

Allan Pettersson

Symphonies Nos 3 & 4

Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken

Alun Francis



**Allan Pettersson (1911-1980)**

1 - 4

**Symphony No. 3**

39'38

5 - 9

**Symphony No. 4**

38'25

**T.T.: 78'21****Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken  
Alun Francis****cpo 999 223-2**Co-Production **cpo** / Saarländischer Rundfunk

Recording: 22 March - 14 June 1994 (1-4),

11 - 14 January 1994

Recording Supervisor: Markus Brändle

Recording Engineer: Erich Heigold

Executive Producers: Burkhard Schmilgun, Matthias von Bauszern

Publisher: Nordiska Musikförlaget

Cover Painting: Pierre Soulages »Peinture, 195 x 365«,

14 avril 1956 (detail), MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris

© VG Bild-Kunst 1994

Design: Carrée 53 / GDS

**cpo**, Lübecker Str. 9, D-49124 Georgsmarienhütte

© 1994 - Made in Germany



DDD

LC 8492



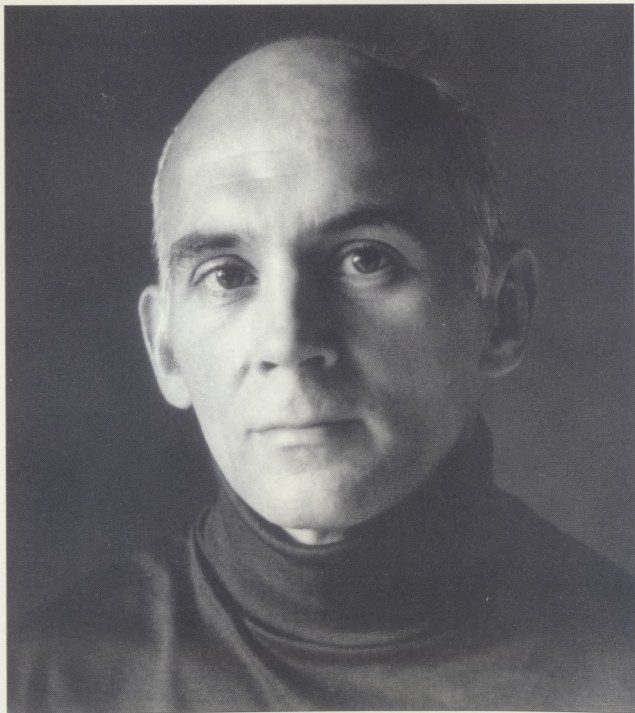
7

61203 92232

1



Allan Pettersson



Alun Francis (Photo: Malcolm Crowthers)

**Allan Pettersson (1911-1980)**

**Symphony No. 3 39'38**

- |   |                                |       |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | Introduzione. Andante con moto | 13'36 |
| 2 | Largo con espressione          | 8'38  |
| 3 | Allegro comodo                 | 4'36  |
| 4 | Allegro con moto               | 12'48 |

**Symphony No. 4 38'25**

- |   |                                      |       |
|---|--------------------------------------|-------|
| 5 | Beginning ( <i>Allegro</i> )         | 3'58  |
| 6 | No. 20 ( <i>Andante espressivo</i> ) | 26'02 |
| 7 | No. 141 ( <i>Larghetto</i> )         | 3'38  |
| 8 | Three measures after No. 151         | 2'25  |
| 9 | One measure before No. 160           | 2'22  |

**T.T.: 78'21**

**Rundfunk - Sinfonieorchester Saarbrücken**

**Alun Francis**

- |           |   |
|-----------|---|
| 1942      | Romanze f. Violine und Klavier  |
| 1943-1945 | 54 Bachszöngér (Bachliedek)   |
| 1945      | Lamento f. Klavier  |
| 1948      | Füge in E-f. Oboe, Klarinette und Fagott                                    |
| 1949      | Konzert f. Violine und Streichorchester f. Violinkonzert                    |
| 1949-1950 | 1. Konzert f. Streichorchester  |
| 1951      | Symphonie Nr. 1 (Fragment); Szebeni koncert; Szebeni koncert f. két violina |
| 1951-1953 | Studien in Paris bei René Leibowitz und Arthur Honegger                     |

