature of music accommodated confusing and illogical aspects, like a tree whose branches grow in the wrong direction, to use an image that he himself employed in an article he wrote under the heading *Dissonansen – smärtan – en oskyldig* (Dissonance – Pain – An Innocent). The huge symphony ends serenely with a plagal cadence in which the subdominant precedes the tonic, the same sequence of chords that in sacred music often is used for the word 'Amen'.

With its 2,146 bars over 385 score pages (370 in Pettersson's manuscript), Pettersson's Ninth Symphony is one of the largest single-movement works in the symphonic literature. Its length is one of the reasons why it places very high demands on both musicians and listeners. The reviewer Leif Aare, who often championed the composer in the press, wrote after the first performance in 1971: 'Aesthetes may accuse Pettersson of overindulgence and a lack of taste but such criticism is totally irrelevant. I had, rather, a feeling that musical history was being made in Gothenburg's concert hall. The audience was moved in such a way that it would be banal to start talking about a success.'

Symphony No. 10

Symphonies Nos 10 and 11 were begun during Pettersson's time in hospital, and the Tenth was completed in 1972. With a duration of some 25 minutes, it was his shortest symphony to date; an intense work in which the listener is plunged into the action without any preliminary introduction. Admittedly, almost all the important motifs of the symphony are presented at the opening: a rapid rising scale in the bassoons and low strings; a fanfare-like motif in the trumpet and higher strings (according to Leif Aare, Pettersson objected to the comparison with a fanfare); a rising melody in the oboe and clarinet based on the first scale motif. The Tenth is completely different from all of the previous symphonies. Pettersson likened the work to 'a punch in the face', and explained that there was compassion in all his symphonies except the Tenth. What he actually meant with this is hard to tell; the composer had a penchant for drastic, forceful statements. But it is a symphony that offers very little respite, both harmonically and in the rhythmically intense flow; there are only a few points at which Pettersson allows the listener to take a deep breath. If you compare the music to a text, it is not only eventful and fast-paced, but there is also an almost complete lack of full stops, and in many places it is unclear where the commas are placed. Furthermore, the orchestral texture is extremely dense. There are often several layers

of orchestral sounds that to an extent ‘interfere’ with each other. The work is also intriguing in that Pettersson has used highly elaborate compositional techniques in creating the chaotic sounds that we hear. The composer seems to have placed great emphasis on the construction of details that are impossible for the listener to perceive. For example, there is a semiquaver passage made up of a sequence of 24 notes, a tone row which occurs in variants common to twelve-tone technique: retrograde, inversion and retrograde inversion. Without a score this is hardly possible to notice – the passage sounds like a murmur.

Symphony No. 11

The Eleventh Symphony is Pettersson’s shortest (24 minutes according to the score) and was completed in 1973. It begins in the same way that many of his symphonies end, with a lyrical interplay of lines above calm minor chords. Although the opening is different than that of the Tenth, the two are in many respects sister works: both were begun during the period of his illness, have short durations and a similar intensity and dense orchestral texture, with an at times extremely complex orchestral writing in which the percussion section is very active. Furthermore, both are very advanced harmonically, with sounds that are difficult to define. One example is superimposed chords, such as two diminished chords on top of each other. In some places there are hints of jazz, especially when the double basses act as a ‘walking bass’ below accented brass parts. Something that was important in the Tenth Symphony, but is even more pronounced in the Eleventh, is the contrapuntal work: how individual voices with their own melodic drive are combined and how this interplay carries the music forward. This takes place in the chaotic, at times almost cacophonous soundscape, with tonal moorings that are often precarious. But it also happens some four-fifths into the symphony, when the chaos is suddenly interrupted by a solo violin in an extremely high register. This is the beginning of a section where Pettersson for once seems to want to show off his technical skill rather than hiding it; here it is impossible to miss

the imitative writing. What we initially hear is a four-part canon, which is then supplemented by another four-part canon whose theme is an inverted version of the first one.

Symphony No. 12, ‘The Dead in the Square’

In 1973, Pettersson agreed to a proposal to compose a work for the 500th anniversary of Uppsala University. The commission specified that the work should be ‘contemporary in a profound sense’, which makes the suggestion that he write something associated with St Bridget of Sweden (1303–73) seem rather odd – Pettersson’s choice of texts, poems (in Swedish translations) from the Chilean poet Pablo Neruda’s vast collection *Canto general* was certainly more ‘contemporary’.

The nine connected poems that Allan Pettersson set to music in *The Dead in the Square* describe a massacre of innocent demonstrators that took place in Santiago de Chile on 28th January 1946. Even though the event had taken place some thirty years earlier, it was not regarded as ideal for an academic celebration. The choice of text appeared all the more political on account of president Allende’s violent death during the military coup in Chile in 1973. The university handled the situation by commissioning a further work, a more conventional celebratory cantata by the composer Ingvar Milveden, who as a lecturer at Uppsala University was well acquainted with academia.

Pettersson had displayed a humanistic mindset on several previous occasions, expressing his sympathies for ‘the common man’, the disadvantaged. On this occasion he probably realised that the work would be perceived as overtly political. Presumably to clarify his standpoint, he wrote the following foreword to the symphony:

My commitment in this work is not political. The name of the nation and the names of people and places are, to me, symbols of what has taken place and what is taking place around the world. All of human history consists of man’s cruelty to man – as in the beginning when one individual was set against another, and the weaker of them was struck down.

And the subject matter was not just the dispossessed in other parts of the world. In a chronicle for the year dated January 1974 it is evident that Pettersson felt an affinity between the poor in Chile and his own working-class origins on Stockholm's Södermalm: 'my heart was, and is, with the poor of Chile, so like the worker in the third world in which I grew up.'

After the first performance at the anniversary celebrations on 29th September 1977 (with a public rehearsal two days earlier) opinions were clearly positive, though it was remarked that the work was more like a requiem than music for a festive occasion. The score reveals that Pettersson worked on the symphony from May 1973 to January 1974 and that its duration was estimated to be 52 minutes. Although it is in a single movement, there are nine distinct sections corresponding to the poems chosen for inclusion, and it is the only one of his symphonies with vocal parts. The choir sings almost uninterruptedly, often with great force and in difficult registers, which makes the choral parts very demanding. Pettersson frequently lets the music go against the rhythm of the text, which is charged with cruelty and grief. In the final strophe hope is rekindled, however, something that Pettersson chose to express in a vibrant chord of C major: 'A day of justice won through the struggle, and you, fallen brothers, shall silently join us in the final battle on this great day.'

Symphony No. 13

The score of Symphony No. 13 carries the dates 'March-August 1976'. Considering that the work consists of 2,046 bars of complex music for large symphony orchestra this is a remarkably short time-span. Many earlier works by Pettersson carry dates that cover the entire compositional process – Symphony No. 6 is for instance dated '1963–66'. In the case of the Thirteenth it seems more likely that the dating refers to the fair copy of the score, without including the preliminary work.

The symphony places severe demands not only on the performers but also on the listener. After the première at the 1978 Bergen Festival, the review in *Dagens Nyheter*

carried the headline: ‘A new major work – but inaccessible’. The symphony is massive, and possibly the least approachable work in all of Pettersson’s oeuvre. The reason for this seems to lie in the difficulty for the listener to orientate himself in terms of the tonality as well as the way the symphony unfolds. Simply put, when listening to music we subconsciously search for central notes and chords to which we can relate other notes and chords – something that we don’t find much help with in this symphony. At times it is also difficult to decide which the motifs and melodic passages are that play a key role in the symphony, and to clearly discern the divisions between different sections. One aid for the listener is to learn to recognize the central motif which opens the symphony in unison strings – highly expressive, and characterised by an upward motion spanning several octaves.

Furthermore, the contrasts which form such a characteristic feature of Pettersson’s musical language are less clearly articulated in the Thirteenth, which makes it less easy to grasp the dramatic development. A comparison can be made with Symphony No. 7, by far the composer’s most frequently played symphony; there the contrasts help the listener to orient himself and clarify the interplay of tension and relaxation, possibly one reason for the popularity of the Seventh. The same stylistic difference can be seen in all the symphonies from the 1970s (Nos 10–16) when compared to those from the 1960s (Nos 5–9).

In Symphony No. 13 there are a number of brief passages reminiscent of music by other, earlier composers. These are not quotations as such, but rather allusions. One example appears early on in the symphony [disc 10, □: 5’00], where one can hear Beethoven entering into Pettersson’s music, so to speak – not just with the rhythm *ta-ta-ta-taa* from Beethoven’s Fifth but also with the same falling interval. This is immediately followed by D–S (E-flat)–C–H (B), the musical cryptogram of Shostakovich’s name, and throughout this long work there is much else to discover for the attentive listener.

Allan Pettersson’s Thirteenth Symphony received its first Swedish concert perfor-

mance during the autumn of 2014, by the Norrköping Symphony Orchestra conducted by Christian Lindberg – 38 years after its completion.

Symphony No. 14

Pettersson's Fourteenth Symphony begins in an unusual manner both as to time signature (3/8 time) and tempo (*Presto*). A nine-note motif in the first violins sets off a melodic movement which is peculiar in that, together with a lower part heard in the second violins, it contains all of the notes of the chromatic scale, something which brings twelve-tone technique to mind. Despite the fact that Pettersson studied it very thoroughly, he never really made full use of the technique, and in fact he expressed criticism of it on numerous occasions. Around the time of his Fourteenth Symphony, however, he also noted that 'I could have become a master of twelve-tone technique but I chose a simplicity that I had to struggle to achieve'. In any case traces of twelve-tone technique can be found in several of the symphonies, most notably in the Fourteenth. What strengthens this impression is that, in the introduction as well as later on in the symphony, there is an extensive use of compositional techniques associated with twelve-tone music, such as retrograde and inversion.

In the symphony, the song 'Klokar och knythänder' (Wise Men and Clenched Hands) from *Barfotasånger* features extensively. Pettersson quotes it in its entirety five times and it is thus important to the structure of the symphony. The song appears quite early in the symphony [disc 11, 3] and the five quotations pretty much follow on from each other, in different keys and orchestrations and with different characters. The various presentations of the song demonstrate the composer's highly sophisticated treatment of fore- and background; from having been in focus it gradually moves further back in the soundscape, for example behind the nine-note motif of the introduction. A fine example of this is the fifth and final complete appearance of 'Klokar och knythänder' [disc 11, 4: 2'50]. The song is presented by the trombones but even though it can easily be heard, Pettersson allows other voices to catch our

attention while the song recedes into the background.

Pettersson's Symphony No. 14 was premièred by the Stockholm Philharmonic Orchestra conducted by Sergiu Comissiona on 26th November 1981, the year after the composer's death.

Symphony No. 15

Symphony No. 15 (1978) is characterized by a high degree of tension right from the start. It has what is perhaps the most striking introduction of all Pettersson's symphonies. Brief, emphatic chords are heard one and a half bars apart from the horns and trombones above the tremolo of a side drum. These chords recur, not least in the latter parts of the symphony. As early as the sixth bar there is an expressive melodic subject in the first violins followed by contrasting rapid scales. At this point, Pettersson has presented the greater part of the symphony's building blocks. The symphony has clearly defined sections, some of which differ strikingly from what has gone before, as at bar 137 [disc 2, ☐: 4'23], where the listener for a brief while can relax in the music. Solo viola and solo violins hover in very high registers above chords in the winds and dreamy *pizzicato* triplets in cello and bass.

It can be difficult for the listener to navigate through the Fifteenth Symphony in terms of both rhythm and tonality, a characteristic it shares with several of Pettersson's symphonies from the 1970s. But in the calmer parts the composer often provides firmer ground, a tonal centre to which we can relate the melodies and chords that we hear. Roughly a third of the way into the work there is a calmer passage, marked *cantando*, which is lyrical with extended legato lines. Only at the end of this intense symphony does the calm mood return. Here [disc 2, ☐: 21'44], Pettersson lets the violins 'sing' an expressive broken C major chord which introduces a chorale-like section. From this point onwards the music gravitates towards C. True, the tonality immediately drifts off but again it finds its way back to C minor and C major. In this section the music is clearly more homophonic and the percussion players, who have

been busy throughout the symphony, are able to rest. Pettersson again lets the percussion join in as the unease returns. At this point the central subjects from the introduction to the work reappear, though now in a different orchestration and with a different tonal character – C has etched itself into the score.

This final section therefore seems more like a sort of coda than a recapitulation. Symphony No. 15 was first performed on 19th November 1982, after the composer's death, at a concert which was broadcast live on TV and radio.

Symphony No. 16

With a playing time of around 25 minutes, the Sixteenth is one of the shortest of Pettersson's symphonies. Its opening is wild and intense (the score is marked *frenetico*) and the free-tonal language in the introduction contrasts with the Romantic, occasionally 'jazz-scented' style in the slow, calm section that follows later in the symphony [disc 3, □: 8'05]. After this calm passage, the symphony is once again marked by a frenetic atmosphere in a free-tonal idiom. There are tonal points of reference around which the listener can orient himself, but they are few and far between. The music is characterized by tension – a tension that is resolved in the symphony's simple, tonal and peaceful ending.

On this recording of the work, Pettersson's score has been followed to the letter, including the saxophone part. This has not always been the case, with changes justified by references to Pettersson's incomplete knowledge of the saxophone's specific qualities. But Pettersson was completely aware of what he was doing as a composer, and one of the factors that contributes to the special 'Pettersson sound' is his distinctive manner of orchestration. Admittedly his abilities as an orchestrator have been called into question by musicians and critics alike. But such criticism has rarely been substantiated, and the orchestral sound is an inseparable part of Pettersson's musical expression. It is therefore gratifying that the symphony has been recorded exactly in accordance with the composer's intentions.

Fragment of Symphony No. 17 (?)

When Allan Pettersson died in 1980, he left behind him fragments for two works. One was a viola concerto, of which the score was close to being finished. The other work was an orchestral piece that Pettersson had begun to write; a fragment which covers only 207 bars. Although the material doesn't include any title, it is generally regarded and referred to as a fragment of the composer's Seventeenth Symphony. The fragment has been performed in public on one or two occasions, and is quoted in composer Peter Ruzicka's *...das Gesegnete, das Verfluchte* (1991), but it is only now that a wider public is given the opportunity to hear what the composer wrote. As we listen to this recording of the fragment of Pettersson's Seventeenth symphony we should remember that this is not a finished work that the composer felt able to present to the public. Rather, we are given the opportunity to look into the compositional process as we listen to what is very probably the last music to come from the pen of Allan Pettersson.

Other orchestral works and solo concertos

The symphonies form the core of Pettersson's output, but the other works for orchestra and also the solo concertos are worthy of attention.

Pettersson's **First Violin Concerto**, *Concerto pour violon et quatuor à cordes*, is composed for violin and string quartet. Completed in 1949, it is Pettersson's most avant-garde work. At the time, Pettersson was completely unknown as a composer and it was clear that with this concerto he oriented himself towards the most radical music. It features polytonality, polyrhythms, double-stop glissandi, quarter tones, *col legno* playing and playing with the bow behind the bridge. Highly difficult to perform, the work was première'd on 10th March 1951 and created 'utter turmoil among the critics', to quote Urban Stenström in *Svenska Dagbladet*. In an interview published a few days later, Pettersson was called a 'ultra-difficult expressionist' and a 'contro-

versial modernist'. In the draft of his essay *Dissonance douleur* (Dissonance Pain), published in 1952, he described how the concerto was 'charged to breaking point with dissonance' and explained that the dissonances were 'materialised' pain. It is interesting to note that in an interview 20 years later he presented a different view, namely that the concerto was composed as a way of learning his craft.

When Pettersson composed **Concerto No. 1 for string orchestra**, it was his first work for a large ensemble and it was for instruments that he, as a string player, knew well. The concerto was completed in 1950 and has the fast-slow-fast three-movement structure traditional for the genre, although the last movement begins in a broad tempo. Less radical than the First Violin Concerto, the Concerto is rather characterised by a rhythmic vitality and an often invigorating and extrovert expressivity. Béla Bartók, whose music Pettersson performed during his years as an orchestral player, emerges as a source of inspiration. Although the work is not as modernist as the Violin Concerto, some critics still found it excessively so. In *Aftonbladet*, Teddy Nyblom used expressions such as 'nerve-racking and health-threatening sounds' and 'noise', and urged Pettersson to 'stop composing!'

Concerto No. 2 for string orchestra was the piece that Pettersson started work on after the setback with the Third Symphony. Pettersson had been criticised for his handling of the form, that the symphony was not 'symphonic', and in this context the choice of composing a concerto for a different ensemble seems logical. Stylistically and motivically, this concerto is closer to Concerto No. 1 than the Second and Third Symphonies, with the exception of the lyrical section that interrupts the finale, a section that brings to mind the Second Symphony's secondary theme. Concerto No. 2 was completed in 1956 but, unlike most of Pettersson's works, it took a long time to be premièred. Perhaps it was a lack of confidence in himself and in the work that made Pettersson put it aside. In 1967, the composer received a grant from the Swedish Building Workers' Union. At first he intended to thank the organisation by dedicating Symphony No. 7 to it (one version of the score carries such a dedication), but in the

end the honour went to the conductor Antal Doráti. Instead, Pettersson returned to the ten-year-old Concerto No. 2 for string orchestra and dedicated it to the union.

Concerto No. 3 for string orchestra was composed immediately after the Second Concerto. Completed in 1957 and premièred in 1958, its scope is very different from the two previous concertos, with a playing time of about 50 minutes, i.e. corresponding to one of his longer symphonies. Furthermore, one gets the impression that Pettersson made a discovery while composing the work. The listener who knows the symphonies that followed it (No. 4 and onwards) will recognise the Pettersson ‘sound’. It is partly about types of motifs, melodic turns and ostinatos, but above all how in places he uses a simpler, more traditional and romantic tonal language. This was something that Moses Pergament remarked on in a review with the heading ‘Allan Pettersson – a 50s Romantic’:

What the three movements of the Third String Concerto have in common is the fact that what we mean by the Romantic style in music history is applied here for a double purpose: partly to undermine or disrupt the modernist motoric nature of the musical proceedings, and partly to create space for one’s own pursuits. The latter is song, melody – from the bottom of the heart up to the starry sky. It goes without saying that confrontations of this kind must trigger all kinds of conflict.

Following the Third Concerto for String Orchestra, Pettersson found his way back to composing symphonies and felt so at home with the genre that it would be 15 years before he wrote anything else. The work in question was *Symphonic Movement*, which was later set to images by the film maker Boris Engström. The *Symphonic Movement* was composed directly after the Tenth and Eleventh Symphonies, but is different from them. It lacks their tremendous intensity and complexity or their dense orchestral texture. Rather, it is reminiscent of the symphonies from the Sixties. Furthermore, it is evident that from the outset Pettersson had decided to write a shorter orchestral piece. Here the long lines of the symphonies are not even begun, and the motifs do not undergo nearly as extensive a process of reworking as in the sympho-

nies. The work also has an unusually simple formal structure, with clear boundaries and sections with easily recognisable motifs and themes. Somewhat tongue in cheek, Symphony No. 10 could be said to be 50 minutes of music squeezed into a 25-minute format. The playing time of the *Symphonic Movement* is around 11 minutes and that is the amount of music that Pettersson has written.

Since **Concerto No. 2 for violin and orchestra** (1977) was dealt with at length in the biographical section of this text, it is only briefly discussed here. With a playing time of some 50 minutes, the concerto is composed in one movement and is largely based on the melody ‘Herren går på ängen’ (The Lord Walks in the Meadow) from *Barfotasånger*. Compared with Pettersson’s earlier use of the songs in his symphonies, the melody plays an even more central role here. Along with its various components, it forms a starting point for the motivic material and is present from the very beginning, even if it is not heard in its entirety until late in the work (*Cantando*, disc 12, [4]). Pettersson revised the concerto in 1978–79 and also after hearing the broadcast of the première in January 1980.

The fragment of what is a **Concerto for viola and orchestra** was among Pettersson’s surviving papers. Even though the Viola Concerto has often been presented as a fully-fledged work by Pettersson, there is much to suggest that he did not actually complete it. In his biography of Allan Pettersson, the musicologist Michael Kube has pointed out a number of considerations that support this view. It was the German conductor, composer and – at the time – orchestral manager Peter Ruzicka who succeeded in presenting the work to the public. He was shown the score during a visit to Pettersson’s widow in 1985 and three years later, on 24th September 1988, the concerto was performed in Berlin. The conductor was Sergiu Comissiona, with Yuri Bashmet as the soloist.

Solo and chamber works and vocal music

Pettersson's chamber music works, for a solo instrument and for ensemble, were composed before and during his compositional studies. They give the impression that the composer was experimenting, although many are skilfully crafted and the Seven Sonatas for two violins in particular are of high artistic quality. His first work, **Two Elegies for violin and piano**, was composed in 1934. The elegies are conventional genre pieces and, according to Pettersson, made his teacher Gustaf Nordqvist exclaim: 'Put your name to it. You are a composer.' Also for violin and piano, **Andante espressivo** (1938) and **Romanza** (1942) are written in a similar vein. The **Fantaisie for solo viola** was composed in 1936 and is much more modern in style than the aforementioned violin works. It is likely that this virtuosic piece took shape, at least in part, while Pettersson was playing the instrument. Also from the same year are **Four Improvisations for violin, viola and cello** and an unfinished string quartet. Pettersson composed the Improvisations in a short time and submitted them with his application to the class in counterpoint at the conservatory.

Lamento (1945) is the composer's only work for solo piano. It is a short, elegiac and almost meditative piece dedicated to the pianist Tore Wiberg. While studying with Blomdahl, Pettersson composed **Fugue in E** for oboe, clarinet and bassoon (1948), which was premièred on the radio in 1950. The work received mixed reviews. Nils L. Wallin praised the composer's technical skill, but wished that it had been 'coupled with a greater balance of expression'. Pettersson's last chamber music work is **Seven Sonatas for two violins** (1951). It is related to the radical and experimental nature of the Concerto for Violin and String Quartet through its bold sound combinations and the unprecedented demands it makes on the musicians. We hear exciting techniques such as challenging *pizzicato* playing and glissandi, for instance in the Sixth Sonata. For the listener it is at times difficult to understand how two musicians alone can create such a wide-ranging and innovative soundscape. There are also affinities with the

symphonies that were to follow, in terms of techniques as well as idiom. For example, Pettersson has used his own and others' melodies in the work, including 'Blomma vid min fot' (Flower at my Foot) from *Barfotasånger* (in Sonata No. 1) and fragments of the Swedish hymn *Blott en dag* (Day by Day; in Sonata No. 5). The final sonata is based on an elegiac melody, an instrumental lament, and serves as a calm conclusion to the extensive and expressive work – a procedure which brings to mind how Pettersson would go on to end later works, with slow sections and elegiac melodies.

Pettersson composed a total of four works with vocal parts: Symphony No. 12 and *Vox Humana*, discussed earlier, as well as Six Songs and 24 *Barfotasånger*. Before the **Six Songs** (1935), Pettersson had only composed one previous work. Already present in them is a theme that would recur in the texts he later chose to set: empathy with the marginalised and the disenfranchised. Musically, the idiom is reminiscent of the Two Elegies, but in places with a more impressionistic timbre, for instance in No. 5, 'Tillflykt' (Haven).

Between 1943 and 1945, Pettersson composed various songs to his own texts that would eventually be collected into 24 *Barfotasånger*. He tried to have them published as early as in the 1940s, but without success. One reason seems to have been the difficulty of defining the songs in terms of genre. Two music publishers were approached – one classical and one specialising in light music – but neither wanted to take on the songs. The latter specifically referred to the fact that they did not fit into the repertoire. Some of the songs were premièred on the radio on 29th January 1952 under the heading 'Songs by Allan Pettersson', and a selection was performed at the previously mentioned concert in 1968 when Symphony No. 7 was premièred. It was not until 1974 that all 24 songs were recorded, with Margot Rödin (mezzo-soprano), Erik Sædén (baritone) and Arnold Östman (piano). In Pettersson's surviving papers there is evidence that he revised the songs as late as the 1960s. In addition to the 24 poems that were set to music, there are many more from the same period – some 80 poems, according to Pettersson himself. It was probably around the time of the first

complete recording that he settled of the format of 24 songs. The artless texts are autobiographical and deal with themes such as growing up in poverty, his father's alcoholism and his mother's religiosity, longing, love, death and God. There are affinities with Schubert's *Winterreise* (as in No. 24, 'Han skall släcka min lykta'), and in many cases a kinship with popular songs or folk songs, as well as some clear similarities with hymn tunes (No. 14, 'Herren går på ängen').

It was not until 1978 that *Barfotasånger 1943–45* was published, by Nordiska Musikförlaget. The lyrics had however been published two years earlier together with 17 other poems. The literary critic Bengt Holmqvist as much as savaged the book – 'it is on the whole difficult to find anything good in the book' – but this hardly affected Pettersson to the same extent as the harsh comments of earlier years. He – Sweden's master symphonist – was by now firmly established as a composer, and had himself taken part in creating his own image in the media. Moreover, he knew what an incredible important role the *Barfotasånger* had played and still did for his artistic creativity.

The songs feature in works such as the Concerto No. 1 for string orchestra, the Seven Sonatas for Two Violins, many of the symphonies and the Second Violin Concerto. Often they are small motifs that flitter by, such as the specially devised broken triads from 'Mens flugorna surra' (While the Flies are Buzzing) and 'Jungfrun och ljurgarpust' in Concerto No. 1 for string orchestra and Symphony No. 7 respectively. At other times they play an absolutely central role (the Sixth and Fourteenth Symphonies) or, as in the Second Violin Concerto, even form the basis of the whole work. Regarding the latter work, the composer wrote: 'You don't just insert a song. It emerges organically from the work and eventually develops into a large fresco.' When Pettersson, as an orchestral musician, created the songs, he could not possibly have imagined the enormous significance they would have.

So does the crucial role of *Barfotasångerna* mean that the works that quote the songs 'are about' the composer's difficult childhood? That would be to make things

very easy for oneself, taking shortcuts that may well lead the interpretation astray. Two assumptions that have been made is that all the quoted songs are autobiographical, and that a purely musical quotation necessarily involves a reference to the text and its autobiographical content. It does seem feasible that Pettersson's use of 'Han ska släcka min lykta' (He shall extinguish my Lamp) throughout the entire final section of the Sixth Symphony is a way of signalling a death theme. But often it may rather be a case of purely musical allusions to earlier music – his own or that of other composers – without any such explicit meaning. Similarly, Pettersson used techniques common to twelve-tone music, but this should not be interpreted as a celebration of Schoenberg's music. Rather, the technique was one of the tools available to Pettersson. And when Shostakovich's name cipher D–S–C–H appears in Pettersson's music, it is debatable if it is a tribute to the fellow composer, or rather a kind of 'nod'.

Even without constructing biographical interpretations based on the quotations, the connections between Pettersson's various works form a fascinating network, in which the works can be understood not only as a long, chronological chain but also as being interrelated in other ways. Through the process of unravelling this web it is possible to gain a better understanding of one of the most exciting Swedish composers and his place in music history.

© *Per-Henning Olsson 2023*

Christian Lindberg

© Mats Bäcker



Christian Lindberg's career as a conductor was initiated when the Royal Northern Sinfonia persuaded him to conduct a programme in 2000 and a stunning review in *The Guardian* convinced him to continue. He was later appointed music director of both the Nordic Chamber Orchestra and the Swedish Wind Ensemble, positions that he held between 2004 and 2012. From 2009 until 2019 he was principal conductor of the Norwegian Arctic Philharmonic, and between 2016 and its dissolution in 2021 he was artistic and music director of the Israel NK Orchestra, proclaimed the finest orchestra in Israel by the Israeli Council for Art and Culture, alongside the Israel Philharmonic. Furthermore, Christian Lindberg appears frequently as guest conductor with orchestras such as the Royal Liverpool and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras, Swedish Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, as well as the Helsinki and Rotterdam Philharmonic Orchestras. Lindberg conducts on a number of highly acclaimed discs on BIS. He also has a uniquely wide-ranging discography as a trombonist, and in 2015 he was voted 'Greatest Brass Player in History' in a poll arranged by the radio station ClassicFM.

www.tarrodi.se/cl/

Leif Segerstam is one of the most versatile musical talents in the Nordic countries. After studying the violin, piano, composition and conducting at the Sibelius Academy in Helsinki, he continued his education at the Juilliard School of Music in New York. Segerstam was chief conductor of ORF Vienna Radio Symphony Orchestra from 1975 until 1983, and principal conductor of the Helsinki Philharmonic Orchestra from 1995 until 2007, and now holds the title of chief conductor emeritus with that orchestra. He has also been principal conductor of the Royal Swedish Opera in Stockholm and appeared at the Savonlinna Opera Festival in Finland. He has held positions with numerous other orchestras, including the Danish National Symphony Orchestra, and has guest-conducted all over the world. From the autumn of 1997 until the spring of 2013 he was professor of orchestra conducting at the Sibelius Academy. The Nordic

Music Committee (NOMUS) awarded Segerstam the 1999 Nordic Council Music Prize. In 2004 he was awarded the annual Finnish State Prize for Music. Leif Segerstam has shown exceptional creativity as a composer throughout his musical career and has written over 350 symphonies, well as concertos and chamber and vocal music.

As one of the leading Swedish conductors of his day, **Stig Westerberg** was best known for his decades-long work with the Swedish Radio Symphony Orchestra, and as chief conductor of the Malmö Symphony Orchestra. He was regarded as one of the finest interpreters and champions of Swedish orchestral music from the second half of the 20th century, which he promoted tirelessly. In addition to his work as a music director, he pursued a career as a guest conductor that took him throughout Europe.

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912 and comprises 85 players. In recent years the orchestra has won great acclaim both in Sweden and internationally for its concerts, recordings and tours. Many of the world's foremost conductors have appeared with the Norrköping Symphony Orchestra, among them Herbert Blomstedt, Okko Kamu and Franz Welser-Möst. Over the years many new works have been premièred in Norrköping and, through a donation by the violinist Anne-Sophie Mutter, the orchestra was able to arrange a competition in support of young composers (2012–14). The orchestra gives regular concerts in Stockholm and has also made tours to Europe, Japan and China. Among the orchestra's many BIS recordings are critically acclaimed discs of Ingvar Lidholm's orchestral music. In the orchestra's internationally praised series of Allan Pettersson's symphonies, the recording of No. 9 was awarded a Swedish Grammis award, whilst the discs with Nos 13 and 14 were both Grammis-nominated. Other distinguished recordings include the violin concertos by Tchaikovsky and Barber with Johan Dalene as soloist, conducted by Daniel Blendulf.

www.norrkopingsymfoniorkester.se

The **Nordic Chamber Orchestra** has a strong belief in the power of music and its potential to create unforgettable encounters. The orchestra regularly commissions and performs works by young composers as well as by more established voices in the fields of art music, jazz, folk music and world music, and combines a regular concert schedule with its work in fostering music among children and young people. The Nordic Chamber Orchestra is frequently visited by well-known conductors and soloists and regularly collaborates with various artists across genre boundaries to create exciting new musical experiences. Founded in 1990, the orchestra consists of 35 musicians. While it is based primarily in Sundsvall, the orchestra also plays in all of Västernorrland County in addition to touring throughout Sweden and internationally.
<https://musikvasternorrland.se/sv/nordiska-kammarorkester/nom-orkester/>

The **Swedish Radio Symphony Orchestra** is recognized as a versatile orchestra with an exciting and varied repertoire and the ambition to break new ground. Its performances and recordings in collaboration with renowned composers, conductors and soloists have been rewarded with numerous prizes and accolades. The orchestra's home is Berwaldhallen, the Swedish Radio's concert hall, from where it reaches a wide audience on the radio and the web. Several concerts are also televised and streamed on Berwaldhallen Play. Daniel Harding has been the orchestra's music director since 2007, the latest in a line of distinguished conductors that includes Herbert Blomstedt and Esa-Pekka Salonen. The orchestra has made numerous recordings for BIS, several of which are devoted to Scandinavian or Scandinavian-based composers such as Erland von Koch, Jesper Nordin, Leif Segerstam and Eduard Tubin.

www.srso.se

The **Eric Ericson Chamber Choir** was founded by the legendary choral conductor Eric Ericson in 1945, and has enjoyed a central position in Swedish and international musical life ever since. It has a wide-ranging repertoire stretching from early music

to newly composed works. Its chief conductor since 2013 has been Fredrik Malmberg. International highlights include collaborations with the Swedish Radio Choir and the Berliner Philharmoniker, with conductors including Claudio Abbado, James Levine and Riccardo Muti. Since 2003 the Eric Ericson Chamber Choir has collaborated closely with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and the Stockholm Concert Hall. Designated an ensemble of national importance, it receives annual support from the Swedish government. The choir is a member of TENSÖ, the European network for professional chamber choirs.

www.eekk.se

For more than 90 years, the **Swedish Radio Choir** has contributed to the development of the Swedish *a cappella* tradition. The choir members' ability to switch between powerful solo performances and seamlessly integrating themselves into the ensemble creates a unique and dynamic instrument. The choir had its first concert in May 1925, and under the direction of Eric Ericson it earned great international renown, leading to international tours and lasting collaborations with prestigious orchestras. In the 2020–21 season Kaspars Putniņš began his tenure as the tenth music director of the Swedish Radio Choir. Since January 2019 Marc Korovitch has been its choirmaster, with responsibility for the ensemble's continued artistic development. Two of the choir's former music directors, Tõnu Kaljuste and Peter Dijkstra, were appointed conductors laureate in November 2019.

www.radiokoren.se/

Duo Gelland was founded in 1994 by two violinists, husband and wife Martin and Cecilia Gelland. Their recording of Pettersson's sonatas for two violins has inspired many composers to turn to this medium. The dramatic and physical qualities of Duo Gelland's stage presence have been cultivated in crossover productions in which the synthesis of emotion, motion, word and sound is explored. They have performed in

some of Europe's most prestigious concert venues and have earned several prestigious awards.

www.duogelland.com/

The German pianist **Thomas Hoppe** has partnered artists such as Itzhak Perlman, Antje Weithaas, Tabea Zimmermann and Ulf Wallin. He was a student of Lee Luvisi in the USA and later completed his collaborative studies at the Juilliard School of Music in New York City. As pianist of the ATOS Trio and the ensemble 4.1 Piano-Windtet he performs worldwide, and he also teaches as professor of piano chamber music at the Folkwang University Essen.

<https://thomashoppe.com/>

Anders Larsson, baritone, has established himself as an internationally sought-after singer and has appeared in major operatic roles at some of Europe's leading opera houses and prestigious festivals. 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 Sakari Oramo, Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert and Kent Nagano.

After studying at the Royal Academy of Music in Stockholm, **Bengt-Åke Lundin**, piano, made his début with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. As a participant in the European Concert Hall Organisation's Rising Star programme he gave concerts at prestigious concert venues in New York, Frankfurt, Cologne, Vienna, Amsterdam and Birmingham. Lundin has appeared with all of Sweden's major symphony orchestras and has given solo recitals and orchestral concerts in a number of European countries as well as in the USA, Egypt and China with conductors such as Esa-Pekka Salonen, Stéphane Denève and Daniel Harding. He has performed numerous works by contemporary Swedish composers, many of them composed especially

for him. A dedicated chamber musician with a particular interest in accompaniment, Bengt-Åke Lundin has collaborated with many of Sweden's most eminent singers.

Peter Mattei, baritone, studied at the Royal Academy of Music and the Stockholm University of the Arts. He made his stage début in 1990 at the Drottningholm Court Theatre. One of the most sought-after singers of his generation, he has worked with conductors such as Sir Georg Solti, Claudio Abbado, Esa-Pekka Salonen, Sir John Eliot Gardiner and Gustavo Dudamel. Among the many eminent opera houses at which he has appeared are the Metropolitan Opera in New York, La Scala in Milan, the Royal Opera House Covent Garden in London, and the Berlin, Vienna and Bavarian State Operas in productions by leading directors such as Ingmar Bergman, Sir Peter Brook, Patrice Chéreau and Michael Haneke. He also performs in concert in a very varied repertoire, ranging from baroque music to contemporary works and lieder.

Winner of both the Swedish and the Nordic Soloist Prize in 2013, **Ellen Nisbeth** has become established as a leading viola player on the international music scene. She was selected as a 'Rising Star' of the 2017–18 season by ECHO (the European Concert Hall Organisation), which led to recitals across Europe. She is a frequent guest at the international festivals of Verbier, Bergen, Vinterfest and Risør, performing with musicians including Leif Ove Andsnes, Martin Fröst and Alexander Melnikov. She has performed with the leading orchestras in Scandinavia together with conductors such as Neeme Järvi, Santtu-Matias Rouvali and Dalia Stasevska. Nisbeth's numerous collaborations with contemporary composers who have dedicated works to her testify to her commitment to contemporary music. Since 2014 she has also been pursuing a teaching career in Sweden and Norway.

www.ellenisbeth.com/

Born in South Korea, **Sueye Park** began her violin studies with Ulf Wallin at the Hanns Eisler School of Music Berlin at the age of nine. She appears as soloist with orchestras, as well as at festivals and concert halls across Europe and in South Korea. Her repertoire includes solo works from Bach to Berio, as well as the great concertos for violin and orchestra. In 2022, her solo recital ‘Journey through a Century’ [BIS-2492] was shortlisted for a *Gramophone* Award.

www.sueyepark.com

Jörgen Pettersson is among the most established saxophonists on the international contemporary music scene. He participates in many concerts and festivals worldwide, both as a soloist and in various ensembles. He is a driving force in the Stockholm Saxophone Quartet and KammarensembleN, and the leader of Svensk Musikvår since the relaunch of the festival in 2016. Jörgen Pettersson’s close collaboration with Swedish and international composers has resulted in many solo concertos, chamber pieces and electroacoustic works dedicated to him.

www.jorgenpettersson.se/

German Tcakulov was born in Vladikavkaz, Russia. After studies in his hometown and in St Petersburg, he went to Germany where he completed his studies in viola with Tabea Zimmermann with the highest distinction. A member of the Bavarian Radio Symphony Orchestra between 2018 and 2022, German Tcakulov has also devoted himself to chamber music from early age and has performed at prestigious festivals. He was appointed professor of viola at the Hochschule für Musik Karlsruhe in 2022.

Born in A Coruña, Spain, **Daniel Vlashi Lukaçi** has been assistant leader of the Deutsches Symphonie-Orchester Berlin since 2022. As well as studying for a master’s degree in violin at the Hanns Eisler School of Music Berlin with Ulf Wallin, he has studied in Lyon with Marianne Piketty, having begun his musical education with his

father Florian Vlashi. Daniel Vlashi Lukaçi has also participated in festivals and given concerts as a soloist and with various chamber music ensembles around Europe.

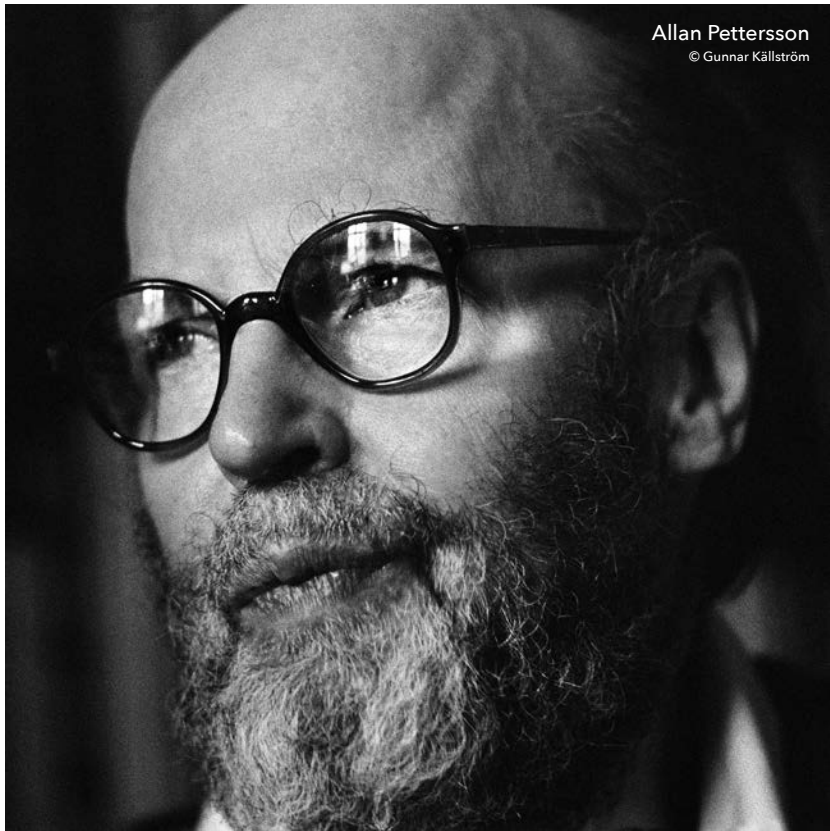
The Swedish violinist **Ulf Wallin** studied at the Royal College of Music in Stockholm with Sven Karpe and at the University of Music and Performing Arts in Vienna with Wolfgang Schneiderhan. Concert tours have taken him to Asia, Europe and the United States. He devotes himself to solo and chamber music with equal passion, his artistic collaborators including conductors Jesús Lopéz Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller and Franz Welser-Möst as well as Bruno Canino, Barbara Hendricks, Heinz Holliger, Roland Pöntinen and András Schiff. His dedication to contemporary music is highlighted by his close contacts with several eminent composers. Ulf Wallin has appeared at numerous major festivals and in some of the world's leading venues, including the Berlin Philharmonie, La Scala di Milano, Théâtre des Champs-Élysées Paris, London's Wigmore Hall and the Musikverein in Vienna. In addition to his numerous radio and television appearances, he has made numerous acclaimed recordings, many of them with BIS. He is professor of violin at the Hanns Eisler School of Music Berlin and at the University of Music and Performing Arts in Vienna. Wallin has served on juries for major international competitions. In 2013 he was awarded the Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau and in 2014 he was elected into the Royal Swedish Academy of Music.

<http://ulfwallin.de>

Berlin-born **Alexander Wollheim** is a sought-after cellist and prizewinner at multiple competitions. A student of Nicolas Altstaedt and Troels Svane at the Hanns Eisler School of Music Berlin, he is an internationally active performer, often exploring lesser-known repertoire. An avid chamber musician, he is a member of Trio Aeonas alongside violinist Sueye Park and pianist Ana Bakradze. His performances include duo recitals and appearances with orchestras such as the Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.

Allan Pettersson

© Gunnar Källström



Allan Petterssons liv och bakgrund har kopplats samman med hans verk på ett sätt som saknar motstycke bland andra 1900-talstonsättare. I anmärkningsvärt mycket av det som har skrivits om honom, både under hans levnad och senare, har arbetarbakgrunden, hans sjukdomar och den smärta och lidande de medförde, setts som självklara nycklar till förståelsen av Petterssons musik. Många lyssnare har sagt sig höra smärtan i musiken. Många har fått upp ögonen för hans musik genom ett intresse för personen Pettersson och hans livsöden. Pettersson hade själv del i detta, med uttalanden som direkt förband hans liv med hans skapande: ”Det verk jag arbetar med är mitt eget liv – det välsignade, det förbannade: Att återfinna sången som själen sjöng en gång.” Han talade ofta om de utsatta i samhället och uttryckte ett starkt engagemang för kuvade människor, men kritiserade även hur man fokuserade på hans arbetarbakgrund. När man idag läser om Petterssons liv är det bra att vara medveten om allt detta. Historien om Pettersson är både en berättelse om en arbetarpojke som kämpade sig fram trots motgångar och sjukdom, och en berättelse om en framgångsrik tonsättare, vars musik är värd att uppmärksammas för sina inneboende kvaliteter.

Allan Pettersson föddes 1911 och växte upp i arbetarkvarteren på Södermalm i Stockholm. Fadern var smed och hade stora alkoholproblem. Modern var sömmerska och var djupt religiös. Allan hade tre äldre syskon och familjen bodde på källarplan i en trång och fuktig lägenhet med galler för fönstren. Uppväxtförhållandena var fattiga och svåra och kom att prägla tonsättarens liv på flera sätt. Den ledgångsreumatism som han senare i livet plågades av ”fick sitt frö” i bostaden enligt honom själv. Han fick sin barndoms musikaliska upplevelser av förbipasserande gatumusikanter, av modern som sjöng religiösa sånger med en vacker röst och av syskonen som lärde sig att spela instrument: cittra, mandolin och violin. Även Allan började spela violin, till att börja med på ett instrument som en storebror tillverkat och sedan på en riktig violin köpt för pengar som Allan tjänat ihop på att sälja julkort. Han övade flitigt, fick musikundervisning i folkskolan och samlade erfarenheter genom att spela violin på krogar och som biografmusiker.

År 1930 påbörjade Allan Pettersson sina violinstudier vid konservatoriet, men lyckades inte särskilt väl. I slutet av 1934 fick han (efter nio terminer) det sämsta betyget av läraren Julius Ruthströms 17 elever. En vändning kom när Pettersson efter detta bytte till viola och därmed till en annan lärare. Han blev snabbt framstående på sitt nya instrument och beskrivs vid den tiden ha varit mycket skicklig. Till exempel deltog han år 1937 i det första svenska framförandet av Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire*. Det var också vid mitten av 30-talet som han komponerade sina första egna verk. Åren 1937–1938 studerade han i kontrapunktklassen vid konservatoriet.

Tack vare ett Jenny Lind-stipendium fick Pettersson möjlighet att studera vidare utomlands. Han önskade att studera för Paul Hindemith i Berlin – denne var ju både violast och tonsättare – men det var tyvärr inte möjligt. I stället reste han våren 1939 till Paris för att studera viola för Maurice Vieux, soloviolast vid Parisoperan. Studierna påbörjades, men andra världskrigets utbrott ledde till att studieåret inte blev som Pettersson hade tänkt; efter några månaders undervisning tvingades han återvända hem. Tillbaka i Sverige tillträdde han i september 1940 en tjänst som violast i Stockholms Konsertförening (idag Kungliga Filharmonikerna). Hösten 1943 gifte han sig med sjukgymnasten Gudrun, född Gustafsson, som han sedan hade vid sin sida resten av livet.

I Petterssons beskrivningar av tiden som orkestermusiker framträder en bild av utanförskap, att känna sig annorlunda och att inte få det erkännande han förtjänade. Parallellt med arbetet i orkestern började Pettersson att komponera på allvar. Hans 24 *Barfotasånger* från 1943–1945 är en av frukterna av detta arbete. Han började även utbilda sig till tonsättare och valde en egen väg med en rad lärare i olika ämnen. Harmonilära studerade han för Sven Blohm och Herbert Rosenberg och kontrapunkt för Otto Olsson; därefter följde studier för Karl-Birger Blomdahl som innefattade friare komposition, harmonilära, kontrapunkt och tekniker från de samtida teoretikerna Hindemith och Krenek. Långt senare beskrev Pettersson studierna för Blomdahl som betydelsefulla:

Nu träffade jag snarare en ledare än en lärare i min självverksamhet. Jag var alltså ingen vanlig elev, utan snarare en tonsättare som hjärntvättats till hunsad kuli. Blomdahls kamratliga sätt och osjälviska intresse för sin uppgift, gjorde att jag denna gång kunde spela ut för fullt igen.

Här framträder också utanförskapet och uttrycket ”hunsad kuli” kan direkt relateras till arbetarbakgrunden. Petterssons *Fuga i E* för träblåsare komponerades 1948 i samband med studierna för Blomdahl, ett verk som uruppfördes i radio 1950. Under denna tid tillkom även Konsert nr 1 för violin och stråkkvartett (1949), ett mycket avantgardistiskt verk, och de stilistiska skillnaderna mellan detta verk och exempelvis hans traditionellt hållna *Barfotasånger* visar att 40-talet var en tid då Pettersson prövade olika uttryckssätt. Det var också en period då han började identifiera sig mer och mer som tonsättare.

Hösten 1950 ansökte Pettersson om tjänstledigt från orkestern för att studera och komponera, vilket beviljades. Ekonomiskt var det möjligt genom att hustrun Gudrun försörjde paret. Pettersson arbetade på Sju sonater för två violiner och även sin första symfoni, och i september 1951 lämnade han åter Stockholm för Paris. Denna gång var syftet att fortsätta och avsluta sin egenvalda tonsättarutbildning, och med hjälp av ett rekommendationsbrev fick han möjlighet att studera för Arthur Honegger vid École Normale de Musique. Honeggers musik var välkänd i Sverige: bland annat hade Konsertföreningens orkester spelat Honeggers *Symfoni för stråkar* 1949. Pettersson visade upp sin Konsert nr 1 för violin och stråkkvartett för Honegger och fick enligt egen utsago kommentaren ”Man behöver inte tvivla på att detta är ert rätta yrke”. Man kan följa undervisningen genom anteckningsböcker som finns bevarade och där syns att den svenske tonsättaren inte blev särskilt imponerad av Honegger. Undervisningen var i form av klasslektioner, vilket verkar ha passat Pettersson dåligt, och han blev också sårad då Honegger inför klassen utförligt gick igenom Konsert nr 1 för violin och stråkkvartett. Pettersson antecknade följande: ”H talade som sagt om att vilja vara modern, om manér och ’musique de papier’, utan att direkt stämpla

det tydligt på konserten, men tendentiöst.”

Forutom Honegger deltog Pettersson även i undervisning för Olivier Messiaen och Darius Milhaud, men ingen lyckades ge honom vad han sökte. Även i dessa fall var klassundervisningen ett stort problem. Det var först när han började för René Leibowitz som något hände; som han kände att han hade hittat rätt. Leibowitz var dirigent och tonsättare och en auktoritet inom tolvtonstekniken och Andra Wien-skolan. Pierre Boulez och andra unga avantgardistiska tonsättare hade sökt sig till Leibowitz för att studera tolvton. Från 2 januari till 4 september 1952 studerade Pettersson mycket intensivt för Leibowitz, till en början tre gånger i veckan och i slutet varje dag. Denna undervisning var enskild och genom den kände Pettersson att han verkligen utvecklades. Den 26 januari skrev han i en anteckningsbok:

jag ska komma dithän att jag själv kan bedöma mina verk! Men Hon.[egger] eller Milh.[aud] hjälper mig icke till det. De behålla denna förmåga som sitt privilegium. De göra mig endast handfallen men inget mer. Endast en intensiv intellektuell självverksamhet under t ex Leibowitz leder dit.

Pettersson hade studerat tolvtonsteknik i Kreneks version för Blomdahl, men menade själv att det var först hos Leibowitz som han lärde sig tolvtonstekniken på riktigt. Han fick bland annat studera hur tekniken kunde fungera i relation till klassiska former.

Redan i maj 1952 hade Pettersson fått ett brev Per Lindfors, musikchef vid Radiotjänst, med en fråga om Pettersson hade ”lust att skriva något nytt, som vi kunde spela på en söndagsmatiné någon gång under nästa säsong eller året därpå eller när Ni blir färdig med stycket”. Pettersson accepterade och valde att komponera en symfoni. Man kan läsa i Petterssons anteckningar att han pratade om denna symfoni med Leibowitz, men enligt Pettersson ska endast idéer till verket ska ha tillkommit i Paris. Själva komponerandet ägde rum efter hemkomsten till Sverige i slutet av 1952. Symfonin fullbordades 1953 och fick nummer 2 eftersom han redan tidigare påbörjat, men inte fullbordat, en symfoni. Pettersson återvände inte till sin musikertjänst, utan

valde efter två års tjänstledighet att helt sluta spela viola och violin för att i stället arbeta som tonsättare. Även denna gång möjliggjordes det ekonomiskt av hustruns inkomster.

Med uruppförandet av den drygt 40 minuter långa Symfoni nr 2 den 9 maj 1954 presenterade sig Pettersson som symfoniker för publiken. Och att döma av recensionerna får symfonidebuten ses som en framgång. Det fanns förvisso kritiska kommentarer, men i *Dagens Nyheter* skrev Åke Lellky att ”symfonin är kanske inte något mästerverk, men mycket intressant, ja, ibland till och med fascinerande”. Och Yngve Flyckt konstaterade i *Expressen*: ”Hans nya symfoni bör innebära ett definitivt genombrott och ärlig beundran från alla håll.”

De följande åren komponerade Pettersson sin tredje symfoni, två konserter för stråkorkester (nr 2 och 3) och sin fjärde symfoni. Medan Symfoni nr 3 fick en del skarp kritik efter uruppförandet blev Pettersson mer lyckosam med Konsert nr 3 för stråkorkester. Uruppförandet 14 mars 1958 av det mycket omfattningrika verket (enbart sats nr 2 *Mesto* är uppemot 25 minuter) ägde rum vid en konsert vars andra halva var tillägnad jazzmusik med bland annat pianisten Bengt Hallberg. Enligt pressen hade en ung publik framför allt kommit för jazzens skull, men Petterssons musik hade blivit mycket uppskattad av lyssnarna. Detta *Mesto* kom senare att spelas som ett självständigt verk som tio år senare belönades med det prestigefulla Christ Johnsonpriset. Inför uruppförandet skrev Pettersson en verkkommentar som dels innehöll strikt musikanalytiska formuleringar om motivutveckling och annat i partituret, dels personliga tankar om moderns röst i musiken och en tolkning av satsens ”sång”: ”Den långsamma satsen är en 24 minuters uppgörelse, och jag kommer så småningom fram till en sång som kunde ha sjungits av en frälsningssoldat. Den sången är ett vittnesbörd, en bekännelse.”

Pettersson komponerade sin fjärde symfoni 1958–1959. Slående i detta verk är kontraster mellan å ena sidan från kromatik med våldsamma stegringar och å andra sidan ett koral-likt traditionellt tonspråk. Detta uppmärksammades i samtiden

där Moses Pergament skrev om en kontrast mellan ”den romantiskt blommande melodiken, med rötterna – och därmed hela sin livskälla – nersänkta i 1800-talets mest konfliktfria, naivt eteriska harmonik [och] en ganska radikalt modern och nästan krampaktigt våldsam tonmentalitet”. Detta skulle bli ett återkommande drag i tonsättarens symfonier från 1960-talet. Pettersson gav sig omedelbart i kast med att komponera en ny symfoni och 1962 stod Symfoni nr 5 klar, ett verk som uruppfördes året därpå och nådde stor framgång. Den ansågs vara ”ett djupt väsentligt tillskott till den svenska symfonilitteraturen”. Dock ifrågasattes att uruppförandet skedde inom konsertserien ”Nutida Musik”. Folke Hähnel skrev i *DN* att serien var ägnad ”den radikala nya musiken” och dit hörde inte Petterssons nya symfoni. Symfonin var troligen en bidragande orsak till att Pettersson 1964 var med i första omgången av tonsättare som fick Statens konstnärbelöning, en livslång garanterad minimiinkomst från staten. De övriga tre tonsättarna var Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem och Dag Wirén, alla tre äldre än Pettersson.

Parallellt med framgångarna som tonsättare hade Pettersson även allvarliga problem. Den reumatism som han redan tidigare hade märkt av förvärrades under tidigt 1960-tal. Sommaren 1962 skrev han i ett brev: ”Min ledgångsreumatism har förvärrats. Nu har jag den bl.a. i båda händerna. Värken kan vara svår, särskilt om nätterna. Nackdelen är bara den att arbetet går långsammare.” Sjukdomen kan vara en av orsakerna till den för Pettersson ovanligt långa tid det tog att komponera nästa verk, Symfoni nr 6. Tillkomsttiden för verket är 1963–1966, vilket kan jämföras med symfonierna 7, 8 och 9, som komponerades 1966–1967, 1968–1969 respektive 1970. Petterssons sjätte symfoni är ett väldigt verk i en sats som, förutom en långsam inledning, kan delas in i två delar. Den första, med sin kraftiga kromatik och sina vilda stegringar och utbrott, står i skarp kontrast mot den andra, som präglas av oändligt långa melodilinjor i moll, traditionella ackord och ett stort lugn. I denna långsamma andra del får vi också höra det kanske tydligaste exemplet på hur Pettersson använde sina *Barfotasånger* från 1940-talet som melodiskt material i senare verk, något som

även skedde i stor utsträckning både före och efter Symfoni nr 6. I denna symfoni förekommer sången ”Han skall släcka min lykta”.