## Gustav Allan Pettersson –

Daten zu Leben und Werk, zusammengestellt von Andreas K.W. Meyer

- 1911 Geboren am 19. September in Västra Ryd, Uppland. Er wächst als Sohn eines trunksüchtigen und gewalttätigen Schmieds und einer schwachen, frömmelischen Mutter zusammen mit drei Geschwistern in den Slums von Stockholm auf. Durch den Verkauf von Postkarten ermöglicht er sich als Zwölfjähriger den Kauf der ersten Geige. Selbst Prügel des Vaters oder die Drohung mit der Erziehungsanstalt können ihn nicht von der Musik abbringen
- 1930-1939 Studien am Königlichen Musikkonservatorium in Stockholm in den Fächern Violine, Bratsche, Harmonielehre und Kontrapunkt; erste Kompositionen:
- 1934 *Zwei Elegien f. Violine und Klavier*
- 1935 *Sechs Lieder*
- 1936 *Phantasie f. Bratsche; Vier Improvisationen f. Violine, Bratsche und Violoncello*
- 1938 *Andante espressivo f. Violine und Klavier*
- 1939-1940 Jenny-Lind-Stipendium zur Fortführung des Bratschenstudiums bei Maurice Vieux in Paris
- 1939-1952 Bratschist im Orchester der Stockholmer Konzertgesellschaft, heute Kgl. Stockholmer Philharmoniker; ab 1950 beurlaubt. Private Kompositionsstudien bei Karl-Birger Blomdahl und Otto Olsson
- 1942 *Romanze f. Violine und Klavier*
- 1943-1945 *24 Barfotasånger (Barfußlieder)*
- 1945 *Lamento f. Klavier*
- 1948 *Fuge in E f. Oboe, Klarinette und Fagott*
- 1949 *Konzert f. Violine und Streichquartett (1. Violinkonzert)*
- 1949-1950 *1. Konzert f. Streichorchester*
- 1951 *Symphonie Nr. 1 (Fragment); Sieben Sonaten f. zwei Violinen*
- 1951-1953 Studien in Paris bei René Leibowitz und Arthur Honegger

- 1952-1953 *Symphonie Nr. 2*
- 1953 Beginn der Krankheit, die ihn auf Dauer verkrüppeln wird.
- 1954-1955 *Symphonie Nr. 3*
- 1956 *2. Konzert f. Streichorchester*
- 1956-1957 *3. Konzert f. Streichorchester*
- 1958-1959 *Symphonie Nr. 4*
- 1960-1962 *Symphonie Nr. 5*
- 1963-1966 *Symphonie Nr. 6*
- 1964 Förderpreis des Staates für ein garantiertes Einkommen
- 1966-1967 *Symphonie Nr. 7*
- 1968 Ehrenpreis der Stadt Stockholm
- 1968-1969 *Symphonie Nr. 8*
- 1970 *Symphonie Nr. 9*
- 1972 *Symphonie Nr. 10*
- 1973 *Symphonie Nr. 11; Symphonischer Satz*
- 1974 *Symphonie Nr. 12; Kantate Vox humana*
- 1975 Nach einem Streit wegen eines geänderten Konzertprogrammes für eine USA-Tournee wird den Stockholmer Philharmonikern »für alle Zukunft« die Aufführung Pettersson'scher Werke untersagt; das Verbot wird später wieder aufgehoben
- 1976 *Symphonie Nr. 13*
- Staatswohnung
- 1977-1978 *Konzert für Violine und Orchester (2. Violinkonzert)*
- 1978 *Symphonie Nr. 14 und Symphonie Nr. 15*
- 1979 *Symphonie Nr. 16; Konzert f. Viola und Orchester*
- Ehrenprofessur
- 1980 *Symphonie Nr. 17 (Fragment)*
- Tod am 20. Juni

### Symfoni No 3 / Symfoni No 4 - Symphonie Nr. 3 (1954-55) Symphonie Nr. 4 (1958-59)

Siebzehn Symphonien, drei Solo- und drei Streichorchesterkonzerte, zwei Liederzyklen, Kammermusik – das Ergebnis von 46 Jahren schöpferischer Arbeit. Gustav Allan Pettersson: Orchesterbratscher, Komponist, Querdenker. Ein Mann, dessen Musik sich jeder Kategorisierung entzieht, obwohl er in seiner Arbeit stets die Verbindung zur Tradition aufrechterhielt – und vielleicht auch, weil er nie zu experimentieren versuchte. Als der Großteil seiner westeuropäischen Komponistenkollegen sich dem Serialismus zuwandte (und auch später, in der «postseriellen» Phase), rang Pettersson noch mit den überkommenen Formen: Symphonie, Solokonzert, Kantate, Lieder; keine seiner Partituren sieht die Verwendung elektronischer Instrumente vor, selbst die 16. *Symphonie*, die letzte, die er noch vollenden konnte, schließt mit einem A-Dur-Akkord der Streicher. Und doch: Wegen ihrer radikalen Emotionalität erscheint uns Allan Petterssons Musik als *neu*, als im Wortsinne *unerhört*.

Bis auf wenige Ausnahmen sind Petterssons Symphonien einsätzig. Kolos-

salgemälde von durchschnittlich dreiviertelstündiger Dauer, großorchestrale gewaltige Gesänge des Zorns und der Anklage, *schwere Wetter*, die ohne die spätromantische Tradition nicht denkbar wären, die aber dennoch geprägt sind vom harscheren Ausdrucksgestus der Musik des 20. Jahrhunderts.