Den 13 oktober 1968 var troligen den viktigaste dagen i Allan Petterssons karriär. Det var då hans sjunde symfoni framfördes för första gången, ett uruppförande som gjorde stor succé. Det skedde vid en konsert med ett speciellt upplägg, såsom den första i Konserthusets serie ”Musik för ungdom”. Tanken var att ha en öppen form av konsert som skulle överbrygga klyftan mellan publiken och musikerna. Programmen skulle vara mindre konventionella och vid detta tillfälle inleddes konserten med att ett tiotal av Petterssons *Barfotasånger* framfördes, varvat med att sångaren Karl Sjunnesson berättade om tonsättarens liv och karriär. Symfonin var tillägnad Antal Doráti, som också dirigerade uruppförandet. Publikens reaktion när symfonins sista ton hade klingat ut beskrevs som exalterad. Pettersson var på plats och ropades in fyra gånger. Verket hyllades i *Svenska Dagbladet* dagen efter: ”Efter Gösta Nyströms död har vi ingen svensk symfoniker, som mer förmår engagera interpreterna än Allan Pettersson.” Recensenten Carl-Gunnar Åhlén framhöll vidare att verket borde framföras igen:

Symfonin måste upp så snart som möjligt och måste ovillkorligen med på Europaresan i vår. Då har man chansen att göra en instudering, som hittills bara är en konturteckning, i nivå med verkets inneboende resurser. Ty detta är den ”svenskaste” musik, som skrivits på länge [...]

Även i *DN* höjdes symfonin till skyarna: ”Det händer inte så ofta, men på söndagskvällen fick man vara med om att en stor svensk kompositör presenterades, framfördes och mottogs som en stor svensk kompositör.” Vid konserten invaldes Pettersson som hedersmedlem i orkestern och succén fortsatte. Doráti och orkestern tog med sig symfonin på sin turné till Östtyskland 1969. Samma år spelade de även in verket, en inspelning som belönades med en Grammis året därpå. Pettersson fick då dessutom ”Juryns pris för skapande insats” för symfonin. Verket har sedan dess blivit något så ovanligt som ett modernt svenskt repertoarverk.

Parallellt med framgångarna fortsatte Pettersson att komponera vad som skulle bli Symfoni nr 8 och Symfoni nr 9, i stilen nära besläktade med Symfoni nr 5–7. Hans hälsoläge blev emellertid sämre och efter den nionde symfonins fullbordan var läget så allvarligt att han fick åka i ambulans till sjukhuset, där han fick stanna i nio månader. Ledgångsreumatismen hade drabbat honom med full kraft och dessutom fick han en njurinflammation. Trots att han periodvis var illa däran påbörjade han på sjukhuset två nya symfonier. Och produktionstakten var fortsatt mycket hög under hela 1970-talet, vilket är anmärkningsvärt med tanke på att Petterssons kroniska reumatism innebar att han var försvagad och hade svåra smärtor, även efter att han skrivits ut från sjukhuset. Under sina sista 10 år fullbordade han sju symfonier och tre andra verk samt arbetade på ytterligare två.

Sedan succén med sjunde symfonin hade Pettersson en särskild ställning i det svenska musiklivet. Symfoni nr 10 och Symfoni nr 13 sändes i TV och det svenska folket fick även möjlighet att bekanta sig med personen Pettersson genom radio, TV och tidningar. Två timslånga intervjuer sändes i radio 1972 och 1974 sändes en lång tv-intervju. Detta gjorde att svenska folket kunde komma nära tonsättaren, trots att hans sjukdom gjorde att han blev isolerad och över huvud taget inte lämnade lägenheten. Intervjuerna gjordes hemma hos Pettersson, och han delade vid flera tillfällen med sig av privata tankar. Dagen innan Petterssons tionde symfoni skulle uruppföras i TV fick tonsättaren utrymme att uttrycka sig i *Aftonbladet*. I stället för att beskriva det nya verket valde han att dela med sig av dagboksanteckningar från tiden då han låg på sjukhuset med dödsförnimmelser. Texten inleddes ”Tankar nedskrivna under arbetet med min 10:e symfoni på Karolinska sjukhuset 1970–71”. Bilden av Pettersson som särpling befästes under 1970-talet. Han framstod som avvikande och annorlunda, både som person och tonsättare, med sin arbetarbakgrund och sitt engagemang för den svaga människan i samhället, med sin sjukdom, sin annorlunda utbildningsbakgrund och sitt säregna tonspråk. Och detta var en bild som Pettersson själv var med att skapa.

När Pettersson fullbordat sin elfte symfoni 1973 komponerade han för första gången sedan 1957 något annat än en symfoni. Bakgrunden var att filmskaparen Boris Engström hade bildsatt avslutningen på Petterssons sjunde symfoni. Den korta filmen hade premiär i TV vid midnatt på nyårsafton 1972 under namnet *Tolvslaget*. Filmen kom att bli ett stående inslag på nyårsafton i TV fjorton år i rad. Pettersson uppskattade filmen och kände att Boris Engström var på hans våglängd. Han komponerade därför *Poem* för orkester 1973 och tillägnade Engström verket, musik som denne bildsätte med naturbilder från en havsstrand. Detta sändes i TV på julafton 1976 vilket också blev verkets uruppförande. Pettersson valde så småningom att kalla verket *Symfonisk sats*.

I sammanhanget framstår det därför inte så märkligt att tonsättaren nu tackade ja till en mer eller mindre vanlig beställning, något som tidigare hade varit otänkbart. Ett brev från 1963 till Nils Castegren på Sveriges Radio illustrerar väl hur Pettersson annars resonerade kring beställningar:

Jag är en odräglig typ som lider av ständig besatthet och behöver aldrig vänta på inspiration. Därför är jag i en ständig stark psykisk spänning för och i mitt arbete, som också är ständigt. En beställning är en slags kommendering (i dess bästa bemärkelse naturligtvis), som berövar mig det initiativ som jag behöver för att själv kunna bemästra denna psykiska spänning (eller rörelse) till nyttig konstnärlig kraft. [...] Jag kan alltså icke mottaga någon beställning, inte ens av Sveriges Radio [...]

Det Pettersson vid flera tillfällen gjorde var att ta emot ett arvode och tillägna nästa verk som blev klart till beställaren. 1973 fick han emellertid besök av Carl Rune Larsson, director musices vid Uppsala universitet och den som hade spelat piano till *Barfotasångerna* vid konserten 1968, då även den sjunde symfonin uruppfördes. Nu ville han beställa ett stort Pettersson-verk till Uppsala universitets 500-årsjubileum 1977. Pettersson accepterade beställningen, men nappade inte på Larssons förslag att skriva något om Den heliga Birgitta. Dock valde han att komponera till text för första gången sedan *Barfotasångerna* som komponerats ca 30 år tidigare. Då, på 40-talet,

hade det varit hans egna texter, men nu valde Pettersson texter av Pablo Neruda, den chilenske författaren som mottagit Nobelpriset i litteratur 1971. Det blev Symfoni nr 12, ett verk för kör och orkester, som fick undertiteln ”De döda på torget” efter den första av de tonsatta dikterna. Texterna berättar om hur chilenska arbetare som deltog i en demonstration sköts ihjäl på ett öppet torg i Santiago 1946.

Även utanför Sveriges gränser hade intresset för Pettersson väckts. Petterssons Symfoni nr 11 skrevs till musiksällskapet Harmonien i Bergen och i norska *Aftenposten* kallades han ”en av Nordens största symfoniker”. Och i USA hade Petterssons musik börjat uppmärksammas. Skivinspelningar av den andra symfonin, den sjunde symfonin och *Mesto* ur den tredje konserten för stråkorkester fick positiv kritik. Bland annat skrevs att Sverige i Allan Pettersson hade en ”mästarsymfoniker”. Den positiva kritiken från USA nådde självklart Pettersson, och när Filharmonikerna planerade programmet inför en USA-turné 1975 tog Pettersson för givet att den sjunde symfonin skulle tas med. Men det visade sig snart att så inte var fallet. Enligt ett uttalande av tonsättaren hade konserthuschefen meddelat honom att orkestern ”inte orkade spela” hans symfonier på turné, med den följd att han hotade ”att avsäga sig filharmonikernas hedersledamotskap om inte något av hans verk kommer med på orkesterns planerade USA-turné nästa säsong”. Orkesterns turnéprogram ändrades dock inte. När det 5 juni 1975 gick att läsa i *Dagens Nyheter* att Filharmonikernas nye chefsdirigent Gen-nadij Rozjdestvenskij inte ville spela Petterssons musik, publicerades två dagar senare ett offentligt brev från Pettersson där det stod följande: ”Jag förbjuder härmed Konserthuset och dess orkester (Stockholms filharmoniska orkester) att spela mina verk.” En kulturpolitisk debatt bröt ut i tidningarna med ett 30-tal inlägg, men även om Pettersson fick mycket medial uppmärksamhet, vann han knappast något på bojkotten. Carl-Gunnar Åhlén uttryckte detta pricksäkert i *SvD*:

Beslutet att förbjuda filharmonikerna att spela Allan Petterssons musik är beklagligt för lyssnarna men i högsta grad förödande för tonsättaren själv, eftersom aktionen verkar som en bumerang, och bara kommer att försena spridningen av hans verk.

Förbudet upphävdes 29 juni 1976 och bidragande var både att en ny konserthuschef tillträtt, vilken meddelade att man skulle spela mer nordisk musik, och att orkestermusikernas ordförande förklarat att de inte önskade sig något hellre ”än att återigen få verka för Allan Petterssons konst”. Perioden kring bojkotten måste ha varit påfrestande för Pettersson, men den bjöd även på glädjeämnen. Han tilldelades STIM:s (Sveriges Tonsättares Internationella Musikbyrå) nyinrättade Kurt Atterbergstipendium 1974 och i mars 1976 ett stipendium ur Carl Albert Anderssons minnesfond.

På kompositionsfronten då? Pettersson fullbordade Symfoni nr 12 ”De döda på torget” 1974 och komponerade omedelbart därefter det flersatsiga verket *Vox Humana* för solister, blandad kör och stråkorkester. Det finns ett klart släktskap mellan dessa två verk. Texterna som Pettersson har tonsatt i *Vox Humana* bygger på dikter av latinamerikanska författare – bland annat Neruda – och av icke namngivna författare från den amerikanska ursprungsbefolkningen. Inför uruppförandet av verket 1976 förklarade Pettersson hur han tänkte kring människans röst – *Vox Humana* – där hans samhällsyn och sympati för de fattiga och förtryckta i världen framträder tydligt:

”Saliga äro de i anden fattiga ty de skola besitta jorden.”

Detta är icke människans röst.

Den fattige hotas i sin egen miljö

där inte ens krigslagen gäller

att inte slå på en redan nedslagen,

drabbas av nödens mutationer i arvmassan,

av sin egen oskuld

av den grymma och kloka människan,

som upphävde Ordet

och tog jorden i besittning.

Nej, salig är den fattige,
som finner rening i hatet till förtryckaren
i solidaritet med den förtryckte
och kraft i längtan
till livet bortom den stora tröttheten.

Detta är människans röst.

VOX HUMANA

I oktober 1975 stod en notis i tidningarna om att Birgit Cullberg, Sveriges internationellt erkända koreograf, skulle göra en koreografi till Petterssons sjunde symfoni. Det resulterade i baletten Rapport som hade urpremiär i november 1976 och det var första gången som Cullberg haft ett musikstycke som startpunkten för en balett. Tidigare hade hon alltid utgått från litteratur. I *SvD* kallade man baletten ”en sensation som bör ge genljud långt över vårt lands gränser”. Det är tydligt att Petterssons musik, redan i samtiden, berörde och inspirerade andra konstnärer av olika slag. Vid sidan av Boris Engström och Birgit Cullberg är det känt hur den norske konstnären Odd Nerdrum lyssnade på Petterssons musik när han arbetade. Denne hörde också av sig, beundrande, till Allan Pettersson. Långt senare, år 2018–2019 skapade en annan norsk konstnär, Trine Folmoe, 24 verk inspirerade av Petterssons 24 *Barfotasånger*.

Efter *Vox Humana* blev Petterssons nästa verk återigen en symfoni, nr 13. Och nu var kontakten som Pettersson etablerat med musiksällskapet Harmonien i Bergen i samband med den elfte symfonin betydelsefull: i maj 1976 beställde Festspelen i Bergen, grundade av bland andra Harmonien, ett verk som skulle uruppföras vid festivalens 25-årsjubileum året därpå. Symfoni nr 13, som Pettersson redan påbörjat fick bli beställningsverket till Bergen. Symfonin fullbordades i augusti 1976 och tillägnades Festspelen, Harmonien och dirigenten Karsten Andersen. Men verket uruppfördes inte vid jubileet 1977. Den tid som hade avsatts för att studera in den mycket komplexa, mer än 60 minuter långa och svårtillgängliga symfonin var för kort. Uruppförandet fick därför skjutas upp ett år till festspelen 1978.

Med rasande fart komponerade Pettersson Konsert nr 2 för violin och orkester, Symfoni nr 14 och Symfoni nr 15. Dessa omfångsrika verk, de två förstnämnda, mer än 50 minuter långa, det sistnämnda ca 30 minuter, tillkom 1977–78, en produktivitet som är svår att förstå, i synnerhet med tanke på tonsättarens svåra reumatism. Violinkonserten skrevs för den världsberömda violinisten Ida Haendel, som uruppförde den i januari 1980 tillsammans med Sveriges Radios symfoniorkester under ledning av Herbert Blomstedt. Enligt tonsättaren var verket ”i realiteten en Symfoni för violin och orkester”. Violinkonserten går på tvärs mot det traditionella konsertbegreppet, i vilket solostämman ligger i fokus och framträder tydligt. Här saknas uppvisning av solisten i konsertanta passager. Solisten spelar nästan oavbrutet, i långa sträckor snarast som i en kamp mot orkestern och ofta i ett högexpressivt tonläge. I flera recensioner nämndes att balansen mellan solist och orkester var mycket ojämn, även om detta tolkades på olika sätt. I den mest kritiska recensionen hävdade Jan Lennart Höglund, att Pettersson inte visste hur partituren lät i konsertsalen när musiken spelades. Detta ska förstås mot bakgrund av att Pettersson på grund av sin kroniska ledgångsreumatism hade mycket svårt att över huvud taget lämna sin bostad. Under 1970-talet upplevde Pettersson aldrig uruppföranden av sina verk i konsertsalen, utan hemma vid TV- eller radioapparaten. Enligt Pettersson själv hade han medvetet utformat orkestersatsen och förhållandet mellan soloviolin och orkester i trots mot tidens normer för och förväntningar på konsertgenren.

Under perioden då fjortonde och femtonde symfonin komponerades förbättrades Petterssons bostadssituation. Pettersson bodde fyra trappor upp utan hiss, vilket med tanke på hans sjukdom hade varit besvärligt under lång tid. Redan 1968 hade Föreningen Svenska Tonsättare och Stockholms Filharmoniska Orkester verkat för att det skulle ordnas med ”lämplig bostad åt tonsättaren, så att han får arbetsro.” Först hösten 1978 fick Pettersson möjlighet att flytta. Det blev en bostad i gatunivå med utsikt över Stockholms vackra Riddarfjärden, en flytt som dokumenterades i Peter Berggrens film *Människans röst*. I en drygt 8 minuter lång scen tar sig den sjuke tonsät-

taren från sitt sovrum, långsamt backande ner för trapporna och in i en bil, stönandes av smärta, allt till tonerna av hans sjunde symfoni. Denna scen är ett typexempel på hur Petterssons liv och musik kopplats samman. Här är sambandet mellan Petterssons smärta och hans musik direkt. Sjukdomen och smärtan är en tolkningsgrund som ligger nära till hands. För vissa lyssnare gör detta Petterssons musik mer begriplig och lättare att tycka om. Dock är det inte den enda vägen till uppskattning av hans musik. Pettersson musik innehåller spännande motiv, smärtsamt vackra melodier, fascinerande klanger, häftiga rytmiska strukturer och unik orkestrering, beståndsdelar som är värda att uppmärksammas var och en för sig. Vi lyssnare möter allt detta i de stora helheter som verken utgör, helheter som kan inbjuda till tolkningar om kamp, vila, liv, död, glädje, sorg eller kanske smärta. Eller så sug vi bara in Petterssons klangvärld, blir kvar i ett tillstånd och kommer ut på andra sidan, tagna av det vi hört.

År 1979 tilldelades Pettersson hederstiteln Professors namn av regeringen. Och samma år fullbordade han sitt sista verk, Symfoni nr 16. Liksom violinkonserten över-skrider symfonin genregrens mellan symfoni och konsert. Verket är komponerat för den något ovanliga besättningen altsaxofon och orkester, och i Petterssons efterlämnade skisser och anteckningar ser man att han själv i ett tidigare skede kallade den ”saxofon-konsert”. Symfonin är tillägnad den amerikanske saxofonisten Frederick L. Hemke. Hemke hade hört Petterssons sjunde symfoni och ville att tonsättaren skulle komponera något för saxofon. Han skrev ett brev till Pettersson, men fick först långt senare ett svar – dock inget brev utan hela partituret till den sextonde symfonin. Hemke blev också den som uruppförde symfonin tillsammans med Stockholms Filharmoniska Orkester och dirigenten Yuri Ahronovitch, dock först 1983, ett par år efter tonsättarens död.

Pettersson arbetade på två verk efter att den sextonde symfonin hade fullbordats, en Konsert för viola och orkester och ett icke namngivet symfoniskt verk. Men hans hälsotillstånd försämrades i slutet av 1970-talet. Förutom ledgångsreumatismen led han av biverkningar av medicinerna och till slut orkade inte kroppen längre. Allan Pettersson dog 20 juni 1980.

Symfonierna

Varför symfonier, Allan Pettersson? – Redan när jag var liten tyckte jag om att gå på de stora fälten med tjuvskator. Jag har inte tyckt om att sitta i bersåer.

(Svenska Dagbladet 12/10 1968)

Allan Pettersson uppskattade symfonins vidsträckta format, något han liknade vid att vara på stora fält, på öppna, fria ytor. Och han föredrog detta framför något mindre och betydligt mer instängt, ”bersåer”. Förutom att ”fälten med tjuvskator” och ”bersåer” framstår som symboler för olika samhällsklasser, vilket ligger i linje med Petterssons profil som tonsättare från arbetarklassen, kan det tolkas som symfonier kontra kammarmusik. En anteckning från 1954 pekar i den riktningen. Där skriver han att en symfoni inte var lika privat som en stråkkvartett och att det var därför han då valde att göra symfoni i stället: ”Man ber mig skriva en stråkkvartett, men jag vill inte göra några själsbikter längre – NOG!!!” Pettersson var en utpräglad symfoniker. Under hela den period då han arbetade som tonsättare, 1953–80, komponerade han symfonier, och dessa intar en central position i den svenska symfonirepertoaren. Det första verket som Pettersson fullbordade efter kompositionsstudierna i Paris var en symfoni (nr 2), och det sista verket som han fullbordade var en symfoni (nr 16). Däremellan komponerade han endast fem verk som inte var symfonier. Och dessutom menade tonsättaren att ett av dessa fem verk, den andra violinkonserten, i själva verket var en slags symfoni. Han komponerade inte ett enda kammarmusikverk under sin tid som yrkesverksam tonsättare.

En tonsättare som årtiondena efter 1900-talets mitt komponerade symfonier för klassisk symfoniorkester gjorde ett aktivt val. Många av de tonsättare som nådde en framskjuten position vid den tiden valde bort symfonigenren helt, inte minst de som orienterade sig mot det radikala.

När Pettersson i en artikel från 1963 benämndes ”den siste symfonikern”, sade det en hel del om synen på symfonins framtid. Under 1970-talet märktes dock återigen

intresse för symfonigenren i Sverige. Tonsättare som inte skrivit symfonier på många år återvände till genren, och flera yngre tonsättare presenterade sig som symfoniker under decenniet. Pettersson, som hade komponerat symfonier regelbundet sedan tidigt femtiotal och som bland annat därför beskyllts för att vara omodern, följde utvecklingen med viss bitterhet. 1980, i en av de sista intervjuerna han gav, kan man läsa att Pettersson inte kunde ”glömma hur det var en gång när det inte var modernt att skriva symfonier och melodiska därtill”. Längre fram i samma artikel citeras Petterssons smått ironiska kommentar: ”Nu är det märkliga det att alla skriver symfonier.”

Symfoni nr 1 (ofullbordad)

Den första symfoni som Allan Pettersson fullbordade benämnde han Symfoni nr 2. Anledningen var att det redan fanns en Symfoni nr 1, ett verk som han arbetade med länge. Den hade påbörjats 1951, under tjänstledigheten från musikerarbetet, men han lyckades inte fullborda den. I ett brev till dirigenten Tor Mann beskrev han svårigheterna:

Jag håller på att öka mitt brottmålsregister med en symfoni, som jag börjar skönja slutet på. Den växer och växer men jag blir mindre och mindre och när den en gång blir färdig finns väl bara glasögonen kvar av det som en gång var Petsson.

Det kan ha varit det motiga arbetet med symfonin som gjorde att han insåg behovet av att utbilda sig vidare, och att han hösten 1951 reste till Paris för att avsluta sina kompositionsstudier. I brev till vännen och musikforskaren Bo Wallner skrev Pettersson att han lade undan symfonin, eftersom han var missnöjd och nu fått nya lärdomar. Han skulle dock återvända till arbetet med sin första symfoni flera gånger under 50-talet och – enligt hustrun Gudrun – även under 70-talet, och betraktade verket som ofullbordat. Det bevarade notmaterialet är svårgripbart, finns i olika versioner med olika skikt. Ur detta material har Christian Lindberg sammanställt den här inspelade konsertversionen. Vissa delar (till exempel inledningen) framstår som klart mer genomarbetade än andra (till exempel slutdelen). Och visst känner man igen

Petterssons röst i allmänhet och mer specifikt i vissa stegringspassager, ostinatton, orkestreringstekniker och i det tydliga citatet från en av hans *Barfotasånger*, ”Min längtan är en underlig fågel”. Pettersson kom att återvända till sina *Barfotasånger* många gånger i sina senare verk och det är intressant idén fanns med redan i hans alla första symfoni.

Symfoni nr 2

Petterssons andra symfoni påbörjades medan han studerade i Paris, men han var mån om att klargöra för eftervärlden att han inte komponerade den under Leibowitz’ överinseende. I det av Pettersson bevarade lektionsmaterialet kan man se att läraren tyckte att de skulle arbeta på symfonin tillsammans. Där lade tonsättaren i efterhand in en liten lapp där det står:

Det blev aldrig någon symfoni skriven för Leibow. Den skrev jag för mig själv och han varken såg eller hörde en enda ton. Helt förklarligt eftersom jag endast hade idéer (fick idéer) i Paris. Symfonin gjordes sedan i Stockholm. Allt jag skrivit för Leibow. räknar jag endast som övningar och skulle aldrig kunnat göra något jag skulle räknat för en verklig komposition under hans över[in]seende. Det jag komponerar angår inga andra. Gud bevara mig. Allan Pettersson Okt.–55

Det verkar som Pettersson förväntade sig att anteckningarna skulle läsas av eftervärlden och dessutom varit mån om att undvika en feltolkning. Detta bekräftas även i en artikel i *Nutida Musik* från 1958 där det förklaras att symfonin ”växte fram – kanske en aning protestmässigt – bakom ryggen på hans lärare. Leibowitz hade inte en aning om vilken orm han närde vid sin barm.”

Symfonin komponerades 1952–53 och uruppfördes på Kungliga Musikaliska Akademien under Tor Manns ledning 9 maj 1954. Med vetskapen om hela Petterssons symfoniproduktion, vilka verk som skulle följa, kan man konstatera att viktiga drag i tonsättarens senare produktion finns redan här. Till att börja med är symfonin ensatsig, något som är fallet med alla hans symfonier utom den tredje och den åttonde.

Och för att återknyta till studierna för Leibowitz var ensatsig symfoniform något som studerades särskilt. Vidare är verket långt, 42 minuter enligt angivelsen i partituret, i denna inspelning närmare 47 minuter. Många av Petterssons symfonier är mycket långa, och här sticker Pettersson verkligen ut bland andra tonsättare. Enligt Svensk musiks databas komponerades ca 150 symfonier i Sverige 1950–1980 (lite beroende på vad som räknas med), av vilka 13 har en speltid som överstiger 40 minuter. Av dessa 13 har Pettersson komponerat hela nio. Andra drag i Petterssons andra symfoni som föregriper hans senare symfonier är hur han arbetar med tonalitet och kontrastverkan. Här finns ett modernt tonspråk, det finns kraftigt dissonanta avsnitt med mycket kromatik och tonal instabilitet. Men här finns också lyriska avsnitt, inte minst då sidotemat spelas, där vi hör långa melodilinjor och ett romantiskt tonspråk grundat i dur-/molltonalitet. När symfonin skulle få sitt andra uppförande skrev tonsättaren själv en verkcommentar. Där framgår det att han i verket var ute efter enhet och balans, något som skulle uppnås genom kontrast mellan olika avsnitt och olika typer av motiv. I symfonin går denna kontrastverkan som en röd tråd, såväl mellan enskilda takter jämte varandra, som mellan olika teman. Petterssons andra symfoni är anmärkningsvärt genomarbetad, och man måste säga att debuten som symfonitonsättare gjordes med ett moget verk. Ingmar Bengtsson, inflytelserik musikforskare och journalist, skrev i *Svenska Dagbladet* dagen efter: ”Den är storslagen som ett drama och nyckfull som ett människoöde. Man lyssnade fascinerad, förfärad och gripen.”

Symfoni nr 3

Petterssons tredje symfoni sticker ut i hans stora symfoniproduktion – den är den enda som består av fyra satser, vilket i äldre tiders symfonier var det vanliga. När Pettersson komponerade Symfoni nr 3, ville han kanske pröva om firsatsigheten fungerade lika bra eller kanske till och med bättre än ensatsighet. Satsupplägget är traditionellt: Första satsen är ett *Allegro* som inleds med en kort introduktion, andra satsen ett *Largo con espressione*, tredje satsen i rask tretakt och med scherzokaraktär,

och finalen är en *allegro*-sats nära besläktad med första satsen. De tre sista satserna ska spelas *attacca*. När symfonin uruppfördes 21 november 1956 av Göteborgs symfoniorkester under Tor Mann var flera kritiker negativa och det är nog ingen slump att den traditionella firsatsigheten förblev en engångsföreteelse för Pettersson. De fyra satserna hänger tätt ihop, inte minst genom att hela symfonin bygger på samma tre huvudidéer.

Petterssons andra och tredje symfoni hade tillkommit utan större uppehåll däremellan, men sedan dröjde det ungefär tre år innan Pettersson påbörjade Symfoni nr 4. Detta kan ha berott på den negativa kritik som Pettersson fick efter uruppförandet av Symfoni nr 3. I en recension sågs verket som ”ett steg bakåt”. Men det som sårade Pettersson mest var att vännen Bo Wallner, musikforskare med stor makt inom det svenska musiklivet, kritiserade Petterssons hantering av formen och hävdade att symfonin inte var ”symfonisk”. Efter den tredje symfonin komponerade Pettersson två konserter för stråkorkester, nr 2 och nr 3. Arbetet med den fjärde symfonin inleddes ungefär vid tiden för den tredje konsertens framgångsrika uruppförande 1958.

Symfoni nr 4

Den fjärde symfonin är olik den tredje på flera sätt. Pettersson har i den fjärde tagit ut svängarna i de enkla, tonala avsnitten, som Bo Wallner i verkkommentaren från uruppförandet kallade ”viston”. När rena dur- och mollackord förekommer i de tidigare symfonierna, är det ofta i väldigt korta avsnitt, eller med toner som medvetet ”stör” de enkla klangerna. I fjärde symfonin finns långa koralartade avsnitt som samsas med mer modernistiska. De stora skillnaderna i tonspråk var också något som Pettersson fick kritik för efter uruppförandet av Symfoni nr 4 i januari 1961. Bland annat skrev tonsättaren och musiksribenten Moses Pergament att de olika elementen i den fjärde symfonin föreföll ”alltför heterogena för att sammanjutas till en oklanderlig, organisk helhet”. Ett avsnitt som troligen åsyftades, när Pergament och andra kritiker anmärkte på ”treklängsbanaliteten” och tog upp stora avvikelser i tonspråket, är det som skulle

kunna benämnas symfonins sidogrupp [SACD 3, □: 3'50]. Det finns flera rimliga sätt att tolka denna typ av avsnitt. Sommaren 1960 gick Petterssons mor bort och ett par dagar senare skrev Pettersson i en anteckningsbok: ”Symfoni nr 4. Till mor, som gått hem till det liv där godheten personifierar sig i Gud.” Allan Petterssons mor var en djupt religiös person, som under barnens uppväxt ofta sjöng religiösa sånger till gitarrackompanjemang. Det är lätt att tänka sig de koralartade avsnitten i den fjärde symfonin som en tillägnan, direkt inspirerade av moderns sånger. Dock gjordes anteckningen om modern först ett halvår efter att symfonin blivit färdig. Pettersson hade antytt en liknande association tidigare, i tidskriften *Nutida Musik* 1958 i samband med ett avsnitt i Konsert nr 3 för stråkorkester: ”jag kommer så småningom fram till en sång som kunde ha sjungits av en frälsningssoldat.” Några år senare insåg Pettersson att vissa övertolkat vad han sagt:

Det finns tydligen dom som tror att när jag skriver min musik har jag min gamla morsa på kökssoffan. Och hon sjunger frälsningssånger. Och ute på torget ser jag några frälsningssoldater som marscherar förbi. [...] Nej det är vansinne att tro nåt sånt. [...] Min musik kommer från det jag känner i samma ögonblick som ingivelsen strömmar på.

Det finns också en högst tänkbar kompositionsteknisk förklaring till det koralliknande avsnittet i den fjärde symfonin. Pettersson var ute efter en balans i musiken, en balans mellan dissonans och konsonans, mellan spänning och avspänning, något som han återkom till i sina uttalanden vid flera tillfällen. Att ha dessa längre avsnitt med enklare harmonik kan mycket väl ha varit ett sätt att balansera upp den övriga musiken, och att bygga upp spänning mellan de olika delarna. Pettersson skrev vid flera tillfällen, att han inte tyckte om atonalitet, just för att den saknade detta ”dissonansers och konsonansers spänningsfält”, som han själv uttryckte det. Fjärde symfonin uruppfördes i januari 1961 och blev en framgång, trots vissa kritiska synpunkter i pressen. Och att Pettersson själv var nöjd med sitt nya verk syns tydligt i en anteckningsbok: ”Symfoni nr 4: Som vanligt har jag gjort det svårt för mig (som i alla mina verk) men har som alltid gått i land med uppgiften.”

Symfoni nr 5

Petterssons symfonier 2–4 kan grupperas ihop som tonsättarens tidiga symfonier, alla komponerade på 1950-talet. Dock framstår de inte stilistiskt som en homogen grupp. Det finns förvisso likheter mellan exempelvis orkesterbehandlingen i framför allt den tredje och den fjärde symfonin, men det finns också likheter mellan den andra och den sjätte symfonin. I fallet med symfonierna 5–9, komponerade på 1960-talet (nr 9 är från 1970), är det annorlunda. Dessa verk är närmare besläktade stilistiskt, exempelvis i de karaktäristiska stegringarna och deras utformning, det motiviska arbetet och de långsamma avslutningsdelarna med mycket långa melodilinjor.

Allan Pettersson komponerade Symfoni nr 5 1960–62 och 8 november 1963 uruppfördes den av Radioorkestern under ledning av Stig Westerberg. Verket tar enligt partituret ungefär 40 minuter i anspråk och kan delas in i fyra delar: en klart avgränsad, långsam inledning, två raska mittendelar som hänger ihop och utgör symfonins huvudparti, och till sist en långsam avslutning.

Det är intressant hur Pettersson i symfonin söker nya formidéer och använder ett bitvis utmanande tonspråk, samtidigt som kopplingen till traditionen är tydlig. Ett exempel på det finner vi i temat som presenteras i början av symfonins andra del [SACD 4, 2] och som kan betraktas som symfonins huvudtema. Det uppvisar likheter med ett klassiskt huvudtema genom frasstrukturen och orkestersatsens uppbyggnad med melodisk överstämma, rytmbetonat ackompanjemang och stämmor som fyller ut satsen. Dock ligger det långt ifrån ett klassiskt tema i termer av toninnehåll och harmonik.

Petterssons femte symfoni är ett verk med stora skillnader mellan olika känslolägen. Dessa inryms i en skickligt uppbyggd form med en tydlig dramatisk linje som går från början till slut. I övergången till den långsamma avslutningsdelen får vi höra en snabb växling i såväl tonspråk som karaktär, från en mångskiktad, något kaotisk ljudbild där olika instrumentgrupper kämpar mot varandra i starka nyanser, till något

helt annat. Plötsligt hör vi en elegisk melodi spelas, instrumenterad i enstaka blåsstämmor och flageoletter i stråkstämmorna, ackompanjerad av ett f-mollackord som upprepas gång på gång i tromboner, allt i svag nyans [SACD 4, 4].

Den långsamma avslutningen av Petterssons femte symfoni utgörs till stor del av avsnitt i olika molltonarter. I dessa är harmoniken till stor del enbart uppbyggd av tonika och dominant, de två vanligaste ackorden i traditionell dur-/molltonal musik. Återkommande i artiklar både före och efter uruppförandet var påståendet att symfonin inte var modern. I en av dem sades Petterssons musik förbrylla ”med sina vändningar vars beskedlighet annars anses höra hemma i det nutida musikskapandets förgångna”, vilket måste ha avsett användningen av ackord i den tydligt molltonala avslutningen; under tidigt 60-tal i Sverige var enkla dur- och mollackord en symbol för ”det traditionella” i motsats till ”det radikala”.

Emellertid är Petterssons användning av rena dur- och mollackord i femte symfonins avslutning på intet sätt traditionell. Detta beror bland annat på ackordens utbredning, att ackorden flera gånger ligger kvar exceptionellt länge. Som exempel kan nämnas att de två sista ackorden ligger kvar i 46 respektive 21 takter, vilket påverkar vår uppfattning av såväl ackordens klang som deras relation och funktion, och skapar en mycket speciell känsla.

Symfoni nr 6

Mellan 1963 och 1966 brottades Pettersson med sin väldiga sjätte symfoni, uppemot en timme lång. Dock berodde inte den långa tiden för skapandet enbart på kompositionsutmaningar utan även på sjukdom; det är i början av 1964 som han drabbas av sitt första allvarliga skov av ledgångsreumatism. Symfoni nr 6 framstår som ett mycket mörkt verk som rör sig mellan känslolägen som vrede, desperation och inte minst sorg. Vid flera tillfällen har det beskrivits som en kamp. När Göran Bergendahl inför uruppförandet skrev om verket framhöll han vidare att det inte fanns

några som helst pauser i kampen: den sjätte symfonin är ett enda, nästan oändligt flöde av musik utan andra skarvar än föga radikala tempoförändringar. Det är som komposition ett unikt kraftprov som också ställer stora krav på dirigent och orkester och – inte minst – lyssnaren. Men annars är det en symfoni i traditionell bemärkelse, ett väldigt drama med tematiska gestalter i ständig variation.

Man kan utifrån detta tänka sig att symfonin är svårtillgänglig, men jag vill snarare hävda motsatsen: den sjätte symfonin är jämte den sjunde den som kanske är lättast att ta till sig, dock under förutsättningen att lyssnaren möter verket beredd på en lång och känslolastig resa. Och framgång nådde den, både vid uruppförandet och senare. Den spelades in första gången i mitten av 70-talet, en inspelning som nådde ut även utanför Sverige. I *American Record Guide* 1977 menade man att Pettersson i symfonin drev harmonisk upprepning till sin spets för att skapa den ultimata förtvivlan. Det man åsyftade var symfonins andra och avslutande del, som till stora delar bygger på ett enda ackord. Ett mollackord som upprepas gång på gång, med endast små utflykter till andra ackord.

Symfonin kan alltså delas upp i två delar. Den första inleds i långsamt tempo med ett bas-ostinato, ett motiv i låga stråkstämmor som spelas om och om igen, över vilket andra stämmor sedan läggs till. När ett raskare tempo sätter igång [SACD 5, 2] presenteras det motiv som symfonins första del är uppbyggd av. Pettersson utvecklar motivet och låter det genomgå ständiga variationer. Delen innehåller stora dynamiska skiftningar, ofta i form av våldsamma utbrott. Den som frågar sig vad mörkret och aggressiviteten i första delen representerar, relaterar den kanske till sjukdomen, den tilltagande ledgångsreumatismen. Denna blev så svår att tonsättaren tog paus i komponerandet och reste till en ”hälsofarm”. Men han blev inte hjälpt av detta, utan råkade istället ut för ett besvärligt bråck, och kom hem, som han själv uttryckte det ”som ett levande skelett med tarmarna utrunna i buken”. Leif Aare återgav i sin Petterssonbiografi tonsättarens tankar om symfonin: ”När jag började med symfonin såddes kreativa frön som växte till ett enormt drama som tog hela min varelse i besittning. Ohyg-

liga saker utspelas i musiken.” Den cirka 25 minuter långa andradelen [SACD 5, med början ⑥] bygger i hög grad på ”Han ska släcka min lykta”, den sista sången ur *Barfotasånger*, som när den presenteras spelas i engelskt horn och cello [SACD 5, ⑦]. Textens jag får möta döden, men även om det ligger nära till hands att se symfonin som en dödskamp ska understrykas att Pettersson på intet sätt avsåg den som programmusik.

Symfoni nr 7

Omständigheterna kring Petterssons sju och verkets stora framgångar har tagits upp tidigare, men ytterligare något ska här sägas: Av alla Petterssons symfonier är Symfoni nr 7 den, som mest exponerar och direkt bygger på en kontrastprincip. Principen är tydlig från den minsta nivån till den största; i symfonin finns tvära kast mellan trombonernas ackordmotiv och violinernas kromatiska motiv [SACD 6, ①: 2'57], men också långa avsnitt av helt olika karaktär, som växlas med varandra. Efter oroliga avsnitt med stegrande ostinatton (motiv som envist upprepas om och om igen) och kraftiga utbrott följer konfliktfria, lugna avsnitt med lyriska melodilinjor och romantisk harmonik. Det mest brutala utbrottet är hela symfonins stora klimax [SACD 6, ①: 15'40] där hela orkesterklangen exploderar i starkaste nyans, något som koreografen Cullberg skulle välja att gestalta som en atomexplosion i baletten *Rapport*. Den sjunde symfonin avslutas i fullständig avspänning med enkla, himmelskt vackra melodilinjor som svävar över upprepade h-mollackord. Möjligen var det denna slutdel Pettersson hade i åtanke i ett uttalande från året då symfonin uruppfördes: ”När kommer ängeln, som ger själen åter den sång, så enkel och klar, att ett barn slutar gråta.”

Symfoni nr 8

Petterssons åttonde symfoni komponerades 1968–69 och har två satser; tonsättaren lät alltså en symfoni få flera satser för första gången sedan Symfoni nr 3 från 1955. De två satserna i Symfoni 8 hänger tätt ihop såväl motiviskt som till karaktären, men

avbrottet mellan satserna utgör ändå ett tillfälle för lyssnaren att andas och en gräns i det musikaliska förloppet. Den första satsen har en slutenhet, utgör en mindre helhet, bl.a. genom att den långa, svävande melodi som inleder symfonin återkommer i slutet av satsen. Denna typ av melodi återkommer i Petterssons symfonier och det är därför värt att utveckla resonemanget något. Många har skrivit om Petterssons ”stråkmelodier”, hans ”stråksång”. I flera av Petterssons symfonier finns långa melodier, melodier som har beskrivits som ”fria” eller ”oändliga”. Bakom denna beskrivning ligger bland annat svårigheten att bedöma var melodierna egentligen börjar och slutar, något som i traditionella melodier i regel är tydligt och lätt att avgöra. De ”oändliga” melodierna bara pågår och ger känslan av att kunna göra så hur länge som helst. I traditionella melodier kan man också tydligt se gränser inom melodin, hur den kan delas upp och vad som hör till vad. Men i Petterssons långa melodier är det svårare, varför de ger intryck av att flyta ”fritt”. En melodi, som utifrån detta skulle kunna kallas ”fri” och ”oändlig”, är just den som inleder Symfoni nr 8 och som pågår i närmare två och en halv minut. Den åttonde symfonin är för övrigt kanske den av alla Petterssons symfonier där man hittar flest melodier av det slaget.

Symfoni nr 8 är näst efter den sjunde troligen den mest uppmärksammade och spelade av Petterssons symfonier. Uruppförandet dirigerades 1972 av Antal Doráti, men den som hade framgång med symfonin var Sergiu Comissiona. När Göteborgs Symfoniorkester under hans ledning framförde verket 1975 kommenterade flera kritiker den stora skillnaden mellan tolkningarna. Carl-Gunnar Åhlén skrev: ”Så diametralt olika kan två tolkningar vara och denna gav åtminstone mig mångdubbelt mer.” Comissiona gjorde den första inspelningen av verket. Inspelningen ägde rum 1977 i USA tillsammans med Baltimore Symphony Orchestra och gavs ut på Polar och Deutsche Grammophon. Comissiona blev en av de ivrigaste Pettersson-dirigenterna, framförde även symfonin på konsert i USA och var mycket viktig i att skapa ett Pettersson-intresse, i såväl USA som i Sverige.

Symfoni nr 9

Under arbetet med den nionde symfonin 1970 blev Petterssons hälsotillstånd sämre. Att det inte bara var reumatismen, utan även en njurinflammation, visste han inte. Han blev svagare och svagare, men hann fullborda verket innan han blev sängliggande och snart fick åka in till Karolinska sjukhuset. Där blev han liggande i nio månader, tidvis svävandes mellan liv och död. Partituret till Symfoni nr 9 ska ha vuxit fram på mindre än ett halvår, och under kompositionsarbetet började alltså tiden rinna ut för Pettersson. Med vetskap om detta verkar det först helt ologiskt att Symfoni nr 9 är hans längsta verk, 65–70 minuter angivet i partituret och mer än 80 minuter i den första inspelningen av verket (Göteborgs symfoniorkester och Sergiu Comissiona, till vilka verket dedicerades). Borde inte Pettersson skrivit ett kort verk om han hade ont om tid? Ja, å ena sidan kanske. Men å andra sidan, om man har bråttom är det lätt att man blir mångordig – att vara kortfattad kan ta tid.

I den nionde symfonin förekommer även vad som av vissa kanske uppfattas som musikaliska lån eller stilblandning. Det förekommer tangoavsnitt, vid ett tillfälle utformat på ett sätt som ligger nära det berömda Habanera-ackompanjemanget i Bizets *Carmen* [SACD 8, ☐: 2'19]; det förekommer kanon [SACD 8, ☐] och det förekommer citat från ”Jungfrun och ljugarpust”, sång nr 10 ur Petterssons 24 *Barfotasånger* [SACD 8, ☐: 0'34]. (Samma sång finns även citerad i Petterssons sjunde och elfte symfoni.) Petterssons uttalanden tyder dock på, att han överhuvudtaget inte såg det som en blandning av stilar: ”De som talar om stilbrytningar är ensidiga skolastiska typer som ingenting begriper”, har han skrivit i en anteckning från 1961. Pettersson ansåg att de stora kontrasterna i hans musik var ett stildrag, något som var nödvändigt på grund av vad han ville uttrycka. Enligt honom var de olika sidorna av hans musik delar av en och samma helhet, samma naturegna, organiska enhetlighet. För många i Petterssons samtid var de stora kontrasterna i hans musik oförenliga med ett organiskt verkbegrepp. Men Petterssons tanke om det organiska inrymde förbryllande och ologiska företeelser, som ett träd vars grenar växer

åt fel håll, för att återge den bild som Pettersson använde i artikeln *Dissonansen – smärtan – en oskyldig*. Den jättelika symfonin slutar fridfullt med en plagal kadens, samma ackordföljd som ofta har använts i kyrkomusik till ordet ”Amen”.

Med sina 2146 takter över 385 partitursidor (370 i Petterssons handskrift) är Petterssons nionde symfoni ett av de största ensatsiga verken i symfonilitteraturen. Dess längd är en av anledningarna till att den ställer mycket höga krav på såväl musiker som lyssnare. Recensenten Leif Aare, som ofta stod upp för tonsättaren i pressen, skrev efter uruppförandet 1971: ”Esteten kan förvisso beskylla Pettersson för måttlöshet och smaklöshet, men detta är alltigenom ointressant. Själv hade jag en känsla av att det skrevs musikhistoria i Göteborgs konserthus. Publikens gripenhet var av den arten att det vore banalt att tala om en succé.”

Symfoni nr 10

Symfoni nr 10 och 11 påbörjades under Petterssons tid på sjukhus. År 1972 var den tionde symfonin fullbordad. Den blev hans dittills kortaste symfoni, blott 26 minuter, men är ett intensivt verk där man kastas in i handlingen utan en förberedande introduktion. I starten presenteras förvisso i princip alla symfonins viktiga motiv på en gång: En snabb, stigande skala i fagotter och låga stråkar; ett fanfarliknande motiv i trumpet och ljusare stråkar (enligt Leif Aare vände sig Pettersson mot en fanfarjämförelse); en stigande melodi i oboe och klarinett, som bygger på det första skalmotivet. Den tionde symfonin är något helt annat än hela den tidigare symfoniproduktionen. Pettersson liknade verket vid ”ett knytnävsslag i ansiktet”, och förklarade att det fanns medkänsla i alla hans symfonier utom den tionde. Vad Pettersson egentligen menade är svårt att säga; tonsättaren hade en förkärlek för drastiska, slagkraftiga uttryck. Men det är en symfoni med ovanligt lite avspänning, både i det rytmiskt intensiva flödet och i det harmoniska förloppet; de ställen i musiken där Pettersson har tänkt att lyssnaren ska få ta ett djupt andetag är extremt få. Om man liknar musiken vid en text, är den inte bara händelserik och har ett högt tempo. Den saknar också punkter, nästan helt och

hållet, och det är på många ställen oklart var kommatecknen är placerade. Vidare är orkesterfakturen oerhört tät i detta verk. Ofta finns flera skikt i orkesterklanger som närmast ”stör” varandra. Verket är även spännande eftersom Pettersson i skapandet av de kaotiska klanger som möter lyssnaren har använt oerhört genomarbetade kompositionstekniker. Tonsättaren verkar ha lagt stor vikt vid uppbyggnaden av detaljer som är omöjliga för lyssnaren att uppfatta. Exempelvis finns en sextondelsrörelse som är uppbyggd av en 24 toner lång tonföljd, en tonserie, som förekommer i varianter vanliga från tolvtonsteknik: retrograd (kräftgång), inversion (omvändning) och retrograd inversion. Utan partitur går detta knappast att lägga märke till – sextondelsrörelsen låter som ett sorl.

Symfoni nr 11

Den elfte symfonin är Petterssons kortaste (24 minuter enligt partituret) och den fullbordades 1973. Den inleds på samma sätt som många av hans symfonier avslutas, med ett lyriskt linjespel över lugna mollackord. Även om inledningen är annorlunda är Symfoni nr 11 i flera avseenden ett systemverk till sin föregångare: Båda påbörjades under sjukdomstiden, de var de dittills kortaste och har en liknande intensitet och tät orkesterfaktur, med en bitvis oerhört komplex orkestersats där slagverkssektionen är mycket aktiv. Vidare har båda mycket avancerad harmonik med svårdefinierade klanger. Ett exempelvis är överlagrade ackord, d.v.s. ett ackord lagt över ett annat, som ett dim-ackord staplat på ett annat dim-ackord. På sina ställen går associationen till jazz, i synnerhet när kontrabasen agerar ”walking bass” under accentuerade bleckblåsstämmor. Något som var viktigt i tionde symfonin, men som är ännu mer påtagligt i den elfte, är det kontrapunktiska arbetet: hur individuella stämmor med egen melodisk kraft kombineras och hur detta linjespel bär musiken framåt. Det sker i den ovan beskrivna, kaotiska, ibland närmast larmande ljudbilden, där den tonala förankringen ofta är svag. Men det speciella i denna symfoni är hur det också sker ungefär fyra femtedelar in i symfonin, när kaoset plötsligt avbryts av en ensam violinstämma i

extremt högt register. Nu inleds ett avsnitt där Pettersson för ovanlighetens skull verkar ha velat visa upp sina kompositionstekniska kunskaper, i stället för att snarast dölja dem för lyssnaren. Här går det inte att missa att det är en imitativ sats. Inledningsvis är det en fyrstämmig kanon, som kompletteras med ytterligare en fyrstämmig kanon vars tema är en omvänd variant av temat i den första.

Symfoni nr 12

Pettersson tackade 1973 ja till Carl Rune Larssons förfrågan om att komponera ett verk till Uppsala universitets 500-årsjubileum. Det han beställde var ett verk ”med tidsaktualitet i djup bemärkelse”, vilket gör att Larssons förslag om att skriva något med anknytning till Heliga Birgitta (1303–1373) framstår som märklig. Petterssons val av text, dikter ur Pablo Nerudas *Canto general*, hade onekligen mer aktualitet. *De döda på torget*, de nio sammanlänkade dikter som Pettersson tonsatte, beskriver den massaker som begicks på oskyldiga demonstranter i Santiago de Chile 28 januari 1946. Även om händelsen låg ett trettiotal år bak i tiden ansågs texten inte idealisk för ett akademiskt firande. Ännu mer politiskt framstod valet av text eftersom presidenten Allende hade avsatts och dödats genom en militärkupp 1973. Universitetets sätt att hantera situationen var att beställa ytterligare ett verk, en mer regelrätt festkantat av Ingvar Milveden, tonsättare och docent i musikvetenskap vid universitetet med god kännedom om det akademiska sammanhanget.

Pettersson hade visat en humanistisk hållning flera gånger tidigare, uttryckt sympatier för den ”lilla”, svaga människan. I det här fallet insåg Pettersson troligen att verket skulle uppfattas som klart politiskt. Förmodligen som ett klagörande kring dessa frågor skrev Pettersson följande förord till Symfoni nr 12:

Mitt engagemang i detta verk är inte politiskt. Namnet på nation och namnen på människor och orter står för mig som symboler för det som har hänt och som händer runt om i världen. Hela människans historia handlar om människans grymhet mot människan – som i begynnelsen: en individ ställdes mot en annan – och den svagare slogs ned.

Och det handlade inte bara om den svaga människan i en annan del av världen. I en årskrönika från januari 1974 framgick att Pettersson fann släktskap mellan de fattiga i Chile och hans egen arbetarbakgrund på Söder i Stockholm: ”mitt hjärta var och är hos den fattige chilенaren, så lik arbetaren i den tredje värld som jag själv växte upp i en gång.”

Efter uruppförandet vid festakten 29 september 1977 (med offentlig general-repetition två dagar tidigare) var omdömena klart positiva. Dock togs det upp, att symfonin snarare var ett Requiem än ”någon jubelfestmusik”. Enligt partituret komponerades symfonin mellan maj 1973 och januari 1974 och har en beräknad spellängd om 52 minuter. Den har nio urskiljbara delar utifrån de dikter som är tonsatta och är den enda av hans symfonier med vokalstämmor. Kören sjunger i princip oavbrutet, ofta dessutom starkt och i besvärliga lägen, vilket gör körstämmorna mycket krävande. Ofta har Pettersson låtit musiken gå emot språkets rytm. Hela texten präglas av grymhet och sorg, men i slutstrofen tänds ändå hopp, något som Pettersson valde att gestalta med ett praktfullt C-durackord: ”En rättvisans dag erövrade genom kampen, och ni, fallna bröder, ska i tysthet vara med oss i den sista striden på denna ändlösa dag.”

Symfoni nr 13

Partituret till Petterssons trettonde symfoni är daterat ”mars–augusti 1976”. Med tanke på att symfonin omfattar 2046 taktens komplex musik för stor symfoniorkester är detta en anmärkningsvärt kort period. Flera av Petterssons tidigare dateringar avsåg hela kompositionsperioden (t.ex. är den sjätte symfonin daterad ”1963–1966”), men gällande den trettonde symfonin är det troligare att dateringen bara avser utskriften av partituret, och inte det förarbete som krävdes. Oavsett vilket, är det fascinerande att Pettersson med sina av reumatism stela, förvridna händer hunnit färdigställa partituret på så kort tid.

Symfonin ställer höga krav inte bara på musikerna utan även på lyssnarna. Efter

uruppförandet vid Festspelelen i Bergen 1978 bar recensionen i *DN* rubriken ”Nytt storverk – men otillgängligt”. Symfonin är massiv, och kanske det verk i hela Petterssons produktion som är allra mest svårtillgängligt. Detta beror förmodligen på svårigheten att lokalisera sig, både tonalt och i symfonins förlopp. Det första handlar, enkelt uttryckt, om att lyssnaren (omedvetet) letar efter centrala toner och ackord att relatera övriga toner och ackord till, något vi inte får mycket hjälp med i symfonin. Det andra handlar om att det kan vara svårt att veta vilka motiv och melodiska rörelser som är av central betydelse i symfonin samt att gränserna mellan symfonins olika delar inte är klara och tydliga. En hjälp för att kunna lokalisera sig i symfonin är att känna igen det centrala motiv som inleder hela verket i unisona stråkar, ett starkt expressivt motiv som karaktäriseras av en stigande rörelse som spänner över flera oktaver.

Vidare är de för Petterssons symfonier så karaktäristiska kontrasterna inte så tydligt artikulerade i Symfoni nr 13, vilket gör det svårt för lyssnaren att greppa det dramatiska förloppet. Vi kan jämföra med Symfoni nr 7, tonsättarens klart mest spelade symfoni, där kontrasterna hjälper lyssnaren att lokalisera sig, tydliggör spänning och avspänning. Detta kan vara en orsak till sjuans popularitet. Samma stilistiska skillnad går att se mellan sjuttioalssymfonierna som grupp gentemot sextioalssymfonierna: I symfonierna 10–16 är kontrasterna inte lika tydligt artikulerade som i symfonierna 5–9.

I Petterssons trettonde symfoni finns en rad små avsnitt som låter som musik av andra tonsättare ur musikhistorien. Det handlar dock ej om citat i strikt mening, utan snarare om det som brukar kallas ”allusioner”. Ett exempel finns redan tidigt i symfonin [SACD 10, □: 5'00] där man, om man tillåter sig tolka yvigt, kan höra Beethovens kliva in i Petterssons musik, inte bara med rytmen ta-ta-ta-aaa, utan även med samma fallande intervall som i Beethovens femte symfoni. Omedelbart därefter hörs den ryske tonsättaren Dmitrij Sjostakovitjs namnchiffer D-S(Ess)-C-H och genom den långa symfonin finns mer att upptäcka för den uppmärksamma lyssnaren. Petterssons trettonde symfoni fick sitt första svenska konsertframförande hösten 2014

av Norrköpings Symfoniorkester under Christian Lindbergs ledning, 38 år efter den fullbordades.

Symfoni nr 14

Petterssons fjortonde symfoni inleds på ett ovanligt sätt både i termer av taktart (3/8-takt) och tempo (*Presto*). Ett nio toner långt motiv i förstaviolinerna startar en melodisk rörelse som också är säregen eftersom den tillsammans med understämman i andraviolinerna innehåller alla toner i den kromatiska skalan, något som drar tankarna till tolvtonstekniken. Trots att Pettersson genomförde mycket noggranna studier i denna teknik, använde han den aldrig riktigt fullt ut. Han uttryckte sig kritiskt om tolvtonsteknik många gånger, men framhöll också ungefär vid tiden då Symfoni nr 14 komponerades sina kunskaper i tekniken: ”Jag kunde ha blivit en 12-tonsteknikens mästare men jag valde den enkelhet som jag måste kämpa mig till.” I flera symfonier går det dock att se spår av tekniken, och allra tydligast kanske i fjortonde symfonin. Det som förstärker detta intryck är att man i inledningen och längre fram i symfonin också hittar omfattande användning av kompositionstekniker som är associerade med tolvton, som exempelvis retrograd och inversion.

I symfonin har *Barfotasången* ”Klokar och knythänder” givits stort utrymme. Den förekommer citerad i sin helhet fem gånger och har därmed stor betydelse för symfonins formuppbyggnad. Sången presenteras förhållandevis tidigt i symfonin [SACD 11, 3] och de fem gångerna följer i princip direkt på varandra, i olika tonarter och orkestreringar och med olika karaktär. Något som Pettersson även har arbetat med på ett raffinerat sätt i de olika presentationerna av sången är förgrund och bakgrund; från att tydligt vara i fokus går sången till att ligga långt bak i ljudbilden, bland annat bakom det nio toner långa motivet från inledningen. Ett fint exempel är den femte och sista gången som ”Klokar och knythänder” förekommer i sin helhet [SACD 11, 4: 2'50]. *Barfotasången* förs fram av trombonerna, men även om den är fullt hörbar, har Pettersson låtit andra stämmor i satsen dra till sig uppmärksamheten medan

sången faller i bakgrunden. Symfoni nr 14 uruppfördes av Stockholms filharmoniska orkester under Sergiu Comissionas ledning 26 november 1981, året efter att Pettersson gått ur tiden.