Ein Satz des Komponisten geistert durch fast sämtliche Pettersson-Würdigungen, sein künstlerisches Selbstverständnis zu illustrieren; es ist ein Satz, entnommen einem Brief an seinen Biographen und fast einzigen Freund, den Stockholmer Musikjournalisten Leif Aare, erstmals veröffentlicht in der schwedischen Zeitschrift *Nutida musik*: »Das Werk, an dem ich arbeite, ist *mein eigenes Leben, das gesegnete, das verfluchte: Um den Gesang wiederzufinden, den die Seele einst gesungen hat.*«

Das *verfluchte*, aber eben auch das *gesegnete* eigene Leben – eine Kindheit in den von Elendsalkoholismus, Gewalttätigkeit und Kinderreichtum geprägten Slums im Stockholmer Stadtteil Södermalm, eine Jugend unter dem Eindruck und dem Einfluß eines alkoholsüchtigen, gewalttätigen Vaters und einer demgegenüber hilflosen, frömmelnden Mutter, ein Leben mit dem ungeliebten Beruf eines Orchesterbratschers,

der der Sehnsucht nach dem Komponieren im Wege zu stehen scheint, schließlich der rapide zunehmende gesundheitliche Verfall, der Eindruck mangelnder Anerkennung. Der *Fluch*, der über diesem Leben zu liegen scheint, mag evident erscheinen, schwieriger fällt da wohl schon die Suche nach dem Segen.

Das Milieu seiner Jugend hat Pettersson zum Kämpfer werden lassen. Sowohl in seinem Werk als auch in seinen ungewöhnlich zahlreichen schriftlichen oder mündlichen Stellungnahmen zur Position des Künstlers in der Gesellschaft hat Pettersson, ohne je zum parteipolitischen Instrument zu werden, sich in oftmals radikal anmutenden Worten geäußert. Dem häufig – gelegentlich unterschwellig – zu vernehmenden Vorwurf, die wesentliche Triebfeder seines Schaffens sei Selbstmitleid gewesen, begegnete er, getroffen vom Unverständnis gegenüber seiner auf globale Gerechtigkeit zielenden Arbeit mit entsprechender Härte: »Jemand sagte mal, daß ich aus *Selbstmitleid* komponiere. Ich habe mich nie selber bemitleidet, ich habe nie weinen können. Mitleid mit anderen kenne ich, aber nicht *Selbstmitleid*. Mir fällt es schwer, Menschen zu hassen, aber die sich selber bemitleiden, die hasse ich. *Selbstmitleid* ist

*so verdammt unproduktiv. Glaubst Du, daß ich das, was ich geschaffen habe, hätte schaffen können, glaubst Du, daß man eine einzige Note schreiben kann, die lebt, wenn man dasitzt und sich selbst bemitleidet? Was ich vermittele, ist nicht Selbstmitleid, sondern bare Information.*« – Aus der Sicht des großen, wenngleich etwas verqueren Humanisten, der Pettersson zweifelsohne war, ist diese Einschätzung durchaus nachvollziehbar. Der Gegenstand seiner Musik ist der Mensch, gleichgültig ob er nun verbal thematisiert auftritt wie in der 12. *Symphonie* oder in der Kantate *Vox humana* oder als gewissermaßen ethische Folie wie in den reinen Instrumentalwerken. Und als *gesegnet* konnte Pettersson sein Leben bezeichnen, weil es ihm wie wohl keinem anderen Komponisten dieses Jahrhunderts gelang, dieses Engagement für den Menschen und das Menschliche hörbar zu machen. Die künstlerische Identifikation mit den Unterdrückten war in seinen Augen eine (notwendige) Selbstaufopferung: *Die Identifikation mit dem Kleinen, Unansehnlichen, Anonymen, mit dem ewig Unveränderlichen, aber ständig Neuen, Frischen. Darin wird dem Menschen das Leben bewahrt.*

Die **Symphonien Nr. 3** und **4**, entstanden zwischen 1954 und 1959, stellen

in gewisser Hinsicht im symphonischen Schaffen Petterssons ein Bindeglied dar zwischen der Hauptwerkgruppe und den – mit zwei Beiträgen primär in diesem Zeitraum entstandenen – Streicherkonzerten. Viele Eigenarten der drei Konzerte meinen wir auch in den beiden Symphonien wiederentdecken zu können – besonders auffällig ist der bei oberflächlicherer Betrachtung fast zwangsläufig sich einstellende Eindruck einer formalen wie materialen Zerrissenheit, der in dieser Vereinfachung selbstverständlich unzulässig ist. – Um so erstaunlicher ist es auch, daß gerade hier Pettersson als gewissermaßen *ordnungstiftende Maßnahme* Satzunterteilungen (in der **3. Symphonie**) und traditionelle Tempovorschriften angibt. Unübersehbar noch sein Bemühen, die im Unterricht bei Leibowitz gewiß bis zum Überdruß erlernten Formbegriffe zur Anwendung zu bringen (es ist dabei indes nicht zu vergessen, daß er bereits die *2. Symphonie*, wie er es ausdrückte, *hinter dem Rücken von Leibowitz* geschrieben hatte, mithin schon hier sich nicht dem Diktat des Dogmatikers zu beugen vermochte.)