Symfoni nr 15

Symfoni nr 15 (1978) präglas av hög spänning redan från början. Den har den kanske mest anslående inledningen av alla Petterssons symfonier. Korta, markerade ackord i horn och tromboner spelas med en och en halv takts mellanrum över den lilla trummans tremolo. Ackorden återkommer, inte minst i symfonins senare delar. Redan i sjätte takten spelas ett uttrycksfullt melodiskt motiv i förstaviolinerna, följt av kontrasterande, raska skalrörelser. I och med detta har Pettersson presenterat stora delar av symfonins viktigaste byggstenar. Symfonin har urskiljbara avsnitt där vissa skiljer sig kraftigt mot det tidigare, som vid takt 137 [SACD 2, ☐: 4'23] där lyssnaren ett kort tag får möjlighet att vila i musiken. Soloviola och soloviolin svävar i mycket höga lägen över blåsarackord och drömska pizzicatotrioler i cello och kontrabas.

För lyssnaren kan det vara svårt att navigera i den femtonde symfonin vad beträffar såväl rytm som tonalitet, något som är fallet i flera av Petterssons 70-talssymfonier. Men i verkets lugnare avsnitt ger tonsättaren ofta lyssnaren ett tydligare ”golv att stå på”, ett tonalt centrum till vilket vi kan relatera de melodier och ackord vi hör. Ungefär en tredjedel in i symfonin kommer en längre lugnare del, ett avsnitt med benämningen *Cantando* (it: sjungande) som präglas av en lyrisk karaktär och utsträckta legatolinjer. Först mot slutet av denna intensiva symfoni får den rofyllda stämningen åter utrymme. Pettersson låter då [SACD 2, ☐: 21'44] violinerna ”sjunga” ett uttrycksfullt brutet C-durackord som inledningen på ett koralartat avsnitt. Från den punkten graviterar musiken mot C. Tonaliteten driver visserligen i väg omedelbart, men hittar åter till c-moll och C-dur. I detta avsnitt är musiken klart mer homofon, och slagverksinstrumenten, som förekommer flitigt i symfonin som helhet, får vila. Först när oron i musiken återvänder låter Pettersson slagverket delta igen. Nu återkommer också de

centrala motiven från symfonins inledning, men i ny orkesterdräkt och med en annan tonal prägel (C har bitit sig fast). Detta slutavsnitt framstår därför snarare som en slags coda än en återtagning. Den femtonde symfonin uruppfördes först efter tonsättarens död, den 19 november 1982, en konsert som direktsändes i TV och radio.

Symfoni nr 16

Den sextonde symfonin är med en speltid på ungefär 25 minuter en av Petterssons kortaste. Den inleds vilt och intensivt (i partituret står beteckningen ”frenetico”) och det fritonala tonspråket i inledningen står i kontrast mot det romantiska, bitvis ”jazzdoftande” tonspråket i den långsamma, lugna del som följer en bit in i symfonin [SACD 3, ☐: 8'05]. Även efter denna lugna del präglas symfonin av det frenetiska stämmingsläget i fritonal skrud. Tonala fästpunkter som lyssnaren kan orientera sig utifrån förekommer, men de är få. Musiken har karaktär av spänning, en spänning som dock löses upp i och med symfonins tonala, enkla och fridfulla avslutning.

På denna inspelning av Symfoni nr 16 har Petterssons partitur följts helt och hållet, även när det gäller saxofonstämman. Detta har inte alltid varit fallet, med hänvisning till tonsättarens bristfälliga kunskaper om saxofonens specifika egenskaper. Men Pettersson var en oerhört medveten tonsättare, och en av de sakerna som gör det speciella ”Pettersson-soundet” är just hans säregna orkestreringskonst. Hans orkestreringsförmåga har förvisso ifrågasatts av både musiker och kritiker. Men dels har den uppfattningen sällan varit ordentligt underbyggd, dels är orkesterklangen en oupplöslig del av Petterssons musikaliska uttryck. Därför är det mycket glädjande att symfonin här spelats in helt enligt Petterssons original.

Fragment till Symfoni nr 17?

När Pettersson gick ur tiden 1980 lämnade han efter sig fragment till två verk. Det ena är en violakonsert, där partituret är nära nog fullständigt. Det andra är ett orkesterstycke som Pettersson påbörjat, där fragmentet omfattar endast 207 takter. Trots att

det inte finns någon i verkbeteckning i materialet, brukar det betraktas och benämnas som fragment till Petterssons sjuttonde symfoni. Fragmentet användes som grundmaterial i tonsättaren Peter Ruzickas verk ... *das Gesegnete, das Verfluchte* (1991), men det är först nu, som en publik får höra vad Pettersson nedtecknade. När vi nu får höra fragmentet till Petterssons sjuttonde symfoni ska vi komma ihåg att det inte är fullbordad musik, inte musik som tonsättaren tyckte var färdig att möta en publik. Snarare kikar vi in mitt i kompositionsprocessen, lyssnar till förmodligen det allra sista som kom från Allan Petterssons penna.

Övrig orkestermusik och solokonserten

Symfonierna utgör kärnan Petterssons produktion, men de övriga verken för orkester och även solokonserterna är värda att uppmärksamma.

Den **första violinkonserten**, *Concerto pour violon et quatuor à cordes*, är komponerad för violin och stråkkvartett. Den stod klar 1949 och är Petterssons mest avantgardistiska verk. Pettersson var helt okänd som tonsättare och det var tydligt att han med konserten orienterade sig mot den mest radikala musiken. Här finns polytonalitet, polyrytmik, glissando i dubbelgrepp, kvartstoner, *col legno*-spel samt spel med stråken bakom stallet. Det mycket svårspelade verket uruppfördes 10 mars 1951 och tonsättaren skapade då ”fullständig villervalla i kritiken”, för att citera Urban Stenström i *SvD*. I en intervjuartikel som kom några dagar senare benämndes Pettersson ”rekordsvår expressionist” och ”omtvistad modernist”. I förlagan till sin artikel *Dissonance douleur* (Dissonans smärta), publicerad 1952, beskrev han hur konserten var ”dissonansladdad till bristningsgränsen” och förklarade att dissonanserna var ”substansierad” smärta. Intressant att notera är att han i en intervju från 20 år senare gav en annan bild, att konserten komponerades som ett sätt att lära sig hantverket.

När Pettersson komponerade **Konsert nr 1 för stråkorkester** var det hans första verk för större ensemble och det blev för instrument som stråkmusikern Pettersson

kände väl. Verket fullbordades 1950 och har den för konserter traditionella tretsigheten snabb–långsam–snabb, även om sista satsen börjar i brett tempo. Konserten är inte lika radikalt riktad som violinkonserten utan karaktäriseras snarare av rytmisk vitalitet och ofta ett härligt musikantiskt uttryck. Béla Bartók, vars musik Petterssons spelat under sina orkester år, framstår som en inspirationskälla. Även om verket inte är lika modernistiskt som violinkonserten, var den långt över gränsen enligt vissa kritiker. *Aftonbladets* Teddy Nyblom använde uttryck som ”nervpåfrestande och hälsoirriterande ljud” och ”oljud”, och uppmanade Pettersson: ”sluta att komponera!”

Konsert nr 2 för stråkorkester var det verk som Pettersson började arbeta med efter motgångarna med tredje symfonin. Pettersson hade fått kritik för hantering av formen, att symfonin inte var ”symfonisk”, och i det sammanhanget förefaller valet att komponera en konsert och för en annan besättning som följdriktigt. Stilistiskt och motiviskt ligger denna konsert närmre Konsert nr 1 än andra och tredje symfonin, med undantag för det lyriska avsnitt som bryter av finalen, ett avsnitt som ligger nära andra symfonins sidotema. Konsert nr 2 fullbordades 1956, men till skillnad från de flesta av Petterssons verk, dröjde det länge innan verket uruppfördes. Möjligen kände han sig osäker på sig själv och verket och lät det vänta. År 1967 fick Pettersson ta emot ett stipendium på 12 000 kr från Svenska Byggnadsarbetareförbundet. Först tänkte han tacka genom att tillägna Symfoni nr 7 till förbundet (en version av partituret har en sådan tilläggnan), men den kom slutligen att tillägnas dirigenten Doráti. I stället tog Pettersson fram den ca 10 år gamla Konsert nr 2 för stråkorkester och lät detta tillägnas förbundet.

Konsert nr 3 för stråkorkester komponerades direkt efter den andra. Det fullbordades 1957 och fick uruppföras redan 1958 vid den konsert som har tagits upp tidigare, då även jazzpianisten Bengt Hallberg spelade. Den tredje konserten för stråkorkester har ett helt annat omfång än de två tidigare, med en speltid på ca 50 minuter, d.v.s. motsvarande en av hans längre symfonier. Vidare får man intrycket av att Pettersson ”hittade något” i arbetet med verket. Lyssnaren som har hört de Pettersson-

symfonier som följde (nr 4 och framåt) känner igen Pettersson-”tonen”. Det handlar dels om motivtyper, melodiska vändningar och ostinatot, men framför allt hur han på vissa ställen använder ett enklare, mer traditionellt och romantiskt klingande tonspråk. Detta var något som Moses Pergament uppmärksammade i en recension under rubriken ”Allan Pettersson – 50-talistisk romantiker”:

Gemensamt för stråkkonsertens tre satsar är det förhållandet att det som vi musikhistoriskt menar med romantisk stil här anbringas i dubbelt syfte: dels för att undergräva eller förtrycka det modernt motoriska i det musikaliska skeendet, dels för att bereda rum för det egna ärendet. Det sistnämnda heter sång, melodi – från hjärteroten upp mot stjärnerymden. Det säger sig självt att konfrontationer av denna art måste utlösa allehanda konflikter.

Efter den tredje konserten för stråkorkester hittade Pettersson tillbaka till symfonikomponerandet och trivdes så bra i det formatet att det skulle dröja 15 år innan det åter var dags igen för en annan typ av verk. Det var då Pettersson komponerade *Symfonisk sats* som sedermera bildsattes av Boris Engström. *Symfonisk sats* komponerades direkt efter den tionde och elfte symfonin, men är olik dessa. Den har inte motsvarande oerhörda intensitet och komplexitet och inte motsvarande täta orkesterfaktur. Snarare påminner den om sextiotalsymfonierna. Vidare är det tydligt att Pettersson har gått in för att skriva ett kortare orkesterstycke. Här finns inte symfoniernas långa linjer ens påbörjade och motiven genomgår inte i närheten av så utförliga bearbetningsprocesser som sker i symfonierna. Verket har också en för Pettersson ovanligt enkel formuppbyggnad med klara gränser och delar med motiv och teman som lyssnaren lätt känner igen. Symfoni nr 10 kan (lite skämtsamt) sägas vara 50 minuters musik intryckt i ett 25-minutersformat. *Symfonisk sats* har en speltid på ca 11 minuter och Pettersson har låtit det stanna vid 11 minuters musik.

Eftersom **Konsert nr 2 för violin och orkester** (1977) togs upp utförligt i den biografiska delen av denna text, diskuteras den bara kort här. Den 50 minuter långa konserten är komponerad i en sats och bygger till mycket stor del på melodin ”Herren går på ången” ur *Barfotasånger*. Men jämfört med hur *Barfotasånger* använts tidigare

i symfonierna har melodin här en ännu mer central roll. Melodin och dess olika beståndsdelar utgör en utgångspunkt för det motiviska materialet och är närvarande redan från starten, även om den inte klingar i sin helhet förrän långt fram i verket (*Cantando*, SACD 12, [4]). Pettersson reviderade verket 1978–1979 och även efter att han hört uruppförandet i januari 1980 i radio/TV.

Fragmentet till vad som är en **Konsert för viola och orkester** finns bland Petterssons efterlämnade papper. Även om violakonserten i många sammanhang har presenterats som ett verk jämte Petterssons andra, talar det mesta för att Pettersson inte hann fullborda den. Musikforskaren Michael Kube har i sin Pettersson-biografi förtjänstfullt redogjort för en rad omständigheter som stöder detta. Den som såg till att verket fördes fram till en publik var den tyske dirigenten, tonsättaren och dåvarande orkesterintendenten Peter Ruzicka. Han fick se verket vid ett besök hos tonsättarens änka 1985 och tre år senare, 24 september 1988, uruppfördes violakonserten i Berlin. Dirigent var Comissiona och solist var Jurij Basjmet.

Solo, kammarmusik och vokalmusik

Pettersson kammarmusikaliska verk, för ett soloinstrument och för ensemble, komponerades före och under kompositionsstudierna. De ger ett intryck av att tonsättaren prövade sig fram, även om flera är skickligt utformade och särskilt *Sju Sonater för två violiner* har hög konstnärlig halt. Hans första verk, **Två elegier** för violin och piano, komponerades 1934. Elegierna är traditionellt hållna genrestycken och fick enligt Pettersson läraren Gustaf Nordqvist att utropa: ”Signera, signera. Ni är ju tonsättare.” **Andante espressivo** (1938) och **Romanza** (1942), även dessa för violin och piano, är skrivna i samma tradition. **Fantasistycke** för viola solo komponerades 1936 och är betydligt mer modernt i stilen än de nyss nämnda violinverken. Det är troligt att det virtuosa stycket åtminstone till viss del tog form, när tonsättaren stod med violan i hand. Från samma år finns också **Fyra improvisationer för violin, viola**

och violoncell och en ofullbordad stråckkvartett. Improvisationerna komponerades på kort tid och lämnades in när Pettersson ansökte om att bli antagen till konservatoriets kontrapunktklass.

Lamento (1945) är tonsättarens enda verk skrivet för piano solo. Det är ett kort, elegiskt och nästan meditativt stycke som tillägnades pianisten Tore Wiberg. Under tiden då Pettersson studerade för Blomdahl komponerade han **Fuga i E** för oboe, klarinett och fagott (1948), som uruppfördes i radio 1950. I recensioner fick verket både positiva och negativa omdömen. Nils L. Wallin berömde den tekniska skickligheten, men önskade att den skulle ”parats med större uttrycksbalans”. Petterssons sista kammarmusikverk är **Sju sonater för två violiner** (1951). Här finns släktskap med det radikala och experimenterande i Konsert för violin och stråckkvartett genom fräna klangkombinationer och oerhörda krav på musikerna. Vi hör spännande och roliga tekniker som utmanande pizzicatospel och glissandon, exempelvis i den sjätte sonaten. När man lyssnar är det ibland svårt att förstå hur två musiker kan skapa en så stor och avancerad ljudbild. Här finns också släktskap med symfonierna som skulle följa, genom tekniker och tonspråk. Bland annat har Pettersson använt egna och andras melodier i verket, dels ”Blomma vid min fot” ur *Barfotasånger* (i Sonat nr 1), dels fragment av psalmen *Blott en dag* (i Sonat nr 5). Den sista sonaten bygger på en elegisk melodi, en instrumental ”sorgesång”, och fungerar som en lugn avslutning på det långa expressiva verk som Sju sonater utgör. Den formtekniska lösningen framstår besläktad med hur hans senare verk ofta skulle avslutas, med elegiska melodier i långsamma avsnitt.

Pettersson komponerade totalt fyra verk med vokalstämmor: Symfoni nr 12 och *Vox Humana*, som avhandlats tidigare, samt Sex sånger och 24 *Barfotasånger*. När **Sex sånger** tillkom (1935) hade Pettersson endast komponerat ett verk tidigare. Ett tema som skulle återkomma senare i de texter han valde att tonsätta finns redan här: sympati för utanförskap och den svaga människan. Tonspråket ligger nära Två elegier, men på sina ställen med mer impressionistiska klanger (som i ”Tillflykt”).

Under åren 1943–1945 komponerade Pettersson de sånger till egna texter som så

småningom skulle samlas ihop till 24 *Barfotasånger*. Han försökte få dem publicerade redan på 1940-talet, men lyckades inte. En orsak tycks ha varit svårigheten att definiera sångerna genremässigt. Två förlag kontaktades – ett klassiskt och ett inriktad på underhållningsmusik – men ingetdera ville ge ut musiken. Det senare hänvisade just till att sångerna inte passade in i produktionen. Några sånger uruppfördes i radio 29 januari 1952 under rubriken ”Visor av Allan Pettersson”. Ett urval framfördes vid den tidigare diskuterade konserten 1968 då Symfoni nr 7 uruppfördes. Först 1974 gjordes en inspelning av alla 24 sångerna, då med Margot Rödin (mezzosopran), Erik Sædén (baryton) och Arnold Östman (piano). I Petterssons efterlämnade material finns bevis för att han ändrade i sångerna så sent som på 60-talet. Vid sidan av de 24 dikter som tonsattes finns ytterligare ett stort antal från samma tid – enligt Pettersson ca 80 dikter. Troligen bestämde han sig för formatet 24 *Barfotasånger* när det blev dags för den första fullständiga inspelningen. De naivistiska texterna är självbiografiska och behandlar teman som uppväxtförhållandena med fattigdom, faderns alkoholism och moderns andlighet; längtan bort; kärlek, döden och Gud. Ett släktskap finns naturligtvis med Nils Ferlins barfotabarn och när musiken tas i beaktande även bland annat Schubert (”Han skall släcka min lykta”). Många av sångerna har en viskaraktär och vissa har klara likheter med psalmmelodier (”Herren går på ången”).

Först 1978 publicerades ”Barfotasånger 1943–45” på Nordiska Musikförlaget. Dock hade texterna publicerats två år tidigare tillsammans med 17 andra dikter. Litteraturkritikern Bengt Holmqvist närmast sågade boken (”det är över huvud taget svårt att hitta något som är bra i boken”), men detta kan knappast ha påverkat Pettersson i samma grad som tidigare års hårda omdömen. Han var vid det här laget mycket etablerad, han var Sveriges ”mästarsymfoniker” och hade själv varit med och skapat berättelsen om sig själv i media. Dessutom visste han vilken otrolig kraft *Barfotasångerna* hade varit och fortfarande var i hans konstnärliga skapande. De hade inspirerat och givit impulser och konkret material till hans senare verk, och skulle fortsätta att så göra. Sångerna förekommer i verk som Konsert nr 1 för stråkorkester, Sju so-

nater för två violiner, ett stort antal av symfonierna samt den andra violinkonserten. Ofta handlar det om små motiv som fladdrar förbi, som särskilt utformade brutna treklanger från ”Mens flugorna surra” och ”Jungfrun och ljugarpust” i Konsert nr 1 för stråkorkester respektive Symfoni nr 7. Andra gånger är det oerhört centralt (sjätte och fjortonde symfonin), eller som i andra violinkonserten rentav grunden för hela verket. Gällande sången i det sistnämnda verket skrev tonsättaren: ”Man lägger inte bara in en sång. Den framväxer organiskt ur verket och utvecklas så småningom till en stor fresk.” När orkestermusikern Pettersson skapade sångerna, kan han omöjligen ha anat den enorma betydelsen som dessa skulle få.

Innebär Barfotasångernas centrala betydelse att de Pettersson-verk som citerar sångerna ”handlar om” tonsättarens svåra uppväxt? Nej, då gör man det väldigt lätt för sig, tar genvägar i tolkningen som mycket väl kan leda fel. Man har dels dragit slutsatsen att alla sånger som används är självbiografiska, dels att ett musikaliskt citat alltid innebär en hänvisning till texten och dess självbiografiska innehåll. Visst framstår det som rimligt att användningen av ”Han skall släcka min lykta” under hela den avslutande delen i sjätte symfonin är ett sätt att peka mot ett dödstema. Men ofta kan det snarare handla om musikaliska associationer till tidigare musik, sin egen eller andras, som inte har en så direkt betydelse. Pettersson använde tekniker vanliga i tolvtonsmusik, men det ska inte tolkas som ett hyllande av Schönbergs musik. Snarare var tekniken ett verktyg som Pettersson hade till hands. När Sjostakovitjs namnchiffer D-S-C-H förekommer hos Pettersson är det tveksamt om det ska vara en hyllning till tonsättarkollegan, utan kan snarare vara mer av en ”blinkning”.

Även utan biografisk tolkning utifrån egencitaten utgör sambanden mellan Petterssons olika verk ett fascinerande nät, där verken inte bara kan förstås i en lång, kronologisk ordning utan också hänger ihop på andra sätt. Om man börjar nysta i detta nät, kan man få en bättre förståelse för en av Sveriges mest spännande tonsättare och dennes plats i musikhistorien.

© *Per-Henning Olsson 2023*

Leif Segerstam

© Iloinen Liftari Oy



Christian Lindbergs dirigentkarriär inleddes 2000 då Royal Northern Sinfonia övertalade honom att leda ett konsertprogram. En strålande recension i engelska *The Guardian* övertygade honom om att fortsätta och kort tid efteråt utsågs han till musikalisk ledare för både Nordiska kammarorkestern och Blåsanssymfonikerna, poster som han innehade från 2004 till 2012. Under åren 2009–2019 var han chefsdirigent för Nordnorsk Symfoniorkester, och från 2016 fram till dess att den lades ned 2021 var han chefsdirigent och konstnärlig ledare för Israel NK Orchestra, av det israeliska kulturrådet rankad som landets främsta vid sidan om Israels filharmoniker. Christian Lindberg gästar regelbundet orkestrar som Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Kungliga Filharmonikerna, Sveriges Radios Symfoniorkester, Danska Radions Symfoniorkester, Helsingfors stadsorkester och Rotterdams filharmoniska orkester. Han har dirigerat ett antal lovordade inspelningar för BIS. Christian Lindberg har även en unikt omfattande diskografi som trombonist, och 2015 utsågs han till ”The Greatest Brass Player In History” vid en omröstning arrangerad av den brittiska radiostationen *Classic FM*.

www.tarrodi.se/cl/

Leif Segerstam är en av Nordens mest mångsidiga och intressanta musikaliska personligheter. Han studerade violin, piano, komposition och dirigering vid Sibelius-Akademien i Helsingfors och avslutade med en dirigentexamen på Juilliard School of Music i New York. Han var chefsdirigent för Österikiska radions symfoniorkester 1975–1983 och innehade under åren 1995–2007 samma post vid Helsingfors stadsorkester, som därefter utnämnde honom till emeritus överkapellmästare. Segerstam har även varit musikchef på Kungliga Operan i Stockholm och dirigerat uppsättningar vid Savonlinna operafestival. Han har haft poster vid en rad andra orkestrar, såsom Danska Radions Symfoniorkester, och anlitats som gästdirigent över hela världen. Mellan 1997 och 2013 var han professor i orkesterdirigering vid Sibelius-Akademien. 1999 belönades Leif Segerstam med Nordiska rådets musikpris, och 2004 erhöll han

Finska statens musikpris. Som tonsättare har Segerstam genom hela sin karriär givit prov på en outsinlig kreativitet, och har komponerat mer än 350 symfonier, samt konserter, kammarmusikverk och vokalmusik.

Som en av sin tids ledande svenska dirigenter förknippas **Stig Westerberg** i första hand med sitt mångåriga samarbete med Radiosymfonikerna, och med posten som chefsdirigent för Malmö Symfoniorkester. Han ansågs som en av de främsta uttolkarna av och förkämparna för svensk orkestermusik från andra hälften av 1900-talet, och dirigerade uruppföranden av bortemot hundra svenska orkesterverk. Förutom sina fasta uppdrag var han även aktiv som gästdirigent över hela Europa.

Norrköpings Symfoniorkester (SON) grundades 1912 och består av 85 musiker. Orkestern har de senaste åren skördat stora framgångar både nationellt och internationellt genom konserter, skivinspelningar och turnéer. Flera av världens nu ledande dirigenter har varit knutna till SON, bland annat Herbert Blomstedt, Okko Kamu och Franz Welser-Möst. Under årens lopp har ett stort antal verk uruppförts i Norrköping och tack vare en donation från violinisten Anne-Sophie Mutter kunde orkestern under åren 2012–2014 arrangera en tävling för unga tonsättare. SON ger regelbundet konserter i Stockholm och har även turnerat i Europa, Japan och Kina. Bland de många inspelningar som orkestern har gjort för BIS kan nämnas lovordade skivor med Ingvar Lidholms orkestermusik. I orkesterns internationellt prisade serie med Allan Petterssons symfonier belönades Symfoni nr 9 med en Grammis 2015, medan inspelningarna av den trettonde och den fjortonde symfonin båda vunnit nomineringar. Bland orkesterns övriga uppmärksammade inspelningar på senare tid återfinns Tjajkovskijs och Barbers Violinkonserter med Johan Dalene som solist och dirigenten Daniel Blendulf.

www.norrkopingsymfoniorkester.se

Nordiska Kammarorkestern drivs av en övertygelse om musikens kraft och dess potential att skapa oförglömliga möten. Orkestern beställer och uppför regelbundet verk av både unga och mer etablerade kompositörer inom såväl konstmusik och jazz som folk- och världsmusik. Den ordinarie konsertverksamheten kombineras med aktiviteter för att nå ut till barn och ungdomar. Nordiska Kammarorkestern gästas av framstående dirigenter och solister och samarbetar ofta med artister över genregränserna för att skapa nya och spännande musikupplevelser. Orkestern bildades 1990 och består av 35 musiker. Med hemmascen i Sundsvall spelar Nordiska Kammarorkestern i hela Västernorrland och turnerar även nationellt och internationellt.

<https://musikvasternorrland.se/sv/nordiska-kammarorkestern/om-orkestern/>

Sveriges Radios Symfoniorkester är känd som en av Europas mest allsidiga orkestrar, med en bred och spännande repertoar och med ambitionen att ständigt ligga i framkant. Konsertframträdanden och inspelningar i samarbete med ledande kompositörer, dirigenter och solister har vunnit orkestern ett flertal utmärkelser. Radiosymfonikerna har sedan 1979 varit knutna till Sveriges Radios konserthus Berwaldhallen och når en stor publik via radio och digitala media. Konserter strömmas även regelbundet via Berwaldhallen Play och sänds av Sveriges Television. Daniel Harding har varit orkesterns chefsdirigent sedan 2007, den senaste i en rad av framstående dirigenter som innefattar Herbert Blomstedt och Esa-Pekka Salonen. Radiosymfonikerna har gjort ett antal inspelningar för BIS, varav flera har fokuserat på nordiska eller härboende kompositörer såsom Erland von Koch, Jesper Nordin, Leif Segerstam och Eduard Tubin.

www.srs.se

Eric Ericsons Kammarkör grundades 1945 av Eric Ericson, och har sedan dess inlagt en central plats i svenskt och internationellt musikliv. Körens repertoar är mycket bred: från tidig musik till det allra senaste och nykomponerade. Sedan 2013 fungerar Fredrik Malmberg som körens chefsdirigent. Högpunkter i det internationella arbetet

är bl.a. samarbetena med Radiokören och Berlinerfilharmonikerna under dirigenter såsom Claudio Abbado, James Levine och Riccardo Muti. Sedan 2003 har Eric Ericsons Kammarkör ett nära samarbete med Kungliga Filharmonikerna och Stockholms konserthus. I egenskap av aktör med kulturpolitiskt intresse erhåller kören ett årligt bidrag från den statliga kulturbudgeten. Kören är en del av TENSO – det europeiska nätverket för professionella kammarkörer.

www.eekk.se

Radiokören har i över 90 år bidragit till utvecklingen av den svenska *a cappella*-traditionen. Körmedlemmarnas förmåga att växla mellan uttrycksfulla solistiska insatser och att sömlöst smälta in i ensemblen skapar ett dynamiskt instrument som hyllas av musikaliskare, kritiker och dirigenter världen över. Radiokören hade sin första konsert i maj 1925. Under den legendariske dirigenten Eric Ericsons ledarskap vann kören stort internationellt renommé, vilket har lett till turnéer och långvariga samarbeten med ledande orkestrar. Hösten 2020 tillträdde Kaspars Putniņš som Radiokörens chefsdirigent, den tionde sedan kören bildades. Sedan januari 2019 är Marc Korovitch körens kormästare med ansvar för ensemblens vokala utveckling. Samma år utnämndes Tõnu Kaljuste och Peter Dijkstra, båda tidigare chefsdirigenter, till hedersdirigenter.

www.radiokoren.se/

Duo Gelland grundades 1994 av de två violinisterna och makarna Martin and Cecilia Gelland. Duons inspelning av Petterssons sonater för två violiner har inspirerat en rad kompositörer att ägna sig åt genren. Duo Gelland utmärker sig med ett spel som förenar starka uttryck och intensiv scennärvaro, egenskaper som kommit till sin rätt i gränsöverskridande projekt som utforskar föreningen av känslor, rörelse, ord och ljud. Duon har framträtt i några av Europas ledande konsertsalar och har vunnit ett antal prestigefyllda utmärkelser.

www.duogelland.com/

Den tyska pianisten **Thomas Hoppe** har framträtt tillsammans med musiker såsom Itzhak Perlman, Antje Weithaas, Tabea Zimmermann och Ulf Wallin. Han studerade i USA för Lee Luvisi och avslutade sina studier i ackompanjemang och kammarmusik vid Juilliard School of Music i New York. Som pianist i ATOS Trio och ensemblen 4.1 Piano-Windtet uppträder han världen över. Hoppe innehar även en professur i piano-kammarmusik vid Folkwang Universität i Essen.

<https://thomashoppe.com/>

Anders Larsson har etablerat sig som en internationellt eftersökt sångare i barytonfacket och har framträtt i ledande roller på några av Europas främsta operascener och festivaler. Han medverkar ofta som solist med orkestrar i Sverige och utomlands i verk av bland andra Bach, Händel, Haydn, Mozart, Berlioz och Mahler. Bland dirigenter han har samarbetat med återfinns Sakari Oramo, Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert och Kent Nagano.

Efter studierna vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm gjorde **Bengt-Åke Lundin** (piano) sin debut med Kungliga Filharmonikerna. Som deltagare i ECHOs (European Concert Hall Organisation) Rising Stars-program gav han konserter i ledande konsert-hus i New York, Frankfurt, Köln, Wien, Amsterdam och Birmingham. Lundin har framträtt med samtliga stora symfoniorkestrar i Sverige och givit såväl orkesterkonserter som soloaftnar i en rad europeiska länder samt i USA, Egypten och Kina. Som solist har han samarbetat med dirigenter såsom Esa-Pekka Salonen, Stéphane Denève och Daniel Harding. Han har framfört ett antal verk av nutida svenska tonsättare, i flera fall musik komponerad direkt för honom. Bengt-Åke Lundin ar en hängiven kammarmusiker med särskilt intresse för romans-ackompanjemang och har samarbetat med flera ledande svenska sångare.

Peter Mattei (baryton) fick sin utbildning vid Kungliga Musikhögskolan och Operahögskolan i Stockholm och debuterade 1990 på Drottningholms Slottsteater. Såsom en av de mest eftersökta sångarna i sin generation har han arbetat med dirigenter som Georg Solti, Claudio Abbado, Esa-Pekka Salonen, John Eliot Gardiner and Gustavo Dudamel. Bland de många framstående operahus han framträtt på märks Metropolitan Opera i New York, La Scala i Milano, Covent Garden i London och Staatsoper i Berlin, Wien och München (Bayerische), i uppsättningar av ledande regissörer såsom Ingmar Bergman, Peter Brook, Patrice Chéreau och Michael Haneke. Peter Mattei är en eftersökt gäst på världens konsertscener där han kan höras i en mångsidig repertoar som spänner från barocken till nutida musik och romanser.

Ellen Nisbeth har sedan 2013, då hon vann både den svenska och den nordiska solistpristävlingen, etablerat sig som en av de främsta altviolinisterna på den internationella scenen. ECHO, den europeiska konserthusorganisationen, utsåg henne till ”Rising Star” för säsongen 2017/2018, vilket ledde till konserter över hela Europa. Hon gästar ofta de internationella festivalerna i Verbier och Bergen, samt Vinterfest och Risør kammarmusikfestival, där hon framträtt med artister såsom Leif Ove Andsnes, Martin Fröst och Alexander Melnikov. Nisbeth har framträtt som solist med Skandinavien främsta orkestrar och arbetat med dirigenter såsom Neeme Järvi, Santtu-Matias Rouvali och Dalia Stasevska. Hennes önskan att ge violan ett klingande avtryck i samtiden har lett till samarbeten med en rad kompositörer, däribland Andrea Tarrodi och Britta Byström. Ellen Nisbeth är lektor i viola vid Stavanger Universitet och sedan 2017 också vid Kungliga Musikhögskolan, Edsbergs Slott.

www.ellenisbeth.com/

Född i Sydkorea började **Sueye Park** som nioåring sina violinstudier för Ulf Wallin vid Hochschule für Musik Hanns Eisler i Berlin. Hon framträder som solist med orkestrar samt vid festivaler runtom i Europa och i Sydkorea. I hennes repertoar ingår

soloverk av kompositörer från Bach till Berio, liksom de stora violinkonserterna. 2022 nominerades hennes soloskiva ”Journey through a Century” [BIS-2492] till en *Gramophone Award* av den prestigefyllda engelska tidskriften.

www.sueyepark.com

Jörgen Pettersson är en av vår tids mest efterfrågade saxofonister på den internationella nutida musikscenen och medverkar vid konserter och festivaler över hela världen. Han är en drivande kraft i Stockholms Saxofonkvartett och KammarensembleN och festivalledare för Svensk Musikvår alltsedan festivalens nystart 2016. Genom målmedvetet och nära samarbete med tonsättare i Sverige och utomlands har han fått mer än 800 verk tillägnade sig, såväl solokonserter som elektroakustiska verk och kammarmusik.

www.jorgenpettersson.se/

German Tcakulov föddes i Vladikavkaz i Ryssland. Efter studier i sin hemstad och i Sankt Petersburg åkte han till Tyskland där han avslutade sina violastudier hos Tabea Zimmermann med högsta betyg. German Tcakulov var medlem av Bayerska radions symfoniorkester mellan 2018 och 2022, men har även ägnat sig åt kammarmusiken och har framträtt på ledande festivaler. Han utnämndes 2022 till professor i viola vid Hochschule für Musik Karlsruhe.

Daniel Vlashi Lukaçi föddes i spanska A Coruña, och är sedan 2022 andre konsertmästare i Deutsches Symphonie-Orchester Berlin. Förutom studier på masternivå för Ulf Wallin vid Hochschule für Musik Hanns Eisler i Berlin har hans studerat i Lyon med Marianne Piketty, efter att ha inlett sin musikaliska utbildning med sin far Florian Vlashi. Daniel Vlashi Lukaçi har framträtt runt om i Europa vid festivaler och givit konserter som solist och med olika kammarmusikensembler.

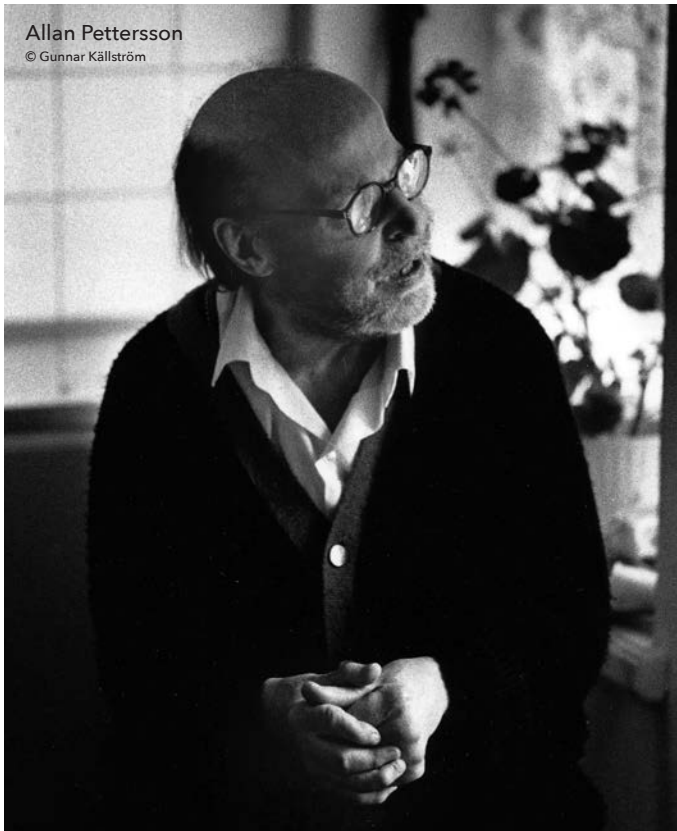
Ulf Wallin studerade vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm för Sven Karpe, och vid Universität fur Musik und darstellende Kunst i Wien för Wolfgang Schneiderhan. Turneer har fört honom runt om i Europa samt till Asien och USA. Han ägnar sig med samma hängivenhet åt solorepertoaren som åt kammarmusiken och bland hans samarbetspartners återfinns dirigenter såsom Jesus Lopéz Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller och Franz Welser-Most, och musiker såsom Bruno Canino, Barbara Hendricks, Heinz Holliger, Roland Pöntinen och Andras Schiff. Ett stort intresse för nutida musik har lett till nära samarbeten med ett antal framstande tonsättare. Ulf Wallin har framträtt vid en rad ledande festivaler och i prestigefyllda konsertsalar såsom Berliner Philharmonie, La Scala i Milano, Theatre des Champs-Ellysees i Paris, Wigmore Hall i London och Musikverein i Wien. Förutom talrika framträdanden i radio och TV har han gjort ett stort antal internationellt uppmärk-sammade skivinspelningar, många av dem för BIS. Han ar dessutom professor i violin vid Hochschule fur Musik Hanns Eisler i Berlin och vid Universität fur Musik und darstellende Kunst i Wien. Ulf Wallin har suttit i juryn till ett antal framstande inter-nationella tävlingar. 2013 mottog han staden Zwickaus Robert-Schumann-Preis och sedan 2014 ar han ledamot av Kungl. Musikaliska Akademien.

<http://ulfwallin.de>

Cellisten **Alexander Wollheim** stammar från Berlin och har vunnit priser vid en rad tävlingar. Han studerar för Nicolas Altstaedt och Troels Svane vid Hochschule fur Musik Hanns Eisler i Berlin, och ar en eftersökt musiker som gärna utforskar den mindre kända cellorepertoaren. Med en passion för kammarmusiken ar han medlem av Trio Aeonas, tillsammans med violinisten Sueye Park och pianisten Ana Bakradze. Han har givit sonat aftnar över hela Tyskland och framträtt som solist med orkestrar såsom Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.

Allan Pettersson

© Gunnar Källström



Allan Petterssons Leben und seine Herkunft sind auf eine Art und Weise mit seinem Schaffen verwoben, wie es bei kaum einem anderen Komponisten des 20. Jahrhunderts der Fall ist. In einem Großteil der Artikel über ihn, sowohl zu Lebzeiten als auch später, wurde sein Arbeiterhintergrund, seine Krankheiten und der damit verbundene Schmerz und das Leid als eindeutiger, selbstverständlicher Schlüssel zum Verständnis seiner Musik gesehen. Viele Zuhörer meinen, den Schmerz in der Musik zu hören. Viele finden durch ein Interesse an dem Menschen Pettersson und an seinem Schicksal Zugang zu seiner Musik. Pettersson trug selbst dazu bei mit Aussagen, die sein Leben direkt mit seinem Schaffen verbanden: „Das Werk, an dem ich arbeite, ist mein eigenes Leben – das Segensreiche, das Verdammte: das Lied wiederzufinden, das die Seele einst sang.“ Oft sprach er von den Benachteiligten der Gesellschaft und brachte den Unterdrückten großes Mitgefühl entgegen; er kritisierte aber auch, wie man seinen Arbeiterhintergrund in den Mittelpunkt stellte. Wenn man heute über Petterssons Leben liest, ist es gut, sich all dessen bewusst zu sein. Die Geschichte von Pettersson ist gewiss die Erzählung eines Arbeiterjungen, der sich trotz Widerständen und Krankheit nach vorn kämpfte, aber auch die Geschichte eines erfolgreichen Komponisten, dessen Musik Aufmerksamkeit für die ihr innewohnenden Qualitäten gebührt.

Allan Pettersson wurde 1911 geboren und wuchs in den Arbeitervierteln auf Södermalm in Stockholm auf. Der Vater war Schmied und hatte große Alkoholprobleme. Die Mutter war Näherin und tief religiös. Allan hatte drei ältere Geschwister, und die Familie wohnte in einer engen und feuchten Kellerwohnung mit Gittern vor den Fenstern. Die Verhältnisse waren arm und schwierig und sollten das Leben des Komponisten auf verschiedene Art prägen. Später im Leben plagte ihn das Rheuma, das nach eigener Aussage in der Kellerwohnung „gesät“ wurde. Die musikalischen Eindrücke seiner Kindheit erhielt er durch vorbeiziehende Straßenmusikanten, durch seine Mutter, die mit einer schönen Stimme religiöse Lieder sang, und durch seine Geschwister, die Instrumente spielen lernten: Zither, Mandoline und Violine. Auch

Allan begann Violine zu spielen, zunächst auf einem Instrument, das sein großer Bruder gebaut hatte, und später auf einer richtigen Geige, die er von dem Geld kaufte, das er mit dem Verkauf von Weihnachtskarten verdient hatte. Er übte fleißig, erhielt Musikunterricht in der Volksschule und sammelte erste Erfahrungen als Musiker, indem er in Kneipen und Stummfilmkinos spielte.

1930 begann Allan Pettersson sein Violinstudium am Konservatorium, war jedoch nicht sehr erfolgreich. Ende 1934, nach neun Semestern, bekam er das schlechteste Zeugnis von allen 17 Schülern seines Lehrers Julius Ruthström. Petterssons Studium erhielt neuen Schwung, als er von der Violine zur Bratsche wechselte und damit auch zu einem anderen Lehrer. Schnell kam er auf seinem neuen Instrument voran und wurde zu dieser Zeit als sehr geschickt beschrieben. Zum Beispiel nahm er 1937 an der schwedischen Erstaufführung von Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* teil. Mitte der 1930er Jahre komponierte er auch seine ersten eigenen Werke. 1937–38 studierte er in der Kontrapunktklasse des Konservatoriums.

Dank eines Jenny Lind-Stipendiums erhielt Pettersson die Möglichkeit, im Ausland weiter zu studieren. Er wünschte sich, zu Paul Hindemith nach Berlin zu kommen – dieser war ja ebenfalls Bratschist und Komponist – aber es war leider nicht möglich. Stattdessen reiste er im Frühjahr 1939 nach Paris, um dort bei Maurice Vieux, Solobratschist an der Pariser Oper, Bratsche zu studieren. Er begann sein Studium, aber der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges führte dazu, dass das Studienjahr nicht so wurde, wie Pettersson es sich gedacht hatte; nach einigen Monaten Unterricht war er gezwungen, nach Hause zurückzukehren. Wieder in Schweden trat er im September 1940 einen Dienst als Bratschist in der Stockholmer Konzertvereinigung an (heute Königliche Philharmoniker). Im Herbst 1942 heiratete er die Krankengymnastin Gudrun Gustafsson, die ihm bis zu seinem Tod zur Seite stand.

In Petterssons Beschreibungen seiner Zeit als Orchestermusiker entsteht das Bild eines Außenseiters, das Gefühl, anders zu sein und nicht die Anerkennung zu bekommen, die er verdiente. Parallel zu seiner Arbeit im Orchester begann Pettersson

ernsthaft mit dem Komponieren. Seine 24 *Barfotasånger* (*Barfußlieder*, 1943–45) gehören zu den Früchten dieser Zeit. Er fing auch an, Komposition zu studieren, und wählte dafür einen eigenen Weg mit verschiedenen Lehrern in unterschiedlichen Fächern. Harmonielehre studierte er bei Sven Blohm und Herbert Rosenberg, Kontrapunkt bei Otto Olsson; darauf folgten Studien bei Karl-Birger Blomdahl, die freiere Komposition beinhalteten, Harmonielehre, Kontrapunkt und Techniken der zeitgenössischen Theoretiker Hindemith und Krenek. Aus weitaus späteren Aufzeichnungen geht hervor, dass das Studium bei Blomdahl sehr bedeutend für ihn war:

Jetzt traf ich eher einen Führer als einen Lehrer in meiner selbständigen Arbeit. Ich war also kein gewöhnlicher Schüler, sondern eher ein Komponist, der einer Gehirnwäsche zu einem schikanierten Kuli unterzogen worden war. Blomdahls kameradschaftliche Art und sein selbstloses Interesse für seine Aufgabe führten dazu, dass ich diesmal wieder ganz aus dem Vollen schöpfen konnte.

Auch hier wird das Außenseitertum deutlich, und der Ausdruck „schikaniertes Kuli“ kann direkt auf den Arbeiterhintergrund bezogen werden. Petterssons *Fuga in E* für Holzbläser wurde 1948 im Zusammenhang mit dem Studium bei Blomdahl komponiert und 1950 im Radio uraufgeführt. In dieser Zeit entstand auch das Konzert Nr. 1 für Violine und Streichquartett (1949), ein sehr avantgardistisches Werk, und die stilistischen Unterschiede zwischen diesem Werk und zum Beispiel seinen traditionell gehaltenen *Barfußliedern* zeigen, dass die 40er Jahre eine Zeit waren, in der Pettersson verschiedenen Ausdrucksweisen ausprobierte. Es war auch ein Zeitraum, in dem er begann, sich mehr und mehr als Komponist zu identifizieren.

Im Herbst 1950 beantragte Pettersson eine Freistellung vom Orchester, um zu studieren und zu komponieren. Sie wurde bewilligt. Finanziell war dies möglich, weil seine Frau Gudrun das Paar versorgte. Pettersson arbeitete an den Sieben Sonaten für zwei Violinen und auch an seiner ersten Symphonie, und im September 1951 verließ er Stockholm ein weiteres Mal, um nach Paris zu reisen. Diesmal beabsichtigte er, sein selbst gewähltes Kompositionsstudium fortzusetzen und abzuschließen, und mit

Hilfe eines Empfehlungsschreibens erhielt er die Möglichkeit, bei Arthur Honegger an der École Normale de Musique zu studieren. Honeggers Musik war in Schweden gut bekannt: Unter anderem hatte das Orchester der Konzertvereinigung 1949 Honeggers *Symphonie für Streicher* gespielt. Pettersson zeigte Honegger sein Konzert Nr. 1 für Violine und Streichquartett und erhielt nach eigener Aussage den Kommentar: „Man braucht nicht zu bezweifeln, dass dies Ihr richtiger Beruf ist.“ Man kann dem Unterricht in Form von Notizbüchern folgen, die erhalten sind, und daraus geht hervor, dass der schwedische Komponist nicht sehr beeindruckt von Honegger war. Der Unterricht fand in Klassen statt, was Pettersson wohl nicht so gut passte, und er war auch sehr verletzt, als Honegger vor der Klasse ausführlich sein Konzert Nr. 1 für Violine und Streichquartett besprach. Pettersson notierte Folgendes: „H sprach wie gesagt davon, modern sein zu wollen, über Manier und ‚musique de papier‘, ohne es direkt auf das Konzert zu stempeln, aber tendenziös.“

Pettersson studierte außer bei Honegger auch bei Olivier Messiaen und Darius Milhaud, aber keiner schien ihm geben zu können, was er suchte. Auch in diesen Fällen war der Klassenunterricht ein großes Problem. Erst als er bei René Leibowitz anfang, passierte etwas; als hätte er endlich den richtigen Weg gefunden. Leibowitz war Dirigent und Komponist und eine Autorität in der Zwölftontechnik und Zweiten Wiener Schule. Pierre Boulez und andere junge avantgardistische Komponisten hatten Leibowitz aufgesucht, um die Zwölftontechnik zu studieren. Vom 2. Januar bis 4. September 1952 studierte Pettersson intensiv bei Leibowitz, zu Beginn dreimal in der Woche und gegen Ende jeden Tag. Es war Einzelunterricht, und hier hatte Pettersson das Gefühl, dass er sich wirklich weiterentwickelte. Am 26. Januar schrieb er in sein Notizbuch:

Ich werde so weit kommen, dass ich meine Werke selbst beurteilen kann! Aber Hon. {egger} oder Milh. {aud} helfen mir nicht dabei. Sie halten diese Fähigkeit für ihr Privileg. Sie machen mich nur ratlos, mehr nicht. Nur ein intensives intellektuelles Selbststudium wie z. B. bei Leibowitz führt dorthin.

Pettersson hatte zuvor bei Blomdahl die Zwölftontechnik nach Krenek studiert, meinte aber selbst, dass er diese Technik erst bei Leibowitz richtig erlernte. Er studierte unter anderem, wie diese Technik in Bezug auf klassische Formen eingesetzt werden konnte.

Schon im Mai 1952 hatte Pettersson einen Brief von Per Lindfors, dem Musikchef des Rundfunks, erhalten mit einer Anfrage, ob er „Lust {habe}, etwas Neues zu schreiben, dass wir zu einer Sonntagsmatinée in der nächsten Saison spielen könnten oder im Jahr darauf oder dann, wenn Sie fertig mit dem Stück sind.“ Pettersson nahm das Angebot an und entschied, eine Symphonie zu komponieren. Aus seinen Aufzeichnungen geht hervor, dass er mit Leibowitz über diese Symphonie sprach, aber laut Pettersson waren nur einzelne Ideen für das Werk in Paris entstanden. Die Kompositionsarbeit selbst fand nach seiner Heimkehr nach Schweden Ende 1952 statt. 1953 wurde die Symphonie vollendet und erhielt die Nr. 2, da er schon früher eine Symphonie angefangen, aber nicht vollendet hatte. Pettersson kehrte nicht zu seiner Arbeit als Musiker zurück, sondern beschloss nach seiner zweijährigen Freistellung, ganz aufzuhören, Geige und Bratsche zu spielen, um stattdessen als Komponist zu arbeiten. Auch diesmal wurde dies finanziell ermöglicht durch die Einkünfte seiner Frau.

Mit der Uraufführung der etwa 40 Minuten langen Symphonie Nr. 2 am 9. Mai 1954 präsentierte Pettersson sich dem Publikum erstmals als Symphoniker. Und nach den Rezensionen zu urteilen scheint das Symphoniedebüt ein Erfolg gewesen zu sein. Sicher gab es auch kritische Kommentare, aber in *Dagens Nyheter* z. B. schrieb Åke Lellky: „Die Symphonie ist vielleicht kein Meisterwerk, aber sehr interessant, ja, manchmal sogar faszinierend.“ Und in *Expressen* konstatierte Yngve Flyckt: „Seine neue Symphonie dürfte einen definitiven Durchbruch bedeuten und ehrliche Anerkennung von allen Seiten auf sich ziehen.“

In den folgenden Jahren komponierte Pettersson seine dritte Symphonie, zwei Konzerte für Streichorchester (Nr. 2 und 3) und seine vierte Symphonie. Während die Symphonie Nr. 3 nach der Uraufführung teilweise scharfe Kritik erhielt, hatte

Pettersson mehr Glück mit dem Konzert Nr. 3 für Streichorchester. Die Uraufführung des sehr umfangreichen Werkes (allein der zweite Satz *Mesto* dauert an die 25 Minuten) am 14. März 1958 fand im Rahmen eines Konzertes statt, dessen zweite Hälfte Jazzmusik u.a. mit dem Pianisten Bengt Hallberg gewidmet war. Laut Presse war ein junges Publikum vor allem wegen des Jazz gekommen, aber Petterssons Musik wurde von den Zuhörern begeistert aufgenommen. Das *Mesto* sollte später als selbständiges Werk gespielt werden, das zehn Jahre später mit dem prestigeträchtigen Christ Johnson-Preis belohnt wurde. Vor der Uraufführung schrieb Pettersson einen Werkkommentar, der teils streng musikanalytische Formulierungen über die Motiventwicklung und anderes in der Partitur enthielt, teils persönliche Gedanken über die Stimme seiner Mutter in der Musik und eine Interpretation des „Liedes“ in diesem Satz: „Der langsame Satz ist eine 24-minütige Auseinandersetzung, und nach und nach komme ich zu einem Lied, das von einem Soldaten der Heilsarmee hätte gesungen werden können. Dieses Lied ist eine Bezeugung, ein Bekenntnis.“

Pettersson komponierte seine vierte Symphonie 1958–59. Auffallend in diesem Werk sind die Kontraste zwischen einerseits strenger Chromatik mit heftigen Steigerungen und andererseits einer choralähnlichen, traditionellen Tonsprache. Dies erweckte damals Aufmerksamkeit, als Moses Pergament von einem Kontrast zwischen „der romantisch aufblühenden Melodik mit ihren Wurzeln – und damit ihrer ganzen Lebensquelle – in der konfliktfreiesten, naiv ätherischen Harmonik des 19. Jahrhunderts {und} einer ziemlich radikal modernen und fast krampfartig heftigen Tonalität“ schrieb. Dies sollte ein wiederkehrendes Merkmal in den Symphonien des Komponisten seit den 1960er Jahren werden. Pettersson begann unmittelbar darauf, eine neue Symphonie zu schreiben, und 1962 wurde die Symphonie Nr. 5 fertig, ein Werk, das im Jahr darauf uraufgeführt wurde und sehr erfolgreich war. Sie wurde als „ein wesentlicher Beitrag zur schwedischen symphonischen Literatur“ angesehen. Jedoch wurde in Frage gestellt, dass die Uraufführung im Rahmen der Konzertreihe „Zeitgenössische Musik“ stattfand. Folke Hähnel schrieb in *Dagens*

Nyheter, dass diese Reihe der „radikal neuen Musik“ gewidmet sei, und dazu gehörte Petterssons neue Symphonie nicht. Die Symphonie war vermutlich mit ausschlaggebend dafür, dass Pettersson 1964 zu den ersten Komponisten gehörte, die ein lebenslanges, garantiertes Minimaleinkommen durch den Staat erhielten. Die anderen drei Komponisten waren Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem und Dag Wirén, alle drei älter als Pettersson.

Parallel zu seinen Erfolgen als Komponist hatte Pettersson ernsthafte körperliche Beschwerden. Das Rheuma, das er schon früher bemerkt hatte, verschlimmerte sich Anfang der 1960er Jahre. Im Sommer 1962 schrieb er in einem Brief: „Mein Rheuma hat sich verschlimmert. Jetzt habe ich es u.a. in beiden Händen. Die Schmerzen können schwer sein, besonders in den Nächten. Der Nachteil ist vor allem, dass die Arbeit langsamer geht.“ Die Krankheit kann eine Ursache dafür gewesen sein, dass es für Pettersson ungewöhnlich lange dauerte, das nächste Werk zu komponieren, Symphonie Nr. 6. Sie entstand in den Jahren 1963–66, während die Symphonien 7, 8 und 9 1966–67, 1968–69 und 1970 komponiert wurden, also deutlich weniger Zeit in Anspruch nahmen. Petterssons sechste Symphonie ist ein gewaltiges Werk in einem Satz, das abgesehen von einer langsamen Einleitung in zwei Teile geteilt werden kann. Der erste mit seiner kräftigen Chromatik und seinen wilden Steigerungen und Ausbrüchen steht in scharfem Kontrast zum zweiten, der von unendlich langen Melodielinien in Moll, traditionellen Akkorden und einer großen Ruhe getragen ist. In diesem langsamen zweiten Teil dürfen wir auch das wohl deutlichste Beispiel dafür hören, wie Pettersson seine *Barfußlieder* aus den 1940er Jahren als melodisches Material in späteren Werken verwendete, was in großem Ausmaß sowohl vor als auch nach der Symphonie Nr. 6 geschah. In dieser Symphonie kommt das Lied „Han skall släcka min lykta“ vor.

Der 13. Oktober 1968 war wohl der wichtigste Tag in Allan Petterssons Karriere. An diesem Tag wurde seine siebte Symphonie erstmals gespielt, eine Uraufführung, die ein großer Erfolg war. Sie war Teil eines Konzertes mit besonderer Note, wie das

erste in der Konzerthaus-Reihe „Musik für die Jugend“. Die Idee war, eine offene Form von Konzert zu haben, die die Kluft zwischen Publikum und Musikern überbrücken sollte. Die Programme sollten weniger konventionell sein, und bei dieser Gelegenheit wurde das Konzert mit etwa zehn von Petterssons *Barfußliedern* eingeleitet, wobei der Sänger Karl Sjunneson zwischendurch etwas über das Leben und Arbeiten des Komponisten erzählte. Die Symphonie wurde Antal Doráti gewidmet, der auch die Uraufführung dirigierte. Die Reaktion des Publikums, nachdem der letzte Ton der Symphonie verklungen war, wurde als exaltiert beschrieben. Pettersson war vor Ort und wurde viermal auf die Bühne gerufen. Am Tag darauf wurde das Werk in *Svenska Dagbladet* hoch gelobt: „Nach Gösta Nystroems Tod haben wir keinen schwedischen Symphoniker, der die Interpreten mehr in den Bann ziehen kann als Allan Pettersson.“ Der Rezensent Carl-Gunnar Åhlén forderte weiter, dass das Werk nochmals aufgeführt werden solle:

Die Symphonie muss so bald wie möglich wieder auf die Bühne und unbedingt mit auf die Europareise im Frühling. Dann gibt es die Chance, eine Einstudierung, die bisher nur eine Konturzeichnung ist, zu machen, die dem Werk mit seinen in ihm angelegten Qualitäten gerecht wird. Denn dies ist die „schwedischste“ Musik, die seit langem geschrieben wurde
{...}

Auch in *Dagens Nyheter* wurde die Symphonie bis in den Himmel gelobt: „Es geschieht nicht so oft, aber am Sonntagabend durfte man erleben, dass ein großer schwedischer Komponist präsentiert, aufgeführt und aufgenommen wurde wie ein großer schwedischer Komponist.“ Bei dem Konzert wurde Pettersson als Ehrenmitglied des Orchesters gewählt, und der Erfolg ging weiter. Doráti und das Orchester nahmen die Symphonie 1969 mit auf ihre Tournee nach Ostdeutschland. Im gleichen Jahr spielten sie das Werk ein, und die Aufnahme wurde im Jahr darauf mit einem Grammy belohnt. Pettersson erhielt dabei außerdem den „Jury-Preis für einen schöpferischen Einsatz“ für die Symphonie. Seither ist das Werk zu so etwas Ungewöhnlichem wie einem modernen schwedischen Repertoirestück geworden.

Parallel zu diesen Erfolgen arbeitete Pettersson an den nächsten beiden Symphonien, Nr. 8 und 9, die vom Stil her nahe verwandt sind mit den Symphonien 5–7. Sein Gesundheitszustand verschlechterte sich jedoch, und nach Vollendung der neunten Symphonie war die Lage so ernst, dass er ins Krankenhaus gebracht werden musste, wo er neun Monate lang blieb. Der Gelenkrheumatismus traf ihn mit voller Kraft, und außerdem bekam er eine Nierenentzündung. Obwohl es ihm zeitweise sehr schlecht ging, fing er im Krankenhaus zwei neue Symphonien an. In den 1970er Jahren war sein Arbeitspensum immer noch sehr hoch, was bemerkenswert ist, da Pettersson durch das chronische Rheuma geschwächt war und starke Schmerzen hatte, auch nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus. In seinen letzten 10 Jahren vollendete er sieben Symphonien und drei andere Werke und arbeitete an zwei weiteren. Seit dem Erfolg der siebten Symphonie hatte Pettersson eine besondere Position in der schwedischen Musikszene. Die Symphonien Nr. 10 und Nr. 13 wurden im Fernsehen gespielt, und das schwedische Volk hatte außerdem die Möglichkeit, den Menschen Pettersson durch Radio, Fernsehen und Zeitungen kennenzulernen. 1972 wurden zwei ausführliche Interviews gesendet, und 1974 erschien ein langes Fernsehinterview. Auf diese Weise konnten die Schweden sich Pettersson nähern, obwohl er durch seine Krankheit sehr isoliert war und seine Wohnung gar nicht verlassen konnte. Die Interviews wurden bei Pettersson zu Hause aufgenommen, und er teilte auch mehrfach ganz private Gedanken. Am Tag, bevor Petterssons zehnte Symphonie im Fernsehen uraufgeführt werden sollte, erhielt der Komponist die Gelegenheit, der Presse etwas mitzuteilen. Anstatt das neue Werk zu beschreiben, entschied sich Pettersson, Tagebuchaufzeichnungen aus der Zeit im Krankenhaus zu teilen, als er Todesahnungen hatte. Der Text beginnt mit den Worten „Gedanken während der Arbeit an meiner 10. Symphonie im Krankenhaus Karolinska 1970–71“. Das Bild von Pettersson als einem Sonderling verfestigte sich in den 1970er Jahren. Er wirkte abweichend und anders, sowohl als Person als auch als Komponist, mit seinem Arbeiterhintergrund und seinem Engagement für den schwachen Menschen in der Gesellschaft, mit

seiner Krankheit, seinem ungewöhnlichen Ausbildungsweg und seiner ganz eigenen Tonsprache. Und zu diesem Bild trug Pettersson selbst ganz entscheidend mit bei.

Nachdem Pettersson 1973 seine elfte Symphonie vollendet hatte, komponierte er zum ersten Mal seit 1957 etwas anderes als eine Symphonie. Der Hintergrund war, dass der Filmemacher Boris Engström den Schluss von Petterssons siebter Symphonie verfilmt hatte. Dieser kurze Film wurde erstmals um Mitternacht an Silvester 1972 unter dem Namen *Tolvslaget* im Fernsehen gezeigt. Danach war der Film vierzehn Jahre lang fester Bestandteil des Fernsehprogramms an Silvester. Pettersson mochte den Film und hatte das Gefühl, dass Boris Engström auf seiner Wellenlänge sei. Daher komponierte er 1973 *Poem* für Orchester und widmete Engström das Werk, Musik, die dieser mit Naturbildern von einem Meeresstrand verfilmte. Dieser Film wurde an Heiligabend 1976 im Fernsehen gezeigt, was gleichzeitig die Uraufführung des Werkes war. Später entschied Pettersson sich, das Werk *Symphonischen Satz* zu nennen.

In diesem Zusammenhang scheint es nicht mehr so merkwürdig, dass der Komponist einer mehr oder weniger gewöhnlichen Werkbestellung zusagte, etwas, das früher undenkbar war. Ein Brief aus dem Jahr 1963 an Nils Castegren beim Schwedischen Rundfunk illustriert gut, wie Pettersson sonst über Auftragswerke dachte:

Ich bin ein unerträglicher Typ, der an ständiger Besessenheit leidet und niemals auf Inspiration warten muss. Deshalb bin ich in einer starken psychischen Anspannung für und in meiner Arbeit, die auch ständig ist. Eine Bestellung ist eine Art Befehl (natürlich in seiner besten Form), die mir die Eigeninitiative raubt, die ich brauche, um selbst diese psychische Anspannung (oder Bewegung) meistern und in brauchbare künstlerische Kraft verwandeln zu können. {...} Ich kann also keinen Auftrag annehmen, nicht einmal vom Schwedischen Rundfunk {...}

Allerdings nahm Pettersson mehrmals ein Honorar an und widmete das nächste Werk, das fertig wurde, dem Auftraggeber. 1973 bekam er jedoch Besuch von Carl Rune Larsson, Musikdirektor an der Universität Uppsala, der die *Barfußlieder* be-

gleitet hatte bei dem Konzert 1968, bei dem auch die siebte Symphonie uraufgeführt worden war. Jetzt wollte er ein großes Pettersson-Werk für das 500-jährige Jubiläum der Universität 1977 bestellen. Pettersson nahm den Auftrag an, ging jedoch nicht auf Larssons Vorschlag ein, etwas über die Heilige Birgitta zu schreiben. Aber er entschied sich, zum ersten Mal seit den *Barfußliedern*, die etwa 30 Jahre zuvor entstanden waren, etwas zu einem Text zu komponieren. Damals, in den 1940er Jahren, waren es seine eigenen Texte gewesen; aber nun wählte Pettersson Texte von Pablo Neruda aus, dem chilenischen Autoren, der 1971 den Nobelpreis für Literatur erhalten hatte. Das Ergebnis war die Symphonie Nr. 12, ein Werk für Chor und Orchester, das den Untertitel „De döda på torget“ (Die Toten auf dem Marktplatz) trägt nach dem ersten der vertonten Gedichte. Die Texte erzählen, wie 1946 chilenische Arbeiter, die an einer Demonstration teilnahmen, auf einem öffentlichen Platz in Santiago erschossen wurden.

Auch außerhalb Schwedens war das Interesse für Pettersson geweckt worden. Petterssons Symphonie Nr. 11 wurde für die Musikgesellschaft Harmonien in Bergen geschrieben, und in der norwegischen Zeitung *Aftenposten* wurde er als „einer der größten Symphoniker des Nordens“ bezeichnet. In den USA hatte Petterssons Musik ebenfalls Aufmerksamkeit erregt. Plattenaufnahmen der zweiten und der siebten Symphonie sowie des *Mesto* aus dem dritten Konzert für Streichorchester erhielten positive Kritik. Unter anderem hieß es, dass Schweden mit Allan Pettersson einen „Meistersymphoniker“ habe. Die positive Kritik aus den USA erreichte Pettersson natürlich, und als die Philharmoniker das Programm für eine USA-Tournee 1975 planten, ging er davon aus, dass die siebte Symphonie Teil davon sein würde. Aber bald zeigte sich, dass dies nicht der Fall war. Laut einer Aussage des Komponisten hatte der Konzerthauschef ihm mitgeteilt, dass das Orchester „es nicht schafft“, seine Symphonien auf einer Tournee zu spielen. Dies hatte zur Folge, dass er damit drohte, „seine Ehrenmitgliedschaft bei den Philharmonikern zu kündigen, wenn keins seiner Werke mit auf die geplante USA-Tournee in der nächsten Spielzeit kommt“. Das

Tourneeprogramm des Orchesters wurde jedoch nicht geändert. Am 5. Juni 1975 konnte man in *Dagens Nyheter* lesen, dass der neue Chefdirigent der Philharmoniker, Gennadi Roschdestvenski, Petterssons Musik nicht spielen wolle. Daraufhin erschien zwei Tage später ein offener Brief von Pettersson, in dem Folgendes stand: „Hiermit verbiete ich dem Orchester der Konzertvereinigung (dem Philharmonischen Orchester Stockholm), meine Werke zu spielen.“ In den Zeitungen brach eine kulturpolitische Debatte aus mit etwa 30 Beiträgen. Obwohl Pettersson dadurch große mediale Aufmerksamkeit erregte, brachte ihm dieser Boykott jedoch kaum etwas. Carl-Gunnar Åhlén drückte dies in *Svenska Dagbladet* treffsicher aus:

Die Entscheidung, den Philharmonikern zu verbieten, Allan Petterssons Musik zu spielen, ist schade für die Zuhörer, aber vor allem höchst verheerend für den Komponisten selbst, denn die Aktion wirkt wie ein Bumerang und wird nur die Verbreitung seiner Werke verzögern.

Das Verbot wurde am 29. Juni 1976 aufgehoben. Dazu beigetragen hatte einerseits, dass das Konzerthaus einen neuen Leiter bekommen hatte, der mitteilte, dass man mehr nordische Musik spielen solle, und andererseits, dass der Vorsitzende der Orchestermusiker erklärt hatte, dass sie sich nichts mehr wünschten, „als wieder für Allan Petterssons Kunst wirken zu dürfen“. Die Zeit des Boykotts muss herausfordernd für Pettersson gewesen sein, aber es gab auch erfreuliche Ereignisse. Er erhielt 1974 das vom STIM (Svenska Tonsättares Internationella Musikbyrå, die schwedische GEMA) neu eingerichtete Kurt Atterberg-Stipendium und im März 1976 ein Stipendium aus dem Carl Albert Andersson-Fonds.

Und an der Kompositionsfront? Pettersson vollendete 1974 die Symphonie Nr. 12 „De döda på torget“ und komponierte unmittelbar darauf das mehrsätziges Werk *Vox Humana* für Solisten, gemischten Chor und Streichorchester. Diese beiden Werke sind eindeutig miteinander verwandt. Die Texte, die Pettersson in *Vox Humana* vertonte, stammen aus Gedichten von lateinamerikanischen Autoren – unter anderen Neruda – und von Dichtern der amerikanischen Ureinwohner. Vor der Uraufführung

des Werkes 1976 erklärte Pettersson, wie er über die menschliche Stimme – *Vox Humana* – dachte, wobei seine Sicht der Gesellschaft und seine Sympathie für die Armen und Unterdrückten deutlich hervortreten:

„Selig sind, die da geistlich arm sind, denn sie werden das Erdreich besitzen“

Das ist nicht die Stimme des Menschen.

Ein Armer wird in seiner eigenen Umgebung bedroht
in der nicht einmal das Kriegerrecht gilt,
dass ein bereits Niedergeschlagener nicht geschlagen werden darf;
er wird von den Mutationen der Not in der Erbmasse getroffen,
von seiner eigenen Unschuld,
von dem grausamen und klugen Menschen,
der das Wort aufhob
und das Erdreich in Besitz nahm.

Nein, selig ist der Arme,
der im Hass gegen den Unterdrücker Reinigung findet,
in der Solidarität mit dem Unterdrückten
und Kraft in der Sehnsucht
nach dem Leben jenseits der großen Erschöpfung.

Das ist die menschliche Stimme.

VOX HUMANA

Im Oktober 1975 stand eine Notiz in den Zeitungen, dass Birgit Cullberg, die international anerkannte schwedische Choreographin, Petterssons siebte Symphonie choreografieren wolle. Dies resultierte in dem Ballett *Rapport*, das im November 1976 seine Uraufführung hatte, und Cullberg nahm hier erstmals ein Musikstück als Ausgangspunkt für ein Ballett. Zuvor war sie immer von Literatur ausgegangen. In *Svenska Dagbladet* bezeichnete man das Ballett als „eine Sensation, die weit über die Grenzen unseres Landes hinaus widerhallen dürfte“. Es wird deutlich, dass Petterssons Musik schon zu seinen Lebzeiten andere Künstler verschiedener Sparten berührte und inspirierte.

Neben Boris Engström und Birgit Cullberg ist bekannt, dass der norwegische Künstler Odd Nerdrum Petterssons Musik lauschte, während er arbeitete. Er wandte sich auch, voller Bewunderung, an Allan Pettersson. Viel später, 2018–19, schuf eine andere norwegische Künstlerin, Trine Folmoe, 24 Werke, die durch Petterssons 24 *Barfußlieder* inspiriert wurden.

Nach *Vox Humana* wurde Petterssons nächstes Werk wieder eine Symphonie, Nr. 13. Und jetzt war der Kontakt zur Musikgesellschaft Harmonien in Bergen, den Pettersson im Zusammenhang mit der elften Symphonie geknüpft hatte, bedeutend: Im Mai 1976 bestellten die Festspiele in Bergen, gegründet unter anderem von Harmonien, ein Werk, das zum 25-jährigen Bestehen des Festivals im Jahr darauf uraufgeführt werden sollte. Die Symphonie Nr. 13, die Pettersson schon angefangen hatte, sollte dann dieses Auftragswerk für Bergen werden. Die Symphonie wurde im August 1976 vollendet und wurde den Festspielen, Harmonien und dem Dirigenten Karsten Andersen gewidmet. Aber das Werk wurde nicht beim Jubiläum 1977 uraufgeführt. Die für die Einstudierung der sehr komplexen, mehr als 60 Minuten langen und schwer zugänglichen Symphonie geplante Zeit war zu kurz. Die Uraufführung musste daher um ein Jahr verschoben werden bis zu den Festspielen 1978.

Rasend schnell komponierte Pettersson Konzert Nr. 2 für Violine und Orchester, Symphonie Nr. 14 und Symphonie Nr. 15. Diese umfangreichen Werke, die beiden erstgenannten mehr als 50 Minuten lang, das letztere etwa 30 Minuten, entstanden 1977–78, eine Produktivität, die kaum nachvollziehbar ist, besonders, wenn man das schwere Rheuma des Komponisten mit berücksichtigt. Das Violinkonzert wurde für die weltberühmte Geigerin Ida Haendel geschrieben und am 1. Januar 1980 uraufgeführt, mit dem Symphonieorchester des schwedischen Rundfunks unter Herbert Blomstedt. Laut Komponist war das Werk „in Wirklichkeit eine Symphonie für Violine und Orchester“. Das Violinkonzert steht im Gegensatz zum traditionellen Konzertbegriff, in dem der Fokus auf der Solostimme liegt, die deutlich hervortritt. Hier fehlt die Zurschaustellung des Solisten in konzertanten Passagen. Der Solist spielt

nahezu ununterbrochen, in langen Strecken eher wie in einem Kampf gegen das Orchester und oft in einer hochexpressiven Tonlage. In mehreren Rezensionen wurde angemerkt, dass die Balance zwischen Solistin und Orchester sehr unausgeglichen sei, auch wenn dies unterschiedlich interpretiert wurde. In der kritischsten Rezension behauptete Jan Lennart Höglund, dass Pettersson nicht wüsste, wie die Partitur im Konzertsaal klang, als die Musik gespielt wurde. Dies ist vor dem Hintergrund zu verstehen, dass Pettersson aufgrund seines chronischen Gelenkrheumatismus kaum die Möglichkeit hatte, seine Wohnung überhaupt zu verlassen. In den 1970er Jahren erlebte Pettersson keine Uraufführung seiner Werke im Konzertsaal, sondern nur zu Hause am Fernseh- oder Radioapparat. Laut Pettersson selbst hatte er den Orchesterersatz und das Verhältnis zwischen Solovioline und Orchester bewusst gestaltet – den Normen und Erwartungen gegenüber dem Konzertgenre zum Trotz.

In der Zeit, als die vierzehnte und fünfzehnte Symphonie entstanden, verbesserte sich Petterssons Wohnsituation. Er hatte im vierten Stock ohne Fahrstuhl gewohnt, was im Hinblick auf seine Krankheit lange Zeit sehr beschwerlich war. Schon 1968 hatten sich der schwedische Komponistenverbund und das Philharmonische Orchester Stockholm dafür eingesetzt, dass dem Komponisten eine „geeignete Wohnung zur Verfügung gestellt werden soll, so dass er Ruhe zum Arbeiten hat“. Erst im Herbst 1978 erhielt Pettersson die Möglichkeit, umzuziehen. Es wurde eine Erdgeschosswohnung mit Aussicht über Stockholms schönen Riddarfjärden, ein Umzug, der in Peter Berggrens Film *Människans röst* dokumentiert wurde. In einer etwa 8 Minuten langen Szene verlässt der kranke Komponist sein Schlafzimmer, bewegt sich langsam die Treppen hinunter und in ein Auto hinein, stöhnend vor Schmerz, alles untermalt von den Tönen seiner siebten Symphonie. Diese Szene ist ein typisches Beispiel dafür, wie Petterssons Leben und Musik miteinander verknüpft wurden. Hier ist der Zusammenhang zwischen seinem Schmerz und seiner Musik direkt. Die Krankheit und der Schmerz bilden eine naheliegende Interpretationsgrundlage. Für einige Zuhörer macht dies Petterssons Musik greifbarer und ansprechender. Es ist jedoch nicht der

einzig Weg, seine Musik wertzuschätzen. Petterssons Musik enthält spannende Motive, schmerzhaft schöne Melodien, faszinierende Klänge, heftige rhythmische Strukturen und einzigartige Orchestrierung, Bestandteile, die es wert sind, jedes für sich zu betrachten. Wir Zuhörer begegnen all dem in den großen Einheiten, die die Werke bilden, ein Ganzes, das zu Interpretationen einlädt, die von Kampf, Entspannung, Leben, Tod, Freude, Trauer oder vielleicht Schmerz sprechen. Oder wir werden einfach in Petterssons Klangwelt hineingesogen, verweilen in einem Zustand und kommen auf der anderen Seite wieder heraus, tief berührt von dem Gehörten.

1979 erhielt Pettersson den Ehrentitel „Professor“ der Regierung. Im selben Jahr vollendete er sein letztes Werk, Symphonie Nr. 16. Wie das Violinkonzert überschreitet die Symphonie die Genrengrenze zwischen Konzert und Symphonie. Das Werk ist für die etwas ungewöhnliche Besetzung Altsaxophon und Orchester geschrieben, und aus den von Pettersson hinterlassenen Skizzen und Notizen geht hervor, dass er selbst es in einem früheren Stadium „Saxophonkonzert“ nannte. Die Symphonie ist dem amerikanischen Saxophonisten Frederick L. Hemke gewidmet. Hemke hatte Petterssons siebte Symphonie gehört und wollte, dass dieser etwas für Saxophon komponierte. Er schrieb einen Brief an Pettersson, bekam aber erst viel später eine Antwort – allerdings keinen Brief, sondern die ganze Partitur der sechzehnten Symphonie. Hemke war auch derjenige, der die Symphonie gemeinsam mit dem Philharmonischen Orchester Stockholm und dem Dirigenten Yuri Ahronovitch uraufführte, jedoch erst 1983, ein paar Jahre nach dem Tod des Komponisten.

Pettersson arbeitete noch an zwei Werken, nachdem die sechzehnte Symphonie vollendet worden war, einem Konzert für Viola und Orchester und an einem nicht benannten symphonischen Werk. Aber sein Gesundheitszustand verschlechterte sich Ende der 1970er Jahre. Außer dem Gelenkrheumatismus litt er an Nebenwirkungen der Medikamente, und zum Schluss ertrug sein Körper es nicht mehr. Allan Pettersson starb am 20. Juni 1980.

Die Symphonien

Warum Symphonien, Allan Pettersson? – Schon als ich klein war, mochte ich es, auf die großen Felder mit diebischen Elstern zu gehen. Ich saß nicht gerne in kleinen Lauben.

(Svenska Dagbladet 12.10.1968)

Allan Pettersson schätzte das ausgedehnte Format der Symphonie, er verglich es damit, auf großen Feldern zu sein, auf offenen, freien Flächen. Und er zog dies etwas kleinerem und bedeutend eingengerterem vor, den „Lauben“. Abgesehen davon, dass die „Felder mit diebischen Elstern“ und „Lauben“ Symbole für unterschiedliche Gesellschaftsklassen darstellen, was Petterssons Profil als Komponist der Arbeiterklasse entspricht, können diese Bilder auch als „Symphonien versus Kammermusik“ interpretiert werden. Eine Notiz von 1954 zeigt in diese Richtung. Dort schreibt er, dass eine Symphonie nicht so privat sei wie ein Streichquartett, und dass er sich deshalb für die Symphonie entschieden habe: „Man bittet mich, ein Streichquartett zu schreiben, aber ich will keine Seelengeständnisse mehr machen – GENUG!“ Pettersson war ein ausgeprägter Symphoniker. Während der gesamten Zeit als Komponist, 1953–1980, komponierte er Symphonien, und diese nehmen eine zentrale Position im schwedischen Symphonierepertoire ein. Das erste Werk, das Pettersson nach seinem Kompositionsstudium in Paris vollendete, war eine Symphonie (Nr. 2), und das letzte Werk, das er vollendete, war ebenfalls eine Symphonie (Nr. 16). Dazwischen komponierte er nur fünf Werke, die keine Symphonien waren. Und außerdem meinte der Komponist, dass eines dieser fünf Werke, das zweite Violinkonzert, im eigentlichen Sinne auch eine Art Symphonie sei. Er schrieb nicht ein einziges Kammermusikwerk in seiner Zeit als Berufskomponist.

Ein Komponist, der in den Jahrzehnten nach 1950 noch Symphonien für klassisches Symphonieorchester komponierte, traf damit eine aktive Entscheidung. Viele der Komponisten, die zu dieser Zeit ein gewisses Ansehen erreicht hatten, wandten sich vom symphonischen Genre ganz ab, vor allem diejenigen, die in die radikale Richtung gingen.

Als Pettersson 1963 in einem Artikel als „letzter Symphoniker“ bezeichnet wurde, sagte dies einiges darüber aus, wie die Zukunft der Symphonie gesehen wurde. Aber im Lauf der 1970er Jahre stieg das Interesse für das Genre wieder in Schweden. Komponisten, die seit vielen Jahren keine Symphonien mehr geschrieben hatten, kehrten zum Genre zurück, und einige jüngere Komponisten präsentierten sich in diesem Jahrzehnt als Symphoniker. Pettersson, der seit den frühen 1950er Jahren regelmäßig Symphonien komponiert hatte und dafür unter anderem als unmodern belächelt wurde, folgte dieser Entwicklung mit einer gewissen Bitterkeit. 1980, in einem der letzten Interviews, die er gab, konnte man lesen, dass er „nicht vergessen könne, wie es einmal war, als es nicht modern war, Symphonien zu schreiben, und dazu auch noch melodische“. Etwas später im gleichen Artikel wird Petterssons leicht ironischer Kommentar zitiert: „Jetzt ist das Komische, dass alle Symphonien schreiben.“

Symphonie Nr. 1 (unvollendet)

Die erste Symphonie, die Allan Pettersson vollendete, nannte er Symphonie Nr. 2. Der Grund dafür war, dass es schon eine Symphonie Nr. 1 gab, ein Werk, an dem er lange arbeitete. 1951 hatte er damit angefangen, während seiner Freistellung vom Orchester, aber es gelang ihm nicht, es zu vollenden. In einem Brief an den Dirigenten Tor Mann beschrieb er seine Schwierigkeiten:

Ich bin dabei, mein Strafregister um eine Symphonie zu erweitern, von der ich anfangs, den Schluss zu errahnen. Sie wächst und wächst, aber ich werde kleiner und kleiner, und wenn sie eines Tages fertig wird, bleibt wohl nur noch die Brille übrig von dem, der einst Pettsson [sic] war.

Vielleicht war es die widrige Arbeit mit der Symphonie, die ihn zu der Einsicht brachte, dass er sich weiterbilden musste, und die ihn dann im Herbst 1951 nach Paris führte, um dort sein Kompositionsstudium abzuschließen. In Briefen an seinen Freund, den Musikwissenschaftler Bo Wallner, schrieb Pettersson, dass er die Symphonie beiseite gelegt habe, weil er unzufrieden sei und nun neue Impulse erhalten

habe. Während der 1950er Jahre sollte er jedoch immer wieder zu der Arbeit an seiner ersten Symphonie zurückkehren, laut seiner Frau Gudrun auch noch in den 1970er Jahren, und er betrachtete das Werk als unvollendet. Das bewahrte Notenmaterial ist schwer greifbar, es existiert in verschiedenen Versionen mit unterschiedlichen Schichten. Aus diesem Material hat Christian Lindberg die hier eingespielte Konzertversion zusammengestellt. Einige Teile (zum Beispiel die Einleitung) sind eindeutig mehr durchgearbeitet als andere (zum Beispiel der Schlussteil). Und natürlich erkennt man Petterssons Stimme ganz allgemein und im Besonderen in einigen Steigerungspassagen, Ostinati, Orchestrierungstechniken und in dem klaren Zitat aus einem seiner *Barfußlieder*, „Min längtan är en underlig fågel“. Pettersson kehrte in seinen späteren Werken viele Male zu seinen *Barfußliedern* zurück, und es ist interessant, diese Idee schon in seiner allerersten Symphonie zu finden.

Symphonie Nr. 2

Petterssons zweite Symphonie nahm ihren Anfang während der Studienzeit in Paris, aber ihm war daran gelegen, der Nachwelt klarzumachen, dass er sie nicht unter Leibowitz' Aufsicht komponierte. Aus dem Unterrichtsmaterial, das Pettersson aufgehoben hatte, wird ersichtlich, dass der Lehrer meinte, sie sollten zusammen an der Symphonie arbeiten. Der Komponist legte später einen kleinen Zettel dazu, auf dem stand:

Es wurde nie eine Symphonie für Leibow. [sic] geschrieben. Die schrieb ich für mich selbst, und er sah und hörte nicht einen einzigen Ton. Absolut verständlich, weil ich in Paris nur Ideen hatte. Die Symphonie wurde dann in Stockholm gemacht. Alles, was ich für Leibow. geschrieben habe, zähle ich nur als Übung, und ich hätte niemals etwas, das ich als wirkliche Komposition zählen würde, unter seiner Aufsicht machen können. Was ich komponiere, geht niemand anderen etwas an. Gott bewahre. Allan Pettersson Okt.-55

Es scheint, als hätte Pettersson erwartet, dass seine Aufzeichnungen von der Nachwelt gelesen werden würden, und als ob er außerdem bestrebt war, eine Fehlinterpretation zu vermeiden.

tation zu vermeiden. Dies wird in einem Artikel in der Zeitschrift *Nutida Musik* von 1958 bestätigt, in dem erklärt wird, dass „die Symphonie – vielleicht etwas protestmässig – hinter dem Rücken seines Lehrers heranwuchs. Leibowitz hatte keine Ahnung, welche Schlange er an seinem Busen nährte.“

Die Symphonie entstand 1952–53 und wurde an der Königlichen Musikakademie unter Tor Manns Leitung am 9. Mai 1954 uraufgeführt. Mit dem Wissen um Petterssons gesamte symphonische Produktion und darüber, welche Werke folgen würden, kann man feststellen, dass wichtige Merkmale der späteren Arbeit des Komponisten schon hier zu finden sind. Zum Beispiel besteht die Symphonie nur aus einem Satz, was bei allen seinen Symphonien mit Ausnahme der dritten und der achten der Fall ist. Und um auf das Studium bei Leibowitz zurückzukommen, so war die einsätzig Symphonieform etwas, das besonders studiert wurde. Des Weiteren ist die Symphonie lang, laut Angabe in der Partitur 42 Minuten, auf dieser Aufnahme sind es etwa 47 Minuten. Viele der Symphonien Petterssons sind sehr lang, und hier sticht Pettersson wirklich hervor unter anderen Komponisten. Laut der Datenbank von Svensk Musik wurden in Schweden zwischen 1950 und 1980 etwa 150 Symphonien komponiert (etwas abhängig davon, was man mitzählt), von denen 13 eine Spieldauer haben, die 40 Minuten übersteigt. Von diesen 13 stammen ganze neun von Pettersson. Ein anderes Merkmal in seiner zweiten Symphonie, das seine späteren Werke vorwegnimmt, ist die Art und Weise, wie er mit Tonalität und Kontrasten arbeitet. Es gibt hier eine moderne Tonsprache, stark dissonante Abschnitte mit viel Chromatik und tonaler Instabilität. Aber es gibt auch lyrische Abschnitte, nicht zuletzt beim Seitenthema, in dem wir lange Melodielinien und eine romantische Tonsprache hören, die in der Dur-/Molltonalität gründet. Als die Symphonie zum zweiten Mal aufgeführt werden sollte, schrieb der Komponist selbst einen Werkkommentar. Aus diesem geht hervor, dass er in dem Werk Einheit und Balance schaffen wollte durch Kontraste zwischen verschiedenen Abschnitten und verschiedenen Arten von Motiven. Durch die Symphonie zieht sich diese Kontrastwirkung wie ein roter Faden, sowohl zwischen

einzelnen Takten nebeneinander als auch zwischen verschiedenen Themen. Petterssons zweite Symphonie ist bemerkenswert durchgearbeitet, und man muss sagen, dass sein Debut als Komponist von Symphonien mit einem reifen Werk geschah. Ingmar Bengtsson, einflussreicher Musikforscher und Journalist, schrieb in *Svenska Dagbladet* am Tag darauf: „Sie ist großartig wie ein Drama und launenhaft wie ein menschliches Schicksal. Man hörte fasziniert, entsetzt und ergriffen zu.“

Symphonie Nr. 3

Petterssons dritte Symphonie sticht heraus aus seiner großen Symphonieproduktion – es ist die einzige, die aus vier Sätzen besteht, was zu früheren Zeiten der gewöhnliche Aufbau einer Symphonie war. Als Pettersson seine Symphonie Nr. 3 komponierte, wollte er vielleicht ausprobieren, ob die Viersätzigkeit gleich gut oder eventuell sogar besser funktionierte als die Einsätzigkeit. Der Aufbau ist traditionell: Der erste Satz ist ein *Allegro*, das mit einer kurzen Einleitung beginnt, der zweite Satz ist ein *Largo con espressione*, der dritte Satz steht in raschem Dreiertakt mit Scherzocharakter, und das Finale ist ein *Allegro*-Satz, der mit dem ersten Satz nahe verwandt ist. Die drei letzten Sätze werden attacca gespielt. Nach der Uraufführung der Symphonie am 21. November 1956, gespielt vom Göteborger Symphonieorchester unter Tor Mann, fiel die Kritik eher negativ aus, und es ist wohl kein Zufall, dass die traditionelle Viersätzigkeit ein einmaliges Ereignis für Pettersson blieb. Die vier Sätze hängen eng miteinander zusammen, nicht zuletzt dadurch, dass die ganze Symphonie auf denselben drei Hauptideen aufbaut.

Petterssons zweite und dritte Symphonie waren ohne größere Pause direkt hintereinander entstanden, aber danach dauerte es etwa drei Jahre, bis Pettersson mit der Arbeit an seiner Symphonie Nr. 4 begann. Das mag an der negativen Kritik nach der Uraufführung seiner dritten Symphonie gelegen haben. In einer Rezension wurde das Werk als „ein Rückschritt“ gesehen. Aber was Pettersson am meisten verletzte, war die Reaktion seines Freundes Bo Wallner, Musikwissenschaftler mit großer Macht in

der schwedischen Musikszene: Er kritisierte Petterssons Umgangsweise mit der Form und behauptete, die Symphonie sei nicht „symphonisch“. Nach der dritten Symphonie komponierte Pettersson zwei Konzerte für Streichorchester, Nr. 2 und Nr. 3. Die Arbeit an der vierten Symphonie begann ungefähr zu der Zeit, als das dritte Konzert seine erfolgreiche Uraufführung hatte.

Symphonie Nr. 4

Die vierte Symphonie unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von der dritten. In der vierten kostet Pettersson die einfachen, tonalen Abschnitte voll aus, die Bo Wallner im Werkkommentar der Uraufführung „Jiedähnlich“ nennt. Reine Dur- und Mollakkorde kommen in den früheren Symphonien vor allem in sehr kurzen Abschnitten vor, oder aber mit bewusst hinzugefügten Tönen, die die einfachen Klänge „stören“. In der vierten Symphonie gibt es lange choralartige Abschnitte, die sich gut mit den eher modernistischen vertragen. Diese großen Kontraste in der Tonsprache wurden nach der Uraufführung der Symphonie im Januar 1961 kritisiert. Unter anderem schrieb der Komponist und Musikjournalist Moses Pergament, dass die unterschiedlichen Elemente in der vierten Symphonie „allzu heterogen ausfielen, als dass sie zu einer einwandfreien, organischen Einheit zusammenschmelzen könnten“. Einen Abschnitt, auf den sich Pergament und andere Kritiker vermutlich bezogen, als sie die „Dreiklangsbanalität“ und große Abweichungen in der Tonsprache bemängelten, könnte man als die Seitengruppe der Symphonie bezeichnen [SACD 3, □: 3'50]. Es gibt mehrere plausible Interpretationsmöglichkeiten dieser Abschnitte. Im Sommer 1960 starb Petterssons Mutter, und ein paar Tage später schrieb Pettersson in ein Notizbuch: „Symphonie Nr. 4. Für Mutter, die heimgekehrt ist in das Leben, in dem das Gute sich in Gott personifiziert.“ Allan Petterssons Mutter war ein tief religiöser Mensch gewesen, die in seiner Kindheit oft religiöse Lieder zu Gitarrenbegleitung sang. Es liegt nahe, sich die choralartigen Abschnitte in der vierten Symphonie als eine Widmung vorzustellen, direkt inspiriert durch die Lieder der Mutter. Aber die

Bemerkung über seine Mutter wurde erst ein halbes Jahr nach Fertigstellung der Symphonie notiert. Eine ähnliche Assoziation hatte Pettersson schon früher angedeutet, 1958 in *Nutida Musik* in Zusammenhang mit einem Abschnitt aus seinem Konzert Nr. 3 für Streichorchester: „[...] nach und nach komme ich zu einem Lied, das von einem Soldaten der Heilsarmee hätte gesungen werden können.“ Ein paar Jahre später erkannte Pettersson, dass einige das Gesagte überinterpretiert hatten:

Anscheinend gibt es Menschen, die glauben, dass ich meine alte Mutter hier auf dem Küchensofa habe, während ich meine Musik schreibe. Und sie singt Erlösungslieder. Und draußen auf dem Platz sehe ich ein paar Soldaten der Heilsarmee vorbeimarschieren. [...] Nein, es ist Wahnsinn, so etwas zu glauben. [...] Meine Musik kommt aus dem, was ich in dem Augenblick fühle, in dem die Eingebung mich durchströmt.

Es gibt auch eine sehr plausible kompositionstechnische Erklärung für den choralartigen Abschnitt in der vierten Symphonie. Pettersson wollte eine Balance in der Musik schaffen, eine Balance zwischen Dissonanz und Konsonanz, zwischen Spannung und Entspannung, worauf er in seinen Kommentaren mehrmals hinwies. Diese längeren Abschnitte mit einfacherer Harmonik können sehr gut eine Art und Weise gewesen sein, die übrige Musik auszubalancieren und Spannung zwischen den verschiedenen Teilen aufzubauen. Pettersson schrieb mehrfach, dass er Atonalität nicht mochte, eben weil dabei dieses „Spannungsfeld der Dissonanzen und Konsonanzen“ fehlte, wie er selbst es ausdrückte. Die vierte Symphonie wurde im Januar 1961 uraufgeführt und wurde ein Erfolg, trotz gewisser kritischer Anmerkungen in der Presse. Und dass Pettersson selbst mit seinem Werk zufrieden war, geht deutlich aus einem Notizbuch hervor: „Symphonie Nr. 4: Wie gewöhnlich habe ich es mir schwer gemacht (wie in allen meinen Werken), war aber wie immer der Aufgabe gewachsen.“

Symphonie Nr. 5

Petterssons Symphonien Nr. 2–4, alle in den 1950er Jahren komponiert, kann man als die frühen Symphonien des Komponisten zusammenfassen. Stilistisch gesehen

bilden sie jedoch keine homogene Gruppe. Sicher gibt es Ähnlichkeiten, zum Beispiel in der Orchesterbehandlung der dritten und vierten Symphonie, aber es gibt auch Ähnlichkeiten zwischen der zweiten und der sechsten Symphonie. Bei den Symphonien 5–9, entstanden in den 1960er Jahren (Nr. 9 ist von 1970), ist es anders. Diese Werke sind stilistisch stärker miteinander verwandt, zum Beispiel in den charakteristischen Steigerungen und ihrer Ausformung, der motivischen Arbeit und den langsamen Schlussteilen mit sehr langen Melodielinien.

Allan Pettersson komponierte die Symphonie Nr. 5 1960–62, und am 8. November 1963 wurde sie von den Radiosymphonikern unter Stig Westerbergs Leitung uraufgeführt. Laut Partitur dauert das Werk etwa 40 Minuten und kann in vier Teile eingeteilt werden: eine klar abgegrenzte, langsame Einleitung, zwei schnelle Mittelteile, die zusammenhängen und die den Hauptpart der Symphonie bilden, und zuletzt ein langsamer Schluss.

Es ist interessant, wie Pettersson in dieser Symphonie neue Formideen sucht und eine teilweise herausfordernde Tonsprache einsetzt, während die Verbindung zur Tradition doch deutlich vorhanden ist. Ein Beispiel dafür finden wir in dem Thema, das zu Beginn des zweiten Teiles vorgestellt wird [SACD 4, [2](#)] und als Hauptthema der Symphonie betrachtet werden kann. Es zeigt Ähnlichkeit mit einem klassischen Hauptthema durch die Struktur der Phrasen und den Aufbau des Orchestersatzes mit einer melodischen Oberstimme, rhythmusbetonter Begleitung und Stimmen, die den Satz ausfüllen. Es ist jedoch weit entfernt von einem klassischen Thema, was den Toninhalt und die Harmonik angeht.

Petterssons fünfte Symphonie ist ein Werk mit großen Unterschieden zwischen verschiedenen Gefühlszuständen. Diese sind eingebettet in eine geschickt aufgebaute Form mit einem deutlichen dramatischen Bogen, der sich von Anfang bis Ende spannt. Im Übergang zu dem langsamen Schlussteil hören wir einen schnellen Wechsel in Tonsprache und Charakter, von einem vielschichtigen, etwas chaotischen Tonbild, in dem verschiedene Instrumentengruppen in starker Dynamik gegeneinander

kämpfen, zu etwas ganz anderem. Plötzlich hören wir eine elegische Melodie, instrumentiert mit einzelnen Bläserstimmen und Flageolets in den Streichern, begleitet von einem f-moll-Akkord, der immer wieder von den Posaunen wiederholt wird, alles in leiser Dynamik [SACD 4, 4].

Der langsame Schluss in Petterssons fünfter Symphonie besteht größtenteils aus Abschnitten in verschiedenen Molltonarten. Die Harmonik ist hier vor allem aus Tonika und Dominante aufgebaut, den beiden häufigsten Akkorden in traditioneller Dur-Moll-Tonalität. In Zeitungsartikeln sowohl vor als auch nach der Uraufführung wurde wiederholt kommentiert, dass die Symphonie nicht modern sei. In einem von ihnen hieß es, dass Petterssons Musik „mit ihren Wendungen, deren Harmlosigkeit eigentlich in die Vergangenheit des zeitgenössischen Musikschaffens zu gehören hat“, überrasche. Dies muss sich auf die Akkordbehandlung in dem deutlich moll-tonalen Schlussteil bezogen haben; im Schweden der frühen 1960er Jahre waren einfache Dur- und Mollakkorde ein Symbol für „das Traditionelle“ im Gegensatz zu „dem Radikalen“.

Unterdessen ist Petterssons Verwendung reiner Dur- und Mollakkorde im Schlussteil der fünften Symphonie keinesfalls traditionell. Dies beruht unter anderem auf der Verbreiterung der Akkorde, die an mehreren Stellen außergewöhnlich lange liegen bleiben. Als Beispiel kann genannt werden, dass die beiden letzten Akkorde 46 bzw. 21 Takte lang gehalten werden, was unsere Wahrnehmung sowohl der Akkordklänge als auch ihrer Beziehung zueinander und ihrer Funktion beeinflusst und eine sehr spezielle Stimmung erschafft.

Symphonie Nr. 6

Zwischen 1963 und 1966 setzte sich Pettersson mit seiner gewaltigen sechsten Symphonie auseinander, die etwa eine Stunde lang dauert. Die lange Entstehungszeit beruhte jedoch nicht nur auf kompositorischen Herausforderungen, sondern auch auf Krankheit; Anfang 1964 hatte er seinen ersten schweren Rheuma-Schub. Die Sym-

phonie Nr. 6 erscheint als ein sehr dunkles Werk, das Gefühle wie Zorn, Verzweiflung und nicht zuletzt Trauer verkörpert. Mehrfach wurde es als ein Kampf beschrieben. In seinem Kommentar zur Uraufführung schrieb Göran Bergendahl des Weiteren über das Werk, dass es keine

einzigste Pause in diesem Kampf (gibt): Die sechste Symphonie ist ein einziger, fast unendlicher Musikfluss ohne weitere Einschnitte als ein paar radikale Tempoveränderungen. Als Komposition ist es ein einzigartiger Kraftakt, der auch hohe Ansprüche an Dirigent und Orchester und – nicht zuletzt – den Zuhörer stellt. Aber sonst ist es eine Symphonie im traditionellen Sinne, ein großes Drama mit thematischen Gestalten in ständiger Variation.

Aufgrund dessen könnte man denken, dass die Symphonie schwer zugänglich ist, aber ich möchte eher das Gegenteil behaupten: Die sechste Symphonie ist gemeinsam mit der siebten diejenige, die vielleicht am leichtesten zu verstehen ist, jedoch unter der Voraussetzung, dass der Zuhörer bereit ist, sich mit diesem Werk auf eine lange und gefühlsstarke Reise zu begeben. Und sie wurde ein Erfolg, sowohl bei der Uraufführung als auch später. Mitte der 1970er Jahre wurde sie erstmals eingespielt, eine Aufnahme, die auch außerhalb Schwedens Aufmerksamkeit erregte. 1977 bemerkte man im *American Record Guide*, dass Pettersson in dieser Symphonie die harmonische Wiederholung auf die Spitze trieb, um ultimative Verzweiflung zu erschaffen. Man bezog sich hier auf den zweiten und abschließenden Teil der Symphonie, der großenteils auf einem einzigen Akkord basiert, einem Mollakkord, der immer wieder wiederholt wird mit nur wenigen kleinen Ausflügen in andere Akkorde.

Die Symphonie kann also in zwei große Abschnitte geteilt werden. Der erste wird mit einem Bass-Ostinato in langsamem Tempo eingeleitet, einem Motiv in den tiefen Streichern, das immer und immer wieder gespielt wird und über das dann andere Stimmen hinzugefügt werden. Bei einem Tempowechsel [SACD 5, 2] wird das Motiv präsentiert, auf dem der erste Teil der Symphonie aufbaut. Pettersson lässt dieses Motiv sich entwickeln und ständige Variationen durchlaufen. Der Abschnitt enthält große dynamische Veränderungen, oft in Form von gewaltigen Ausbrüchen.

Wer sich fragt, was die Dunkelheit und Aggressivität in dem ersten Teil repräsentieren, bezieht dies vielleicht auf die Krankheit, den zunehmenden Gelenkrheumatismus. Dieser wurde so schwer, dass der Komponist mit der Kompositionsarbeit pausieren musste und zu einem „Gesundheitshaus“ reiste. Aber dies half ihm nicht, sondern er holte sich einen schweren Bruch und kam, wie er selbst es ausdrückte, nach Hause zurück „wie ein lebendes Skelett mit im Bauch ausgelaufenen Gedärmen“. Leif Aare gab in seiner Pettersson-Biografie die Gedanken des Komponisten über diese Symphonie wieder: „Als ich mit der Symphonie begann, wurden kreative Samen gesät, die zu einem enormen Drama heranwuchsen, das mein ganzes Sein in Besitz nahm. In der Musik spielen sich grässliche Dinge ab.“ Der etwa 25 Minuten lange zweite Teil [SACD 5, ab 6] basiert in hohem Grad auf „Han ska släcka min lykta“, dem letzten Lied aus den *Barfußliedern*, das hier von Englischhorn und Cello präsentiert wird [SACD 5, 9]. Das Ich aus dem Text begegnet dem Tod. Auch wenn es naheliegt, die Symphonie als einen Todeskampf zu betrachten, soll hier betont werden, dass Pettersson selbst sie keinesfalls als Programmmusik beabsichtigte.

Symphonie Nr. 7

Die Umstände um Petterssons Siebte und die großen Erfolge des Werkes wurden schon früher erwähnt, aber hier soll noch etwas genannt werden: Von allen Symphonien Petterssons ist die Symphonie Nr. 7 diejenige, die am meisten ein Kontrastprinzip exponiert und direkt darauf aufbaut. Dieses Prinzip zieht sich durch alle Schichten; es gibt schroffe Wechsel zwischen den Akkordmotiven der Posaunen und den chromatischen Motiven der Violinen [SACD 6, 11: 2'57], aber auch lange Abschnitte von ganz verschiedenem Charakter, die einander abwechseln. Nach unruhigen Abschnitten mit sich steigernden Ostinati (ein Motiv, das stur immer wieder wiederholt wird) und heftigen Ausbrüchen folgen konfliktfreie, ruhige Abschnitte mit lyrischen Melodielinien und romantischer Harmonik. Der brutalste Ausbruch ist der große Höhepunkt der Symphonie [SACD 6, 11: 15'40], in dem der Klang des gesamten

Orchesters in der größten Lautstärke explodiert, was die Choreographin Cullberg in ihrem Ballett *Rapport* später als Atomexplosion gestalten würde. Die siebte Symphonie schließt in vollständiger Entspannung mit einfachen, himmlisch schönen Melodielinien, die über wiederholten h-moll-Akkorden schweben. Vielleicht war es dieser Schlussteil, den Pettersson im Sinn hatte in folgender Aussage aus dem Jahr, in dem die Symphonie uraufgeführt wurde: „Wann kommt der Engel, der der Seele das Lied zurück gibt, so einfach und rein, dass ein Kind aufhört zu weinen.“

Symphonie Nr. 8

Petterssons achte Symphonie entstand 1968–69 und hat zwei Sätze; hier durfte also erstmals seit der Symphonie Nr. 3 (1955) eine Symphonie mehrere Sätze bekommen. Die beiden Sätze in der Symphonie Nr. 8 hängen eng zusammen, sowohl motivisch als auch vom Charakter her, aber die Unterbrechung zwischen den Sätzen gibt dem Zuhörer die Möglichkeit einer Atempause und bildet eine Grenze im musikalischen Verlauf. Der erste Satz ist in sich abgeschlossen und bildet ein kleineres Ganzes, u.a. dadurch, dass die lange, schwebende Melodie, die die Symphonie einleitet, zum Schluss des ersten Satzes wiederkehrt. Diese Art von Melodie taucht in Petterssons Symphonien immer wieder auf, daher ist es wert, dieses Phänomen etwas genauer zu betrachten. Viele haben über Petterssons „Streicher melodien“, seinen „Streicher-gesang“ geschrieben. In einigen seiner Symphonien gibt es lange Melodien, die als „frei“ oder „unendlich“ beschrieben wurden. Hinter dieser Beschreibung liegt u.a. die Schwierigkeit zu unterscheiden, wo die Melodien eigentlich beginnen und wo sie schließen, was bei traditionellen Melodien in der Regel klar und leicht zu verstehen ist. Die „unendlichen“ Melodien laufen einfach vor sich hin und scheinen endlos so weitermachen zu können. In traditionellen Melodien kann man auch deutlich Grenzen innerhalb der Melodie erkennen, wie sie aufgeteilt werden kann und was zu welchem Teil gehört. Aber bei Petterssons Melodien ist das schwieriger, weshalb sie den Eindruck verleihen, „frei“ dahinzufließen. Eine solche Melodie, die aufgrund dessen als

„frei“ und „endlos“ bezeichnet werden könnte, leitet die Symphonie Nr. 8 ein und dauert fast zweieinhalb Minuten. Die achte Symphonie ist übrigens auch diejenige unter Petterssons Symphonien, in der man die meisten Melodien dieser Art findet.

Die Symphonie Nr. 8 ist nach der siebten vermutlich die am meisten beachtete und gespielte Symphonie Petterssons. Die Uraufführung 1972 wurde von Antal Doráti dirigiert, aber wirklichen Erfolg mit der Symphonie hatte Sergiu Comissiona. Als die Göteborger Symphoniker 1975 das Werk unter seiner Leitung aufführten, kommentierten mehrere Rezensenten den großen Unterschied zwischen den Interpretationen. Carl-Gunnar Åhlén schrieb: „So diametral entgegengesetzt können zwei Interpretationen sein, und diese gab zumindest mir um ein Vielfaches mehr.“ Comissiona dirigierte auch die erste Einspielung des Werkes. Die Aufnahme fand 1977 in den USA mit dem Baltimore Symphony Orchestra statt und wurde von Polar und Deutsche Grammophon herausgegeben. Comissiona wurde einer der eifrigsten Pettersson-Dirigenten, führte die Symphonie auch im Konzert in den USA auf und war maßgeblich daran beteiligt, das Interesse für Pettersson sowohl in den USA als auch in Schweden zu wecken.

Symphonie Nr. 9

Während der Arbeit an der neunten Symphonie 1970 verschlechterte sich Petterssons Gesundheitszustand. Dass dies nicht nur am Rheumatismus lag, sondern auch an einer Nierenentzündung, wusste er nicht. Er wurde immer schwächer, schaffte es aber, das Werk zu vollenden, bevor er bettlägerig und dann bald ins Krankenhaus verlegt wurde. Dort musste er neun Monate lang bleiben, zeitweilig zwischen Leben und Tod schwebend. Die Partitur zur Symphonie Nr. 9 soll in weniger als einem halben Jahr zustande gekommen sein; während der Arbeit begann Pettersson also die Zeit davonzulaufen. Mit dem Wissen um diese Umstände scheint es auf den ersten Blick unlogisch zu sein, dass die neunte Symphonie sein längstes Werk ist, 65–70 Minuten laut Partitur und mehr als 80 Minuten auf der ersten Aufnahme (mit den Göteborger

Symphonikern unter Sergiu Comissiona, denen das Werk gewidmet wurde). Hätte Pettersson nicht ein kurzes Werk schreiben sollen, wenn er nur wenig Zeit hatte? Ja, auf der einen Seite vielleicht. Andererseits, wenn man es eilig hat, passiert es schnell, dass man viele Worte braucht – sich kurz zu fassen, kann dauern.

In der neunten Symphonie gibt es auch etwas, das von einigen vielleicht als musikalische Entlehnung oder Stilmischung empfunden wird. Es kommen Tangoabschnitte vor, die an einer Stelle auf eine Weise gestaltet sind, die an die berühmte Habanera-Begleitung aus Bizets *Carmen* erinnern [SACD 8, 6: 2'19]; es kommen Kanons vor [SACD 8, 2] und Zitate aus „Jungfrun och Ijugarpust“, Lied Nr. 10 aus Petterssons *24 Barfußliedern* [SACD 8, 6: 0'34]. (Dasselbe Lied wird auch in Petterssons siebter und elfter Symphonie zitiert.) Petterssons Aussagen deuten jedoch darauf hin, dass er es überhaupt nicht als eine Mischung von Stilen sah: „Diejenigen, die von Stilbrüchen sprechen, sind einseitige, schulmeisterliche Typen, die nichts begreifen“, schrieb er 1961 in einer Notiz. Pettersson sah die großen Kontraste in seiner Musik als Stilmerkmal, etwas, das notwendig war für das, was er ausdrücken wollte. Die verschiedenen Seiten in seiner Musik seien Teile desselben großen Ganzen, derselben naturgegebenen, organischen Einheitlichkeit. Für viele Zeitgenossen waren die großen Kontraste in seiner Musik unvereinbar mit einem organischen Werkverständnis. Aber Petterssons Begriff vom Organischen beinhaltete verwirrende und unlogische Ereignisse, wie ein Baum, dessen Zweige in die falsche Richtung wachsen, um ein Bild wiederzugeben, das Pettersson in dem Artikel *Die Dissonanz – der Schmerz – ein Unschuldiger* verwendete. Die riesenhafte Symphonie schließt friedlich mit einer plagalen Kadenz, derselben Akkordfolge, die in der Kirchenmusik oft zum Wort „Amen“ verwendet wird.

Mit ihren 2146 Takten über 385 Partiturseiten (370 in Petterssons Handschrift) ist seine neunte Symphonie eins der größten einsätzigen Werke der symphonischen Literatur. Ihre Länge ist einer der Gründe, weshalb sie hohe Anforderungen an Musiker wie auch Zuhörer stellt. Der Kritiker Leif Aare, der den Komponisten in der Presse

oft verteidigte, schrieb nach der Uraufführung 1971: „Der Ästhet kann Pettersson sicherlich der Maßlosigkeit und Geschmacklosigkeit bezichtigen, aber dies ist durch und durch uninteressant. Selbst hatte ich das Gefühl, dass im Göteborger Konzerthaus Musikgeschichte geschrieben wurde. Die Ergriffenheit des Publikums war derart, dass es banal wäre, von einem Erfolg zu sprechen.“

Symphonie Nr. 10

Die Arbeit an den Symphonien Nr. 10 und 11 begann während Petterssons Krankenhausaufenthalt. 1972 war die zehnte Symphonie fertig. Sie wurde seine bis dahin kürzeste Symphonie, nur 26 Minuten lang, ist aber ein intensives Werk, in das man ohne vorbereitende Einleitung direkt hineingeworfen wird. Zu Beginn werden im Prinzip alle wichtigen Motive der Symphonie auf einmal präsentiert: Eine schnelle aufsteigende Skala in den Fagotten und tiefen Streichern; ein fanfarenähnliches Motiv in Trompeten und hohen Streichern (laut Leif Aare wehrte sich Pettersson allerdings gegen den Vergleich mit einer Fanfare); eine aufsteigende Melodie in Oboe und Klarinette, die auf dem ersten Skalenmotiv basiert. Die zehnte Symphonie ist etwas ganz anderes als das gesamte frühere symphonische Werk. Pettersson selbst verglich das Werk mit einem „Faustschlag ins Gesicht“ und erklärte, dass es in allen seinen Symphonien außer der zehnten Mitgefühl gebe. Was er damit eigentlich meinte, ist schwer zu sagen; der Komponist hatte eine Vorliebe für drastische, schlagkräftige Ausdrücke. Aber es ist eine Symphonie mit ungewöhnlich wenig Entspannung, sowohl in dem rhythmisch intensiven Fluss als auch im harmonischen Verlauf; die Stellen, an denen Pettersson dem Zuhörer erlaubt, einmal tief durchzuatmen, sind extrem rar. Wenn man die Musik mit einem Text vergleicht, ist er nicht nur ereignisreich und hat ein hohes Tempo. Es fehlen auch die Punkte, fast vollständig, und an vielen Stellen ist unklar, wo die Kommata stehen. Des Weiteren ist die Orchestertextur in diesem Werk unerhört dicht. Häufig gibt es mehrere Schichten in den Orchesterklängen, die sich gegenseitig quasi „stören“. Darüber hinaus ist das Werk spannend, da Pettersson beim

Erschaffen der chaotischen Klänge, die den Zuhörer treffen, sehr durchgearbeitete Kompositionstechniken anwandte. Der Komponist scheint großen Wert auf den Aufbau von Details gelegt zu haben, die der Zuhörer unmöglich erfassen kann. Zum Beispiel gibt es eine Sechzehntelbewegung, die aus einer Folge aus 24 Tönen besteht, einer Tonreihe, die in Varianten aus der Zwölftontechnik vorkommt: Retrograde (Krebs), Inversion (Umkehrung) und retrograde Inversion. Ohne Partitur ist dies kaum zu bemerken – die Sechzehntelbewegung klingt wie ein Stimmengewirr.

Symphonie Nr. 11

Die elfte Symphonie ist Petterssons kürzeste (24 Minuten laut Partitur), sie wurde 1973 vollendet. Sie beginnt auf die gleiche Weise, in der viele seiner Symphonien schließen, nämlich mit einem lyrischen Linienspiel über ruhigen Mollakkorden. Obwohl die Einleitung anders ist, stellt die Symphonie Nr. 11 in mehrerer Hinsicht ein Schwesterwerk zu ihrer Vorgängerin dar: Beide wurden während seiner Zeit im Krankenhaus begonnen, sie waren die bis dahin kürzesten und haben eine ähnliche Intensität und dichte Orchesterfaktur mit einem teilweise außergewöhnlich komplexen Orchestersatz, in dem die Schlagzeugsektion sehr aktiv ist. Außerdem haben beide eine sehr anspruchsvolle Harmonik mit schwerdefinierbaren Klängen. Ein Beispiel sind überlagerte Akkorde, das heißt, ein Akkord liegt über einem anderen, wie ein verminderter Akkord, der auf einen anderen verminderten Akkord gestapelt wird. An manchen Stellen entsteht eine Assoziation zum Jazz, besonders, wenn der Kontrabass einen „walking bass“ unter akzentuierten Blechbläserstimmen spielt. Ein Teil, der schon in der zehnten Symphonie wichtig war, in der elften aber noch deutlicher hervortritt, ist die kontrapunktische Arbeit: wie individuelle Stimmen mit eigener melodischer Kraft miteinander kombiniert werden und wie dieses Linienspiel die Musik voranträgt. Dies geschieht in dem oben beschriebenen chaotischen, manchmal fast lärmenden Tonbild, in dem die tonale Verankerung oft schwach ist. Aber das Besondere an dieser Symphonie besteht aus einem Bruch nach ungefähr vier Fünfteln

des Werkes, das Chaos wird plötzlich von einer einsamen Violinstimme in extrem hoher Lage abgebrochen. Hier beginnt ein Abschnitt, in dem Pettersson ausnahmsweise einmal seine kompositionstechnischen Fertigkeiten vorzuführen wollen schien, anstatt sie vor dem Zuhörer zu verstecken. Hier ist nicht zu überhören, dass es sich um einen imitativen Satz handelt. Zu Beginn ist es ein vierstimmiger Kanon, der durch einen weiteren vierstimmigen Kanon komplettiert wird, dessen Thema eine Umkehrung des Themas aus dem ersten ist.

Symphonie Nr. 12

1973 sagte Pettersson Carl Rune Larsson zu, ein Werk zum 500jährigen Jubiläum der Universität Uppsala zu komponieren. Er hatte ein Werk „mit Aktualität im tiefen Sinne“ bestellt, was im Hinblick auf Larssons Vorschlag, etwas über die Heilige Birgitta (1303–1373) zu schreiben, etwas merkwürdig erscheint. Petterssons Textauswahl, Gedichte aus Pablo Nerudas *Canto general*, hatte unbestreitbar mehr Aktualität. *Die Toten auf dem Marktplatz*, die neun zusammenhängenden Gedichte, die Pettersson vertonte, beschreiben das Massaker, das am 28. Januar 1946 in Santiago de Chile an unschuldigen Demonstranten begangen wurde. Auch wenn das Ereignis etwa dreißig Jahre zurücklag, wurde der Text als nicht ideal für einen akademischen Festakt erachtet. Noch politischer wurde die Textwahl dadurch, dass Präsident Allende 1973 abgesetzt und bei einem Militärputsch getötet worden war. Die Universität reagierte, indem ein weiteres Werk bestellt wurde, eine regelkonformere Festkantate von Ingvar Milveden, Komponist und Dozent für Musikwissenschaft an der Universität, der die akademischen Gepflogenheiten gut kannte.

Pettersson hatte schon früher eine humanistische Einstellung gezeigt, Sympathien für den „kleinen“, schwachen Menschen. In diesem Fall sah Pettersson vermutlich ein, dass das Werk eindeutig als politisch aufgefasst werden würde. Wahrscheinlich zur Klarstellung dieser Fragen schrieb Pettersson folgendes Vorwort zur Symphonie Nr. 12:

Mein Engagement in diesem Werk ist nicht politisch. Der Name der Nation und die Namen der Menschen und Orte stellen für mich Symbole dar für das, was geschehen ist und was überall auf der Welt geschieht. Die gesamte Geschichte der Menschheit handelt von der Grausamkeit des Menschen gegenüber anderen Menschen – wie am Anfang: Ein Individuum wurde gegen ein anderes gestellt – und das schwächere wurde niedergeschlagen.

Und es ging nicht nur um den schwachen Menschen in einem anderen Teil der Welt. Aus einer Kolumne von Januar 1974 geht hervor, dass Pettersson eine Verwandtschaft zwischen den Armen in Chile und seiner eigenen Arbeiterherkunft auf Söder in Stockholm fand: „Mein Herz war und ist bei dem armen Chilenen, gleich dem Arbeiter in der dritten Welt, in der ich selbst einmal aufgewachsen bin.“

Nach der Uraufführung beim Festakt am 29. September 1977 (mit öffentlicher Generalprobe zwei Tage zuvor) waren die Reaktionen eindeutig positiv. Es wurde jedoch angemerkt, die Symphonie sei eher ein Requiem als „eine Jubelfestmusik“. Laut Partitur wurde die Symphonie zwischen Mai 1973 und Januar 1974 komponiert und dauert etwa 52 Minuten. Sie hat neun verschiedene Teile, die den vertonten Gedichten zugeordnet sind, und ist die einzige seiner Symphonien mit Vokalstimmen. Der Chor singt im Prinzip ununterbrochen, außerdem oft laut und in schwierigen Tonlagen, was die Chorstimmen sehr anspruchsvoll macht. Häufig hat Pettersson die Musik gegen den Rhythmus der Sprache gehen lassen. Der Text ist geprägt von Grausamkeit und Trauer, aber in der Schlusstrophe keimt dennoch Hoffnung auf, was Pettersson mit einem prachtvollen C-Dur-Akkord zu untermalen wählte: „Ein Tag der Gerechtigkeit, erobert durch den Kampf, und ihr, gefallene Brüder, sollt in der Stille bei uns sein im letzten Gefecht an diesem endlosen Tag.“

Symphonie Nr. 13

Die Partitur zu Petterssons dreizehnter Symphonie ist auf „März-August 1976“ datiert. Wenn man bedenkt, dass die Symphonie 2046 Takte komplexe Musik für großes Symphonieorchester umfasst, ist das eine bemerkenswert kurze Zeit. Einige

der früheren Datierungen Petterssons bezogen sich auf die gesamte Entstehungszeit (z. B. ist die sechste Symphonie auf „1963–1966“ datiert), aber was die dreizehnte Symphonie angeht, so ist es wahrscheinlicher, dass die Datierung sich nur auf die Reinschrift der Partitur bezieht und die notwendige Vorarbeit nicht mit berücksichtigt. Wie dem auch sei, es ist faszinierend, dass Pettersson es mit seinen vom Rheuma steifen Händen schaffte, die Partitur in so kurzer Zeit fertig zu stellen.

Die Symphonie stellt hohe Ansprüche nicht nur an die Musiker, sondern auch an die Zuhörer. Nach der Uraufführung trug die Rezension in *Dagens Nyheter* die Überschrift „Neues Meisterwerk – aber unzugänglich“. Die Symphonie ist massiv und in Petterssons Gesamtwerk vielleicht das Stück, das am schwersten zu fassen ist. Dies liegt vermutlich an der Schwierigkeit, sich zurechtzufinden, sowohl tonal als auch im Verlauf der Symphonie. Bei ersterem geht es, vereinfacht ausgedrückt, darum, dass wir als Zuhörer (unbewusst) nach zentralen Tönen und Akkorden suchen, zu denen wir die übrigen Töne und Akkorde in Beziehung setzen können, und dabei wird uns in dieser Symphonie kaum geholfen. Die zweite Schwierigkeit besteht in einer Unsicherheit, welche Motive und melodischen Bewegungen in der Symphonie zentrale Bedeutung haben, sowie darin, dass die Grenzen zwischen den verschiedenen Teilen der Symphonie nicht klar und deutlich sind. Beim Hören kann es helfen, das zentrale Motiv wiederzuerkennen, das zu Beginn des Werkes in den Streichern unisono erklingt, ein starkes, ausdrucksvolles Motiv, das durch eine Aufwärtsbewegung über mehrere Oktaven charakterisiert ist.

Darüber hinaus sind die für Petterssons Symphonien so typischen Kontraste in der Symphonie Nr. 13 nicht ganz so deutlich artikuliert, was es dem Zuhörer erschwert, den dramatischen Verlauf zu erfassen. Wir können dies mit der Symphonie Nr. 7 vergleichen, der meistgespielten Symphonie Petterssons, in der die Kontraste dem Zuhörer helfen, sich zurechtzufinden, und Spannung und Entspannung deutlich markieren. Dies kann ein Grund sein, weshalb die Siebte so beliebt ist. Derselbe stilistische Unterschied ist zwischen den Symphonien der Siebzigerjahre als Gruppe und denen

der Sechzigerjahre zu sehen: In den Symphonien 10–16 zeichnen sich die Kontraste nicht so stark ab wie in den Symphonien 5–9.

In Petterssons dreizehnter Symphonie gibt es eine Reihe kleiner Abschnitte, die wie Musik von anderen Komponisten der Musikgeschichte klingen. Es handelt sich hierbei jedoch streng genommen nicht um Zitate, sondern eher um etwas, das man gewöhnlich „Anspielungen“ nennt. Ein Beispiel findet sich im Anfangsteil der Symphonie [SACD 10, □: 5'00], wo man Beethoven in Petterssons Musik hereinspazieren hören kann, nicht nur mit dem Rhythmus ta-ta-ta-taaa, sondern auch mit dem gleichen absteigenden Intervall wie in Beethovens fünfter Symphonie. Gleich danach hört man die Initialen des russischen Komponisten Dmitri Schostakowitsch D–S (Es)–C–H, und im Lauf der langen Symphonie gibt es noch mehr zu entdecken für den aufmerksamen Zuhörer. Petterssons dreizehnte Symphonie wurde in Schweden erst im Herbst 2014 zum ersten Mal im Konzert gespielt, vom Symphonieorchester Norrköping unter Christian Lindberg – 38 Jahre nach ihrer Vollendung.

Symphonie Nr. 14

Petterssons vierzehnte Symphonie beginnt auf ungewöhnliche Weise, sowohl in Hinsicht auf die Taktart (3/8) als auch das Tempo (*Presto*). Ein neun Töne langes Motiv in den ersten Violinen leitet eine melodische Bewegung ein, die ebenso besonders ist dadurch, dass sie gemeinsam mit der Unterstimme in den zweiten Violinen alle Töne der chromatischen Skala enthält, was die Gedanken in Richtung Zwölftontechnik führt. Obwohl Pettersson diese Technik sorgfältig studiert hatte, setzte er sie nie hundertprozentig ein. Viele Male äußerte er sich kritisch über die Zwölftontechnik, erwähnte aber ungefähr zu der Zeit, als die Symphonie Nr. 14 entstand, auch seine Beherrschung dieser Technik: „Ich hätte ein Meister der Zwölftontechnik werden können, aber ich entschied mich für die Einfachheit, die ich mir erkämpfen musste.“ In mehreren Symphonien lassen sich jedoch Spuren dieser Technik finden, am deutlichsten vielleicht in der vierzehnten. Dieser Eindruck verstärkt sich noch dadurch,

dass man in der Einleitung und auch später in der Symphonie Kompositionstechniken eingesetzt findet, die mit Zwölfton assoziiert werden, wie z. B. Retrograde und Inversion.

In dieser Symphonie hat das *Barfußlied* „Klokar och knythänder“ viel Raum bekommen. Es wird insgesamt fünfmal komplett zitiert und hat damit eine große Bedeutung für den formalen Aufbau der Symphonie. Das Lied wird verhältnismäßig früh in der Symphonie präsentiert [SACD 11, [3]], und die fünf Wiederholungen folgen im Prinzip direkt aufeinander, in verschiedenen Tonarten und Orchestrierungen und mit unterschiedlichem Charakter. Darüber hinaus arbeitete Pettersson auf eine raffinierte Art und Weise mit Vorder- und Hintergrund in den verschiedenen Präsentationen des Liedes; zunächst deutlich im Mittelpunkt stehend bewegt sich das Lied weit nach hinten im Klangbild, unter anderem hinter das neun Töne lange Motiv aus der Einleitung. Ein schönes Beispiel ist das fünfte und letzte Mal, dass „Klokar och knythänder“ in seiner Gesamtheit vorkommt [SACD 11, [4]: 2'50]. Das Lied wird von den Posaunen gespielt, aber obwohl es deutlich hörbar ist, hat Pettersson andere Stimmen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen lassen, während das Lied in den Hintergrund tritt. Die Symphonie Nr. 14 wurde vom Philharmonischen Orchester Stockholm unter Sergiu Comissionas Leitung am 26. November 1981 uraufgeführt, im Jahr nach Petterssons Tod.

Symphonie Nr. 15

Symphonie Nr. 15 (1978) ist schon zu Beginn geprägt von großer Spannung. Sie hat die vielleicht ansprechendste Einleitung von allen Symphonien Petterssons. Kurze, markierte Akkorde in Hörnern und Posaunen werden mit eineinhalb Takten Abstand über dem Tremolo der kleinen Trommel gespielt. Die Akkorde kehren immer wieder, nicht zuletzt in den späteren Teilen der Symphonie. Schon im sechsten Takt erklingt ein ausdrucksvolles melodisches Motiv in den ersten Geigen, gefolgt von kontrastierenden, raschen Skalenbewegungen. Hiermit hat Pettersson größtenteils die wich-

tigsten Bausteine der Symphonie vorgestellt. Die Symphonie hat klar definierte Abschnitte, von denen einige sich stark von den vorherigen unterscheiden, wie z. B. in Takt 137 [SACD 2, ☐: 4'23], wo der Zuhörer sich kurz in der Musik ausruhen kann. Solobratsche und Soloviolen schweben in sehr hohen Lagen über Bläserakkorden und träumerischen Pizzicato-Triolen in Cello und Kontrabass.

Für den Zuhörer kann es schwierig sein, sich in der fünfzehnten Symphonie rhythmisch und tonal zurechtzufinden, wie es bei mehreren Symphonien Petterssons aus den Siebzigerjahren der Fall ist. Aber in den ruhigeren Abschnitten des Werkes schenkt der Komponist dem Zuhörer oft einen „festeren Boden unter den Füßen“, ein tonales Zentrum, auf das wir die Melodien und Akkorde, die wir hören, beziehen können. Nach dem ersten Drittel der Symphonie erklingt ein längerer ruhigerer Teil, ein Abschnitt mit der Bezeichnung *Cantando* (it: singend), der von einem lyrischen Charakter und ausgedehnten Legatolinien geprägt ist. Erst gegen Ende dieser intensiven Symphonie bekommt die ruhevollere Stimmung wieder Raum. Dort [SACD 2, ☐: 21'44] lässt Pettersson die Violinen einen ausdrucksvollen, gebrochenen C-Dur-Akkord „singen“ als Einleitung zu einem choralartigen Abschnitt. Ab diesem Punkt verläuft die Musik Richtung C. Die Tonalität driftet zwar auch gleich wieder davon, findet aber wieder nach c-moll und C-Dur zurück. In diesem Abschnitt ist die Musik deutlich homophoner, und die Schlagzeuginstrumente, die ansonsten in der Symphonie fleißig vorkommen, dürfen pausieren. Erst wenn die Unruhe in der Musik wiederkehrt, lässt Pettersson das Schlagzeug wieder teilnehmen. Hier kehren auch die zentralen Motive aus der Einleitung wieder, aber in einem neuen Orchesterkleid und mit einer anderen tonalen Prägung (C hat sich durchgesetzt). Dieser Schlussabschnitt stellt daher eher eine Art Coda dar als eine Reprise. Die fünfzehnte Symphonie wurde ebenfalls erst nach dem Tod des Komponisten uraufgeführt, am 19. November 1982 in einem Konzert, das live in Radio und Fernsehen gesendet wurde.

Symphonie Nr. 16

Die sechzehnte Symphonie ist mit einer Spieldauer von etwa 25 Minuten eine von Petterssons kürzesten. Sie beginnt wild und intensiv (in der Partitur steht *frenetico*), und die freitonale Tonsprache in der Einleitung steht in Kontrast zu der romantischen, teilweise „jazz-angehauchten“ Tonsprache in dem langsamen, ruhigen Teil, der etwas später folgt [SACD 3, ☐: 8'05]. Auch nach diesem ruhigen Abschnitt ist die Symphonie von der frenetischen Atmosphäre in freitonalem Gewand geprägt. Tonale Bezugspunkte, an denen der Zuhörer sich orientieren kann, gibt es, aber es sind wenige. Die Musik trägt einen spannungsvollen Charakter, eine Spannung, die sich in dem tonalen, einfachen und friedvollen Abschluss der Symphonie auflöst.

Auf dieser Aufnahme der Symphonie Nr. 16 ist man Petterssons Partitur voll und ganz treu geblieben, auch, was die Saxophonstimme betrifft. Dies ist nicht immer der Fall gewesen, mit Hinweis auf die mangelhaften Kenntnisse des Komponisten über die besonderen Eigenschaften des Saxophons. Aber Pettersson war ein sehr bewusster Komponist, und ein Merkmal des besonderen „Pettersson-Soundes“ ist eben gerade seine spezielle Orchestrierungskunst. Sein Orchestrierungskönnen ist zwar von Musikern wie Kritikern häufiger in Frage gestellt worden. Aber teils war diese Meinung selten ordentlich untermauert, teils ist der Orchesterklang ein unauflöslicher Teil von Petterssons musikalischem Ausdruck. Daher ist es sehr erfreulich, dass die Symphonie hier ganz getreu dem Original eingespielt wurde.

Fragment zur Symphonie Nr. 17?

Als Pettersson 1980 starb, hinterließ er Fragmente zu zwei Werken. Das eine ist ein Bratschenkonzert, zu dem die Partitur annähernd vollständig ist. Das andere ist ein Orchesterstück, das Pettersson angefangen hatte und dessen Fragment nur 207 Takte umfasst. Auch wenn es keine Werkbezeichnung in diesem Material gibt, wird es als Fragment zu Petterssons siebzehnter Symphonie betrachtet und bezeichnet. Das Frag-

ment liegt dem Werk ... *das Gesegnete, das Verfluchte* (1991) des Komponisten Peter Ruzicka zugrunde, aber erst jetzt bekommt die Öffentlichkeit das zu hören, was Pettersson selbst niederschrieb. Wenn wir nun also das Fragment zu seiner siebzehnten Symphonie hören, sollten wir im Hinterkopf behalten, dass es keine vollendete Musik ist, keine Musik, die der Komponist als bereit für ein Publikum empfand. Vielmehr bekommen wir hier Einblick mitten in den Kompositionsprozess und hören vermutlich das Letzte, das aus Allan Petterssons Feder geflossen ist.

Andere Orchestermusik und Solokonzerte

Die Symphonien bilden das Herzstück in Petterssons Schaffen, aber auch die übrigen Werke für Orchester und die Solokonzerte sind es wert, beachtet zu werden.

Das **erste Violinkonzert**, *Concerto pour violon et quatuor à cordes*, ist für Violine und Streichquartett komponiert. Es wurde 1949 fertig gestellt und ist Petterssons avantgardistischstes Werk. Pettersson war als Komponist noch ganz unbekannt, und mit diesem Konzert orientierte er sich ganz klar an der radikalsten Neuen Musik. Hier sind Polytonalität, Polyrythmik, Glissandi in Doppelgriffen, Vierteltöne, *col legno*-Spiel und Spiel mit dem Bogen hinter dem Steg zu finden. Das sehr schwer zu spielende Stück wurde am 10. März 1951 uraufgeführt, und der Komponist verursachte damit ein „vollständiges Wirrwarr in der Kritik“, um Urban Stenström in *Svenska Dagbladet* zu zitieren. In einem Interviewartikel, der einige Tage später erschien, wurde Pettersson als „rekordschwieriger Expressionist“ und „umstrittener Modernist“ bezeichnet. In der Vorlage zu seinem Artikel *Dissonance douleur* (Dissonanz – Schmerz), 1952 veröffentlicht, beschrieb er das Konzert als „dissonanzgeladen bis an die äußerste Grenze“ und erklärte, die Dissonanzen seien „substanzierter“ Schmerz. Interessant ist, dass er in einem Interview 20 Jahre später ein ganz anderes Bild brachte, nämlich dass die Komposition dieses Konzertes eine Art gewesen sei, das Handwerk zu erlernen.

Das **Konzert Nr. 1 für Streichorchester** war sein erstes Werk für größeres Ensemble, und es wurde ein Werk für Instrumente, die der Bratschist Pettersson sehr gut kannte. Das Stück wurde 1950 vollendet und besteht ganz traditionell aus drei Sätzen in der Abfolge schnell-langsam-schnell, auch wenn der letzte Satz in einem breiten Tempo beginnt. Das Konzert ist nicht so radikal ausgerichtet wie das Violinkonzert, sondern eher durch rhythmische Vitalität und an vielen Stellen durch einen herrlichen musikalischen Ausdruck gekennzeichnet. Béla Bartók, dessen Musik Pettersson in seinen Orchesterjahren gespielt hatte, scheint hier die Inspirationsquelle gewesen zu sein. Obwohl das Werk nicht so modernistisch ist wie das Violinkonzert, überschritt es weit die Grenzen, wie einige Kritiker fanden. Teddy Nyblom (*Aftonbladet*) verwendete Ausdrücke wie „nervenaufreibende und gesundheitsirritierende Klänge“ und „Lärm“ und forderte Pettersson auf: „Hören Sie auf zu komponieren!“

Das **Konzert Nr. 2 für Streichorchester** war das Werk, an dem Pettersson nach dem Misserfolg mit der dritten Symphonie zu arbeiten begann. Er war für seinen Umgang mit dem formalen Aufbau kritisiert worden, die Symphonie sei „nicht symphonisch“, und in diesem Zusammenhang erscheint die Entscheidung, ein Konzert und für eine andere Besetzung zu komponieren, als folgerichtig. Stilistisch und motivisch knüpft dieses Konzert eher an das Konzert Nr. 1 an als an die zweite und dritte Symphonie, mit Ausnahme des lyrischen Abschnittes, der das Finale unterbricht, ein Abschnitt, der dem Seitenthema der zweiten Symphonie ähnelt. Das Konzert Nr. 2 wurde 1956 vollendet, aber im Unterschied zu den meisten anderen Werken Petterssons dauerte es lange, bis das Stück uraufgeführt wurde. Vielleicht war er unsicher und ließ es daher warten. 1967 erhielt Pettersson ein Stipendium von 12000 Kronen vom Schwedischen Bauarbeiterverband. Zuerst wollte er sich mit einer Widmung der Symphonie Nr. 7 bedanken (eine Version der Partitur trägt eine Widmung an den Verband), aber sie wurde schließlich dem Dirigenten Doráti zugeeignet. Stattdessen holte Pettersson das etwa 10 Jahre alte Konzert Nr. 2 für Streichorchester hervor und widmete es dem Verband.

Das **Konzert Nr. 3 für Streichorchester** entstand direkt nach dem zweiten. Es wurde 1957 vollendet und durfte schon 1958 bei dem oben erwähnten Konzert uraufgeführt werden, bei dem auch der Jazzpianist Bengt Hallberg spielte. Das dritte Konzert für Streichorchester hat einen ganz anderen Umfang als die beiden früheren mit einer Spieldauer von etwa 50 Minuten, d.h. entsprechend einer seiner längeren Symphonien. Des Weiteren bekommt man den Eindruck, dass Pettersson bei der Arbeit an diesem Werk „etwas gefunden hatte“. Wer die darauf folgenden Symphonien (Nr. 4 und darüber hinaus) gehört hat, erkennt den Pettersson-„Ton“. Dieser zeigt sich teils an Motivtypen, melodischen Wendungen und Ostinati, aber vor allem auch daran, wie er an bestimmten Stellen eine einfachere, traditionellere und romantisch klingende Tonsprache einsetzt. Dies beschrieb Moses Pergament in einer Rezension unter dem Titel „Allan Pettersson – ein Fünfzigerjahre-Romantiker“:

Allen drei Sätzen des Streicherkonzertes gemeinsam ist die Tatsache, dass das, was wir musikhistorisch mit romantischem Stil meinen, hier mit einem doppelten Zweck angebracht wird: Teils, um das modern Motorische im musikalischen Geschehen zu untergraben oder zu verrücken, teils, um den Raum für die eigene Sache zu bereiten. Das Letztgenannte heißt Gesang, Melodie – von der Wurzel des Herzens bis hinauf in den Sternenhimmel. Es versteht sich von selbst, dass Konfrontationen dieser Art allerhand Konflikte auslösen müssen.

Nach dem dritten Konzert fand Pettersson zurück zur Komposition von Symphonien und fühlte sich in diesem Format so wohl, dass es 15 Jahre dauern sollte, bis es wieder Zeit für einen anderen Werktypus wurde. Es entstand der ***Symphonische Satz***, der später von Boris Engström verfilmt wurde. Das Stück wurde direkt nach der zehnten und elften Symphonie komponiert, ist aber ganz anders. Es besitzt nicht die entsprechende ungeheure Intensität und Komplexität und auch nicht die dichte Orchesterfaktur. Das Werk erinnert eher an die Symphonien der Sechzigerjahre. Darüber hinaus ist klar, dass Pettersson sich hier ein kürzeres Orchesterstück vorgenommen hatte. Die für die Symphonien so typischen langen Linien werden hier nicht einmal begonnen, und die Motive durchlaufen nicht ansatzweise so ausführliche Ver-

arbeitsprozesse wie in den Symphonien. Das Werk hat auch einen für Pettersson ungewöhnlich einfachen formalen Aufbau mit klaren Grenzen und Abschnitten mit Motiven und Themen, die der Zuhörer leicht wiedererkennen kann. Die zehnte Symphonie kann (etwas scherzhaft) als 50 Minuten Musik auf ein 25-Minuten-Format komprimiert gesehen werden. Der *Symphonische Satz* hat eine Spieldauer von etwa 11 Minuten, und Pettersson hat es bei 11 Minuten Musik belassen.

Das **Konzert Nr. 2 für Violine und Orchester** (1977) wurde schon im biographischen Teil dieses Textes ausführlich besprochen, daher wird es hier nur kurz erwähnt. Das 50 Minuten lange Konzert steht in einem Satz und baut zu einem sehr großen Teil auf der Melodie des *Barfußliedes* „Herren går på ängen“ auf. Aber im Unterschied dazu, wie die *Barfußlieder* zuvor in den Symphonien verarbeitet wurden, hat die Melodie hier eine noch zentralere Rolle. Die Melodie und ihre unterschiedlichen Bestandteile bilden einen Ausgangspunkt für das motivische Material und sind schon zu Beginn vorhanden, auch wenn sie im Ganzen erst viel später im Werk erklingen (*Cantando*, SACD 12, [□](#)). Pettersson revidierte das Werk 1978–79 und auch noch einmal, nachdem er die Uraufführung im Januar 1980 im Radio gehört hatte.

Das Fragment zum **Konzert für Viola und Orchester** befand sich bei den von Pettersson hinterlassenen Papieren. Auch wenn das Bratschenkonzert meist als ein Werk wie Petterssons andere präsentiert worden ist, spricht viel dafür, dass er nicht schaffte, es zu vollenden. Der Musikwissenschaftler Michael Kube hat in seiner Pettersson-Biografie verdienstvoll einige Umstände dargelegt, die dies bestätigen. Dass das Werk der Öffentlichkeit vorgestellt wurde, ist dem deutschen Dirigenten, Komponisten und damaligen Orchesterintendanten Peter Ruzicka zu verdanken. Er bekam das Werk 1985 bei einem Besuch bei der Witwe des Komponisten zu sehen, und drei Jahre später, am 24. September 1988, wurde das Bratschenkonzert in Berlin uraufgeführt. Der Dirigent war Sergiu Comissiona, Solist Juri Bashmet.

Solowerke, Kammermusik und Vokalwerke

Petterssons kammermusikalische Werke, für ein Soloinstrument und für Ensemble, wurden vor und während seines Studiums komponiert. Sie verleihen den Eindruck, dass der Komponist sich ausprobierte, auch wenn einige Stücke geschickt ausgeformt sind, und besonders die Sieben Sonaten für zwei Violinen haben einen hohen künstlerischen Gehalt. Sein erstes Werk, **Zwei Elegien für Violine und Klavier**, wurde 1934 komponiert. Die Elegien sind traditionell gehaltene Genrestücke und verleiteten laut Pettersson seinen Lehrer Gustaf Nordqvist zu dem Ausruf: „Sieh an, sieh an. Sie sind ja Komponist.“ **Andante espressivo** (1938) und **Romanza** (1942), ebenfalls für Violine und Klavier, sind in derselben Tradition geschrieben. **Fantasiestück für Viola solo** wurde 1936 komponiert und ist vom Stil her deutlich moderner als die vorher genannten Violinwerke. Vermutlich entstand das virtuose Stück zumindest teilweise mit der Bratsche in der Hand. Aus demselben Jahr stammen die **Vier Improvisationen für Violine, Viola und Violoncello** sowie ein unvollendetes Streichquartett. Die Improvisationen wurden in kurzer Zeit komponiert und eingereicht, als Pettersson sich für die Kontrapunktklasse des Konservatoriums bewarb.

Lamento (1945) ist das einzige Werk des Komponisten für Klavier solo. Es ist ein kurzes, elegisches und fast meditatives Stück, das dem Pianisten Tore Wiberg gewidmet wurde. Während seines Studiums bei Blomdahl komponierte Pettersson die **Fuge in E** für Oboe, Klarinette und Fagott (1948), die 1950 im Radio uraufgeführt wurde. Das Werk löste positive und negative Reaktionen in der Kritik aus. Nils L. Wallin lobte das technische Geschick, wünschte sich aber, es wäre „mit größerer Ausdrucksbalance gepaart“. Petterssons letztes Kammermusikwerk sind die **Sieben Sonaten für zwei Violinen** (1951). Hier besteht eine gewisse Verwandtschaft zu dem Radikalen und Experimentellen im Konzert für Violine und Streichquartett in Form von beißenden Klangkombinationen und ungeheuren Anforderungen an die Musiker. Wir hören spannende und lustige Techniken wie herausforderndes Pizzicato-Spiel

und Glissandi, z. B. in der sechsten Sonate. Wenn man zuhört, fällt es manchmal schwer zu verstehen, wie zwei Musiker ein so großes und avanciertes Klangbild erschaffen können. In Technik und Tonsprache gibt es hier auch schon Hinweise auf die Symphonien, die folgen sollten. Unter anderem hat Pettersson eigene und fremde Melodien in dem Werk verwendet, teils „Blomma vid min fot“ aus den *Barfußliedern* (in der Sonate Nr. 1), teils Fragmente aus dem Kirchenlied „Blott en dag“ (in der Sonate Nr. 5). Die letzte Sonate baut auf einer elegischen Melodie auf, einem instrumentalen „Trauergesang“, und formt einen ruhigen Abschluss für das lange, ausdrucksvolle Werk, das die Sieben Sonaten bilden. Die formtechnische Lösung geschieht hier schon auf eine Art und Weise, wie auch viele seiner späteren Werke schließen, mit elegischen Melodien in langsamen Abschnitten.

Pettersson komponierte insgesamt vier Werke mit Vokalstimmen: Symphonie Nr. 12 und *Vox Humana*, die schon zuvor besprochen wurden, sowie Sechs Lieder und 24 *Barfußlieder*. Als die **Sechs Lieder** entstanden (1935), hatte Pettersson erst ein Werk komponiert. Ein Thema, das später wiederkehren sollte in den Texten, die er vertonte, taucht schon hier auf: Sympathie für Außenseitertum und den schwachen Menschen. Die Tonsprache ähnelt der der Zwei Elegien, aber an gewissen Stellen mit impressionistischeren Klängen (wie in „Tillflykt“).

In den Jahren 1943–45 komponierte Pettersson die Lieder zu eigenen Texten, die nach und nach in den 24 *Barfußliedern* gesammelt wurden. Er versuchte, sie schon in den Vierzigerjahren zu veröffentlichen, scheiterte jedoch. Ein Grund scheint in der Schwierigkeit gelegen zu haben, die Lieder genremäßig zu definieren. Zwei Verlage wurden kontaktiert – ein klassischer und einer, der auf Unterhaltungsmusik ausgerichtet war – aber keiner wollte die Musik herausgeben. Der letztere wies darauf hin, dass die Lieder nicht in die Produktion hineinpassten. Einige Lieder wurde am 29. Januar 1952 im Radio unter der Rubrik „Lieder von Allan Pettersson“ uraufgeführt. Eine Auswahl wurde bei dem schon erwähnten Konzert 1968 gespielt, bei dem die Symphonie Nr. 7 uraufgeführt wurde. Erst 1974 entstand eine Aufnahme aller 24

Lieder, mit Margot Rödin (Mezzosopran), Erik Sædén (Bariton) und Arnold Östman (Klavier). Aus dem von Pettersson hinterlassenen Material geht hervor, dass er noch in den Sechzigerjahren Änderungen an den Liedern vornahm. Neben den 24 Gedichten, die vertont wurden, gibt es noch eine große Anzahl weiterer Texte aus derselben Zeit – laut Pettersson etwa 80 Gedichte. Wahrscheinlich entschied er sich für das Format 24 *Barfußlieder*, als die erste vollständige Einspielung geplant wurde. Die naivistischen Texte sind autobiografisch und berühren Themen wie die Verhältnisse in seiner Kindheit mit Armut, Alkoholismus des Vaters und Religiosität der Mutter; die Sehnsucht zu flüchten; Liebe, der Tod und Gott. Verwandtschaft besteht unter anderem zu Schubert („Han skall släcka min lykta“). Viele der Lieder haben einen Volksliedcharakter, manche haben eindeutige Ähnlichkeit mit Kirchenliedmelodien („Herren går på ängen“).

Erst 1978 wurden die „Barfußlieder 1943–45“ vom Nordischen Musikverlag herausgegeben. Die Texte waren jedoch schon zwei Jahre zuvor zusammen mit 17 anderen Gedichten veröffentlicht worden. Der Literaturkritiker Bengt Holmqvist verriss das Buch nahezu („es ist überhaupt schwer, in dem Buch etwas zu finden, das gut ist“), aber das kann Pettersson kaum in demselben Maß mitgenommen haben wie die harten Urteile früherer Jahre. Zu der Zeit war er längst etabliert, er war Schwedens „Meistersymphoniker“ und hatte in den Medien seine eigene Geschichte selbst erschaffen. Außerdem wusste er, welche unglaubliche Kraft die *Barfußlieder* in seinem künstlerischen Schaffen gewesen waren und immer noch bedeuteten. Sie hatten inspiriert und Impulse und konkretes Material für seine späteren Werke geliefert, und sollten es auch weiterhin tun. Die Lieder tauchen in Werken wie dem Konzert Nr. 1 für Streichorchester, Sieben Sonaten für zwei Violinen, einer großen Anzahl seiner Symphonien sowie dem zweiten Violinkonzert auf. Oft sind es kleine Motive, die vorbeiflattern, wie besonders ausgeformte gebrochene Dreiklänge aus „Mens flugorna surra“ und „Jungfrun och ljugarpust“ im Konzert Nr. 1 für Streichorchester beziehungsweise Symphonie Nr. 7. Andere Male ist es ungeheuer zentral (sechste und vierzehnte Symphonie), oder wie

im zweiten Violinkonzert sogar die Grundlage des gesamten Werkes. Das Lied im letztgenannten Werk betreffend schrieb der Komponist: „Man setzt nicht einfach nur ein Lied ein. Es wächst organisch aus dem Werk hervor und entwickelt sich nach und nach zu einem großen Fresko.“ Als der Orchestermusiker Pettersson die Lieder komponierte, kann er unmöglich geahnt haben, welch große Bedeutung sie bekommen sollten.

Besagt die zentrale Bedeutung der *Barfußlieder*, dass die Pettersson-Werke, die sie zitieren, von der schwierigen Kindheit des Komponisten „handeln“? Nein, damit würde man es sich sehr leicht machen und Abkürzungen in der Interpretation nehmen, die sehr wohl in die Irre führen können. Teils hat man den Schluss gezogen, dass alle verwendeten Lieder autobiografisch seien, teils, dass ein musikalisches Zitat immer einen Hinweis zum Text und dessen autobiografischen Inhalt darstelle. Zwar scheint es logisch, dass die Verwendung von „Han skall släcka min lykta“ im gesamten Schlussteil der sechsten Symphonie eine Möglichkeit ist, ein Todesthema aufzuzeigen. Aber oft geht es eher um musikalische Assoziationen zu früherer Musik, seine eigene oder die anderer, die keine so buchstäbliche Bedeutung haben. Pettersson wandte Techniken an, die aus der Zwölftontechnik bekannt sind, aber das soll nicht als Huldigung an Schönbergs Musik verstanden werden. Die Technik war eher ein Werkzeug, das Pettersson zur Verfügung stand. Wenn Schostakowitschs Initialen D–S–C–H bei Pettersson vorkommen, ist zweifelhaft, ob dies eine Hommage an den Komponistenkollegen sein sollte oder eher so etwas wie ein „Zuzwinkern“.

Auch ohne biografische Interpretation aufgrund der Selbstzitate bilden die Verbindungen zwischen Petterssons verschiedenen Werken ein faszinierendes Netz, in dem die Werke nicht nur in einer langen, chronologischen Ordnung verstanden werden können, sondern auch auf andere Arten und Weisen zusammenhängen. Wenn man anfängt, dieses Netz zu entwirren, kann man ein besseres Verständnis für einen der spannendsten Komponisten Schwedens und dessen Platz in der Musikgeschichte entwickeln.

© *Per-Henning Olsson 2023*



Ulf Wallin

© Annett Melzer

Christian Lindbergs Karriere als Dirigent begann 2000, als die Royal Northern Sinfonia ihn überredete, ein Konzertprogramm zu leiten. Eine hervorragende Rezension im englischen *The Guardian* überzeugte ihn weiterzumachen, und kurze Zeit später wurde er musikalischer Leiter sowohl des Nordischen Kammerorchesters als auch der Bläsymphoniker Stockholm, Positionen, die er von 2004 bis 2012 innehatte. 2009–2019 war er Chefdirigent des Arctic Philharmonic, und 2016 bis zu dessen Auflösung 2021 war er Chefdirigent und Künstlerischer Leiter des Israel NK Orchestra, neben dem Israel Philharmonic Orchestra das bedeutendste Orchester des Landes. Christian Lindberg gastiert regelmäßig bei Orchestern wie dem Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, den Königlichen Philharmonikern Stockholm, den Symphonieorchestern des Schwedischen und des Dänischen Rundfunks und den Philharmonischen Orchestern Helsinki und Rotterdam. Er hat einige hochgelobte Aufnahmen für BIS dirigiert, darunter die preisgekrönte Reihe mit Allan Petterssons Symphonien mit dem Symphonieorchester Norrköping. Christian Lindberg hat außerdem eine beeindruckende Diskografie als Posaunist vorzuweisen, und 2015 wurde er bei einer Umfrage der britischen Radiostation Classic FM als „The Greatest Brass Player In History“ ausgewählt.

www.tarrodi.se/cl/

Leif Segerstam ist eine der vielseitigsten und interessantesten musikalischen Persönlichkeiten des Nordens. Er studierte Violine, Klavier, Komposition und Dirigieren an der Sibelius-Akademie in Helsinki und schloss sein Dirigierstudium mit einem Examen an der Juilliard School of Music in New York ab. 1975–1983 war er Chefdirigent des ORF Radio-Symphonieorchesters Wien, 1995–2007 hatte er dieselbe Position beim Philharmonischen Orchester Helsinki inne, das ihn danach zum Kapellmeister emeritus ernannte. Segerstam war auch musikalischer Leiter an der Königlichen Oper Stockholm und hat Inszenierungen beim Opernfestival Savonlinna dirigiert. Er hat Posten bei einigen anderen Orchestern innegehabt, wie dem Sym-

phonieorchester des Dänischen Rundfunks, und ist weltweit als Gastdirigent eingeladen worden. Von 1997–2013 war er Professor für Orchesterleitung an der Sibelius-Akademie. 1999 wurde Leif Segerstam mit dem Musikpreis des Nordischen Rates ausgezeichnet, und 2004 erhielt er den Finnischen Musikpreis. Als Komponist hat Segerstam seine gesamte Karriere hindurch eine unerschöpfliche Kreativität gezeigt und mehr als 350 Symphonien sowie Konzerte, Kammermusikwerke und Vokalmusik komponiert.

Als einer der führenden schwedischen Dirigenten seiner Zeit wird **Stig Westerberg** vor allem mit seiner langjährigen Zusammenarbeit mit dem Radiosymphonieorchester Stockholm in Verbindung gebracht sowie mit dem Posten als Chefdirigent des Symphonieorchesters Malmö. Er galt als einer der bekanntesten Interpreten und Verfechter schwedischer Orchestermusik der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und dirigierte die Uraufführungen von etwa hundert schwedischen Orchesterwerken. Außer seinen festen Engagements war er auch europaweit als Gastdirigent aktiv.

Das **Symphonieorchester Norrköping** (SON) wurde 1912 gegründet und besteht aus 85 Musikern. Das Orchester hat in den letzten Jahren sowohl national als auch international große Erfolge gefeiert mit Konzerten, Aufnahmen und Tourneen. Einige der heute führenden Dirigenten der Welt haben auch mit dem SON gearbeitet, darunter Herbert Blomstedt, Okko Kamu und Franz Welser-Möst. Im Lauf der Jahre sind viele Werke in Norrköping uraufgeführt worden, und dank einer Spende von Anne-Sophie Mutter konnte das Orchester 2012–2014 einen Wettbewerb für junge Komponisten ausrichten. Das SON konzertiert regelmäßig in Stockholm und hat Tourneen innerhalb Europas, nach Japan und China unternommen. Unter den vielen Aufnahmen, die das Orchester für BIS eingespielt hat, sind besonders diejenigen mit Ingvar Lidholms Orchestermusik hervorzuheben. Aus der international gepriesenen Reihe mit Allan Petterssons Symphonien wurde die Symphonie Nr. 9 2015 mit einem

schwedischen Grammy ausgezeichnet, die Aufnahmen der 13. und der 14. Symphonie wurden nominiert. Unter den neueren Einspielungen des Orchesters sind Tschai-kowskys und Barbers Violinkonzerte mit Johan Dalene als Solisten und dem Diri-genten Daniel Blendulf zu finden.

www.norrkopingsymfoniorkester.se

Das **Nordische Kammerorchester** ist überzeugt von der Kraft der Musik und deren Potenzial, unvergessliche Begegnungen zu schaffen. Das Orchester bestellt und spielt regelmäßig Werke junger und etablierter Komponisten sowohl der Kunstmusik und des Jazz als auch der Volks- und Weltmusik. Der gewöhnliche Konzertbetrieb wird mit Aktivitäten für Kinder und Jugendliche kombiniert. Das Nordische Kammer-orchester wird von führenden Dirigenten und Solisten besucht und arbeitet häufig genreübergreifend mit Künstlern verschiedener Sparten zusammen, um neue und spannende musikalische Erlebnisse zu schaffen. Das Orchester wurde 1990 gegründet und besteht aus 35 Musikern. Es ist in Sundsvall beheimatet, tritt in ganz Väster-norrland auf und unternimmt nationale und internationale Tourneen.

<https://musikvasternorrland.se/sv/nordiska-kammarorkestern/om-orkestern/>

Das **Symphonieorchester des Schwedischen Rundfunks** ist als eines der vielseitigsten Orchester Europas bekannt, mit einem breitgefächerten und spannenden Repertoire und der Ambition, stets an führender Stelle zu stehen. Konzerte und Aufnahmen in Zusammenarbeit mit führenden Komponisten, Dirigenten und Solisten haben dem Orchester einige Auszeichnungen eingebracht. Seit 1979 ist das Orchester eng mit Berwaldhallen, dem Konzerthaus des Schwedischen Rundfunks, verbunden und erreicht über Radio und digitale Medien ein großes Publikum. Die Konzerte werden regelmäßig über Berwaldhallen Play gestreamt und im Fernsehen gesendet. Seit 2007 ist Daniel Harding Chefdirigent des Orchesters, als Nachfolger einer Reihe führender Dirigenten wie Herbert Blomstedt und Esa-Pekka Salonen. Die Radiosym-

phoniker haben einige Aufnahmen für BIS eingespielt, darunter Werke mehrerer nordischer oder vor Ort lebender Komponisten wie Erland von Koch, Jesper Nordin, Leif Segerstam und Eduard Tubin.

www.srsso.se

Eric Ericsons Kammerchor wurde 1945 von Eric Ericson gegründet und hat sich seither einen zentralen Platz in der schwedischen und internationalen Musikszene erobert. Das Repertoire des Chores ist sehr breitgefächert: von Alter Musik bis hin zum Allerneuesten und Neukomponierten. Seit 2013 ist Fredrik Malmberg Leiter des Chores. Höhepunkte in der internationalen Arbeit bilden u.a. die gemeinsamen Projekte mit dem Rundfunkchor Stockholm und den Berliner Philharmonikern unter Dirigenten wie Claudio Abbado, James Levine und Riccardo Muti. Seit 2003 arbeitet Eric Ericsons Kammerchor eng mit den Königlichen Philharmonikern und dem Stockholmer Konzerthaus zusammen. Als Akteur von kulturpolitischem Interesse erhält der Chor einen jährlichen Zuschuss aus dem staatlichen Kulturbudget. Der Chor ist ein Teil von TENSO, dem europäischen Netzwerk für professionelle Kammerchöre.

www.eekk.se

Der **Rundfunkchor Stockholm** (Radiokören) hat in den über 90 Jahren seines Bestehens erheblich zur Entwicklung der schwedischen *a cappella*-Tradition beigetragen. Die Fähigkeit der Mitglieder, zwischen ausdrucksvollen solistischen Einsätzen und dem nahtlosen Verschmelzen mit dem Ensemble zu wechseln, schafft ein dynamisches Instrument, das weltweit von Musikliebhabern, Kritikern und Dirigenten gepriesen wird. Der Rundfunkchor hatte sein erstes Konzert im Mai 1925. Unter der Leitung des legendären Dirigenten Eric Ericson gewann der Chor ein hohes internationales Ansehen, was zu Tourneen und langjähriger Zusammenarbeit mit bekannten Orchestern führte. Im Herbst 2020 wurde Kaspars Putniņš Chefdirigent des

Chores, der zehnte seit der Gründung des Ensembles. Seit Januar 2019 ist Marc Korovitch Chormeister und damit verantwortlich für die vokale Entwicklung des Chores. Im gleichen Jahr wurden Tõnu Kaljuste und Peter Dijkstra, beide frühere Chefdirigenten, zu Ehrendirigenten des Ensembles ernannt.

www.radiokoren.se/

Das **Duo Gelland** wurde 1994 von den beiden Violinisten und Ehepartnern Martin und Cecilia Gelland gegründet. Die Einspielung des Duos von Petterssons Sonaten für zwei Violinen inspirierte einige andere Komponisten, sich auch diesem Genre zu widmen. Das Duo Gelland besticht durch eine Spielweise, die starken Ausdruck und intensive Bühnenpräsenz vereint, Eigenschaften, die in grenzüberschreitenden Projekten zur Geltung kommen, die die Vereinigung von Gefühlen, Bewegung, Wort und Ton erforschen. Das Duo ist in einigen der bekannten Konzertsäle Europas aufgetreten und hat mehrere prestigeträchtige Auszeichnungen erhalten.

www.duogelland.com/

Der deutsche Pianist **Thomas Hoppe** hat Künstler wie Itzhak Perlman, Antje Weithaas, Tabea Zimmermann und Ulf Wallin begleitet. Er studierte bei Lee Luvisi in den USA und vervollständigte sein Studium später an der Juilliard School of Music in New York City. Als Pianist des ATOS Trio und des Ensembles 4.1 Piano-Windtet ist er weltweit tätig. Darüber hinaus unterrichtet er als Professor für Klavier-Kammermusik an der Folkwang Universität in Essen.

<https://thomashoppe.com/>

Anders Larsson hat sich als international gefragter Bariton-Sänger etabliert und ist in führenden Rollen an einigen der bekanntesten europäischen Opernhäuser und Festivals aufgetreten. Häufig konzertiert er als Solist mit Orchestern in Schweden und im Ausland in Werken von u.a. Bach, Händel, Haydn, Mozart, Berlioz und Mahler. Er

hat mit Dirigenten wie Sakari Oramo, Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert und Kent Nagano zusammengearbeitet.

Nach seinem Studium an der Königlichen Musikhochschule Stockholm debütierte **Bengt-Åke Lundin** (Klavier) mit den Stockholmer Philharmonikern. Als Teilnehmer des Rising Star-Programms der ECHO (European Concert Hall Organisation) konzertierte er in führenden Konzerthäusern in New York, Frankfurt, Köln, Wien, Amsterdam und Birmingham. Lundin ist mit allen großen schwedischen Symphonieorchestern aufgetreten und hat sowohl Orchesterkonzerte als auch Soloabende in einigen europäischen Ländern sowie in den USA, Ägypten und China gegeben. Als Solist hat er mit Dirigenten wie Esa-Pekka Salonen, Stéphane Denève und Daniel Harding zusammengearbeitet. Er hat einige Werke zeitgenössischer schwedischer Komponisten aufgeführt, darunter manche, die direkt für ihn komponiert wurden. Bengt-Åke Lundin ist ein begeisterter Kammermusiker mit einem besonderen Interesse für Liedbegleitung und hat mit einigen führenden schwedischen Sängern zusammengearbeitet.

Peter Mattei (Bariton) studierte an der Königlichen Musikhochschule und der Opernhochschule in Stockholm und debütierte 1990 am Schlosstheater Drottningholm. Als einer der gefragtesten Sänger seiner Generation hat er mit Dirigenten wie Georg Solti, Claudio Abbado, Esa-Pekka Salonen, John Eliot Gardiner und Gustavo Dudamel zusammengearbeitet. Unter den vielen bekannten Opernhäusern, an denen er aufgetreten ist, sind die Metropolitan Opera in New York, La Scala in Mailand, Covent Garden in London und die Berliner, Wiener und Bayerische Staatsoper hervorzuheben, in Inszenierungen von führenden Regisseuren wie Ingmar Bergman, Peter Brook, Patrice Chéreau und Michael Haneke. Peter Mattei ist ein gefragter Gast auf den Konzertbühnen der Welt, auf denen er in einem breitgefächerten Repertoire zu hören ist, das vom Barock bis in die Gegenwart reicht.

Ellen Nisbeth ist seit 2013, als sie sowohl den schwedischen als auch den nordischen Solistenwettbewerb gewann, eine der international gefragtesten Bratschistinnen. ECHO, die europäische Konzerthausvereinigung, wählte sie für die Spielzeit 2017/18 als „Rising Star“ aus, was zu Konzerten in ganz Europa führte. Sie ist oft zu Gast bei den internationalen Festivals in Verbier und Bergen, sowie beim Vinterfest und dem Risør Kammermusikfestival, wo sie mit Künstlern wie Leif Ove Andsnes, Martin Fröst und Alexander Melnikov konzertierte. Als Solistin ist Nisbeth mit den führenden skandinavischen Orchestern aufgetreten und hat mit Dirigenten wie Neeme Järvi, Santtu-Matias Rouvali und Dalia Stasevska zusammengearbeitet. Ihr Wunsch, der Bratsche einen klingenden Abdruck in der Gegenwart zu verleihen, hat zu Projekten mit einigen Komponisten geführt, darunter Andrea Tarrodi und Britta Byström. Ellen Nisbeth ist Dozentin für Viola an der Universität Stavanger und seit 2017 auch an der Königlichen Musikhochschule Stockholm.

<http://www.ellennisbeth.com/>

Sueye Park wurde in Südkorea geboren und begann ihr Violinstudium im Alter von neun Jahren bei Ulf Wallin an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“. Sie tritt als Solistin mit Orchestern auf, bei Festivals und in Konzertsälen in ganz Europa sowie in Südkorea. Ihr Repertoire umfasst Solowerke von Bach bis Berio sowie die großen Konzerte für Violine und Orchester. 2022 kam ihr Soloalbum „Journey through a Century“ [BIS-2492] in die engere Auswahl für den *Gramophone Award*.

www.sueyepark.com

Jörgen Pettersson ist einer der international gefragtesten Saxofonisten unserer Zeit und wirkt weltweit an Konzerten und Festivals mit. Er ist eine treibende Kraft im Stockholmer Saxofonquartett und dem KammerensembleN sowie Leiter des Festivals Svensk Musikvår seit dessen Neustart 2016. Durch eine zielgerichtete und enge Zusammenarbeit mit Komponisten in Schweden und darüber hinaus sind ihm mehr als

800 Werke gewidmet worden, sowohl Solokonzerte als auch elektroakustische Werke und Kammermusik.

www.jorgenpettersson.se/

German Tcakulov wurde in Vladikavkaz, Russland, geboren. Nach dem Studium in seiner Heimatstadt und in St. Petersburg kam er nach Deutschland, wo er seine musikalische Ausbildung bei Tabea Zimmermann mit höchster Auszeichnung kompletettierte. Von 2018 bis 2022 war er Mitglied des Symphonieorchesters des Bayerischen Rundfunks. Darüber hinaus hat er sich schon früh für Kammermusik engagiert und an bekannten Festivals teilgenommen. 2022 wurde er als Professor für Viola an die Hochschule für Musik Karlsruhe berufen.

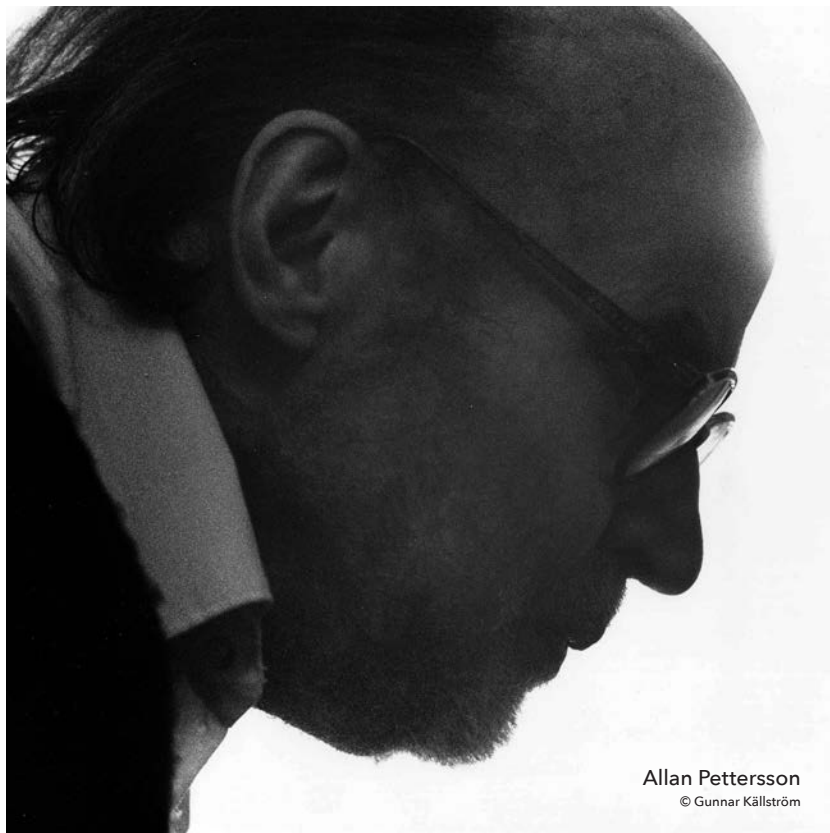
Der in A Coruña, Spanien, geborene **Daniel Vlashi Lukaçi** ist seit 2022 stellvertretender Konzertmeister des Deutschen Symphonie-Orchester Berlin. Vor dem Masterstudium Violine an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ bei Ulf Wallin hat er in Lyon bei Marianne Piketty studiert. Seinen ersten Unterricht erhielt er bei seinem Vater Florian Vlashi. Daniel Vlashi Lukaçi hat an Festivals teilgenommen und tritt europaweit als Solist und Kammermusiker mit verschiedenen Ensembles auf.

Der schwedische Violinist **Ulf Wallin** studierte an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm bei Prof. Sven Kärpe und an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien bei Wolfgang Schneiderhan. Konzertreisen haben ihn durch Asien, Europa und die Vereinigten Staaten geführt. Er widmet sich gleichermaßen leidenschaftlich dem Solorepertoire und der Kammermusik, wobei er mit Dirigenten wie Jesús Lopéz Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller und Franz Welser-Möst sowie mit Künstlern wie Bruno Canino, Barbara Hendricks, Heinz Holliger, Roland Pöntinen und András Schiff zusammenarbeitet. Sein Engagement für die zeitgenössische Musik wird gekrönt durch enge Kontakte zu verschiedenen bedeu-

tenden Komponisten. Ulf Wallin ist bei zahlreichen bekannten Festivals und an einigen der berühmtesten Konzertsäle der Welt aufgetreten, darunter die Berliner Philharmonie, La Scala di Milano, Théâtre des Champs-Élysées Paris, Londons Wigmore Hall und der Wiener Musikverein. Zusätzlich zu seinen vielen Radio- und Fernsehauftritten hat er zahlreiche hochgelobte Aufnahmen eingespielt, viele davon für BIS. Er ist Professor für Violine an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin sowie an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Er war Jurymitglied bei bekannten internationalen Wettbewerben. 2013 erhielt er den Robert-Schumann-Preis der Stadt Zwickau, und 2014 wurde er in die Königlich Schwedische Musikakademie gewählt.

<http://ulfwallin.de>

Der in Berlin geborene **Alexander Wollheim** ist ein gefragter Cellist und Preisträger zahlreicher Wettbewerbe. Als Student von Nicolas Altstaedt und Troels Svane an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin ist er ein international wirkender Interpret, besonders auch weniger bekannten Repertoires. Er ist ein begeisterter Kammermusiker und bildet gemeinsam mit der Violinistin Sueye Park und der Pianistin Ana Bakradze das Trio Aeonas. Seine deutschlandweite Konzerttätigkeit umfasst Duo-Abende und Auftritte mit Orchestern wie der Südwestdeutschen Philharmonie Konstanz.



Allan Petterson

© Gunnar Källström

La vie et les origines d'**Allan Pettersson** sont liées à son œuvre d'une manière sans précédent parmi les compositeurs du XX^e siècle. Dans un grand nombre d'écrits sur lui, publiés tant de son vivant que plus tard, ses origines ouvrières, sa santé déficiente, la douleur et la souffrance qu'elles lui ont causées ont été considérées comme des clés évidentes pour comprendre sa musique. De nombreux mélomanes ont déclaré qu'ils entendaient la douleur dans la musique. Nombreux aussi sont ceux qui ont découvert sa musique en s'intéressant à la personne de Pettersson et à l'histoire de sa vie. Pettersson lui-même a joué un rôle à cet égard, avec des déclarations liant directement sa vie à sa créativité : « L'œuvre sur laquelle je travaille est ma propre vie – celle qui est comblée, celle qui est maudite : j'y travaille pour retrouver le chant que l'âme a chanté un jour ». Il parlait souvent des personnes vulnérables de la société et exprimait un engagement fort envers les personnes défavorisées, mais il a également critiqué l'importance accordée à ses origines ouvrières. Lorsque l'on évoque la vie de Pettersson aujourd'hui, il convient d'être conscient de tout cela. Son histoire est à la fois celle d'un garçon de la classe ouvrière qui s'est battu contre l'adversité et la maladie, et celle d'un compositeur à succès dont la musique mérite d'être reconnue pour ses qualités intrinsèques.

Allan Pettersson est né en 1911 et a grandi dans le quartier ouvrier de Södermalm à Stockholm. Son père était forgeron et avait de graves problèmes d'alcool. Sa mère était couturière et profondément croyante. Allan était le cadet de trois frères et sœurs et la famille vivait au sous-sol dans un appartement exigu et humide dont les fenêtres étaient munies de barreaux. Les conditions de vie de son enfance, pauvres et difficiles, ont affecté la vie du compositeur à plusieurs égards. La polyarthrite rhumatoïde dont il a souffert plus tard dans sa vie « a pris racine » dans sa maison, selon lui. Les expériences musicales de son enfance proviennent de musiciens de rue de passage, de sa mère qui chantait des chants religieux d'une belle voix, et de ses frères et sœurs qui ont appris à jouer d'instruments : cithare, mandoline et violon. Allan a également commencé à jouer du violon, d'abord sur un instrument fabriqué par un frère aîné,

puis sur un vrai violon acheté avec l'argent qu'il avait gagné en vendant des cartes de Noël. Il pratiqua assidûment, reçut des leçons de musique à l'école primaire et acquit de l'expérience en jouant du violon dans des pubs et comme musicien de cinéma.

En 1930, Allan Pettersson commença ses études de violon au conservatoire, mais ne réussit pas particulièrement bien. À la fin de l'année 1934 (après neuf semestres), il reçut la pire note des 17 étudiants du professeur Julius Ruthström. La situation s'améliora lorsque Pettersson passa à l'alto, et donc à un autre professeur. Il se distingua rapidement sur son nouvel instrument et fut décrit comme étant très habile à l'époque. Il participa ainsi, en 1937, à la première exécution suédoise du *Pierrot lunaire* d'Arnold Schoenberg. C'est également au milieu des années 30 qu'il composa ses premières œuvres. En 1937 et 1938, il étudia dans la classe de contrepoint du conservatoire.

Grâce à une bourse Jenny Lind, Pettersson put poursuivre ses études à l'étranger. Il souhaitait étudier avec Paul Hindemith à Berlin, qui était à la fois altiste et compositeur, mais cela n'a malheureusement pas été possible. Il se rendit donc à Paris au printemps 1939 pour étudier l'alto avec Maurice Vieux, altiste soliste à l'Opéra de Paris. Le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale fit que l'année académique ne se déroula pas comme Pettersson l'avait prévu. Après quelques mois de cours, il fut contraint de rentrer chez lui. De retour en Suède, il occupa en septembre 1940 un poste d'altiste au sein de la Société des Concerts de Stockholm (aujourd'hui Orchestre philharmonique royal de Stockholm). À l'automne 1943, il épousa Gudrun, née Gustafsson, qui restera à ses côtés jusqu'à la fin de sa vie.

Les descriptions que fait Pettersson de sa période de musicien d'orchestre donnent une image d'exclusion, de conscience de sa différence et de non-reconnaissance de sa juste valeur. Parallèlement à son travail au sein de l'orchestre, Pettersson commença à composer sérieusement. Ses *Chansons des va-nu-pieds* de 1943–45 sont l'un des fruits de ce travail. Il suivit également des cours de composition et choisit sa propre

voie en s'adressant à plusieurs professeurs dans différentes disciplines. Il étudia l'harmonie avec Sven Blohm et Herbert Rosenberg et le contrepoint avec Otto Olsson, puis avec Karl-Birger Blomdahl, où il aborda la composition plus libre, l'harmonie, le contrepoint et les techniques des théoriciens contemporains Hindemith et Ernst Krenek. Bien plus tard, Pettersson décrivit ses études avec Blomdahl comme significatives :

J'ai alors rencontré un mentor plutôt qu'un professeur. Je n'étais donc pas un élève ordinaire, mais plutôt un compositeur qui avait subi un lavage de cerveau pour devenir un serf soumis. L'esprit de camaraderie de Blomdahl et l'intérêt désintéressé qu'il portait à sa tâche m'ont permis, cette fois, d'être à nouveau pleinement moi-même.

Ici aussi, l'aliénation est évidente, et l'expression « serf soumis » peut être directement reliée à son milieu ouvrier. *La Fugue en mi* pour instruments à vent a été composée en 1948 dans le cadre de ses études avec Blomdahl et a été créée à la radio en 1950. Le Concerto n° 1 pour violon et quatuor à cordes (1949), une œuvre d'avant-garde, a également été composé au cours de cette période et les différences stylistiques entre cette œuvre et, par exemple, ses *Chansons des va-nu-pieds*, de style traditionnel, montrent que les années 1940 ont été une période où Pettersson s'est essayé à divers modes d'expression. C'est aussi une période où il commença à s'identifier de plus en plus comme compositeur.

À l'automne 1950, Pettersson demanda un congé à l'orchestre pour étudier et composer, ce qui lui fut accordé. Financièrement, cela était possible car sa femme Gudrun, une physiothérapeute, subvenait aux besoins du couple. Pettersson travailla sur Sept Sonates pour deux violons et sur sa Première Symphonie. En septembre 1951, il quitta à nouveau Stockholm pour Paris. Cette fois, il s'agissait de poursuivre et d'achever sa formation de compositeur, et une lettre de recommandation lui permit d'étudier avec Arthur Honegger à l'École normale de musique. La musique de Honegger était bien connue en Suède : l'orchestre de la Société des Concerts de Stockholm avait joué la *Symphonie pour cordes* de Honegger en 1949. Pettersson présenta son Concerto n° 1 pour violon et quatuor à cordes à Honegger et, selon ses dires, reçut le

commentaire suivant : « Il n'y a pas lieu de douter qu'il s'agit là de votre véritable profession. » On peut se faire une idée de l'enseignement qu'il reçut grâce aux carnets de notes qui ont été conservés et qui montrent que le compositeur suédois n'était pas particulièrement impressionné par Honegger. L'enseignement était dispensé en classe, ce qui ne semblait pas convenir à Pettersson, qui fut également blessé lorsque Honegger commenta le Concerto n° 1 pour violon et quatuor à cordes en détail devant la classe. Pettersson nota : « Honegger a parlé, comme je l'ai dit, de la volonté d'être moderne, des manières et de la « musique de papier », sans faire directement et clairement allusion au concerto, mais de manière tendancieuse. »

Parallèlement à ceux de Honegger, Pettersson suivit les cours d'Olivier Messiaen et de Darius Milhaud, mais ni l'un ni l'autre ne parvinrent à lui apporter ce qu'il cherchait. Encore une fois, l'enseignement en classe lui posait un problème majeur. Ce n'est que lorsqu'il a commencé à travailler avec René Leibowitz que quelque chose s'est passé, qu'il se sentit au bon endroit. Leibowitz était un chef d'orchestre et un compositeur qui faisait autorité dans le domaine de la musique sérielle et de la seconde école de Vienne. Pierre Boulez et d'autres jeunes compositeurs d'avant-garde étaient venus étudier chez Leibowitz. Du 2 janvier au 4 septembre 1952, Pettersson étudia de manière très intensive avec Leibowitz, d'abord trois fois par semaine, puis tous les jours. Cet enseignement était individuel et, grâce à lui, Pettersson sentit des progrès concrets. Le 26 janvier, il écrivit dans un carnet :

J'en arriverai à pouvoir juger mon propre travail ! Mais Hon.[egger] ou Milh.[aud] ne m'aideront pas à le faire. Ils gardent cette capacité comme leur privilège. Ils ne font que me rendre confus, mais rien de plus. Seule une activité intellectuelle intensive sous la direction de Leibowitz, par exemple, permet d'y parvenir.

Pettersson avait étudié la technique dodécaphonique dans le style de Krenek avec Blomdahl, mais il a déclaré que ce n'est qu'avec Leibowitz qu'il ne l'a vraiment apprise. Il a notamment étudié la manière dont elle pouvait fonctionner en relation avec les formes classiques.

Dès le mois de mai 1952, Pettersson avait reçu une lettre de Per Lindfors, directeur musical de Radiotjänst, la société de radiodiffusion publique suédoise, lui demandant s'il aimerait « écrire quelque chose de nouveau, que nous pourrions jouer lors d'une matinée du dimanche, au cours de la prochaine saison ou de l'année suivante, ou lorsque vous aurez terminé l'œuvre ». Pettersson accepta et choisit de composer une symphonie. On peut lire dans les notes de Pettersson qu'il a discuté de cette symphonie avec Leibowitz, mais selon lui, seules les idées initiales lui sont venues à Paris. La composition proprement dite a eu lieu après son retour en Suède à la fin 1952. La symphonie a été achevée en 1953 et a reçu le numéro 2 parce qu'il avait déjà commencé une symphonie, mais ne l'avait pas achevée. Pettersson n'allait pas reprendre son poste à l'orchestre, mais après un congé de deux ans, il décida d'arrêter complètement de jouer de l'alto et du violon et de se consacrer à la composition. Une fois encore, ce sont les revenus de sa femme qui lui permirent de le faire.

Avec la première représentation de la Symphonie n° 2, d'une durée de 40 minutes, le 9 mai 1954, Pettersson s'est présenté au public en tant que « symphoniste ». Et à en juger par les critiques, ses débuts symphoniques peuvent être considérés comme un succès. Il y a certes eu des commentaires critiques, mais dans *Dagens Nyheter*, Åke Lellky a écrit que « la symphonie n'est peut-être pas un chef-d'œuvre, mais elle est très intéressante, parfois même fascinante ». Et Yngve Flyckt a noté dans *Expressen* : « Sa nouvelle symphonie devrait représenter une percée certaine et susciter l'admiration de tous. »

Dans les années qui suivent, Pettersson composa sa Troisième Symphonie, deux concertos pour orchestre à cordes (n° 2 et 3) et sa Quatrième Symphonie. Alors que la Symphonie n° 3 avait été sévèrement critiquée à sa création, Pettersson a connu plus de succès avec le Concerto n° 3 pour orchestre à cordes. La création, le 14 mars 1958, de cette œuvre très vaste (le second mouvement *Mesto* [Mélancolie] dure à lui seul près de 25 minutes) a eu lieu lors d'un concert dont la seconde partie était consacrée au jazz avec, entre autres, le pianiste Bengt Hallberg. Selon la presse, un public

jeune était venu principalement pour le jazz, mais la musique de Pettersson avait été très appréciée par le public. *Mesto* a par la suite été joué en tant qu'œuvre indépendante et a reçu dix ans plus tard le prestigieux prix Christ Johnson. Pour la création, Pettersson avait rédigé un commentaire sur l'œuvre qui comprenait des formulations strictement musico-analytiques sur le développement des motifs et d'autres aspects de la partition, ainsi que des réflexions personnelles sur la voix de la mère dans la musique et une interprétation du « chant » du mouvement : « Le mouvement lent est une épreuve de force de 24 minutes, et je parviens finalement à un chant qui aurait pu être chanté par un soldat de l'Armée du salut. Ce chant est un témoignage, une confession. »

Pettersson a composé sa Quatrième Symphonie en 1958–59. Ce qui frappe dans cette œuvre, ce sont les contrastes entre, d'une part, un chromatisme âpre aux gradations violentes et, d'autre part, un langage tonal traditionnel de type choral. Moses Pergament écrivit à l'époque qu'il existait un contraste entre « le mélodisme romantique florissant, dont les racines – et donc toute la source de vie – sont plongées dans l'harmonie la plus exemptée de conflits et la plus naïvement éthérée du XIX^e siècle [et] une mentalité tonale plutôt radicalement moderne et presque convulsivement violente ». Cet aspect deviendra une caractéristique récurrente des symphonies du compositeur à partir des années 1960. Pettersson s'est immédiatement attelé à la composition d'une nouvelle symphonie et, en 1962, a achevé la Symphonie n^o 5, qui a été créée l'année suivante et a reçu un accueil très favorable. Elle a été considérée comme « un ajout profondément significatif à la littérature symphonique suédoise ». Toutefois, le fait que la première ait eu lieu dans le cadre de la série de concerts « Musique contemporaine » a suscité des commentaires. Folke Hähnel a écrit dans *Dagens Nyheter* que la série était consacrée à « la nouvelle musique radicale » et que la nouvelle symphonie de Pettersson n'en faisait pas partie. La symphonie a probablement contribué à l'inclusion de Pettersson dans la première série de compositeurs à recevoir la prime d'état à l'artiste, un revenu minimum garanti à vie par l'état, en 1964. Les

trois autres compositeurs étaient Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem et Dag Wirén, tous trois plus âgés que Pettersson.

Parallèlement à son succès en tant que compositeur, Pettersson connut de graves problèmes. La polyarthrite rhumatoïde dont il avait constaté les effets s'était aggravée au début des années 1960. Au cours de l'été 1962, il écrivit : « Mon rhumatisme articulaire s'est aggravé. J'en ai maintenant dans les deux mains. La douleur peut être intense, surtout la nuit. Le seul inconvénient est que le travail est plus lent. » La maladie est peut-être l'une des raisons pour lesquelles Pettersson a mis un temps anormalement long à composer son œuvre suivante, la Symphonie n° 6. Elle a été écrite de 1963 à 1966, alors que les Symphonies 7, 8 et 9 ont été composées respectivement en 1966–67, 1968–69 et 1970. La Sixième Symphonie de Pettersson est une vaste œuvre en un seul mouvement qui, hormis une introduction lente, peut être divisée en deux parties. La première, avec son fort chromatisme et ses montées et ses explosions sauvages, contraste fortement avec la seconde, qui se caractérise par de longues lignes mélodiques infinies dans une tonalité mineure, des accords traditionnels et un grand calme. Dans cette seconde partie lente, nous entendons également l'exemple peut-être le plus clair de la manière dont Pettersson a utilisé ses *Chansons des va-nu-pieds* des années 1940 comme matériau mélodique dans des œuvres ultérieures, ce qui s'est également produit dans une large mesure avant et après la Symphonie n° 6. Dans cette symphonie, la chanson « Il peut éteindre ma petite lumière » apparaît.

Le 13 octobre 1968 fut probablement le jour le plus important de la carrière d'Allan Pettersson. C'est alors que sa Septième Symphonie fut créée et qu'elle remporta un grand succès. L'occasion était un concert spécial puisqu'il était le premier de la série de la « Musique pour la jeunesse » de la Maison des concerts de Stockholm. L'idée était d'avoir une forme ouverte de concert afin de tendre un pont sur l'écart entre le public et les musiciens. Les programmes devaient être moins conventionnels et, à cette occasion, le concert commença avec une dizaine des *Chansons des va-nu-pieds* de Pettersson. Entre les chansons, Karl Sjunnesson parlait de la vie et de la carrière

du compositeur. Dédicée à Antal Doráti, la symphonie fut également créée par ce dernier. À la dernière note de la symphonie, la réaction du public fut décrite comme exaltée. Pettersson y assistait et fut rappelé quatre fois. Le lendemain, le quotidien *Svenska Dagbladet* en faisait l'éloge : « Depuis la mort de Gösta Nystroems, il n'y pas de symphoniste suédois qui puisse engager les interprètes avec plus d'enthousiasme qu'Allan Pettersson. » Le critique Carl-Gunnar Åhlén soutint même que l'œuvre devrait être jouée à nouveau :

La symphonie doit être remise au programme aussi rapidement que possible et doit inconditionnellement faire partie de la tournée européenne au printemps. On aura donc la chance de l'étudier à fond, après ce qui n'a été jusqu'ici qu'une lecture rapide, pour y découvrir les ressources inhérentes. Voici vraiment la musique la plus suédoise qui ait été écrite depuis longtemps [...]

Dagens Nyheter a également fait l'éloge de la symphonie : « Cela n'arrive pas très souvent, mais dimanche soir, nous avons pu assister à la présentation, à l'interprétation et à l'accueil d'un grand compositeur suédois. » Lors du concert, Pettersson a été nommé membre honoraire de l'orchestre et le succès s'est poursuivi. Doráti et l'orchestre ont emporté la symphonie en tournée en Allemagne de l'Est en 1969. La même année, ils ont également enregistré l'œuvre, un enregistrement qui a été récompensé par un *Grammis* l'année suivante. Pettersson a également reçu le « Prix du jury pour la contribution créative » pour la symphonie. Depuis lors, l'œuvre a pris une place particulière au sein du répertoire suédois moderne.

Parallèlement à ces succès, Pettersson a continué à composer ce qui allait devenir la Symphonie n° 8 et la Symphonie n° 9, dans un style étroitement lié aux symphonies 5 à 7. Cependant, sa santé se détériorait et, après l'achèvement de la neuvième symphonie, son état était si grave qu'il dut être transporté en ambulance à l'hôpital, où il allait rester neuf mois. Le rhumatisme articulaire aigu l'a frappé de plein fouet et il développa également une néphrite. Malgré son état précaire, il commença deux nouvelles symphonies à l'hôpital. Le rythme de production est resté très élevé tout

au long des années 1970, ce qui est remarquable étant donné que les rhumatismes chroniques de Pettersson l'affaiblissaient et le faisaient souffrir, même après sa sortie de l'hôpital. Au cours des dix dernières années de sa vie, il a complété sept symphonies et trois autres œuvres, en plus de travailler sur deux autres.

À partir du succès remporté par la Septième Symphonie, Pettersson a occupé une place privilégiée dans la vie musicale suédoise. La Symphonie n° 10 et la Symphonie n° 13 ont été diffusées à la télévision et les Suédois ont également eu l'occasion de se familiariser avec Pettersson par le biais de la radio, de la télévision et des journaux. Deux interviews radiophoniques d'une heure ont été diffusées en 1972 et une longue interview télévisée a été diffusée en 1974. Cela a permis aux Suédois de se rapprocher de Pettersson, même si sa maladie le contraignait à l'isolement et qu'il ne sortait pas de son appartement. Les entretiens ont été réalisés au domicile de Pettersson qui fit part, à plusieurs reprises, de ses réflexions les plus intimes. La veille de la création de sa Dixième Symphonie à la télévision, le compositeur eut l'occasion de s'exprimer dans le quotidien *Aftonbladet*. Au lieu de décrire sa nouvelle œuvre, Pettersson choisit de partager des extraits de son journal intime, datant de l'époque où il était à l'hôpital et où il avait des prémonitions de sa mort. Le texte commence par « Réflexions écrites lors du travail sur ma 10^e symphonie à l'hôpital Karolinska en 1970–71 ». L'image de Pettersson en tant qu'excentrique s'est renforcée dans les années 1970. Il semblait étrange et différent à la fois en tant que personne et en tant que compositeur, avec son passé d'ouvrier et son engagement en faveur des faibles de la société, avec sa maladie, sa formation différente et son langage musical distinctif. Pettersson a lui-même contribué à créer cette image de lui-même.

Après avoir terminé sa Onzième Symphonie en 1973, Pettersson composa autre chose qu'une symphonie pour la première fois depuis 1957. Le catalyseur a été un film du cinéaste Boris Engström, utilisant comme bande sonore la conclusion de la Septième Symphonie. Le court métrage a été diffusé pour la première fois à la télévision à minuit le soir du Nouvel An 1972 sous le titre de *Coup de minuit*. Le film est

devenu une émission régulière à la télévision la veille du Nouvel An pendant quatorze années consécutives. Pettersson a apprécié le film et a senti que Boris Engström était sur la même longueur d'onde. Il composa donc *Poème* pour orchestre en 1973 et dédia l'œuvre à Engström qui la fit entendre sur des images naturelles de bord de mer. Cette œuvre a été diffusée à la télévision la veille de Noël 1976, date qui correspondait également à sa création. Pettersson a finalement choisi d'appeler l'œuvre *Mouvement symphonique*.

Dans ce contexte, il n'est pas si étrange que le compositeur ait accepté une commande plus ou moins inusitée, ce qui était impensable auparavant. Une lettre de 1963 adressée à Nils Castegren, de la Radio suédoise, illustre bien le raisonnement de Pettersson à l'égard des commandes :

Je suis un type insupportable qui souffre d'une obsession constante et qui n'a jamais besoin d'attendre l'inspiration. Par conséquent, je suis en permanence dans une forte tension psychologique pour et dans mon travail, qui est lui aussi constant. Une commande (même, bien sûr, dans le meilleur sens du terme) me prive de l'initiative dont j'ai besoin pour maîtriser cette tension mentale et la transformer en puissance artistique utile [...] Je ne peux recevoir aucune commande, pas même de la Radio suédoise [...]

À plusieurs reprises, au lieu d'accepter des commandes, Pettersson percevait les honoraires et dédiait au commanditaire la première œuvre qu'il achevait par la suite. En 1973, cependant, il reçut la visite de Carl Rune Larsson, directeur de la musique à l'Université d'Uppsala et celui qui avait tenu la partie de piano des *Chansons des va-nu-pieds* lors du concert de 1968, au cours duquel la Septième Symphonie avait également été créée. Il souhaitait à présent commander une grande œuvre de Pettersson pour le 500^e anniversaire de l'Université d'Uppsala en 1977. Pettersson accepta la commande mais pas la suggestion de Larson d'écrire quelque chose sur sainte Brigitte de Suède. Il choisit pourtant de composer sur un texte pour la première fois depuis les *Chansons des va-nu-pieds* composées une trentaine d'années plus tôt. Dans les années 1940, les textes avaient été les siens mais Pettersson choisit main-

tenant des textes de Pablo Neruda, le poète chilien qui avait reçu le prix Nobel en littérature en 1971. Il en résulta la Symphonie n° 12, une œuvre pour chœur et orchestre qui reçut le sous-titre « La Mort dans le square » d'après le premier des poèmes mis en musique. Les textes racontent comment des travailleurs chiliens qui participaient à une manifestation furent fusillés dans un square de Santiago en 1946.

L'intérêt pour Pettersson a également dépassé les frontières de la Suède. La Symphonie n° 11 a été écrite pour la société musicale Harmonien de Bergen (aujourd'hui l'Orchestre philharmonique de Bergen), et le quotidien norvégien *Aftenposten* qualifia le compositeur de « l'un des plus grands symphonistes des pays nordiques ». Aux États-Unis, la musique de Pettersson a commencé à retenir l'attention. Les enregistrements de la Deuxième Symphonie, de la Septième Symphonie et de *Mesto* du Troisième Concerto pour orchestre à cordes ont reçu des critiques positives. On a notamment décrit Pettersson comme étant un « maître symphoniste » suédois. Les critiques positives des États-Unis sont manifestement parvenues jusqu'à lui, et lorsque l'Orchestre philharmonique a établi le programme d'une tournée américaine en 1975, Pettersson a assumé que la Septième Symphonie y figurerait. Mais il s'est rapidement avéré que ce ne serait pas le cas. Selon une déclaration du compositeur, le directeur de la salle de concert l'avait informé que l'orchestre « n'avait pas l'endurance pour jouer » ses symphonies en tournée, si bien que le compositeur menaça « de démissionner de son statut de membre honoraire du Philharmonique si l'une de ses œuvres n'était pas incluse dans la tournée de l'orchestre aux États-Unis prévue pour la saison suivante ». Le programme de la tournée de l'orchestre n'a cependant pas été modifié. Le 5 juin 1975, *Dagens Nyheter* annonça que le nouveau chef de l'Orchestre philharmonique de Stockholm, Guennadi Rojdestvenski, ne souhaitait pas jouer la musique de Pettersson. Deux jours plus tard, on put lire une lettre publique de Pettersson dans laquelle il déclarait : « J'interdis par la présente à l'Orchestre philharmonique de Stockholm de jouer mes œuvres ». Un débat sur la politique culturelle s'est ouvert dans les journaux, avec une trentaine de contributions, mais bien que Pettersson ait

bénéficié d'une grande attention de la part des médias, il n'a pratiquement rien gagné de ce boycott. Carl-Gunnar Åhlén l'a exprimé sommairement dans *Svenska Dagbladet* :

La décision d'interdire à l'orchestre philharmonique de jouer la musique d'Allan Pettersson est regrettable pour le public mais très dévastatrice pour le compositeur lui-même, car cette action agit comme un boomerang et ne fera que retarder la diffusion de ses œuvres.

L'interdiction fut levée le 29 juin 1976, favorisée par l'arrivée d'un nouveau directeur de la Maison des concerts, qui annonça que l'on jouerait davantage de musique nordique, et par le président des musiciens de l'orchestre qui déclara ne rien souhaiter d'autre « que de pouvoir à nouveau promouvoir l'art d'Allan Pettersson ». La période du boycott a dû être une source de stress pour Pettersson, mais elle a aussi offert des moments de satisfaction. En 1974, il obtient la nouvelle bourse Kurt Atterberg de la STIM (Centre d'information musicale suédois) et, en mars 1976, une bourse du Fond Carl Albert Andersson.

Qu'en est-il de la composition ? Pettersson a achevé la Symphonie n° 12 « La Mort dans le square » en 1974 et a composé immédiatement après l'œuvre en plusieurs mouvements *Vox Humana* pour solistes, chœur mixte et orchestre à cordes. Il existe une relation évidente entre ces deux œuvres. Les textes que Pettersson a mis en musique dans *Vox Humana* sont basés sur des poèmes d'écrivains latino-américains – dont Neruda – et d'écrivains autochtones. À la veille de la création de l'œuvre en 1976, Pettersson a expliqué sa conception de la voix humaine – *Vox Humana* – où sa vision de la société et sa sympathie pour les pauvres et les opprimés du monde apparaissent clairement :

« Heureux les pauvres en esprit, car ils posséderont la terre ».

Ce n'est pas la voix de l'homme.

Les pauvres sont menacés dans leur propre environnement
où même la loi martiale ne s'applique pas

de ne pas frapper un homme déjà battu,
souffrant des mutations de la nécessité dans son génome,
de sa propre innocence
de l'homme cruel et sage,
qui a annulé le Verbe
et s'est emparé de la terre.

Non, heureux le pauvre,
qui trouve la purification dans la haine de l'opresseur
dans la solidarité avec l'opprimé
et la force dans l'aspiration
de la vie au-delà de la grande fatigue.

Voilà la voix de l'homme.

VOX HUMANA

En octobre 1975, les journaux annoncèrent que Birgit Cullberg, chorégraphe suédoise de renommée internationale, allait réaliser une chorégraphie sur la Septième Symphonie de Pettersson. C'est ainsi qu'est né le ballet *Rapport*, dont la première représentation eut lieu en novembre 1976. C'était la première fois que Cullberg utilisait une œuvre musicale comme point de départ d'un ballet. Auparavant, elle avait toujours basé son travail sur la littérature. *Svenska Dagbladet* a qualifié ce ballet d'« événement qui devrait résonner bien au-delà des frontières de notre pays ». Il est clair que la musique de Pettersson, même à l'époque, a touché et inspiré d'autres artistes de toutes sortes. En plus de Boris Engström et de Birgit Cullberg, on sait que le peintre norvégien Odd Nerdrum écoutait la musique de Pettersson lorsqu'il travaillait. Il a également contacté Allan Pettersson pour lui faire part de son admiration. Bien plus tard, en 2018–19, une autre artiste norvégienne, Trine Folmoe, a peint 24 œuvres inspirées des *Chansons des va-nu-pieds* de Pettersson.

Après *Vox Humana*, l'œuvre suivante de Pettersson fut à nouveau une symphonie, sa treizième. Le contact que Pettersson avait établi avec la société musicale Harmonien de Bergen à propos de la Onzième Symphonie était important : en mai 1976, le

Festival international de Bergen, fondé par Harmonien entre autres, commanda une œuvre qui devait être créée lors du vingt-cinquième anniversaire du festival, l'année suivante. La Symphonie n° 13, que Pettersson avait déjà commencée, a été commandée pour Bergen. La symphonie fut achevée en août 1976 et dédiée au festival, à Harmonien et au chef d'orchestre Karsten Andersen. Mais l'œuvre n'a pas été créée à l'occasion de l'anniversaire de 1977. Le temps alloué à l'étude de cette symphonie très complexe, longue de plus de 60 minutes et difficile d'accès, était trop court. La création a donc été reportée d'un an, au festival de 1978.

En une courte période de temps, Pettersson composa le Concerto n° 2 pour violon et orchestre, la Symphonie n° 14 et la Symphonie n° 15. Ces œuvres imposantes, les deux premières d'une durée de plus de 50 minutes, la dernière d'environ 30 minutes, ont été écrites en 1977–78, une productivité difficile à concevoir, notamment en raison des rhumatismes sévères du compositeur. Le Concerto pour violon a été écrit pour la célèbre violoniste Ida Haendel, qui l'a créé en janvier 1980 avec l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise sous la direction de Herbert Blomstedt. Selon le compositeur, l'œuvre était « en réalité une symphonie pour violon et orchestre ». Le Concerto pour violon va à l'encontre du concept traditionnel du concerto, dans lequel la partie soliste est au centre et occupe une place prépondérante. Le soliste n'est pas mis en valeur dans les passages concertants et joue presque continuellement, pendant de longues séquences, comme s'il était en lutte avec l'orchestre, et souvent de manière très expressive. Plusieurs critiques ont mentionné que l'équilibre entre le soliste et l'orchestre était très inégal, bien que cela ait été interprété de différentes manières. Dans la critique la plus sévère, Jan Lennart Höglund a affirmé que Pettersson ne savait pas comment la partition sonnait dans la salle de concert lorsque la musique était jouée. Cela doit être compris à la lumière du fait que l'arthrite rhumatoïde chronique de Pettersson l'empêchait de quitter son domicile. Dans les années 1970, Pettersson ne put assister à la création de ses œuvres dans une salle de concert mais plutôt chez lui, devant la télévision ou la radio. Selon le compositeur, l'écriture orchestrale et la

relation entre le violon solo et l'orchestre étaient voulues et défiaient les normes et les attentes du genre concertant de l'époque.

Pendant la période de composition des Quatorzième et Quinzième Symphonies, la situation du logement de Pettersson s'était améliorée. Pettersson vivait au quatrième étage, sans ascenseur, ce qui, compte tenu de sa maladie, constituait depuis longtemps un problème. Dès 1968, l'Association des compositeurs suédois et l'Orchestre philharmonique de Stockholm avaient fait campagne pour « un logement convenable pour le compositeur afin qu'il puisse travailler en paix ». Ce n'est qu'à l'automne 1978 que Pettersson put déménager. Il s'agissait d'un appartement au rez-de-chaussée donnant sur le magnifique lac Riddarfjärden de Stockholm, un déménagement documenté dans le film de Peter Berggren, *Människans röst* (La voix de l'homme). Dans une scène d'un peu plus de 8 minutes, le compositeur malade sort de sa chambre, descend lentement les escaliers et monte dans une voiture en gémissant de douleur, pendant que l'on entend sa Septième Symphonie. Cette scène est un exemple typique de la façon dont la vie et la musique de Pettersson sont liées. Ici, le lien entre la douleur de Pettersson et sa musique est direct. La maladie et la douleur sont une base d'interprétation évidente. Pour certains, cela rend la musique de Pettersson plus compréhensible et plus facile à apprécier. Cependant, ce n'est pas la seule façon d'apprécier sa musique. La musique de Pettersson contient des motifs passionnants, des mélodies d'une beauté douloureuse, des sonorités fascinantes, des structures rythmiques puissantes et une orchestration unique, qui méritent tous une attention particulière. En tant qu'auditeurs, nous retrouvons tout cela dans les grands ensembles des œuvres, ensembles qui peuvent inviter à des interprétations de lutte, de repos, de vie, de mort, de joie, de chagrin ou peut-être de douleur. Ou bien nous pouvons simplement être aspirés dans le monde sonore de Pettersson, y rester avant d'émerger comme de l'autre côté, captivés par ce que nous avons entendu.

En 1979, Pettersson s'est vu décerner le titre honorifique de professeur honoraire par le gouvernement. La même année, il a achevé sa dernière œuvre, la Symphonie

n° 16. Comme le Concerto pour violon, la symphonie dépasse la frontière entre symphonie et concerto. L'œuvre est écrite pour la combinaison quelque peu inhabituelle de saxophone alto et orchestre, et les esquisses et notes de Pettersson qui nous sont parvenues montrent qu'il l'a lui-même appelée « concerto pour saxophone » à un stade antérieur. La symphonie est dédiée au saxophoniste américain Frederick L. Hemke. Ce dernier avait entendu la Septième Symphonie de Pettersson et souhaitait que le compositeur écrive quelque chose pour le saxophone. Il envoya une lettre à Pettersson, mais ne reçut une réponse que bien plus tard – non pas une lettre, mais la partition entière de la Seizième Symphonie. Hemke allait également créer la symphonie avec l'Orchestre philharmonique de Stockholm et le chef d'orchestre Yuri Ahronovitch, mais seulement en 1983, quelques années après la mort du compositeur.

Pettersson a travaillé sur deux œuvres après avoir terminé sa Seizième Symphonie, un concerto pour alto et orchestre et une œuvre symphonique sans titre. Mais sa santé s'était détériorée à la fin des années 1970. En plus de la polyarthrite rhumatoïde, il souffrait des effets secondaires de ses médicaments et son corps qui ne pouvait plus y faire face finit par succomber. Allan Pettersson est mort le 20 juin 1980.

Les symphonies

Pourquoi des symphonies, Allan Pettersson ? – Même quand j'étais petit, j'aimais me promener dans les grands champs avec les pies voleuses. Je n'ai jamais aimé rester assis dans un berceau.

(Svenska Dagbladet, 12 octobre 1968)

Allan Pettersson appréciait le vaste format de la symphonie qu'il comparait à une promenade dans de grands champs, dans des espaces ouverts et libres. Il préférerait cela à quelque chose de plus petit et de beaucoup plus confiné, le « berceau ». Outre le fait que les « champs avec les pies voleuses » et le « berceau » apparaissent comme des

symboles de différentes classes sociales, ce qui correspond au profil de Pettersson en tant que compositeur de la classe ouvrière, cela peut être interprété comme symphonies versus musique de chambre. Une note de 1954 va dans ce sens. Il y écrit qu'une symphonie n'est pas aussi intime qu'un quatuor à cordes et que c'est pour cette raison qu'il a choisi d'en écrire une : « On me demande d'écrire un quatuor à cordes, mais je ne veux plus mettre mon âme à nu – ASSEZ !!! ». Pettersson était un symphoniste accompli. Tout au long de sa carrière de compositeur, de 1953 à 1980, il a composé des symphonies qui occupent une place centrale dans le répertoire symphonique suédois. La première œuvre que Pettersson a achevée après ses études de composition à Paris était une symphonie (n° 2), et la dernière a aussi été une symphonie (n° 16). Entre les deux, il n'a composé que quelques œuvres dans d'autres genres. En outre, le compositeur a affirmé que l'une d'elles, le Concerto n° 2 pour violon, était en fait une sorte de symphonie. Il n'a pas composé une seule œuvre de musique de chambre au cours de sa carrière de compositeur professionnel.

Un compositeur qui écrit des symphonies pour orchestre symphonique classique dans les décennies qui ont suivi le milieu du XX^e siècle fait un choix délibéré. De nombreux compositeurs de premier plan à cette époque ont complètement abandonné le genre symphonique, en particulier ceux qui s'orientaient vers le radicalisme.

Un article de 1963 qualifie Pettersson de « dernier symphoniste », ce qui en disait long sur la vision de l'avenir de la symphonie. Dans les années 1970 cependant, la Suède a connu un regain d'intérêt pour ce genre. Des compositeurs qui n'avaient pas écrit de symphonies depuis de nombreuses années revinrent à elle, et plusieurs jeunes compositeurs se présentèrent comme symphonistes au cours de la décennie. Pettersson, qui composait régulièrement des symphonies depuis le début des années 1950 et avait été accusé d'être démodé, a suivi cette évolution avec une certaine amertume. En 1980, dans l'une des dernières interviews qu'il a accordées, Pettersson a déclaré qu'il ne pouvait pas « oublier ce que c'était à une époque où il n'était pas à la mode d'écrire des symphonies, et des symphonies mélodiques de surcroît ». Plus loin dans

le même article, on peut lire ce commentaire légèrement ironique de Pettersson : « Maintenant, ce qui est étrange, c'est que tout le monde écrit des symphonies. »

Symphonie n° 1 (inachevée)

La Première Symphonie qu'Allan Pettersson a complétée a été appelée Symphonie n° 2, car il existait déjà une Symphonie n° 1 sur laquelle il travaillait depuis longtemps. Elle avait été commencée en 1951, pendant son congé de l'orchestre, mais il n'avait pas réussi à l'achever. Dans une lettre adressée au chef d'orchestre Tor Mann, il décrit ses difficultés :

Je suis en train d'alourdir mon casier judiciaire avec une symphonie dont je commence à voir la fin. Elle grandit et grandit, mais je deviens de plus en plus petit, et lorsqu'elle sera enfin terminée, il ne restera que les lunettes de ce qui fut Pettsson [*sic*].

C'est peut-être le travail ardu sur la symphonie qui lui a fait prendre conscience de la nécessité de poursuivre ses études et, à l'automne 1951, il se rendit à Paris pour achever ses études de composition. Dans une lettre à son ami, le musicologue Bo Wallner, Pettersson écrit qu'il avait mis la symphonie de côté parce qu'il en était insatisfait et qu'il avait maintenant appris quelque chose de nouveau. Cependant, il reviendra plusieurs fois sur sa Première Symphonie dans les années 1950 et, selon sa femme Gudrun, également dans les années 1970, et considérait l'œuvre comme inachevée. Le matériel musical conservé est difficile à appréhender et existe dans plusieurs versions avec différentes « couches ». C'est à partir de ce matériel que Christian Lindberg a compilé la version de concert présentée ici. Certaines parties (comme l'introduction) semblent nettement plus élaborées que d'autres (comme la partie finale). Et en effet, on reconnaît la voix de Pettersson en général et plus particulièrement dans certaines gradations, ostinatos, techniques d'orchestration et dans la citation claire de l'une de ses *Chansons des va-nu-pieds*, « Mon désir est un oiseau étrange ». Pettersson retournera plusieurs fois à ses *Chansons des va-nu-pieds* dans ses œuvres ultérieures et il est intéressant que l'idée se trouvât déjà dans la toute première symphonie.

Symphonie n° 2

La Deuxième Symphonie de Pettersson a été commencée pendant ses études à Paris, mais il a tenu à préciser à la postérité qu'il ne l'avait pas composée sous la supervision de Leibowitz. Le matériel de cours conservé par Pettersson montre que son professeur pensait qu'ils devaient travailler ensemble sur la symphonie. Le compositeur a ajouté une petite note par la suite :

Il n'y a jamais eu de symphonie écrite pour Leibow [*sic*]. Je l'ai écrite pour moi et il n'en a ni vu ni entendu une seule note. C'est tout à fait normal car je n'en ai eu que des idées à Paris. La symphonie a ensuite été réalisée à Stockholm. Je considère tout ce que j'ai écrit pour Leibow, comme de simples exercices et je n'aurais jamais pu faire quoi que ce soit que j'aurais considéré comme une véritable composition sous sa supervision. Ce que je compose ne concerne personne d'autre. Que Dieu me protège. Allan Pettersson Oct.-55

On dirait que Pettersson s'attendait à ce que ses notes soient lues par la postérité et qu'il tenait à éviter toute interprétation erronée. C'est ce que confirme un article de la revue *Nutida Musik* datant de 1958, dans lequel il est expliqué que la symphonie « s'est développée – peut-être un peu en protestant – dans le dos de son professeur. Leibowitz n'avait aucune idée du serpent qu'il nourrissait en son sein. »

La symphonie a été composée en 1952–53 et créée à l'Académie royale suédoise de musique sous la direction de Tor Mann le 9 mai 1954. Connaissant l'ensemble de la production symphonique de Pettersson et les œuvres qui allaient suivre, nous pouvons constater que des caractéristiques importantes de la production ultérieure du compositeur sont déjà présentes. Tout d'abord, la symphonie est en un seul mouvement, comme c'est le cas pour toutes ses symphonies, à l'exception des troisième et huitième. Et pour en revenir aux études avec Leibowitz, la forme symphonique en un seul mouvement était particulièrement étudiée. En outre, l'œuvre est longue, 42 minutes selon la partition, plus proche de 47 minutes ici. De nombreuses symphonies de Pettersson sont très longues, et ici son auteur se distingue vraiment des autres compositeurs. Selon la base de données de Svensk Musik, environ 150 symphonies ont

été composées en Suède entre 1950 et 1980 dont 13 durent plus de 40 minutes. Sur ces 13 symphonies, Pettersson en a composé neuf. D'autres caractéristiques de la Deuxième Symphonie de Pettersson qui anticipent ses symphonies ultérieures sont la façon dont il travaille avec la tonalité et les contrastes. On entend un langage tonal moderne, des sections fortement dissonantes avec beaucoup de chromatisme et d'instabilité tonale. Mais il y a aussi des sections lyriques, notamment lorsque le thème secondaire est joué, où l'on entend de longues lignes mélodiques et un langage tonal romantique basé sur les tonalités majeures/mineures. Lors de la seconde exécution de la symphonie, le compositeur lui-même a commenté l'œuvre. Il y indique y qu'il recherchait l'unité et l'équilibre, ce qui devait être obtenu par le contraste entre les différentes sections et les divers types de motifs. Dans la symphonie, ce contraste court comme un fil conducteur, à la fois entre les mesures les unes à côté des autres et entre les différents thèmes. La seconde symphonie de Pettersson est remarquablement bien conçue, et on peut dire que ses débuts en tant que compositeur de symphonies se sont faits avec une œuvre mûre. Ingmar Bengtsson, musicologue et journaliste influent, écrivait le lendemain dans *Svenska Dagbladet* : « C'est aussi grandiose qu'un drame et aussi arbitraire qu'une destinée humaine. On l'écoute fasciné, horrifié et saisi. »

Symphonie n° 3

La Troisième Symphonie de Pettersson se distingue de sa vaste production symphonique : c'est la seule à comporter quatre mouvements, ce qui était courant dans les symphonies du passé. Lorsque Pettersson a composé la Symphonie n° 3, il a peut-être voulu tester si quatre mouvements fonctionnaient aussi bien, voire mieux, que des mouvements uniques. Leur disposition est traditionnelle : le premier mouvement est un *allegro* qui commence par une brève introduction, le deuxième est un *largo con espressione*, le troisième est un scherzo rapide à trois temps, et le finale est un *allegro* étroitement lié au premier mouvement. Les trois derniers mouvements doivent être joués *attacca*. Au moment de la création de la symphonie, le 21 novembre 1956

par l'Orchestre symphonique de Göteborg sous la direction de Tor Mann, plusieurs critiques ont été négatives et ce n'est probablement pas un hasard si Pettersson n'est jamais revenu à une structure en quatre mouvements étroitement liés, notamment parce que la symphonie entière est basée sur les trois mêmes idées.

Les Deuxième et Troisième Symphonies de Pettersson ont été achevées sans grande interruption, mais il lui faudra environ trois ans pour commencer la Symphonie n° 4. Cela est peut-être dû aux critiques négatives que Pettersson a reçues après la création de la Symphonie n° 3. Dans une critique, l'œuvre a été considérée comme « un pas en arrière ». Mais ce qui a le plus blessé Pettersson, c'est que son ami Bo Wallner, un musicologue très influent dans la vie musicale suédoise, a critiqué la manière dont il traitait la forme et affirmé que la symphonie n'était pas « symphonique ». Après la Troisième Symphonie, Pettersson a composé deux concertos pour orchestre à cordes, le second et le troisième. Le travail sur la Quatrième Symphonie a commencé à peu près au moment de la création couronnée de succès du Troisième Concerto en 1958.

Symphonie n° 4

Cette symphonie diffère de la troisième à plusieurs égards. Dans celle-ci, Pettersson est allé jusqu'au bout des sections tonales simples, que Bo Wallner a appelées « idiome mélodique » dans son commentaire sur l'œuvre lors de la création. Lorsque des accords majeurs et mineurs purs apparaissent dans les symphonies précédentes, c'est souvent dans des sections très courtes, ou avec des notes qui « perturbent » délibérément la simplicité de la sonorité. Dans la Quatrième Symphonie, de longues sections de type choral sont entrecoupées de sections plus modernistes. Les grandes différences de langage tonal ont également été critiquées après la création en janvier 1961. Le compositeur et critique Moses Pergament a notamment écrit que les différents éléments de la Quatrième Symphonie semblaient « trop hétérogènes pour être combinés en une unité organique sans faille ». Une section à laquelle Pergament et

d'autres critiques ont probablement fait référence, lorsqu'ils ont remarqué la « banalité des accords parfaits majeurs » et évoqué les principaux écarts dans le langage tonal, est ce que l'on pourrait appeler le groupe du second thème de la symphonie [disque 3, □: 3'50]. On peut interpréter ce type de passage de plusieurs manières. Au cours de l'été 1960, la mère de Pettersson est décédée et, quelques jours plus tard, il a écrit dans un carnet : « Symphonie n° 4. À ma mère, qui est rentrée chez elle, à la vie où la bonté est personnifiée en Dieu ». La mère d'Allan Pettersson était une personne profondément religieuse, qui chantait souvent des chants religieux en s'accompagnant à la guitare quand les enfants étaient encore jeunes. Il est tentant d'imaginer que les sections de la Quatrième Symphonie, qui ressemblent à un choral, sont une dédicace directement inspirée par les chants de sa mère. Cependant, la note sur la mère n'a été rédigée que six mois après l'achèvement de la symphonie. Pettersson avait déjà fait allusion à une association similaire dans *Nutida Musik* en 1958, à propos d'une section du Concerto n° 3 pour orchestre à cordes : « J'ai fini par trouver une chanson qui aurait pu être chantée par un soldat de l'Armée du salut ». Quelques années plus tard, Pettersson s'est rendu compte que certains avaient surinterprété ses propos :

Il y a semble-t-il des gens qui pensent que lorsque j'écris ma musique, j'ai ma vieille mère sur le canapé de la cuisine. Et qu'elle chante des chansons de l'Armée du salut. Et sur la place, je vois passer des soldats [...] Non, c'est de la folie de croire une chose pareille. Ma musique vient de ce que je ressens au moment de l'inspiration.

Il existe également une explication compositionnelle tout à fait plausible pour la section de la Quatrième Symphonie qui ressemble à un choral. Pettersson recherchait un équilibre dans la musique, un équilibre entre dissonance et consonance, entre tension et détente, ce à quoi il est revenu à plusieurs reprises dans ses déclarations. L'existence de ces longues sections aux harmonies plus simples pourrait bien avoir été un moyen d'équilibrer le reste de la musique et de créer une tension entre les différentes parties. Pettersson a écrit à plusieurs reprises qu'il n'aimait pas l'atonalité, précisément parce qu'elle était dépourvue de ce « champ de tension entre dissonance et

consonance » pour reprendre ses mots. La Quatrième Symphonie a été créée en janvier 1961 et a remporté du succès, malgré quelques critiques négatives dans la presse. Un carnet de notes montre clairement que Pettersson était satisfait de sa nouvelle œuvre : « Symphonie n° 4 : comme d'habitude, je me suis rendu la tâche difficile (comme dans toutes mes œuvres) mais j'ai, comme toujours, réussi à la mener à bien ».

Symphonie n° 5

Les symphonies 2 à 4 de Pettersson peuvent être considérées comme les symphonies de jeunesse du compositeur, toutes composées dans les années 1950. Cependant, elles n'apparaissent pas comme un groupe homogène au point de vue stylistique. Il y a certes des similitudes entre, par exemple, le traitement orchestral des Troisième et Quatrième Symphonies en particulier, mais il y a aussi des similitudes entre les Deuxième et Sixième Symphonies. Dans le cas des symphonies 5 à 9, composées dans les années 1960 (la Neuvième date de 1970), il en va autrement. Ces œuvres sont plus proches d'un point de vue stylistique, par exemple en ce qui concerne leurs progressions caractéristiques et leur conception, le travail motivique et les sections finales lentes avec de très longues lignes mélodiques.

Allan Pettersson a composé la Symphonie n° 5 en 1960–62 et elle a été créée le 8 novembre 1963 par l'Orchestre de la Radio suédoise sous la direction de Stig Westerberg. D'après la partition, l'œuvre dure environ 40 minutes et peut être divisée en quatre parties : une introduction lente et clairement définie, deux sections médianes rapides qui sont reliées et forment la partie principale de la symphonie, et enfin une conclusion lente.

Il est intéressant de voir comment Pettersson est à la recherche de nouvelles idées formelles dans la symphonie et utilise un langage tonal parfois difficile, tout en maintenant un lien clair avec la tradition. Le thème présenté au début de la deuxième partie de la symphonie [disque 4, [2](#)], qui peut être considéré comme le thème principal de

la symphonie, en est un exemple. Il présente des similitudes avec un thème principal classique dans sa structure de phrase et la structure du mouvement orchestral avec l'harmonie mélodique, l'accompagnement rythmique et les voix qui remplissent le mouvement. Cependant, ce thème est loin d'être classique en termes de contenu sonore et d'harmonie.

La Cinquième Symphonie de Pettersson est une œuvre qui présente de grandes différences entre les différents états émotionnels. Ceux-ci sont contenus dans une forme habilement construite, avec une ligne dramatique claire du début à la fin. Lors de la transition vers la section finale lente, nous entendons un changement rapide au niveau de l'idiome tonal et du caractère, passant d'un paysage sonore multicouche et quelque peu chaotique, où divers groupes d'instruments s'affrontent dans des nuances *forte*, à quelque chose de complètement différent. Soudain, nous entendons une mélodie élégiaque, orchestrée dans des parties de vents simples et des flageolets aux cordes, accompagnée d'un accord de fa mineur répété encore et encore par les trombones, le tout dans des nuances *piano* [disque 4, 4].

La conclusion lente de la Cinquième Symphonie de Pettersson est faite en grande partie de sections dans différentes tonalités mineures. Dans ces sections, l'harmonie repose principalement sur les accords de tonique et de dominante, les deux accords les plus courants dans la musique tonale majeure/mineure traditionnelle. L'affirmation selon laquelle la symphonie n'est pas moderne est récurrente dans les articles parus avant et après la première. Dans l'un d'eux, il est dit que la musique de Pettersson surprend « par ses tours et ses détours dont la modestie est autrement considérée comme appartenant au passé de la musique contemporaine », ce qui doit faire référence à l'utilisation d'accords dans la fin nettement en mineur ; au début des années 1960 en Suède, les simples accords majeurs et mineurs étaient un symbole de « la tradition » par opposition à « la radicalité ».

Cependant, l'utilisation par Pettersson d'accords majeurs et mineurs purs dans la conclusion de la Cinquième Symphonie est loin d'être traditionnelle. Cela est dû en

partie à l'étendue des accords, qui restent plusieurs fois exceptionnellement longs. Par exemple, les deux derniers accords durent respectivement 46 et 21 mesures, ce qui affecte notre perception de leur sonorité ainsi que leur relation et leur fonction, et crée une impression très particulière.

Symphonie n° 6

Entre 1963 et 1966, Pettersson s'est attaqué à son énorme Sixième Symphonie qui dure près d'une heure. Cependant, la longue période de gestation n'est pas seulement due à des difficultés de composition, mais aussi à la maladie : c'est au début de 1964 qu'il subit sa première grave crise d'arthrite rhumatoïde. La Symphonie n° 6 apparaît comme une œuvre très sombre, oscillant entre des états émotionnels de colère, de désespoir et, surtout, de tristesse. À plusieurs reprises, elle a été décrite comme une lutte. Lorsque Göran Bergendahl a écrit sur l'œuvre avant la création, il a également souligné qu'il n'y avait

pas de répit dans la lutte : la Sixième Symphonie est un flux de musique unique, presque sans fin, qui ne connaît pas de rupture, si ce n'est des changements de tempo assez modérés. En tant que composition, c'est une épreuve de force unique qui exige beaucoup du chef, de l'orchestre et, surtout, du public. Pour le reste, il s'agit d'une symphonie au sens traditionnel du terme, une œuvre très dramatique dont les thèmes varient constamment.

On pourrait en déduire que la symphonie est inaccessible, mais je dirais plutôt le contraire : la Sixième Symphonie, tout comme la Septième, est peut-être la plus facile à assimiler, à condition que l'auditeur se prépare à un long voyage émotionnel. Et le succès a été au rendez-vous, à la fois lors de la création et par la suite. L'œuvre a été enregistrée pour la première fois au milieu des années 1970, un enregistrement qui a dépassé les frontières de la Suède. *American Record Guide* en 1977 affirmait que Pettersson avait poussé la répétition harmonique à l'extrême dans la symphonie pour créer le désespoir ultime. Il faisait référence à la deuxième et dernière partie de la symphonie qui repose en grande partie sur un seul accord – un accord dans une tonalité mineure

répété à l'infini, avec seulement de petites excursions vers d'autres accords.

La symphonie peut donc être divisée en deux parties. La première commence sur un tempo lent par un ostinato de basse, un motif dans les cordes graves joué de manière répétée, sur lequel d'autres parties sont ensuite ajoutées. Lorsque le tempo s'anime [disque 5, ②], le motif qui constitue la première partie de la symphonie est exposé. Pettersson développe le motif et le soumet à des variations constantes. La partie contient de grands changements dynamiques, souvent sous la forme d'explosions de violence. Quiconque se demande ce que représentent la noirceur et l'agressivité de la première partie peut faire le lien avec la maladie, le rhumatisme croissant dans ses articulations. Ces rhumatismes sont devenus si graves que le compositeur s'est arrêté de composer et s'est rendu dans une « ferme de santé ». Cela ne l'a pas aidé, mais il a souffert d'une hernie gênante et est rentré chez lui, comme il l'a dit lui-même, « comme un squelette vivant avec ses intestins se déversant dans son abdomen ». Dans sa biographie de Pettersson, Leif Aare rapporte les réflexions du compositeur : « lorsque j'ai commencé la symphonie, j'ai semé des graines germinales qui se sont transformées en un énorme drame qui s'est emparé de tout mon être. Des choses terribles se jouent dans la musique ». La deuxième partie, d'une durée d'environ 25 minutes [disque 5, commençant à ⑥], s'inspire fortement de « Il peut éteindre ma petite lumière », la dernière des *Chansons des va-nu-pieds* qui, lorsqu'elle est exposée, est jouée au cor anglais et au violoncelle [disque 5, ⑨]. Le narrateur est confronté à la mort, mais même s'il est facile de considérer la symphonie comme une lutte contre la mort, il convient de souligner que Pettersson ne l'a en aucun cas conçue comme une musique à programme.

Symphonie n° 7

Les circonstances entourant la Septième Symphonie de Pettersson et son grand succès ont été évoqués précédemment mais il convient de souligner un élément supplémentaire : de toutes les symphonies de Pettersson, la Symphonie n° 7 est celle qui expose

le plus et s'appuie le plus directement sur un principe de contraste. Ce principe est évident du plus bas au plus haut niveau ; dans la symphonie, on rencontre des sauts brusques entre les motifs d'accords des trombones et les motifs chromatiques des violons [disque 6, □ : 2'57], mais aussi de longues sections de caractère complètement différent qui alternent les unes avec les autres. Des sections angoissantes avec des ostinatos ascendants (motifs qui se répètent avec entêtement) et des explosions de violence sont suivies de sections calmes et sans conflit avec des mélodies lyriques et des harmonies romantiques. L'explosion la plus brutale est le point culminant de toute la symphonie [disque 6, □ : 15'40], où toute la sonorité orchestrale explose avec force, ce que la chorégraphe Birgit Cullberg choisira de représenter sous la forme d'une explosion atomique dans le ballet *Rapport*. La Septième Symphonie s'achève dans une détente totale, avec des lignes mélodiques simples, d'une beauté céleste, flottant au-dessus d'accords mineurs répétés. Il est possible que ce soit cette section finale que Pettersson avait à l'esprit dans une déclaration faite l'année de la création de la symphonie : « Quand l'ange voué à rendre à l'âme ce chant, si simple et clair qu'un enfant s'arrêtera de pleurer, viendra-t-il ? »

Symphonie n° 8

Composée en 1968–69, la Huitième Symphonie de Pettersson comporte deux mouvements. C'était la première fois que le compositeur donnait à une symphonie plusieurs mouvements depuis la Symphonie n° 3 de 1955. Les deux mouvements de la Symphonie n° 8 sont étroitement liés en termes de motifs et de caractère, mais la pause entre les mouvements est néanmoins une occasion pour l'auditeur de respirer et un temps d'arrêt dans le processus musical. Le premier mouvement est plus autonome, plus petit, en partie parce que la longue mélodie flottante qui ouvre la symphonie revient à la fin. Ce type de mélodie est fréquent dans les symphonies de Pettersson et il convient donc de développer quelque peu. Nombreux sont ceux qui ont écrit sur les « mélodies des cordes » de Pettersson. Plusieurs symphonies de Pettersson con-

tiennent de longues mélodies que l'on a qualifiées de « libres » ou d'« infinies ». Cette description s'explique, entre autres, par la difficulté de déterminer où les mélodies commencent et où elles se terminent, ce qui, dans les mélodies traditionnelles, est généralement clair et facile à déterminer. Les mélodies « infinies » se poursuivent et donnent l'impression de pouvoir le faire indéfiniment. Dans les mélodies traditionnelles, on peut également percevoir clairement les limites de la mélodie, comment elle peut être divisée et ce qui appartient à quoi. Mais cela est plus difficile dans les longues mélodies de Pettersson et c'est pourquoi elles donnent l'impression de couler « librement ». Une mélodie que l'on pourrait qualifier de « libre » et d'« infinie » est celle qui ouvre la Symphonie n° 8, et qui dure près de deux minutes et demie. La Huitième Symphonie est d'ailleurs peut-être celle de toutes les symphonies de Pettersson où l'on trouve le plus de mélodies de ce type.

Après la Septième, la Huitième Symphonie est probablement la plus connue et la plus jouée de toutes les symphonies de Pettersson. La première exécution a été dirigée en 1972 par Antal Doráti, mais c'est Sergiu Comissiona qui apporta à l'œuvre son succès. Lorsque l'Orchestre symphonique de Göteborg joua l'œuvre sous sa direction en 1975, plusieurs critiques ont souligné la grande différence entre les deux interprétations. Carl-Gunnar Åhlén a écrit : « Deux interprétations peuvent être si diamétralement différentes et celle-ci, en tout cas, m'a comblé deux fois plus. » En 1977, Comissiona a réalisé le premier enregistrement de l'œuvre aux États-Unis avec l'Orchestre symphonique de Baltimore qui a été publié chez Polar et Deutsche Grammophon. Comissiona, qui est devenu l'un des chefs d'orchestre les plus enthousiastes de l'œuvre de Pettersson, a joué la symphonie en concert aux États-Unis et a contribué à susciter l'intérêt pour Pettersson, tant dans ce pays qu'en Suède.

Symphonie n° 9

Au cours du travail sur la Symphonie n° 9, la santé de Pettersson se détériora. Il ignorait qu'il ne s'agissait pas seulement de rhumatisme mais qu'il souffrait aussi d'une

néphrite. Il s'affaiblit de plus en plus mais il termina l'œuvre avant d'être complètement alité et de devoir être transporté à l'hôpital Karolinska à Stockholm. Il y resta neuf mois, oscillant parfois entre la vie et la mort. La partition de la Symphonie n° 9 aurait vu le jour en moins de six mois. Sachant cela, il semble d'abord complètement illogique que la Symphonie n° 9 soit son œuvre la plus longue : 65 à 70 minutes selon la partition et plus de 80 minutes dans le premier enregistrement de l'œuvre (Orchestre symphonique de Göteborg et Sergiu Comissiona, auxquels l'œuvre a été dédiée). Pettersson n'aurait-il pas dû écrire une œuvre courte s'il savait son temps compté ? Il est facile d'être prolix lorsque l'on est pressé. S'exprimer avec concision peut en revanche prendre du temps.

Dans la Neuvième Symphonie, il y a aussi ce qui peut être perçu par certains comme des emprunts musicaux ou un mélange de styles. Il y a des épisodes de tango, à un moment donné conçus d'une manière proche du célèbre accompagnement de habanera dans *Carmen* de Bizet [disque 8, 6] : 2'19] ; un canon [disque 8, 2] et des citations de « La jeune fille et le vent blagueur », la dixième des *Chansons des vanu-pieds* [disque 8, 6] : 0'34]. (La même chanson est également citée dans les Septième et Onzième Symphonies.) Les déclarations de Pettersson indiquent cependant qu'il ne voyait pas du tout cela comme un mélange de styles : « ceux qui parlent de ruptures de style sont des académiciens sectaires qui ne comprennent pas », écrit-il en 1961. Pettersson considérait les grands contrastes dans sa musique comme un trait stylistique, quelque chose de nécessaire en raison de ce qu'il voulait exprimer. Selon lui, les différentes facettes de sa musique faisaient partie d'un seul et même tout, la même uniformité naturelle et organique. Pour beaucoup de contemporains de Pettersson, les grands contrastes dans sa musique étaient incompatibles avec une conception organique de son concept. Mais l'idée que Pettersson se faisait de l'aspect organique de la musique contenait des phénomènes déroutants et illogiques, comme un arbre dont les branches poussent dans la mauvaise direction, pour reproduire l'image que Pettersson a utilisée dans l'article « Dissonance douleur ». La symphonie géante

se termine paisiblement par une cadence plagale, la même progression d'accords qui a souvent été utilisée dans la musique d'église sur le mot « amen ».

Avec ses 2146 mesures s'étalant sur 385 pages de partition (370 dans le manuscrit), la Neuvième Symphonie est l'une des plus grandes œuvres en un mouvement de la littérature symphonique. Sa longueur est l'une des raisons pour lesquelles musiciens et public sont soumis à des exigences élevées. Le critique Leif Aare, qui défendit souvent le compositeur dans la presse, écrivit après la création en 1971 : « L'esthète peut certainement blâmer Pettersson pour sa démesure et sa complaisance, mais c'est complètement hors de propos. Personnellement, j'avais le sentiment que l'histoire de la musique s'écrivait dans la salle de concert de Göteborg. L'émotion du public était telle qu'il serait banal de parler de succès. »

Symphonie n° 10

Les symphonies 10 et 11 ont été commencées pendant le séjour de Pettersson à l'hôpital. En 1972, la Dixième Symphonie a été achevée. C'était sa symphonie la plus courte à ce jour, seulement 26 minutes, mais c'est une œuvre intense où l'auditeur est plongé dans l'action sans introduction préalable. Au début, pratiquement tous les motifs importants de la symphonie sont présentés en même temps : une gamme rapide et ascendante aux bassons et cordes graves ; un motif de fanfare aux trompettes et aux cordes plus aiguës (selon Leif Aare, Pettersson s'est objecté à la comparaison avec une fanfare) ; une mélodie ascendante aux hautbois et aux clarinettes, basée sur le motif de la première gamme. La Dixième Symphonie est quelque chose de complètement différent de toute la production symphonique précédente. Pettersson a comparé l'œuvre à « un coup de poing en pleine figure », expliquant qu'il y avait de la compassion dans toutes ses symphonies sauf la Dixième. Ce que Pettersson voulait vraiment exprimer est difficile à dire ; il avait un penchant pour les expressions drastiques et percutantes. Mais c'est une symphonie avec, exceptionnellement, quelques moments de calme, à la fois dans le flux rythmiquement intense et dans le processus

harmonique ; les endroits dans la musique où Pettersson voulait que l'auditeur prenne une profonde respiration sont rares. Si vous comparez la musique à un texte, elle n'est pas seulement mouvementée et dans un tempo rapide. Les arrêts complets sont presque complètement absents, et il est souvent difficile de savoir où se trouvent les virgules. De plus, la structure orchestrale y est extrêmement dense. Il y a fréquemment plusieurs couches dans les sonorités orchestrales qui « interfèrent » presque les unes avec les autres. Le travail est également passionnant parce que Pettersson a utilisé des techniques de composition extrêmement élaborées pour créer des sonorités chaotiques qui heurtent l'auditeur. Le compositeur semble avoir mis l'accent sur la construction de détails impossibles à percevoir pour le public. Par exemple, il y a un mouvement de doubles croches composé d'une séquence de 24 notes, une série de notes, qui se produit dans des variantes communes à la technique dodécaphonique : rétrograde, inversion et inversion rétrograde. Sans partition, c'est à peine perceptible – le mouvement des doubles croches apparaît comme un murmure.

Symphonie n° 11

La Onzième Symphonie est la plus courte de Pettersson (24 minutes selon la partition) et elle a été achevée en 1973. Elle commence de la même manière que beaucoup de ses symphonies, avec une ligne lyrique au-dessus d'accords mineurs calmes. Bien que l'introduction soit différente, la Symphonie n° 11 est à plusieurs égards apparentée à la précédente : les deux ont été commencées pendant la maladie, elles étaient les plus courtes à ce jour et ont une intensité similaire et une structure orchestrale dense, avec une écriture parfois extrêmement complexe dans laquelle la section de percussion est très active. De plus, les deux sont harmoniquement très avancées avec des sonorités difficiles à définir. Par exemple, les accords superposés comme les deux accords diminués superposés. Par endroits, on retrouve des allusions au jazz, surtout lorsque la contrebasse fait une sorte de « walking bass » sous des parties de cuivres accentuées. Un aspect important de la Dixième Symphonie, mais qui est encore plus évident dans

la Onzième, est le travail contrapuntique : comment les parties individuelles avec leur propre puissance mélodique sont combinées et comment la progression linéaire fait avancer la musique. Cela se produit dans le paysage sonore chaotique, parfois presque cacophonique décrit ci-dessus, où l’ancrage tonal est souvent ténu. Mais la particularité de cette symphonie est qu’elle se produit aussi environ aux quatre cinquièmes de son déroulement, lorsque le chaos est soudainement interrompu par une partie de violon solitaire dans un registre extrêmement aigu. À ce moment, une section commence dans laquelle Pettersson, exceptionnellement, semble avoir voulu montrer ses compétences techniques en composition, au lieu de plutôt les cacher à l’auditeur. Il est impossible ici de ne pas remarquer l’écriture imitative. Initialement, il s’agit d’un canon en quatre parties, complété par un autre canon en quatre parties dont le thème est une variante inversée du thème du premier canon.

Symphonie n° 12

En 1973, Pettersson accepta la commande de Carl Rune Larsson d’une œuvre pour le 500^e anniversaire de l’Université d’Uppsala. La commande était « profondément en relation avec l’actualité » ce qui rend étrange la proposition de Larsson d’écrire quelque chose en rapport avec sainte Brigitte de Suède (1303–1373). Le choix du texte de Pettersson, ici des poèmes du *Canto general* de Pablo Neruda, était indéniablement plus actuel. *La Mort dans le square*, les neuf poèmes interdépendants que Pettersson a mis en musique, décrivent le massacre commis sur des manifestants innocents à Santiago du Chili le 28 janvier 1946. Même si l’événement avait eu lieu une trentaine d’années plus tôt, le texte n’a pas été considéré comme idéal pour une célébration académique. Ce choix est apparu d’autant plus politique que le président Allende avait été destitué et assassiné lors d’un coup d’État militaire en 1973. La façon dont l’université a géré la situation a été de commander une autre œuvre, plus festive et plus conventionnelle, à Ingvar Milveden, compositeur et professeur agrégé de musicologie à l’université avec une bonne connaissance du contexte académique.

Pettersson avait montré une position humaniste à plusieurs reprises auparavant, exprimant sa sympathie pour l'« homme ordinaire ». Dans ce cas, il s'est probablement rendu compte que l'œuvre serait perçue comme clairement politique. Vraisemblablement pour clarifier ces questions, Pettersson a écrit la préface suivante à la Symphonie n° 12 :

Mon engagement dans cette œuvre n'est pas politique. Le nom de la nation et les noms des personnes et des lieux sont pour moi des symboles de ce qui s'est passé et se passe dans le monde. Toute l'histoire du genre humain se déroule autour de la cruauté de l'homme pour l'homme – comme il en était au commencement : un individu était confronté à un autre – et le plus faible a été battu.

Et il ne s'agissait pas seulement de l'homme dépossédé dans une autre partie du monde. Dans une chronique de l'année datée de janvier 1974, il a été déclaré que Pettersson avait trouvé une parenté entre les pauvres au Chili et son propre milieu ouvrier à Stockholm : « Mon cœur était et est avec le pauvre Chilien, si semblable à l'ouvrier du tiers-monde dans lequel j'ai moi-même grandi autrefois. »

Après la première exécution le 29 septembre 1977 (avec une répétition générale publique deux jours plus tôt), les critiques ont été nettement positives. Cependant, il a été mentionné que la symphonie était davantage un requiem qu'une « musique festive ». Selon la partition, la symphonie a été composée entre mai 1973 et janvier 1974 et a une durée estimée à 52 minutes. Elle compte neuf parties distinctes correspondant aux poèmes mis en musique et est la seule de ses symphonies renfermant des parties vocales. Le chœur chante presque continuellement, souvent avec force et dans des registres difficiles, ce qui rend les parties chorales très exigeantes. Pettersson a souvent laissé la musique aller à contre-courant du rythme de la langue. Tout le texte est caractérisé par la cruauté et le chagrin, mais dans la dernière strophe, l'espoir est toujours présent, quelque chose que Pettersson a choisi de dépeindre avec un magnifique accord d'ut majeur : « un jour de justice conquis par la lutte, et vous, frères tombés, serez tranquillement avec nous dans la dernière bataille de ce jour sans fin. »

Symphonie n° 13

La partition de la Treizième Symphonie de Pettersson est datée de « mars-août 1976 ». Étant donné que la symphonie comprend 2046 mesures de musique complexe pour grand orchestre symphonique, il s'agit d'une période remarquablement courte. Plusieurs œuvres antérieures de Pettersson portent des dates qui réfèrent à l'ensemble du processus compositionnel (par exemple, la Sixième Symphonie est datée de « 1963–1966 »), mais dans le cas de la Treizième, il est plus probable que la datation se réfère uniquement à la préparation de la partition, et non au travail préliminaire. Quoiqu'il en soit, il est fascinant que Pettersson, avec ses mains déformées par les rhumatismes, ait réussi à compléter la partition en si peu de temps.

La symphonie impose des exigences élevées non seulement aux musiciens, mais aussi au public. Après la première mondiale, qui eut lieu à Bergen en 1978, la critique dans *Dagens Nyheter* portait le titre : « Une nouvelle grande œuvre – mais inaccessible ». La symphonie est massive, et peut-être la composition la plus difficile d'accès de tout l'œuvre de Pettersson. Cela est probablement dû à la difficulté d'orientation, à la fois en ce qui concerne la tonalité que le développement même de l'œuvre. La première concerne, en termes simples, l'auditeur (inconsciemment) à la recherche de notes de base et d'accords pour relier les autres notes et accords, ce pour quoi nous n'obtenons pas beaucoup d'aide ici. La seconde est qu'il peut être difficile de savoir quels motifs et mouvements mélodiques sont d'une importance centrale dans la symphonie et que les frontières entre ses différentes parties ne sont ni claires ni sans ambiguïté. Une aide pour pouvoir se situer dans la symphonie est de reconnaître le motif central qui ouvre l'œuvre à l'unisson, un motif hautement expressif caractérisé par un mouvement ascendant qui s'étend sur plusieurs octaves.

De plus, les contrastes caractéristiques des symphonies de Pettersson ne sont pas aussi clairement articulés dans la Symphonie n° 13, ce qui rend difficile pour le public la perception du cours dramatique des événements. On peut la comparer à la Sym-

phonie n° 7, de loin la symphonie la plus jouée du compositeur, où les contrastes aident l'auditeur à se situer, clarifiant tension et détente. C'est peut-être l'une des raisons de la popularité de cette symphonie. La même différence stylistique peut être observée entre les symphonies des années 1970 en tant que groupe par rapport aux symphonies des années 1960 : dans les symphonies 10 à 16, les contrastes ne sont pas aussi clairement articulés que dans les symphonies 5 à 9.

Dans la Treizième Symphonie, un certain nombre de petits passages qui rappellent la musique d'autres compositeurs. Cependant, il ne s'agit pas de citations au sens strict, mais plutôt d'« allusions ». On trouve un exemple au début de la symphonie [disque 10, □: 5'00] où l'on entend Beethoven entrer dans la musique de Pettersson, non seulement avec le rythme ta-ta-ta-taaa, mais aussi avec les mêmes intervalles descendants que dans la Cinquième Symphonie. Immédiatement après, le nom du compositeur russe Dmitri Chostakovitch est évoqué (D–S–C–H, selon la notation allemande, c'est-à-dire ré-mi bémol-do-si), et au cours de la longue symphonie, l'auditeur attentif pourra découvrir d'autres allusions.

La Treizième Symphonie de Pettersson a reçu sa création suédoise à l'automne 2014 par l'Orchestre symphonique de Norrköping sous la direction de Christian Lindberg, 38 ans après son achèvement.

Symphonie n° 14

La Quatorzième Symphonie de Pettersson commence d'une manière inhabituelle tant en termes de signature rythmique (mesure à 3/8) que de tempo (*Presto*). Un motif de neuf notes aux premiers violons lance un mouvement mélodique qui est également particulier car, avec la partie au-dessous des seconds violons, il contient toutes les notes de la gamme chromatique, ce qui rappelle la technique dodécaphonique. Bien que Pettersson ait mené des études très approfondies sur cette technique, il ne l'a jamais vraiment totalement adoptée. Il l'a critiquée à plusieurs reprises, mais a égale-

ment déclaré à l'époque de la composition de la Symphonie n° 14 à propos de ses connaissances sur cette technique : « J'aurais pu devenir un maître du système dodécaphonique, mais j'ai choisi la simplicité pour laquelle je devais travailler fort. » Dans plusieurs symphonies, cependant, il est possible de voir des traces de la technique, et peut-être plus clairement dans la Quatorzième Symphonie. Ce qui renforce cette impression, c'est que dans l'introduction et plus tard dans la symphonie, on y fait largement appel aux techniques de composition associées au dodécaphonisme, telles que le rétrograde et l'inversion.

Dans la symphonie, la seconde des *Chansons des va-nu-pieds*, « Étreinte tendre et étroitement ferme », occupe une place primordiale. Elle apparaît citée dans son intégralité cinq fois et est donc très importante pour la construction de la forme de la symphonie. La chanson est exposée relativement tôt dans la symphonie [disque 11, 3] et les cinq citations se suivent pratiquement les unes après les autres, dans des tonalités et des orchestrations différentes et avec des caractères variés. Pettersson a également travaillé de manière raffinée au premier plan et à l'arrière-plan dans les différentes présentations de la chanson ; après avoir été clairement établie, la chanson recule dans le paysage sonore, y compris derrière le motif de neuf notes de l'introduction. Un bel exemple est la cinquième et dernière fois qu'« Étreinte tendre et étroitement ferme » apparaît dans son intégralité [disque 11, 4]: 2'50]. La chanson est exposée aux trombones, mais bien qu'elle soit pleinement audible, Pettersson a laissé d'autres parties du mouvement attirer l'attention tandis que la chanson se retire en arrière-plan.

La Symphonie n° 14 a été créée par l'Orchestre philharmonique de Stockholm sous la direction de Sergiu Comissiona le 26 novembre 1981, un an après le décès de Pettersson.

Symphonie n° 15

La Symphonie n° 15 (1978) se caractérise dès le départ par sa tension élevée. Voici peut-être l'introduction la plus frappante de toutes les symphonies de Pettersson. Des accords courts et marqués aux cors et aux trombones sont joués à des intervalles d'une mesure et demie sur un trémolo de la caisse claire. Les accords reviennent, notamment dans les dernières parties de la symphonie. Dès la sixième mesure, un motif mélodique expressif est joué par les premiers violons, suivi de mouvements contrastés et rapides. Rendu là, Pettersson a présenté la majeure partie du matériau avec lequel il construira la symphonie. La symphonie a des passages distinctifs où certains diffèrent grandement de ce qui précède, comme à la mesure 1377 [disque 2, ☐: 4'23] où le public a brièvement l'occasion de respirer. L'alto et les violons solos planent dans des registres très aigus au-dessus des accords des vents et des triolets de *pizzicati* rêveurs des violoncelles et des contrebasses.

Pour l'auditeur, il peut être difficile de naviguer dans la Quinzième Symphonie en termes de rythme et de tonalité, comme c'est le cas dans plusieurs symphonies des années 1970 de Pettersson. Mais dans les sections plus calmes de l'œuvre, le compositeur donne souvent à l'auditeur un « sol sur lequel se tenir debout » plus clair, un centre tonal auquel il est possible de relier les mélodies et les accords entendus. Au tiers de la symphonie environ vient une partie plus calme assez longue, une section appelée *Cantando* (de l'italien : chantant) caractérisée par du lyrisme et des lignes *legato* étirées. L'atmosphère paisible ne reprend de l'espace que vers la fin de cette symphonie intense. Pettersson laisse ensuite [disque 2, ☐: 21'44] les violons « chanter » un accord d'un majeur expressivement brisé au début d'une section de type choral. À partir de ce moment, la musique gravite vers le do. La tonalité s'éloigne immédiatement, mais retrouve son chemin en ut mineur et en ut majeur. Dans cette section, la musique est nettement plus homophonique, et les percussions, qui apparaissent fréquemment dans la symphonie dans son ensemble, peuvent se reposer. Ce n'est qu'au retour de l'anxiété dans la musique que Pettersson laisse les percussions participer à nouveau. Maintenant,

les motifs centraux du début de la symphonie reviennent également, mais dans de nouveaux atours orchestraux et avec une touche tonale différente (ut majeur est toujours présent). Cette dernière section ressemble donc plus à une sorte de coda qu'à une réexposition. La Quinzième Symphonie a été créée après la mort du compositeur, le 19 novembre 1982, lors d'un concert diffusé en direct à la télévision et à la radio.

Symphonie n° 16

D'une durée d'environ 25 minutes, la Seizième Symphonie est l'une des plus courtes de Pettersson. Elle commence sauvagement et intensément (dans la partition : *frenetico*) et le langage tonal libre dans l'introduction contraste avec le langage romantique, parfois « parfumé de jazz » dans la partie lente et calme qui suit [disque 3, [2](#)]: 8'05]. Même après cette partie calme, la symphonie se caractérise par l'ambiance frénétique dans un langage tonal libre. Il existe des points d'ancrage tonaux à partir desquels l'auditeur peut s'orienter mais ils sont peu nombreux. La musique est empreinte de suspense, une tension qui se dissout avec la conclusion tonale, simple et paisible de la symphonie.

Sur cet enregistrement de la Symphonie n° 16, la partition de Pettersson a été suivie à la lettre, même en ce qui concerne la partie de saxophone. Cela n'a pas toujours été le cas en raison du manque de connaissance du compositeur sur les spécificités du saxophone. Mais Pettersson était parfaitement conscient de ce qu'il faisait en tant que compositeur, et l'une des choses qui rend la « sonorité Pettersson » spéciale est précisément son art particulier de l'orchestration. Ses talents d'orchestrateur ont certainement été remis en question par les musiciens et les critiques. Mais d'une part, ce point de vue a rarement été correctement étayé et, d'autre part, la sonorité orchestrale est une partie inextricable de l'expression musicale de Pettersson. C'est pourquoi il faut se féliciter que la symphonie ait été entièrement enregistrée conformément aux intentions de Pettersson.

Fragment de la Symphonie n° 17 (?)

À sa mort survenue en 1980, Pettersson laissa derrière lui les fragments de deux œuvres. L'une est un concerto pour alto dont la partition est presque complète. La seconde est une pièce orchestrale commencée par Pettersson et ne comprend que 207 mesures. Bien qu'elle n'ait pas de titre, cette pièce est généralement considérée et désignée comme un fragment de la Dix-septième Symphonie. Ce fragment a été utilisé comme matériau de base dans l'œuvre du compositeur Peter Ruzicka ... *das Gesegnete, das Verfluchte* [Le béni, le maudit] (1991), mais ce n'est que maintenant que le public peut entendre ce que Pettersson a écrit. À l'écoute du fragment de la Dix-septième Symphonie, nous devons nous rappeler que ce n'est pas une pièce achevée, pas plus qu'une œuvre que le compositeur pensait prête à être offerte au public. Au lieu de cela, nous avons la chance de contempler le processus de composition et d'écouter probablement la toute dernière chose qui ait coulé de la plume d'Allan Pettersson.

Autres œuvres orchestrales et concertos

Les symphonies forment le cœur de l'œuvre de Pettersson, mais les autres œuvres pour orchestre ainsi que les concertos méritent qu'on s'y attarde.

Son premier concerto pour violon était intitulé, en français, **Concerto pour violon et quatuor à cordes**. Achevé en 1949, il s'agit de l'œuvre la plus avant-gardiste de Pettersson. Ce dernier était complètement inconnu en tant que compositeur et il était clair qu'avec ce concerto, il s'orientait vers la musique la plus radicale. On trouve de la polytonalité, de la polyrythmie, des glissandos de doubles cordes, des quarts de ton, des passages joués *col legno* et derrière le chevalet. L'œuvre, très difficile, a été créée le 10 mars 1951 et le compositeur a ensuite semé « le désarroi chez les critiques », pour citer Urban Stenström dans *Svenska Dagbladet*. Dans une interview publiée quelques jours plus tard, Pettersson fut qualifié d'« expressionniste ultra-

difficile » et de « moderniste controversé ». Dans le manuscrit de son article « Dissonance douleur », publié en 1952, il décrit comment le concerto est « si rempli de dissonances qu'il explose presque » et déclare que les dissonances sont des douleurs « justifiées ». Il est intéressant de noter que dans une interview réalisée 20 ans plus tard, il a donné une image différente, à savoir que le concerto a été composé comme un moyen d'apprendre le métier.

Lorsque Pettersson a composé le **Concerto n° 1 pour orchestre à cordes**, c'était là sa première œuvre pour un grand ensemble et pour des instruments que l'altiste Pettersson connaissait bien. L'œuvre a été achevée en 1950 et compte les traditionnels trois mouvements rapide-lent-rapide des concertos, bien que le dernier mouvement commence dans un tempo large. Le concerto n'est pas aussi radicalement moderniste que le premier concerto pour violon, mais se caractérise plutôt par une vitalité rythmique et souvent une expression extrovertie. Béla Bartók, dont Pettersson a joué la musique pendant ses années dans l'orchestre, se distingue comme une source d'inspiration. Bien que l'œuvre ne soit pas aussi moderniste que le Concerto pour violon, elle était bien au-delà de la limite acceptable selon certains critiques. Teddy Nyblom d'*Aftonbladet* a utilisé des expressions telles que « sons angoissants et nocifs » et « bruit », et a exhorté Pettersson en ces termes : « arrêtez de composer ! »

Le **Concerto n° 2 pour orchestre à cordes** est l'œuvre sur laquelle Pettersson commença à travailler après les revers de la Troisième Symphonie. On avait critiqué son traitement de la forme et le fait que la symphonie n'était pas « symphonique » et, dans ce contexte, le choix de composer un concerto et pour un autre ensemble semble être conséquent. Tant au niveau stylistique que motivique, ce concerto est plus proche du Concerto n° 1 que des Deuxième et Troisième Symphonies, à l'exception de la section lyrique qui rompt le finale, une section proche du thème secondaire de la Deuxième Symphonie. Le Concerto n° 2 a été achevé en 1956, mais contrairement à la plupart des œuvres de Pettersson, il fallut beaucoup de temps avant que l'œuvre ne soit créée. C'est peut-être un manque de confiance en lui et en son travail qui a

poussé Pettersson à le mettre de côté. En 1967, Pettersson reçut une bourse de 12 000 SEK du syndicat suédois des travailleurs de la construction. Il avait initialement l'intention de remercier l'organisation en lui dédiant la Symphonie n° 7 (une version de la partition porte une telle dédicace), mais elle a finalement été dédiée au chef Antal Doráti. Au lieu de cela, Pettersson a repris le Concerto n° 2 pour orchestre à cordes, datant d'une dizaine d'années, et l'a dédié au syndicat.

Le **Concerto n° 3 pour orchestre à cordes** a été composé immédiatement après le second. Il a été achevé en 1957 et créé dès 1958 lors du concert mentionné précédemment durant lequel le pianiste de jazz Bengt Hallberg a également joué. Le Troisième Concerto pour orchestre à cordes a une portée complètement différente des deux précédents, avec une durée d'environ 50 minutes, soit l'équivalent d'une de ses symphonies plus longues. De plus, on a l'impression que Pettersson a « trouvé quelque chose » dans le travail sur l'œuvre. L'auditeur qui a entendu les symphonies de Pettersson qui ont suivi (à partir de la quatrième) reconnaîtra le « ton » de Pettersson. Il s'agit en partie des types de motifs, des tournures mélodiques et de l'*ostinato*, mais surtout de la façon dont il utilise dans certains endroits un langage tonal plus simple, plus traditionnel et romantique. C'est quelque chose sur quoi Moses Pergament a attiré l'attention dans une critique intitulée « Allan Pettersson – romantique des années 50 » :

Les trois mouvements du concerto pour orchestre à cordes ont en commun le fait que ce que nous entendons ici par style romantique est appliqué dans un double but : en partie pour saper ou perturber l'aspect motorique du modernisme dans le processus musical, et en partie pour faire de la place pour ses propres fins : chanson, mélodie – du fond du cœur jusqu'à l'espace interstellaire. Il va sans dire que des affrontements de cette nature doivent déclencher toutes sortes de conflits.

Après le Troisième Concerto pour orchestre à cordes, Pettersson a retrouvé la voie de la composition symphonique et a tellement apprécié le format qu'il faudra attendre 15 ans avant qu'il ne revienne à un autre type d'œuvre. C'est alors que Pettersson a

composé le *Mouvement symphonique*, qui a ensuite été mis en images par Boris Engström. Le *Mouvement symphonique* a été composé immédiatement après les Dixième et Onzième Symphonies, mais est différent de celles-ci. Il n'a pas la même intensité ni la même complexité énormes et pas non plus la même densité structurelle orchestrale. Il rappelle plutôt les symphonies des années soixante. De plus, il est clair que Pettersson a décidé d'écrire une pièce orchestrale plus courte. Ici, les longues lignes des symphonies ne sont même pas amorcées et les motifs ne subissent pas de processus de traitement aussi méticuleux que dans les symphonies. L'œuvre a également une structure formelle exceptionnellement simple pour Pettersson avec des limites claires et des parties avec des motifs et des thèmes que l'auditeur reconnaît facilement. On pourrait dire (en plaisantant) que la Symphonie n° 10 est composée de 50 minutes de musique pressée dans un format de 25 minutes. Le *Mouvement symphonique* dure environ 11 minutes et c'est là la quantité de musique que Pettersson a écrite.

Étant donné que le **Concerto n° 2 pour violon et orchestre** (1977) a été traité en détail dans la partie biographique de ce texte, il ne sera que brièvement évoqué ici. Le concerto de 50 minutes est d'un seul tenant et est largement basé sur la mélodie « Le Seigneur marche dans la prairie » des *Chansons des va-nu-pieds*. Mais contrairement à la façon dont les *Chansons des va-nu-pieds* ont été utilisées plus tôt dans les symphonies, la mélodie remplit ici un rôle encore plus fondamental. La mélodie et ses différents composants constituent un point de départ pour le matériau motivique et sont présents dès le début, même s'ils ne sonnent dans leur intégralité que loin dans l'œuvre (*Cantando*, disque 12, [4]). Pettersson a révisé l'œuvre en 1978–79 et aussi après en avoir entendu la retransmission de la création en janvier 1980.

Le fragment de ce qui est un **Concerto pour alto et orchestre** faisait partie des documents de Pettersson qui nous sont parvenus. Bien que ce concerto ait été présenté dans de nombreux contextes comme une œuvre à part entière de Pettersson, de nombreux éléments laissent à penser qu'il n'a pas eu le temps de le terminer. Dans sa biographie de Pettersson, le musicologue Michael Kube a mis en évidence un certain

nombre de considérations qui soutiennent ce point de vue. La personne qui a veillé à ce que l'œuvre soit présentée au public était le chef d'orchestre, compositeur et, à l'époque, administrateur d'orchestres allemands, Peter Ruzicka. Il a vu la partition lors d'une visite à la veuve du compositeur en 1985 et trois ans plus tard, le 24 septembre 1988, le Concerto pour alto a été créé à Berlin. Le chef d'orchestre était Sergiu Comissiona et le soliste, Yuri Bashmet.

Musique pour instrument seul, de chambre et vocale

Les œuvres de musique de chambre de Pettersson, pour instrument soliste et pour ensemble, ont été composées avant et pendant ses études de composition. Elles donnent l'impression que le compositeur s'y est livré à des expériences, bien que plusieurs soient habilement conçues et que les Sept Sonates pour deux violons en particulier soient de haut niveau. Sa première œuvre, **Deux Élégies pour violon et piano**, a été composée en 1934. Les élégies sont traditionnellement des pièces de genre et, selon Pettersson, elles ont conduit le professeur Gustaf Nordqvist à s'exclamer : « Inscris-y ton nom ! Tu es un compositeur. » **Andante espressivo** (1938) et **Romanza** (1942), également pour violon et piano, suivent dans la même veine. La **Fantaisie pour alto seul** a été composée en 1936 et est de style considérablement plus moderne que les œuvres pour violon que nous venons de mentionner. Il est probable que la pièce virtuose ait pris forme, du moins dans une certaine mesure, lorsque le compositeur jouait de cet instrument. **Quatre improvisations pour violon, alto et violoncelle** et un quatuor à cordes inachevé datent également de la même année. Les improvisations ont été composées en peu de temps et soumises lorsque Pettersson a déposé sa demande d'admission dans la classe de contrepoint du conservatoire.

Le **Lamento** (1945) est la seule œuvre du compositeur pour piano seul. C'est une pièce courte, élégiaque et presque méditative dédiée au pianiste Tore Wiberg. Alors que Pettersson étudiait avec Blomdahl, il composa une **Fugue en mi** pour hautbois,

clarinette et basson (1948), créée à la radio en 1950. La pièce a reçu un accueil mitigé. Nils L. Wallin a fait l'éloge de la compétence technique, mais a souhaité qu'elle soit « associée à un meilleur équilibre d'expression ». Les dernières œuvres de musique de chambre de Pettersson sont les **Sept Sonates pour deux violons** (1951). L'aspect radical et expérimental du Concerto pour violon et quatuor à cordes est également présent ici avec les combinaisons sonores âpres et les énormes exigences pour les musiciens. Nous entendons des techniques fascinantes telles que le jeu en *pizzicato* et les glissandos, par exemple, dans la sixième sonate. Lors de l'écoute, il est parfois difficile de s'imaginer comment deux musiciens peuvent créer un paysage sonore aussi varié et innovant. Les symphonies qui suivront sont aussi apparentées au niveau technique et à son idiome. Pettersson a utilisé ses propres mélodies ainsi que d'autres dont il n'est pas l'auteur dans l'œuvre, dont « Fleur à mon pied » des *Chansons des va-nu-pieds* (dans la Sonate n° 1), et des fragments de l'hymne *Blott en dag* [Juste un jour] (dans la Sonate n° 5). La dernière sonate repose sur une mélodie élégiaque, un « chant de deuil » instrumental, et sert de conclusion calme à la l'œuvre longue et expressive. Cette technique semble s'apparenter à la façon dont ses œuvres ultérieures se terminaient souvent avec des mélodies élégiaques dans des sections lentes.

Pettersson a composé un total de quatre œuvres qui incluent des parties vocales : la Symphonie n° 12 et *Vox Humana*, qui ont été évoquées précédemment, et Six Chansons et les 24 *Chansons des va-nu-pieds*. À la création des **Six Chansons** (1935), Pettersson n'avait composé qu'une seule œuvre auparavant. Un thème qui reviendra plus tard dans les textes qu'il choisit de mettre en musique est déjà là : la sympathie pour les exclus et les faibles. Le langage tonal est proche des Deux Élégies mais fait entendre, par endroits, des sonorités plus impressionnistes (comme dans « Tillflykt » [Refuge]).

Entre 1943 et 1945, Pettersson a composé des chansons sur ses propres textes, qui seront ensuite rassemblées dans les 24 *Chansons des va-nu-pieds*. Il tenta de les faire publier dès les années 1940, mais sans succès. L'une des raisons semble avoir été la difficulté de définir le genre de ces chansons. Deux éditeurs ont été contactés – l'un

classique et l'autre spécialisé dans la musique de divertissement – mais aucun ne voulut les publier. Ce dernier faisait précisément référence au fait que les chansons ne cadraient pas dans le répertoire. Certaines chansons ont été créées à la radio le 29 janvier 1952 sous le titre « Visor av Allan Pettersson » [Chansons d'Allan Pettersson]. Une sélection en a été fait pour le concert de 1968 mentionné plus haut incluant la création de la Symphonie n° 7. Ce n'est qu'en 1974 que les 24 chansons ont été enregistrées par Margot Rödin (mezzo-soprano), Erik Sædén (baryton) et Arnold Östman (piano). Le matériel de Pettersson montre qu'il a révisé les chansons aussi tard que dans les années 60. En plus des 24 poèmes mis en musique, il en existe un grand nombre de la même période – selon Pettersson, environ 80. Il a probablement décidé du format des *Chansons des va-nu-pieds* au moment du premier enregistrement intégral. Les textes naïfs sont autobiographiques et traitent de thèmes tels que le fait de grandir dans la pauvreté, l'alcoolisme du père et la spiritualité de la mère ; le désir d'éloignement ; l'amour, la mort et Dieu. On trouve, bien sûr, une parenté avec Schubert (« Il peut éteindre ma petite lumière »). Beaucoup de chansons ont un caractère populaire ou folklorique et certaines présentent des similitudes manifestes avec des hymnes (« Le Seigneur marche dans la prairie »).

Ce n'est qu'en 1978 que « Barfotasånger 1943–45 » [Chansons des va-nu-pieds 1943–45] ont été publiées par Nordiska Musikförlaget. Les textes avaient cependant été publiés deux ans plus tôt avec 17 autres poèmes. Le critique littéraire Bengt Holmqvist a sévèrement critiqué le livre (« il est vraiment difficile de trouver quelque chose de bon dans ce livre »), mais cela n'affecta pas plus Pettersson que les jugements sévères des années précédentes. Il était à cette époque fermement établi en tant que compositeur, « maître symphoniste » de Suède, et avait lui-même contribué à créer sa propre image dans les médias. De plus, il savait à quel point les *Chansons des va-nu-pieds* avaient joué et continuaient de jouer un rôle important dans sa création artistique. Elles avaient inspiré et donné une impulsion et une matière concrète à ses œuvres ultérieures, et continueraient de le faire.

Les chansons apparaissent dans des œuvres telles que le Concerto n° 1 pour orchestre à cordes, les Sept Sonates pour deux violons, un grand nombre de symphonies et le Deuxième Concerto pour violon. Il s'agit souvent de petits motifs qui flottent ici et là, tels que les accords arpégés spécialement conçus de « Tandis que les mouches bourdonnent » et « La jeune fille et le vent blagueur » dans le Concerto n° 1 pour orchestre à cordes et la Symphonie n° 7 respectivement. D'autres fois, la citation joue un rôle extrêmement fondamental (Sixième et Quatorzième Symphonies), ou comme, dans le Deuxième Concerto pour violon, forme même la base de l'œuvre entière. En ce qui concerne la chanson de cette dernière œuvre, le compositeur a écrit : « On ne se contente pas seulement d'insérer une chanson. Elle émerge organiquement du travail et finit par se développer en une grande fresque. » Lorsque le musicien d'orchestre Pettersson a conçu les chansons, il ne se doutait pas de l'énorme signification qu'elles prendraient.

L'importance centrale des *Chansons des va-nu-pieds* signifie-t-elle que les œuvres de Pettersson qui citent les chansons « parlent » de l'enfance difficile du compositeur ? Non, cela serait trop facile avec des interprétations qui peuvent conduire à des erreurs. On a assumé que toutes les chansons utilisées sont autobiographiques et qu'une citation musicale implique toujours une référence au texte et à son contenu autobiographique. Certes, il semble raisonnable que l'utilisation de « Il peut éteindre ma petite lumière » tout au long de la dernière partie de la Sixième Symphonie soit une façon de pointer vers le thème de la mort. Mais souvent, il peut plutôt s'agir d'associations musicales à une musique antérieure, la sienne ou celle des autres, qui n'ont pas une signification aussi directe. Pettersson a utilisé des techniques que l'on retrouve dans la musique dodécaphonique, mais cela ne doit pas être interprété comme un hommage à la musique de Schoenberg. La technique était plutôt un outil que Pettersson avait sous la main. Lorsque le nom de Chostakovitch, codifié avec les lettres « musicales » D-S-C-H apparaît dans la musique de Pettersson, on peut se demander s'il s'agit d'un hommage au collègue compositeur ou plutôt d'une sorte de « clin d'œil ».

Même sans interprétation biographique basée sur les autocitations, les liens entre les différentes œuvres de Pettersson constituent un réseau fascinant, où les œuvres peuvent non seulement être comprises dans un long ordre chronologique, mais sont aussi reliées d'autres manières. Lorsque l'on commence à démêler cet écheveau, on comprend mieux ce compositeur, l'un des plus passionnants de Suède et la place qu'il occupe dans l'histoire de la musique.

© *Per-Henning Olsson 2023*



La carrière de chef d'orchestre de **Christian Lindberg** a débuté lorsque le Royal Northern Sinfonia l'a persuadé de diriger un concert en 2000 et un article éblouissant paru dans *The Guardian* l'a convaincu de continuer. Il a par la suite été nommé directeur musical de l'Orchestre de chambre nordique et de l'Ensemble à vent suédois, postes qu'il a occupés entre 2004 et 2012. De 2009 à 2019, il a été chef principal de l'Orchestre philharmonique de l'Arctique et, de 2016 à sa dissolution en 2021, directeur artistique et musical de l'Orchestre NK d'Israël, proclamé meilleur orchestre d'Israël par le Conseil israélien pour l'art et la culture, aux côtés de l'Orchestre philharmonique d'Israël. Par ailleurs, Christian Lindberg est souvent invité à diriger des ensembles tels que les orchestres philharmoniques royaux de Liverpool et de Stockholm, l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise, l'Orchestre symphonique national du Danemark, ainsi que les orchestres philharmoniques d'Helsinki et de Rotterdam. Lindberg apparaît sur de nombreux enregistrements salués parus chez BIS. En 2015, il a été élu « meilleur cuivre de l'histoire » lors d'un sondage organisé par la station de radio britannique ClassicFM.

www.tarrodi.se/cl/

Leif Segerstam est l'un des talents musicaux les plus polyvalents des pays nordiques. Après avoir étudié le violon, le piano, la composition et la direction d'orchestre à l'Académie Sibelius d'Helsinki, il poursuit sa formation à la Juilliard School of Music de New York. Segerstam a été chef d'orchestre principal de l'Orchestre symphonique de la Radio de Vienne de 1975 à 1983, et chef d'orchestre principal de l'Orchestre philharmonique d'Helsinki de 1995 à 2007, et porte aujourd'hui le titre de chef d'orchestre émérite de cet orchestre. Il a également été chef principal de l'Opéra royal de Suède à Stockholm et s'est produit au festival d'opéra de Savonlinna en Finlande. Il a occupé des postes à la tête de nombreux autres orchestres incluant l'Orchestre symphonique national du Danemark, et a été invité à diriger dans le monde entier. De l'automne 1997 au printemps 2013, il a été professeur de direction à l'Académie Sibe-

lius. Le Comité de la musique nordique (NOMUS) a décerné à Leif Segerstam le Prix musical du conseil nordique en 1999. En 2004, il a reçu le prix annuel de l'État finlandais pour la musique. Leif Segerstam a fait preuve d'une créativité exceptionnelle en tant que compositeur tout au long de sa carrière musicale et a écrit plus de 350 symphonies, ainsi que des concertos et de la musique de chambre et vocale.

Stig Westerberg, l'un des principaux chefs d'orchestre suédois de son époque, est principalement connu pour sa collaboration de plusieurs décennies avec l'Orchestre symphonique de la Radio suédoise et en tant que chef d'orchestre principal de l'Orchestre symphonique de Malmö. Il était considéré comme l'un des meilleurs interprètes et défenseurs de la musique orchestrale suédoise de la seconde moitié du XX^e siècle qu'il a défendue sans relâche. En plus de son activité en tant que directeur musical, il a poursuivi une carrière de chef d'orchestre invité qui l'a mené dans toute l'Europe

L'**Orchestre symphonique de Norrköping** (SON) a été fondé en 1912 et, en 2024, comptait 85 musiciens. L'orchestre a récolté de grands succès nationaux et internationaux ces dernières années grâce à ses concerts, ses enregistrements et ses tournées. De nombreux chefs d'orchestre de renommée mondiale se sont produits à sa tête parmi lesquels Herbert Blomstedt, Okko Kamu et Franz Welser-Möst. Au fil des ans, de nombreuses œuvres ont été créées à Norrköping et, grâce à un don de la violoniste Anne-Sophie Mutter, l'orchestre a pu organiser un concours de jeunes compositeurs (2012–14). L'orchestre donne régulièrement des concerts à Stockholm et a également effectué des tournées en Europe, au Japon et en Chine. Parmi les nombreux enregistrements BIS de l'orchestre figurent des disques de musique orchestrale d'Ingvar Lidholm, salués par la critique. Dans la série des symphonies d'Allan Pettersson, saluée par la critique internationale, l'enregistrement de la Neuvième a été récompensé par un *Grammis* suédois, tandis que ceux consacrés à la Treizième et à la Quatorzième

ont tous deux été nominés pour un *Grammis*. Parmi les autres enregistrements notables, mentionnons ceux consacrés aux concertos pour violon de Tchaïkovski et de Barber avec Johan Dalene en tant que soliste, sous la direction de Daniel Blendulf.
www.norrkopingsymfoniorkester.se

L'**Orchestre de chambre nordique** croit fermement au pouvoir de la musique et à son potentiel pour créer des rencontres inoubliables. L'orchestre commande et interprète régulièrement des œuvres de jeunes compositeurs ainsi que de compositeurs établis dans les domaines de la musique classique, du jazz, de la musique folklorique et de la musique du monde, et combine un programme de concerts régulier avec son travail de promotion de la musique auprès des enfants et des jeunes. L'Orchestre de chambre nordique reçoit fréquemment la visite de chefs d'orchestre et de solistes de renom et collabore régulièrement avec divers artistes au-delà des frontières des genres pour créer de nouvelles expériences musicales passionnantes. Fondé en 1990, l'orchestre se compose de 35 musiciens. Bien qu'il soit principalement basé à Sundsvall, l'ensemble joue également dans tout le comté de Västernorrland et effectue des tournées dans toute la Suède ainsi qu'à l'extérieur du pays.

<https://musikvasternorrland.se/sv/nordiska-kammarorkestern/om-orkestern/>

L'**Orchestre symphonique de la Radio suédoise** est reconnu en tant qu'ensemble polyvalent au répertoire passionnant et varié avec l'ambition d'innover. Ses prestations et ses enregistrements en collaboration avec des compositeurs, des chefs d'orchestre et des solistes renommés ont été récompensés par de nombreuses distinctions. L'orchestre est basé à Berwaldhallen à Stockholm, la salle de concert de la Radio suédoise, d'où il touche un large public à la radio et sur le web. Plusieurs concerts sont également télévisés et diffusés sur Berwaldhallen Play. Daniel Harding est le directeur musical de l'orchestre depuis 2007. Il est le dernier d'une lignée d'éminents chefs d'orchestre qui comprend Herbert Blomstedt et Esa-Pekka Salonen. L'orchestre

a réalisé de nombreux enregistrements chez BIS, dont plusieurs sont consacrés à des compositeurs scandinaves ou d'origine scandinave tels qu'Erland von Koch, Jesper Nordin, Leif Segerstam et Eduard Tubin.

www.srso.se

L'**Eric Ericson Chamber Choir** a été fondé par le légendaire chef de chœur Eric Ericson en 1945 et occupe depuis une place centrale dans la vie musicale suédoise et internationale. Son répertoire est très varié, allant de la musique ancienne aux œuvres composées récemment. Son chef de chœur est Fredrik Malmberg depuis 2013. Sur le plan international, l'ensemble a notamment collaboré avec le Chœur de la Radio suédoise et l'Orchestre philharmonique de Berlin, sous la direction de Claudio Abbado, James Levine et Riccardo Muti. Depuis 2003, l'Eric Ericson Chamber Choir collabore étroitement avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm et la Maison des concerts de Stockholm. Désigné comme un ensemble d'importance nationale, il reçoit un soutien annuel du gouvernement suédois. Le chœur est membre de TENSO, le réseau européen des chœurs de chambre professionnels.

www.eekk.se

Depuis plus de 90 ans, le **Chœur de la Radio suédoise** contribue au développement de la tradition suédoise *a cappella*. La capacité des membres du chœur à alterner entre de puissantes performances solistes et une intégration harmonieuse dans l'ensemble a créé un instrument unique et dynamique. Le chœur a donné son premier concert en mai 1925 et a par la suite, sous la direction d'Eric Ericson, acquis une grande renommée internationale, ce qui a conduit à des tournées internationales et à des collaborations durables avec des orchestres prestigieux. Lors de la saison 2020–21, Kaspars Putniņš a entamé son mandat en tant que dixième directeur musical de l'ensemble. Depuis janvier 2019, Marc Korovitch en est le chef de chœur, avec la responsabilité du développement artistique continu de l'ensemble. Deux des anciens directeurs mu-

sicaux de l'ensemble, Tõnu Kaljuste et Peter Dijkstra, ont été nommés chefs lauréats en novembre 2019.

www.radiokoren.se/

Le **Duo Gelland** a été fondé en 1994 par deux violonistes, Martin et Cecilia Gelland. Leur enregistrement des sonates pour deux violons d'Allan Pettersson a inspiré de nombreux compositeurs à se tourner vers ce médium. Les qualités dramatiques et physiques de la présence scénique du Duo Gelland ont été cultivées dans des productions crossover qui explorent la synthèse de l'émotion, du mouvement, du mot et du son. Le Duo Gelland s'est produit dans les salles de concert les plus prestigieuses d'Europe et a reçu de nombreux prix prestigieux.

www.duogelland.com/

Le pianiste allemand **Thomas Hoppe** a travaillé avec des musiciens tels qu'Itzhak Perlman, Antje Weithaas, Tabea Zimmermann et Ulf Wallin. Il a été l'élève de Lee Luvisi aux États-Unis et a ensuite complété ses études en accompagnement à la Juilliard School of Music de New York. En tant que pianiste du trio ATOS et de l'ensemble 4.1 Piano-Windtet, il se produit à travers le monde. Il enseigne également la musique de chambre avec piano à l'Université Folkwang d'Essen.

<https://thomashoppe.com/>

Le baryton **Anders Larsson** s'est imposé sur la scène internationale et s'est produit dans les rôles lyriques les plus importants dans certaines des plus grandes maisons d'opéra d'Europe et dans des festivals prestigieux. En concert, il se produit fréquemment avec les orchestres symphoniques de sa Suède natale dans des œuvres entre autres de Bach, Handel, Haydn, Mozart, Berlioz, Mahler. Il a travaillé avec des chefs tels que Sakari Oramo, Jeffrey Tate, Manfred Honeck, Charles Dutoit, Alan Gilbert et Kent Nagano.

Après avoir étudié à l'Académie royale de musique de Stockholm, **Bengt-Åke Lundin** (piano) a fait ses débuts avec l'Orchestre philharmonique royal de Stockholm. En tant que participant au programme Rising Star de l'European Concert Hall Organisation, il a donné des concerts dans des salles prestigieuses à New York, Francfort, Cologne, Vienne, Amsterdam et Birmingham. Lundin s'est produit avec tous les grands orchestres symphoniques de Suède et a donné des récitals en solo et des concerts avec orchestre dans plusieurs pays d'Europe ainsi qu'aux États-Unis, en Égypte et en Chine sous la direction de chefs tels qu'Esä-Pekka Salonen, Stéphane Denève et Daniel Harding. Il a interprété de nombreuses œuvres de compositeurs suédois contemporains dont beaucoup ont été composées spécialement pour lui. Musicien de chambre engagé et particulièrement intéressé par l'accompagnement, Bengt-Åke Lundin a collaboré avec de nombreux chanteurs suédois parmi les plus importants

Le baryton **Peter Mattei** a étudié à l'Académie royale de musique et à l'Université des arts de Stockholm avant ses débuts sur scène en 1990 au théâtre de Drottningholm. L'un des chanteurs les plus recherchés de sa génération, il a travaillé avec des chefs d'orchestre tels que Georg Solti, Claudio Abbado, Esa-Pekka Salonen, John Eliot Gardiner et Gustavo Dudamel. Parmi les nombreuses maisons d'opéra importantes où il s'est produit, mentionnons le Metropolitan Opera de New York, La Scala de Milan, le Royal Opera House Covent Garden de Londres, ainsi que celles de Berlin, de Vienne et de Bavière, dans des productions de metteurs en scène de premier plan tels qu'Ingmar Bergman, Peter Brook, Patrice Chéreau et Michael Haneke. Il se produit également en concert dans un répertoire très varié, allant de la musique baroque aux œuvres contemporaines en passant par le lied.

Lauréate des prix suédois et nordique de soliste en 2013, **Ellen Nisbeth** s'est imposée en tant qu'altiste de premier plan sur la scène musicale internationale. Elle a été sélectionnée comme « Rising Star » de la saison 2017/18 par ECHO (l'European Concert Hall Organisation), ce qui l'a amenée à donner des récitals dans toute l'Europe. Elle est fréquemment invitée aux festivals internationaux de Verbier, Bergen, Vinterfest et Risør, se produisant avec des musiciens tels que Leif Ove Andsnes, Martin Fröst et Alexander Melnikov. Elle s'est produite avec les plus grands orchestres de Scandinavie et des chefs tels Neeme Järvi, Santtu-Matias Rouvali et Dalia Stasevska. Les nombreuses collaborations de Nisbeth avec des compositeurs contemporains qui lui ont dédié des œuvres témoignent de son engagement pour la musique contemporaine. Depuis 2014, elle poursuit également une carrière d'enseignante en Suède et en Norvège.

www.ellennisbeth.com/

Née en Corée du Sud, **Sueye Park** a commencé ses études de violon avec Ulf Wallin à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin dès l'âge de neuf ans. Elle se produit en tant que soliste avec des orchestres ainsi que dans des festivals et des salles de concert à travers l'Europe et en Corée du Sud. Son répertoire comprend des œuvres solistes, de Bach à Berio, ainsi que les grands concertos pour violon et orchestre. En 2022, son récital solo « Journey through a Century » [BIS-2492] a été sélectionné pour le *Gramophone Award*.

www.sueyepark.com

Jörgen Pettersson est l'un des saxophonistes les plus reconnus sur la scène internationale de la musique contemporaine. Il participe à de nombreux concerts et festivals dans le monde entier, à la fois en tant que soliste et au sein de divers ensembles. Pettersson est l'un des moteurs du Stockholm Saxophone Quartet et du KammarensembleN, et le leader de Svensk Musikvår depuis la relance du festival en 2016.

L'étroite collaboration de Jörgen Pettersson avec des compositeurs suédois et internationaux a donné lieu à de nombreux concertos solo, pièces de chambre et œuvres électroacoustiques qui lui ont été dédiés.

www.jorgenpettersson.se/

German Tcakulov est né à Vladikavkaz, en Russie. Après des études dans sa ville natale et à Saint-Petersbourg, il s'est rendu en Allemagne où il a complété ses études d'alto avec Tabea Zimmermann obtenant la plus haute distinction. German Tcakulov se consacre à la musique de chambre dès son plus jeune âge et se produit dans le cadre de festivals importants. Il a été nommé professeur d'alto à l'université de musique de Karlsruhe en 2022.

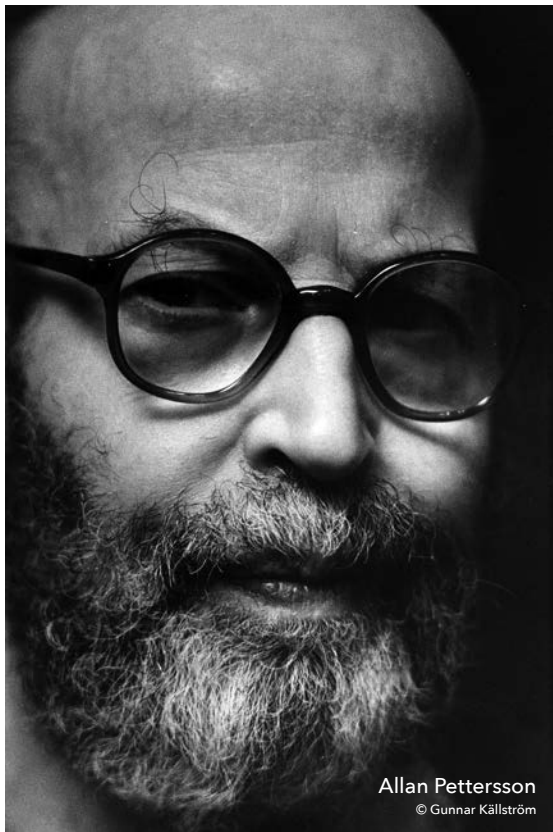
Né à La Corogne, en Espagne, **Daniel Vlashi Lukaçi** est premier violon assistant du Deutsches Symphonie-Orchester Berlin depuis 2022. Il a commencé son éducation musicale avec son père, Florian Vlashi puis, en plus de ses études de master en violon à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin avec Ulf Wallin, il a poursuivi à Lyon avec Marianne Piketty. Daniel Vlashi Lukaçi se produit dans le cadre de festivals et donne des concerts en tant que soliste et avec divers ensembles de musique de chambre à travers l'Europe.

Le violoniste suédois **Ulf Wallin** a étudié à l'École royale supérieure de musique de Stockholm auprès de Sven Karpe ainsi qu'à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne avec Wolfgang Schneiderhan. Des tournées l'ont conduit en Asie, à travers l'Europe et aux États-Unis. Il se consacre avec la même passion aux œuvres pour soliste ainsi qu'à la musique de chambre. Parmi ses collaborateurs, mentionnons des chefs tels que Jesús Lopéz Cobos, Paavo Järvi, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller et Franz Welser-Möst, ainsi que des interprètes tels que Bruno Canino, Barbara Hendricks, Heinz Holliger, Roland Pöntinen et András Schiff. Ses contacts étroits avec

plusieurs compositeurs éminents, dont Anders Eliasson, Alfred Schnittke et Rodion Shchedrin témoignent de son engagement en faveur de la musique contemporaine. Ulf Wallin s'est produit dans le cadre de nombreux festivals importants et dans certaines des salles les plus prestigieuses comme la Philharmonie de Berlin, la Scala de Milan, le Théâtre des Champs-Élysées de Paris, le Wigmore Hall de Londres et le Musikverein de Vienne. En plus de ses nombreuses prestations à la radio et à la télévision, il a réalisé de nombreux enregistrements très remarquables incluant plusieurs chez BIS. En 2024, il était professeur de violon à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin ainsi qu'à l'Académie de musique et des arts du spectacle de Vienne. En 2013, il a reçu le prix Robert-Schumann de la ville de Zwickau et en 2014, il a été élu à l'Académie royale de musique de Suède.

<http://ulfwallin.de>

Violoncelliste recherché, **Alexander Wollheim** est né à Berlin et est lauréat de nombreux concours. Élève de Nicolas Altstaedt et de Troels Svane à la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlin, il se produit sur la scène internationale, explorant souvent le répertoire moins connu. Chambriste passionné, il est membre du Trio Aeonas aux côtés de la violoniste Sueye Park et de la pianiste Ana Bakradze. En Allemagne, il se produit en duo et avec des orchestres tels que la Südwestdeutsche Philharmonie Konstanz.



Allan Petterson

© Gunnar Källström

Symphony No. 12

'De döda på torget' ('The Dead in the Square')

Poems from the collection Canto general by Pablo Neruda. Swedish versions by Artur Lundkvist and Francisco J. Uriz

**1 De döda på torget
(28 januari 1946, Santiago de Chile)**

Jag kommer inte här och gråter där de föll:
jag kommer till er, vänder mig till er som lever,
vänder mig till dig och till mig och bultar mot ditt bröst.

Andra föll tidigare. Minns du? Ja, du minns.
Andra som hade samma namn och efternamn.

I San Gregorio, i det regniga Lonquimay,
i Ranquil föll de förskingrade av vinden,
i Iquique begravda i sanden,
utmed havet och öknen,
utmed röken och regnet,
från högslätten till arkipelagerna
har andra män blivit mördade,
andra som hette Antonio som du,
som var fiskare eller smeder som du:

Chiles kött och blod, ansikten
ärrade av vinden,
torterade av öknen,
märkta av lidandet.

Vid fosterlandets murar,
nära snön och dess kristaller,
bakom floden av grönt lövverk,
under nitratet och sädesaxet
fann jag en bloddroppe från mitt folk
och varje droppe brann som eld.

**The Dead in the Square
(28th January 1946, Santiago de Chile)**

I do not come to cry here where they fell:
I come to you, turn to you who are alive.
I turn to you and to myself, and pound on your breast.

Others have fallen before. Remember? Yes, you remember.
Others who had the same name and surname.

In San Gregorio, in rainy Longquimay,
In Ranquil they fell, scattered by the wind,
In Iquique, buried in the sand,
Along the sea and the desert,
Along the smoke and the rain,
From the pampas to the archipelagos
Other men have been killed,
Others called Antonio like you,
Who were fishermen and blacksmiths like you:

Flesh and blood of Chile, faces
Scarred by the wind,
Ravaged by the pampa,
Marked by suffering.

Along the walls of our homeland,
At the edge of the glittering snow
Beyond the river with its green foliage
Under the nitrate and the ear of corn
I found a drop of my people's blood
And each drop burned like fire.

2 Massakern

Men då var blodet gömt
under rötterna, blev borttvättat
och förnekat
(det var så långt borta), Söderns regn sköljde bort det
från marken
(så långt borta var det), salpetern förtärde det på pampans
och folkets död var såsom den alltid har varit:

som om ingen dog, ingen alls,
som om det vore stenar som fallit på
marken eller vatten över vattnet.

Från Norden till Södern, där de förintade
eller brände de döda,
blev de begravda i mörkret
eller i tysthet brända om natten,
deras benknor hopades vid ett gruvhål
eller vräktes i havet:

ingen vet var de finns nu,
de har ingen grav, de är skingrade
bland fosterlandets rötter,
med sina torterade fingrar,
sina arkebuserade hjärtan:

chilenarnas leende,
pampans tappra män,
tystnadens kaptener.

Ingen vet var mördarna
begravde dessa kroppar,
men de ska återkomma ur jorden
för att utkräva det spillda blodet
i folkets återuppståndelse.

Mitt på torget begicks detta brott.

Inga buskar dölde folkets rena blod
och pampans sand uppsög det inre.

Ingen gömde detta brott.

The Massacres

But then the blood was hidden
Below the roots, was cleaned away
And denied
(It was so far away), the southern rain washed it
off the ground

(That's how far), the salpetre devoured it on the pampa
And the death of the people was as it always had been:

As if no one died, no one at all,
As if it were stones falling
On the ground, or water poured into water.

From North to South, where they crushed
Or burned the dead,
They were buried in deep darkness
Or burned at night in silence,
Their bones gathered in a pit
Or dumped in the sea:

No one knows where they are now,
They have no grave, scattered
Among the roots of the country
Are their tortured fingers,
Their hearts pierced by bullets:

The smiles of the Chileans,
The brave men of the pampa,
The captains of silence.

No one knows where the assassins
Buried these bodies,
But they will rise from the earth
To reclaim the spilled blood
At the resurrection of the people.

In the centre of the square this crime took place.

No shrubs hid the pure blood of the people,
Nor was it soaked up by the sand of the pampa.

No one hid this crime.

3 Nitratets män

Jag var i salpetern med de mörka hjältarna,
med dem som grävde ut den fina, gödande snön
ur planetens hårda skal,
och jag tryckte med stolthet deras händer av jord.

De sade mig: "Se broder,
hur vi lever här,
i Humberstone, i Mapocho,
i Ricaventura, i Paloma,
i Pan de Azúcar, i Piojillo."

Och de visade mig sina portioner
av eländig föda,
jordgolven i husen,
solen, dammet, vägglössen
och den oändliga ensamheten.

Jag såg hur de arbetade,
med spåren av deras händer
ingröpta i skovelskaften.

Jag hörde en röst som kom
ur det trånga gruvhålets djup
Som från en helvetisk livmoder,
och jag såg en varelse utan ansikte,
en smutsig mask
av svett och blod och damm,
som visade sig ovanför.

Och denne sade mig: "Vart du än går,
tala om dessa plågor,
broder, tala om din bror
som lever härnere, i helvetet."

The Men of the Nitrate

I was in the salpêtre with the dark heroes,
With those who dig out the fine, fertilizing snow
From the hard crust of the planet,
And I proudly pressed their earthy hands.

They said to me: 'See, brother,
How we live, here
In Humberstone, here in Mapocho,
In Ricaventura, in Paloma,
In Pan de Azúcar, in Piojillo.'

And they showed me their rations
Of wretched food,
The earthen floors of the houses,
The sun, the dust, the lice,
And the immense loneliness.

I saw how they worked,
Their hands leaving grooves
In the handles of the shovels.

I heard a voice that came
Out of the narrow depths of the pit
As out of a hellish uterus,
And I saw a creature without a face,
A dirty mask
Of sweat and blood and dust
Emerge above it.

And it said to me: 'Wherever you go,
Speak of these torments,
Speak, brother, of your brother
Who lives below, in hell.'

4 Döden

Chilenska folk, här beslöt du att räcka handen
till pampans förföljda arbetare och kallade,
kallade mannen, kvinnan och barnet
till detta torg, för ett år tillbaka.

Och här spilldes blodet.

Mitt i fosterlandet utgöts det,
mitt emot palatsen, mitt på gatan,
för att alla skulle se det,
och ingen kunde stryka bort det,
och de röda fläckarna var kvar,
som obevekliga planeter.

Det skedde när chilensarnas händer
sträckte fingrarna över pampan,
och från hela hjärtat
steg deras enade ord,
det skedde när du, mitt folk, skulle sjunga
en gammal sång full med tårar,
med hopp och smärtor:

bödelns hand slog till
och dränkte torget i blod!

5 Hur fanorna föddes

Så har det hittills varit med våra fanor.
Folket har broderat dem med sin ömhet,
sytt samman trasorna med sitt lidande.
Har fäst stjärnan med sin brinnande hand.
Och klippt det blå ur skjorta eller himlavalv
för att bli fosterlandets stjärna.
Det röda framträdde sakta, droppe för droppe.

Death

People, here you decided to reach out your hand
To the oppressed workers of the pampa, and called,
Called the man, the woman and the child
To this square, a year ago.

And here the blood was spilled.

In the heart of the country it was poured out,
In front of the palace, in the middle of the street,
For everyone to see
And no one could erase it,
And the red stains remained,
Like implacable planets.

It happened when the hands of the people
Stretched out their fingers to the pampa
And from the fullest heart
Their words arose in unison,
It happened as you, my people, were about
To sing an old song full of tears,
Of hope and of pain:

The executioner's hand struck
And drowned the square in blood!

How the Flags were Born

This is how it has been with our flags.
The people has embroidered them with their tenderness,
Stitched together the rags with their suffering.
Has attached the star with ardent hands
And cut the blue from a shirt or the sky
To make the star of the homeland.
The red appeared slowly, drop by drop.

6 Jag kallar på dem

En efter en ska jag tala med dem i kväll,
En efter en ska ni framträda i mitt minne,
på detta torg i kväll.

Manuel Antonio López,
kamrat.

Lisboa Calderón,
andra förrådde dig,
vi fortsätter ditt livsverk.

Alejandro Gutiérrez,
fanan som föll med dig
lyfts över hela jorden.

César Tapia,
ditt hjärta är i dessa fanor,
klappar idag i torgets vind.

Filomeno Chávez,
jag trycker aldrig din hand,
men din hand är här:
en ren hand som döden inte tar död på.

Ramona Parra, unga
lysande stjärna,

Ramona Parra, bräckliga hjältinna –
Ramona Parra, blodfläckade blomma,
vår vän, tappra hjärta,
exemplariska flicka, gyllne krigarinna:

vi svär vid ditt namn att fortsätta kampen
för att ditt utgjutna blod ska blomma.

I Call on Them

One by one I will talk to them tonight,
One by one you will appear in my memory,
On this square, tonight.

Manuel Antonio López,
Comrade.

Lisboa Calderón,
Others betrayed you,
We will continue your work.

Alejandro Gutiérrez,
The banner that fell with you
Will be raised above the whole world.

César Tapia,
Your heart is in these flags
It beats today in the breeze in the square.

Filomeno Chávez,
I never shook your hand,
But your hand is here:
A pure hand that death cannot kill.

Ramona Parra, young
Bright star,

Ramona Parra, fragile heroine,
Ramona Parra, bloodstained flower,
Our friend, brave heart,
Exemplary girl, golden warrior:

We swear by your name to continue the struggle
So that your spilled blood shall flower.

7 Fienderna

De släpade hit gevären laddade
med krut, de gav order om den bittra utrotningen,
de mötte här ett folk som sjöng,
ett folk förenat i plikt och kärlek,
och den slanka flickan föll med sin fana,
och den leende pojken rullade sårad vid hennes sida,
och häpet såg folket de döda stupa
under raseri och smärta.

Då, på denna plats
där de mördade föll,
sänktes flaggorna för att indränkas i blodet
och höjas igen mot mördarna.

I dessa dödas namn, våra döda,
kräver jag straff.

För dem som fläckade fosterlandet med blod
kräver jag straff.

För bödeln som gav befällning om denna död
kräver jag straff.

För förrädaren som steg upp genom brottet
kräver jag straff.

För den som gav ordern om dödskampen
kräver jag straff.

För dem som försvarade detta brott
kräver jag straff.

Jag vill inte att de räcker mig handen
genomdränkt av vårt blod.

Jag kräver straff.

Jag vill inte se dem som ambassadörer,
inte heller trygga i sina hem.

Jag vill se dem här som dömda,
på detta torg, på denna plats.

Jag kräver straff.

The Enemies

They brought their rifles here, loaded
With gunpowder, ordered the bitter extermination,
They met here a people that was singing,
A people united by duty and love,
And the slender girl fell with her flag,
And the smiling youth tumbled wounded next to her,
And, stunned, the people saw the dead fall
With fury and with grief.

Then, in this place
Where the murdered fell,
They lowered the flags to soak them in blood
And raise them once more against the murderers.

In the name of these dead, our dead,
I demand punishment.

For those who tainted the country with blood
I demand punishment.

For the executioner who ordered this killing
I demand punishment.

For the traitor who benefited from the crime
I demand punishment.

For him who gave the order for the agony
I demand punishment.

For those that defended this crime
I demand punishment.

I don't want them to reach out a hand
Drenched in our blood.

I demand punishment.

I don't want to see them as ambassadors,
Or secure and safe in their homes,

I want to see them here, judged,
On this square, in this place.

I demand punishment.

8 Här är de

Jag ska kalla på dem som om de vore här.

Bröder, ni vet att vår kamp
ska fortsätta på jorden.

Den ska fortsätta i fabriken, på landsbygden,
på gatan, i salpetergruvan.

I den gröna och röda koppars krater,
i kolet och dess fruktansvärda grotta.

Vår kamp ska fortsätta överallt,
och dessa fanor som bevitnat er död,
som genomdränktes av ert blod,
ska mångfaldiga sig i vårt hjärta
som den oändliga vårens löv.

9 Alltid

Också om fotsteg nöter denna plats i tusen år
ska de inte utplåna blodet från dem som föll här.

Och stunden då ni föll ska inte slockna
också om tusen röster drar genom denna tystnad.

Regnet ska dränka stenarna på torget,
men de ska inte släcka era namn av eld.

Tusen nätter ska sänka sig med sina mörka vingar
utan att tillintetgöra den dag som dessa döda väntar.

Dagen som så många människor världen runt
väntar på, lidandets sista dag

En rättvisans dag erövrad genom kampen,
och ni, fallna bröder, ska i tysthet

vara med oss i den sista striden
på denna ändlösa dag.

Here They Are

I will speak to them as if they were here.

Brothers, know that our struggle
Will continue on earth.

It will continue in the factory, in the countryside,
In the street, in the salpêtre mine.

In the crater of the green and red copper,
In the coal and its terrible cave.

Our struggle shall continue everywhere
And these flags that witnessed your death,
That was drenched in your blood,
Shall multiply in our heart
Like the leaves of endless spring.

Always

Even if footsteps should cross this place a thousand years
They will not erase the blood of those that fell here.

And the hour of your death shall not be extinguished
Even if a thousand voices should blow though this silence.

The rain will drench the stones in the square
But it shall not put out your names of fire.

A thousand nights will fall with its dark wings,
Without destroying the day that these dead ones await.

The day that so many around the world
Await, the last day of suffering.

A day of justice won through the struggle,
And you, fallen brothers, shall silently

Join us in the final battle
On this great day.

Första delen

Part One

1. Död natt

Dead Night

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 –

Bäcken gråter.

Nattens röst...

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

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.)

2. Ballad

Ballade

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.

I.

There is someone calling at the window –

It is morning in the spring

A cheerful, meandering voice

Strikes upon my ear.

– If it is She, She is 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.

– 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?
(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, violas and cellos

En man går förbi med ett bröd över axeln.
Ska jag efteråt skriva om klin dubbelgångare?
En annan man sätter sig, klistrar 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.

– 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

Shining there in the night,
Is it one of our searchlights,
Or one of their weapons?
(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.

Ska man efteråt tala med någon om Picasso?
Någon går gråtande i ett begravningsståg.
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 änglarna, inte mig.
Jag säger till synden: Du är min fader.
Jag säger till ruttentheten: Min syster är du.
Demonens verkliga närvaro
är brödet i mitt dagliga liv.
Min själ förtrycker sitt ärorika halleluja.
Rena hostior,
gagnlöst reser ni er över mig!

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 boaorm,
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.

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!

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.

7. Dikt hämtad från en tidningsnotis Poem from an Item of News

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

João Gostoso var stuvare på fritorget och bodde
i ett nummerlöst plåtrucklek uppe på Morro de Babilónia.
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.

João Gostoso was a porter on the freemarket and lived
In an unnumbered shack on the Morro de Babilónia.
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.

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
hörde 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 kallnar nu i den kropp, där
blomkalk ständigt slog ut och slöts:
På bordet ligger en dolk.
Vilket hjärta är närmast
dess dräpares glans?

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

9. Ögonblicksbild från ett kafé

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

När begravningståget drog förbi
tog männen på kafét
mekaniskt av sig huvudbonaden
och hälsade förstrött den döde.
Det var alla vända mot livet,
fyllda av tillit till livet.
Men en ibland dem lyfte på hatten med en lång
och dröjande åtbörd
med blicken länge fästad vid kistan.
Han visste att livet är ett grymt och meningslöst jäkt,
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 jättekors.
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.

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.

Inte så att jag ville ge dig
en penna i utbyte mot pistolen,
men poeten, det är du.

12. Epitafium över en invasionssoldat **Epitaph for a Soldier of the Invasion**

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 mulattskor.
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.

Not that I want to give you
A pen in exchange for a pistol,
But the poet is you.

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.

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 förintats,
lidelsen hos självmördaren
som går bort utan att säga varför.

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.

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, dårar
i vagnar nedsölade av blod
och blinda ledna av blinda.

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.

– Vad skådar du mer vid horisonten?
– Jag skådar den behagfulla döden.
– Skådar du den behagfulla döden?
– Ja, hon är fortfarande mycket ung.
Hon sömmar sin nya klädnad
för att ta emot det nya krig
som redan sväller i detta.

Andra delen

15 1. Dansvisa

Originally in Ayacucho, 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,
Kommer dansen,
måste du dansa.
Kommer döden –
vad kan du göra åt det?

Å – vilken svalka,
å – vilken vind.

16 2. Dom över en förrädare

*Verstigerad dom vid högmålsbrott i Inkatidens Peru,
1600-talet*

Originally in Quechua, Swedish version by Sverker 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.

– 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.
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

*Verstified 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.

17 3. Min mor

Originally in Nahuatl, Swedish version by Sverker 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

18 Den stora glädjen

Pablo Neruda, Swedish version by Artur Lundkvist/Francisco J. Uriz; for mixed choir and string orchestra

Den skugga som jag efterforskade tillhör mig inte längre.
Jag äger mastens varaktiga glädje,
skogarnas arv, vägens 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 lärjungar,
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 blåsbälgen ska torka sig i pannan,
fiskaren ska tydligare skåda glansen
hos en fisk som flämtande bränner hans händer,
mekanikern, ren, nytvättad, omvärvd
av tvålens doft, ska betrakta mina dikter,
och kanske kommer de att säga: "Han var en kamrat".

My Mother

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

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 captured 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
By the smell of soap, will consider my poems,
And perhaps they will say: 'He was a comrade'.

Detta är tillräckligt, detta är den krona jag önskar.
Jag vill att vid utgången till fabriker och gruvor
min dikt ska finnas anjord 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.

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.

English translation: BIS

Sex sånger

1. Det blir stilla då kråkorna dör

Gunnar Björling

Det blir stilla då kråkorna dör,
 mänska mig minnes enkelt som gräs
 höljer tjuvkråkas grav.
 Det blir gömt som när kråka ej kraxat.
 Det blir glömt som sång jag ej bar.

2. En visa i ensamhet

Dan Andersson

Jag sjunger min visa slätt aldrig för dem
 som leva med ro intill döden.
 Jag sjunger som den vilken ej haft ett hem
 på jorden, en sovplats i nöden.

3. Pinjen och blixten

Sten Selander

Jag växte över en och var
 och frågar jag, får jag ej svar.
 För hög, för ensam fick jag stå.
 Jag väntar, väntar, men varpå?
 För nära molnens tåg mig går.
 Jag väntar blixten blott,
 som slår.

4. Resignation

Ingeborg Björklund

När man har slutat önska
 är man gammal då?
 Inte för inget att önska finns
 men för man vet man inget kan få.
 När man har slutat hoppas,
 har man slutat leva då?
 Inte för inget att hoppas finns
 Men för man vet allting stannar i det blå.

Six Songs

1. It Grows Quiet when the Crows Die

It grows quiet when the crows die,
 I shall be remembered simply, like the grass
 Covering the thieving crow's grave.
 It will be hidden, like when the crow did not call.
 It will be forgotten like the song I did not sing.

2. A Song in Solitude

I never sing my song for people
 Who live peacefully until they die.
 I sing like one who has never had a home
 On earth, a berth in adversity.

3. The Pine and the Lightning

I grew taller than them all
 And, if I ask, I receive no reply.
 Too high, too solitary I stood.
 I wait, wait, but for what?
 I reach too close to the scurrying clouds.
 I merely wait for the lightning
 To strike me.

4. Resignation

When one has stopped wishing,
 Is one then old?
 Not because there is nothing to wish for,
 But because one knows there's nothing to be had.
 When one has stopped hoping,
 Has one then stopped living?
 Not because there is nothing to hope for
 But because one knows that it is all an illusion.

Jag har slutat att önska och hoppas,
min dag lutar trött mot natt.
Det var trasigt det hela,
det är bäst som sker,
det är varken värt gråt eller skratt.

5. Tillflykt

Ingeborg Björklund

Här, ensam vid havets rand,
finner jag mitt lugn.
Det nyckfulla, ständigt skiftande vattnet
inger mig tillit,
och strandens stenar
är mjukare och lättare
att umgås med
än du.

6. Mitt hjärta behöver ett litet barn

Jarl Hemmer

Mitt hjärta behöver ett litet barn
att ösa sin ömhet över.
Spinn sol, spinn tindrande silkesgarn och susa, skog,
sång som söver, sång som söver!

Jag samlar och sluter i bröstet det allt
tills hjärtat blir fullt till randen.
Så brister det fram och tar ton och gestalt
vid en kyss, vid en smekning av handen.

Mitt hjärta har rytmer av böljande blå,
mitt hjärta kan solgnistor stänka.
Men får det ej ut sina skatter
så blir det armt av att intet skänka.
Spinn sol, spinn tindrande silkesgarn och susa, skog,
sång som söver, sång som söver!
Mitt hjärta har funnit ett blott litet barn
att ösa sin ömhet över.

Song texts: © Gehrman's Musikförlag, reprinted with permission. English translation: BIS

I have stopped wishing and hoping.
My day leans wearily towards night.
It was broken, all of it.
What happens is for the best.
It's not worth tears or laughter.

5. Haven

Here, alone by the seashore,
I find my peace.
The capricious, ever-changing water
Gives me confidence
And the stones on the shore
Are more gentle
And more easy-going
Than you.

6. My Heart Needs a Small Child

My heart needs a small child
To pour its tenderness over.
Spin, sun, spin glittering silk thread; and murmur, forest,
Song that lulls, song that lulls!

I gather and enclose in my breast everything
Until my heart is full to the brim.
Then it bursts forth, is heard and takes shape
At a kiss, a caress by the hand.

My heart has the rhythms of billowing blue,
My heart can scatter sun-sparks.
But if its treasures cannot emerge,
It will be poor from failing to give.
Spin, sun, spin glittering silk thread; and murmur, forest,
Song that lulls, song that lulls!
My heart has found a small blond child
To pour its tenderness over.

Texts and music: Allan Pettersson

7 1. Visa i sorgton

Av mycket som är magert, min märr och gamla frilla,
mitt offer till min Herre, är mindre än det lilla.
Bland mycket som är fagert, är fagrast allt som tiger;
den blomman av min Herre, som ensam står och niger.

Av mycket som var längtan, man har väl vanan kvar,
sen man har bara längtat i alla sina dar.
Men kanske att det längtar till någon som mig väntar,
men varför väntar han och varför längtar jag?

Av det som går och sörjer, jag kanske sörjer mest,
ty världens fröjd bedrager en ensam liten gäst.
Av det som går och spörjer, jag spörjer mycket så,
men den jag går och spörjer, han svarar aldrig på.

Av mycket som är krokigt och börjar krokna till;
en lie och en nacke, som långsamt böjes till.
Av mycket som är tokigt så kanske själv du vet,
att tokigast är den som tror han nänting vet.

8 / DISC 9 : 11 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.

1. Sorrowful Song

Of much that is scrawny, my mare and old mistress,
My offering to my Lord is smaller than small.
Among much that is fair, the fairest is what's quiet;
The Lord's own flower, that stands, curtseying, alone.

Of much that one longed for, the habit surely remains,
As one has gone on longing all one's life.
But maybe the longing is for someone waiting for me,
But why does he wait and why do I long?

Of all things that are grieving, perhaps I grieve the most:
The joys of this world trick a lonesome little guest.
Of all things full of questions, I have so many,
But he whom I keep asking them, he never answers me.

Of much that is bent and begins to give way,
A scythe and a neck that slowly bend.
Of much that is crazy, perhaps you know yourself,
That the craziest is he who thinks he knows.

2. Wise Men and Clenched Hands

A flower is offered to you,
By a hand that is mine.
How empty hands are
That have handed out blooms.
My flower wilts
In a hand that is yours:
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.

Ja vi knyta våra händer
om det vi vill ha;
men det bästa man kan äga,
är ej till för händer,
som knythänder bli.

9 3. Fattig är Mor

Fattig är Mor och grytan står tom
och kölden går ilsknen och tjuter.
Piltan är mager och kikar i november
och ryggen som katten han skjuter.
Far är glad i brännvinshåg,
han talar om stjärnor och planeter.
Ja, Herren den Gud har inget intresse
för stjärnan som Jorden heter.

10 4. Kärleken går vilse

Havets vågor evigt slår,
mänskor sitter på stranden och spår.
Kommer en konung med lycka och guld?
O, mänska, för stor är din skuld.
Kärleken kom till rikemans slott.
Fattiga bugade, nego och tackade blott;
ty fruktan binder hårda band,
Ja, kärleken går vilse ibland.

Skyar driver på himmelens duk,
jordens skuggor står svarta på huk.
Sol över krigarland, skörden är rik.
Sol, sol över ruttande lik.
Kärleken kom till krigaren stor.
Döden bjöd upp till en vals liten ensam mor;
ett barn får aldrig mer hennes hand,
Ja, kärleken går vilse ibland.

Bing, Bing bång, begravningsklockor
bing, Bing bång, för Dödens små dockor.
Den blev så elak vår barnsliga lek,
du var så liten och blek.

Yes, we clench our hands
Round what we desire;
But the best that one can own,
Is not suited for hands,
That are clenched.

3. Mother is Poor

Mother is poor, and the pot is empty
And the cold is ill-tempered, and howls.
The lad is thin, and coughs in November
And arches his back like a cat.
Father is in good and boozy spirits,
He talks of stars and of planets.
Well, the Lord our God has no interest
In the star that is called Earth.

4. Love Goes Astray

The waves of the sea beat eternally,
People on the beach guess at the future.
Will a king come, with happiness and gold?
O, man, too great is your debt.
Love came to the rich man's palace.
The poor merely bowed, curtsied and thanked,
For the fetters of fear are firm,
Yes, love goes astray sometimes.

Clouds rove the skies
Earth's shadows squat darkly.
Sun over warring land, the harvest is rich.
Sun, sun on rotting corpses.
Love came to the great warrior.
Death asked a little lonely mother for a waltz;
A child will never hold her hand again.
Yes, love goes astray sometimes.

Bing, Bing bong, funeral bells
Bing, Bing bong, for Death's little dolls.
How vicious our childish game became,
You were so small and pale.

Kärleken kom till en kyrka på jord.
Fattiga små hörde svåra och hårda ord;
och sorgen blev dem ofta för svår,
Ja, kärleken går vilse, toujours.

11 5. Stjärnan och galletret

Blinka lilla stjärna, fast liten blir stor.
Han glömmor då gärna att ingenstans han bor.
Man skramlar med nycklar, som små kastanjetter,
men blinka som du brukar, se'n sjutusen nätter.
Ett nöje ska man tro, har man hört i skvaller,
att stå om natten och glo och vinka bak galler:
En stjärna för de hängda,
ja, grannlåt man talade om med barn och befängda,
när mörkret, mörkret kom.
Och stjärnan den blinkar, bak fönstrets galler,
står någon och vinkar, tills stjärnan den faller.

12 6. Nånting man mist

Längesen sist, jag minns;
nånting man mist, nånstans.
Vackert har fulnat och grönt har gulnat.
Käraste syster min, lek dina ögon på fattigbror din,
fast kärleken hände i fjol.
Ja, det är nånting man mist, nånstans.
Kanske det kommer och går,
som aldrig man får behålla som eget.
Käraste syster min, lek dina ögon, som på himmel och sol,
lek dem på fattigbror din.

13 / DISC 9 : 12 7. Blomma säj

Det växer en blomma så schön,
i ett spår av en ängels fot.
O skönhet, blott se den, o du:
den blomman har i himlen sin rot.

Love came to a church on earth.
Poor little folk heard hard, harsh words,
And grief often overwhelmed them,
Yes, love goes astray, toujours.

5. The Star and the Window Bars

Twinkle little star, though little grows big.
He then gladly forgets that he has no home.
Keys are rattled like small castanets,
But twinkle as you have, these past seven thousand nights.
A pleasure one might think, and have heard it said,
To stand at night and stare and wave behind the bars:
A star for the hanged ones.
Yes, nonsensical tales told to children and fools
As darkness, darkness fell.
And the star twinkles; behind the window bars
Someone stands and waves until the star falls.

6. Something Was Lost

A long time ago, I recall,
Something was lost, somewhere.
Beauty has grown ugly and the green has yellowed.
Dearest sister, feast your eyes upon your poor brother,
Though love happened last year.
Yes, something has been lost, somewhere.
Perhaps that comes and goes,
Which one never can keep as one's own.
Dearest sister, feast your eyes, as upon the sky and sun,
Feast them upon your poor brother.

7. Flower, Tell Me

A lovely flower blooms
In the trace of an angel's foot.
Oh beauty, just look at it, you:
That flower has its roots in heaven.

Är det tröttsamt att buga för vinden,
blomma säj, blomma säj.

Är det tröttsamt att gunga en fjärlil,
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.

14 8. Vintervisa

Vintern är vred, och frusen och hård
är vägen som leder till människogård.
Man ser väl ett spår av en människa som går,
Där före på vägen, fast vem man ej vet;
kantänka det är mina egna vilnsa fjät.

Vinden ryter och biter min kind,
jag ville du viska, viskade, vind
om det vackraste du ser,
det som blommar och ler.

Jag ville du viska mig blålockecklang,
en ton och en doft från sommaren som var.

15 9. Liten ska vänta

Liten ska vänta tills liten blir stor;
stanna och spänta stickor åt Mor.
Spisen är varm och katten kärlig,
men världen arm och helt förfärlig.

Lillevän, lillevän, läxan är svår,
tar många år;

om nånsin man lär vad livet är.
Sov lille vän, natten är än;
dagen är bara en otäck mara.

Is it tiring to bow 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 your stem alone?

8. Winter Song

Winter is angry; and frozen and hard
Is the path that leads to the house of men.
One sees the tracks of someone walking
Further along the road, without knowing who;
Perhaps they are my own wayward footsteps.
The wind roars and bites at my cheek,
I would that you whispered, whispered, wind,
About the fairest that you see,
That which blossoms and smiles.
I would that you whisper me the bluebell's chime,
A sound and a scent from the summer that passed.

9. Small One Shall Wait

Little one shall wait until little one grows big;
Stay and whittle sticks for Mother
The stove is warm and the cat is loving,
But the world is poor and utterly terrible.
Little friend, little friend, the lesson is hard,
it takes one year;
If ever one learns what life really is.
Sleep, little friend, it is still night;
The day is just a hideous nightmare.

Liten ska vänta tills liten blir stor;
då får han en jänta som vallar hans kor,
som plockar små nässlor på bar liten tå;
men drömma om rosor, det kan man ju få.
Lillevän, lillevän, liten för Mor,
men liten blir stor,
i findrömmarsäng, en stor och rasker dräng.
Men drömmen var nog blott en skugga som log;
se drömmar är bara skuggor som fara.

[16] / [DISC 9]: [13] **10. Jungfrun och Ijugarpust**

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 färlig 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.
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 spätt ett bud,
att en jungfru och vinden gör tu.”
”Ingen större bravad,
så ska ske, som man spätt;
gör en jungfru promenad,
kanske hon i drömmen har gått?”

Little one shall wait until little one grows big;
Then he'll find a girl who will tend his cattle,
Who will pick fresh nettles with bare feet.
But to dream of roses, that is allowed.
Little friend, little friend, little to his Mother,
but little grows big,
In a bed of sweet dreams, a big and strong lad.
But the dream was just a smiling shadow;
You see, dreams are nothing but passing shadows.

10. 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 maiden coast
Be watchful 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.
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?”

”Jag ska skyarna grå
jaga bort ifrån solen,
våv 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.

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

17 / DISC 9: 17 11. En spelkarls himlafärd

Det var en spelekarl i Ljugarebyn,
som på sistone blev litet blek i hyn.
Ja, Spelkarln, han togs
med svåra ting,
med människor han slogs
för rakt ingenting.

‘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.

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?

11. Death of a Fiddler

There was a fiddler from Lichester,
Who lately was pale of visage.
Yes, the fiddler grappled
With difficult things,
He fought with people
For no reason at all.

Han gick med sin vända i Ljugarebyn;
men mörker blev ljus som han togs upp på skyn.
Tungelig, tungelig kliver mot skyn,
Spelkarln, 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,
Spelkarln, spelekarln i byn;
från svarta högtidsmullen,
passerar himlatullen.
Så stämdes då ett speledon,
så tämjdes så ett spelejon
från Andens Vilda Väster,
i himmelens orkester.

12. Du vet

Du vet att jag sörjer fast långt härifrån,
går stjärnan och du lilla vännen.
Du vet att jag önskar dig allt vad du vill,
pärlor och gyllene spännen.
Om bara det vore att önska dig till,
för fattig är jag lilla vännen.
Men varför ska jag vara där du ej är,
vad haver oss drivit isär?

Och vildrosen växer på ensamhetsstig,
den växer och väntar på dig.
De himmelens stjärnor de lögna som ögon
och visa mig vill ifrån dig;
visa vill, visa vill, visa mig vill ifrån dig.
Men tänk om du kom och bröt ensamhetsros
och törnen dig rev i hyn,
då kanske du ångrar och far så din kos,
långväga från Drömmarebyn.

He lived with his anguish in Liechester;
But dark turned to light as he rose to the heavens.
Gravely, gravely he strides towards the skies,
The fiddler, the local fiddler.
Died as he pulled his bow
Stood behind the Devil and grinned;
The villagers said,
With raised eyebrows.
But royally, royally he strides towards 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 heaven's orchestra.

12. You Know

You know that I grieve, though far from here
Are the star and you, little friend.
You know that I wish you all you desire,
Pearls and golden buckles.
If only it were just a matter of wishing;
Because I am poor little friend.
But why should I be where you are not,
What is it that drove us apart?

And the wild rose grows on the lonely path,
It grows, and it waits for you.
The heavenly stars, they lie like eyes
And lure me away from you;
They lure, they lure, they lure me away from you.
But imagine coming to pluck the lonely rose
And being scratched by its thorns;
Maybe then you'd feel regret and depart,
Far away from the village of dreamers.

19 / [DISC 9]:15 13. Du lögnar

Du lögnar, du lögnar med ögon blå,
bland blommor, du trampar på.

Jag hör dig knappt,
för vinden far 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.

20 / [DISC 9]:10 14. 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.

13. 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 with 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 song is ended;

Good God indeed,
When the dance of life is over.

14. 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.

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.

21. Hundarna vid havet

Ack hundarna små, som skälla om natten,
de stör min sömn.
Vid det stora vatten där skeppen går,
jag längtar min sömn.
Vem bor i gården, som hundarna skälla;
att han kan sova, att han kan sova, som hundarna
skälla,
han som bor i gården.
Kanske att han dör, att dagen var svår och värre
var natten.
Och rår man ej för att skeppen ej gå, på stora
vatten.
Snart skäller inga hundar och inga skepp det finns
på stora vatten;
för snart att jag blundar och ingenting jag minns,
att värre var natten.

22. Kivlynnte liten

Mulväder, mulväder, då ingenting gläds
Och Kivlynnte liten går ensam och räds,
för långt är väl hem till byn.
Krypväder, krypväder, fick kängor av Far;
man drog så i plösen sen puckerlygg var
som aldrig slog skallen i taket.
Tigväder, tigväder, man skulle nog ha
några bra snatterpinnar, nu hörs det så bra,
en världsberömd snatterpinnskarl.

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.

15. The Dogs by the Sea

Oh, the small dogs that bark at night,
they disturb my sleep.
By the wide waters where the ships sail,
I long for sleep.
Who lives in the house, where the dogs are barking?
That he is able to sleep, to sleep though the dogs are
barking.
He who lives in the house.
Perhaps he is dying, that the day was hard and the night
was worse.
And it is no one's fault that the ships don't sail the wide
waters.
Soon no dogs will bark, and no ships will sail
the wide waters;
Soon I shall close my eyes, and remember nothing
Of the night being worse.

16. Little Grumpy

Grey days, grey days, that make no one happy
And little Grumpy walks alone and afraid,
For long is the way home to the village.
Crouch weather, crouch weather, Father gave me boots.
One pulled at the laces and got a humped back
And never more hit one's head on the ceiling.
Hush weather, hush weather, one ought to get
Some loud castanets; now it would be easily heard,
A world-famous castanet player.

Skrattväder, skrattväder, en skrattakrobat;
sätt till alla klutar, ja, va' diplomat
fast du är en sorgsen krabat.

Sorgväder, sorgväder, fast käringarna flina,
gå in vid en cirkus och gå på en lina,
slå volter och tröste sig se'n.

Lögnväder, lögnväder vi vänder på klacken
och hoppar på ett ben baklänges i backen
så blir det som skvallret har sagt.

Dödväder, dödväder, nej nu är det nog;
man faller sig hop och låtsas man dog
och sen blir man skendöd förklarad.

Lurväder, lurväder då ont sig bereds
på alla de kivilymnta små.
Må solen stå i skyn, där hemma hos Mor i byn.

23 17. Jag tänker på ting

Jag tänker på ting,
jag brukar göra så,
varför man blir till ingenting,
se'n på livet man knaprat sig blå.
Som vaxljusets låga det flämtar idag,
det man kallar livslåga, för minsta drag,
för korsdrag, ja, kors hå hå.

24 18. Blomma vid min fot

Blomma vid min fot, giv mig en doft;
som ingen känt, nej ingen, nej ingen.
En hemlig doft från svartan stoft
som döljer din rot
och alla ljuva tingen.
Fågel i min hand, långt är till skogen.
Sorgton i strupen, i strupen.
Visst är du trogen men tio finns i skogen,
små snäckor vid strand,
men många fler i stora djupen.

Laugh weather, laugh weather, a laughter acrobat,
Do all that you can, yes make the effort
Although you are a sad sort of a fellow.

Sad weather, sad weather, though the women grin,
Join a circus and walk a tightrope,
Turn somersaults and then comfort oneself.

Lie weather, lie weather, we turn on our heel
And hop on one leg backwards up the hill,
To fulfil what the gossip predicted.

Death weather, death weather, now it's enough;
One folds oneself up, and pretends to be dead
And then is declared apparently dead.

Sneaky weather, sneaky weather when evil is brewing
For all the grumpy little ones.
May the sun be shining, home at Mother's in the village.

17. I Think About Things

I think about things,
As is my wont,
Why one is reduced to nothingness
When one had one's fill of life.
Just like a candle it flickers today,
The flame of life, at the slightest puff,
For a stronger draught, oh dear, ho, ho.

18. Flower at my Foot

Flower at my foot, give me a scent
That no one has known, no one, no one.
A secret scent from the black earth
That covers your root
And all sweet things.
Bird in my hand, it is far to the forest.
A sad song in the throat, in the throat.
For sure you are faithful, but there are ten in the forest,
Small shells on the shore,
But many more in the great depths.

25 19. Rymmaren

Du aktar väl dolken väl, liten,
din lilla trädolke, säj,
och passar lyktan, liten,
att den ej släcker sig.

Blusen Mor har sytt är sliten,
den tänkte Mor nog laga,
men nu är långt till grönt
och nån vacker saga.

Knäpp väl i halsen, liten,
kylan är en farlig vän,
och lång och mörk är natten,
men du går väl aldrig hem igen.

Se ej på stjärnor, liten,
är gammalmodigt i år;
men håll lyktan högre, liten,
så ser du hur du går.

Ja, håll lyktan högre, pilten,
ser du någon du?
Är det Mor som du ser, pilten?
ja Mor, ja Mor vill laga blusen nu!

26 / DISC 9 : 16 20. 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.
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

19. The Runaway

Guard your dagger well, my lad,
Your little wooden dagger,
And mind the lamp, lad,
That it doesn't go out.

The shirt Mother sewed is worn,
Mother meant to mend it,
But now it's long until it grows green,
and to some happy story.

Button up your jacket, lad,
The cold is a chancy friend,
And the night is long and dark,
But you will surely not return home again.

Don't look at the stars, lad,
That's no longer in fashion;
But raise your lamp, lad,
So you see where you're going.

Yes, raise up your lamp, my lad,
Do you see anyone?
Is it Mother you see, my lad?
Yes, Mother will mend your shirt now.

20. 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.
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 a pathless forest, by a bottomless lake.
It sought to fly towards the stars

men man skjuter allt som flyger och far
ifrån människornes hus.
Fast stjärnan brinner lika klar,
förstås.

27 21. Nu väntar man vinter

Nu väntar man vinter, o, rys ej ännu.
Redan har mörknat, o, lys mig du.
Ack trädet blåser sig naket,
fast vintern snart är nu.
Ej sjunger nån fågel, o, lyss ej kåra du.
Ej sjunger nån fågel, o, lyss ej, kåra du.

Ack, fågeln satt i trä't som susade sig.
Prassla lilla löv, nu vinden tar dig.
Fast regnet faller mjukt går ryggen i krum, du;
Hej dunk, hej dunk i ryggen... du slår hårt, kåra du;
Hej dunk, hej dunk i ryggen... du slår hårt, kåra du.

Så prassla lilla löv, har du suttit vid en ros?
Kanske i en krona... ack, trä't kan ej susa.
Nu väntar man och väntar och stort är väl det,
men ont ska den vänta, som väntat för långt, du;
men ont ska den vänta som väntat för långt, du.

Prassla lilla löv, var är trä't som tappat dig?
Fågeln satt i det, som susade sig.
Hej dunk, hej dunk i ryggen, du slår hårt, kåra du,
du slår hårt, kåra du, vad jag väntat, du;
du slår hårt, kåra du,
kåra du, vad jag väntat.

.....
..... (con bocca chiusa)
Så prassla lilla löv, ack, sommarn rosslar i dig;
snart faller väl flingor, och ingenting händer väl sen.
Snart faller väl flingor, och ingenting väntar väl sen.

But men shoot at everything that flies
From the house of men.
But the star burns just as bright,
Of course.

21. Now We Wait for Winter

Now we wait for winter, oh, don't shiver yet.
It's already grown dark, oh, light my way.
Oh, the tree blows itself bare,
though winter soon is upon us.
Not a bird is singing, oh, hearken not, my dear.
Not a bird is singing, oh, hearken not, my dear.

Oh, the bird sat in the soughing tree.
Rustle, little leaf, now the wind will take you.
Though the rain falls gently, your back is bent;
Hey, slap, hey slap on the back... you hit hard, my dear;
Hey, slap, hey slap on the back... you hit hard, my dear

So rustle, little leaf, did you sit next to a rose?
Perhaps in a crown... alas, the tree cannot sough.
Now we wait and wait, and that's all very well,
But he who waits too long waits bitterly, my dear;
But he who waits too long waits bitterly, my dear.

Rustle, little leaf, where is the tree that lost you?
The bird sat in it, in the one that soughed.
Hey, slap, hey slap on the back, you hit hard, my dear;
You hit hard, my dear, how I have waited, my dear;
you hit hard, my dear;
My dear, how I have waited.

.....
..... (con bocca chiusa)
So rustle, little leaf, oh, the summer wheezes in you;
Soon snowflakes will fall, and then nothing will happen.
Soon snowflakes will fall, and then nothing will come.

22. Vännen i söndagslandet

Se dig i månen och säj vad du ser,
Som när världen var stor och du var liten.
Man bad för Mor som var trött och sliten
och skulle aldrig lögna mer,
jag, som var liten.
Stjärnorna var hål på himmelens golv,
och månen var en klocka
som alltid visade på tolv.

Se dig i månen och säj vad du tror,
som när hejdlös gråt sig frös till i på rutan.
(När tinar gråt)? Mor gått bort med lutan.
Allt får Mor försaka,
allt får Mor vara utan;
och mott och mal förtära Mors bästa schal,
men vad som mera är,
vet vännen bortom stjärnor utan tal.

Mor hon sjunger om sin ende vän,
som ingen ser, ej hör, som är i himlen.
Ja, Mor hon sjunger och lutan knäpper,
Far är arg för Mor om himlen bara skräpper;
Om gatorna av gull i Mors söndagsland,
om den, som mist sitt hull,
och allt som man kan hålla i hand.

29 / [DISC 9] : 14 23. 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.

22. The Friend in the Sunday Heaven

Look at the moon and tell me what you see;
Like when the world was big and you were little.
One prayed for Mother who was tired and worn-out
And would never again tell a lie
I, who was little.
The stars were holes in the floor of the sky
And the moon was a clock
Whose hands always showed twelve.

Look at the moon and tell me what you think;
As when incessant tears froze on the window.
(When do tears melt?) Mother is gone with the lute.
Everything must Mother forsake,
Everything must Mother do without;
While the moths devour her best shawl.
But what else there is,
Is known to the friend beyond the countless stars.

Mother sings of her only friend,
Whom no one sees or hears, who is in heaven.
Yes, mother sings and plucks the lute.
Father gets mad, as Mother keeps on about heaven,
About streets of gold in Mother's Sunday heaven,
About he whose flesh is gone,
And all that one can hold by the hand.

23. 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.

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.

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

90 24. Han ska släcka min lykta

Jag ska ligga raklång i nytvättad skjort,
när Han kommer en gång och går genom port.
Jag vill väl gå upp och knyta min sko,
och se där i spegeln med ögon som glo.
Han ska släcka min lykta att intet jag ser
och tysta min bjällra att intet jag hör.
Mer kan ingen väl gissa, men önska få,
om någon orkar önska när Döden tittar på.

Song texts: © Gehrman's Musikförlag, reprinted with permission. English translation: BIS

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.

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

24. He Will Extinguish My Lamp

I shall lie down, in a newly washed shirt,
When once he comes and passes through the gate.
I will want to get up and tie my shoelaces,
And look in the mirror with staring eyes.
He will extinguish my lamp so that nothing I see
And silence my bell so that nothing I hear.
No one can guess more than this, but one may wish,
If anyone manages to wish, when Death is watching.

The music on BIS's Hybrid SACDs can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

Recording Data

Recorded at the Louis de Geer Concert Hall , Norrköping, Sweden, unless otherwise stated

Symphonies Nos 1 & 2	May–June 2010. Producer, editing: Martin Nagorni (Arcantus Musikproduktion) Sound engineer: Fabian Frank (Arcantus Musikproduktion)
Symphony No. 3	29th May 1993 at the Linköping Concert Hall, Sweden Producer: Robert Suff. Sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production). Editing: Jeffrey Ginn
Symphonies Nos 4 & 16	January 2013. Producer, editing: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) Sound engineer: Hans Kipfer (Take5 Music Production). Mixing: Thore Brinkmann, Hans Kipfer
Symphony No. 5	June 2017. Producer, editing, mixing: Martin Nagorni. Sound engineer: Jeffrey Ginn
Symphony No. 6	January 2012. Producer, editing: Martin Nagorni. Sound engineer, mixing: Fabian Frank
Symphony No. 7	29th–30th April 1992 at the Linköping Concert Hall, Sweden Producer: Robert Suff. Sound engineer: Ingo Petry. Editing: Jeffrey Ginn
Symphonies Nos 8 & 10	March 1997. Producer: Robert Suff. Sound engineer: Ingo Petry. Editing: Jeffrey Ginn
Symphony No. 9	January 2013. Producer: Robert Suff. Sound engineer, editing: Matthias Spitzbarth Mixing: Robert Suff, Matthias Spitzbarth
Symphony No. 11	17th December 1992 at the Linköping Concert Hall, Sweden Producer, sound engineer, editing: Ingo Petry
Symphony No. 12	March 2019 & January 2020. Producer, editing, mixing: Hans Kipfer Sound engineers: Stephan Reh (March 2019), Matthias Spitzbarth (January 2020)
Symphony No. 13	January 2015. Producer, editing, mixing: Jens Braun (Take5 Music Production). Sound engineer: Hans Kipfer
Symphony No. 14	January 2016. Producer, editing, mixing: Jens Braun. Sound engineer: Stephan Reh
Symphony No. 15	24th–25th March 1994 at the Linköping Concert Hall, Sweden Producer, sound engineer: Ingo Petry. Editing: Jeffrey Ginn
Symphony No. 17	January 2017. Producer, editing, mixing: Hans Kipfer. Sound engineer: Stephan Reh
Violin Concerto No. 2	January 2018. Producer, editing, mixing: Martin Nagorni. Sound engineer: Fabian Frank
Viola Concerto	January 2020. Producer, editing, mixing: Stephan Reh. Sound engineer: Bastian Schick
Concertos Nos 1 & 2 for string orchestra; Åtta Barfotasånger	March 2007 at Tonhallen, Sundsvall, Sweden Producer, editing: Martin Nagorni. Sound engineers: Bastian Schick, Martin Nagorni
Concerto No. 3 for string orchestra	May 2006 at Häggdånger Church, Härnösand, Sweden Producer, sound engineer, editing: Martin Nagorni
Violin Concerto No. 1*; Four Improvisations for string trio*	28th November–2nd December 2022 at the Nikodemuskirche, Berlin-Neukölln, Germany Producer, sound engineer, editing, mixing: Martin Nagorni

Pieces for violin and piano*; Lamento for piano*	5th–6th September 2022 at the Nikodemuskirche, Berlin-Neukölln, Germany Producer, sound engineer, editing, mixing: Martin Nagorni
Seven Sonatas for two violins	July–August 1999 at Danderyd Grammar School (Danderyds Gymnasium), Sweden Producer, sound engineer, editing: Thore Brinkmann
Fuga in E	19th May 2023. Producer, sound engineer, editing: Thore Brinkmann
Symfonisk sats	13th January 2023. Producer, editing, mixing: Marion Schwebel (Take5 Music Production) Sound engineer: Håkan Ekman
Fantaisie for solo viola	29th May 2020 at Petruskyrkan, Danderyd, Sweden Producer, sound engineer, editing, mixing: Marion Schwebel (Take5 Music Production)
Vox Humana	22nd March and 25th May 1976 at the Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, Sweden Producer: Håkan Elmquist. Sound engineer: Gunnar Flygt, Swedish Broadcasting Corporation. Mixing: Gunnar Flygt, Håkan Elmquist (original analogue recording) Produced in co-operation with STIM (the Swedish Performing Rights Society) and the Swedish Broadcasting Corporation, Stockholm.
Six Songs; 24 Barfotasånger	11th–14th March 2021 at Örebro Konserthus, Sweden Producer, sound engineer, editing, mixing: Marion Schwebel
SACD / Surround mastering: Executive producers:	Matthias Spitzbarth Robert von Bahr (1976–99); Robert Suff (2006–23)

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Per-Henning Olsson 2023

Translations: Leif Hasselgren (English); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chené & Jean-Pascal Vachon (French)

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett

Front cover: photos © Gunnar Källström; collage by David Kornfeld

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

Tel.: +46 8 544 102 30 info@bis.se www.bis.se

BIS-9062 © 1976–2023 & © 2023 BIS Records AB, Sweden.

* Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk Kultur

Executive producer for Deutschlandradio: Stefan Lang



Deutschlandfunk Kultur