Die am 21. November 1956 von den Göteborger Symphonikern unter der Leitung von Tor Mann uraufgeführte **3.**

kennt also, wie gehört, im Gegensatz zu den übrigen mit Ausnahme der *8. Symphonie* Satzunterteilungen:

I. Introduzione. Andante con moto.

Allegro con moto

II. Largo con espressione. Attacca:

III. Allegro comodo. Attacca:

IV. Allegro con moto (Tempo di prima parte)

Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß sowohl die Partitur der *2.* als auch die der **4. Symphonie** traditionelle Tempobezeichnungen vorsieht und daß gerade in der *2.*, für die Pettersson keine reguläre Satzunterteilung vorschreibt, einzelne Abschnitte *Attacca* miteinander verbunden werden.

Zwei Kriterien sind es, durch die die symphonische Tradition der Mehrsätzigkeit bereits hier aufgeweicht wirkt: Zum einen sind die Temporelationen, wie sie durch die Satzüberschriften vorgegeben scheinen, von Pettersson bei weitem nicht so starr gehalten, wie man auf den ersten Blick meinen möchte. So ist etwa der erste Satz so fein untergliedert, daß ein tatsächliches Grundzeitmaß nicht oder nur sehr schwer sich ermitteln läßt: Introduzione. Andante con moto – Allegro con moto – Lar-

gamente – Moderato – Allegro – Sostenuito – a tempo – molto sostenuto –  $\text{♩} = \text{ca. } 90$  – Tempo II – Appassionato – Tranquillo – Moderato – Allegro – Moderato –  $\text{♩} = \text{ca. } 100$  – Allegro espressivo – a tempo II deciso – Sostenuito molto –  $\text{♩} = \text{ca. } 100$  – Allegro con moto. Das sind also mindestens 22 Metronomisierungsänderungen innerhalb von etwa 430 Takten, nicht gerechnet und gezählt jene Anweisungen zur Tempoverschiebung, durch die ein Eindruck durchgehend einheitlicher Bewegung absichtsvoll getrübt scheint. Das Gefüge eines Satzes (als sinn- und verbindungstiftendes System) ist letztlich aufgehoben, die musikalischen Vorgänge darüber hinaus sind so heterogen und so wenig auf thematisch verbindliches Material zurückzuführen, daß die Unterteilung selbst mehr den Eindruck einer Reverenz vor der Tradition erweckt. – Zum zweiten schließlich verweisen nicht von ungefähr die *Attacca*-Befehle am Ende des zweiten und dritten Satzes und der daraus resultierende bruchlose Übergang der drei letzten Sätze bereits auf die großformale Gliederung der übrigen Symphonien.

Die fünfzehntaktige *Introduzione* beginnt nach einem crescendoierenden Wirbel der großen Trommel mit einer signalartigen Figur der tiefen Streicher (Nb. 1,

Seite 14). Die das *Allegro con moto* in den I. Violinen eröffnende Melodielinie (Nb. 2, Seite 14) scheint (mit der die Ausgangsintervalle *verminderte Quint* – *Sext* umspielenden *Quint* zu Beginn) als Krebsvariante dieses Signals ansprechbar und verbindet somit die Einleitung mit dem *eigentlichen* Satzbeginn. Ob jene sanft ansteigende, schon zuvor etwa in den Hörnern und den Violinen aufscheinende, Melodielinie der Soloflöte 1 T. n. Stz. 31 (Nb. 3, Seite 14) gleichfalls noch auf das Ausgangsmuster zurückzuführen ist, läßt sich beinahe nurmehr mutmaßen.

Bei aller Dichte des Satzes, die schon zu diesem vergleichsweise frühen Zeitpunkt als für Pettersson typisch zu gelten hat, fallen in der **3. Symphonie** Passagen auf, die Soloinstrumente gegen unisono geführte Streicher setzen, so etwa ab Stz. 12 des 2. Satzes (Nb. 4, Seite 15) – wo überdies wiederum die großen Intervallsprünge des Anfangs an den Beginn des Werkes denken lassen. – An die Streicherkonzerte erinnert eine Violinlinie, die 1 T. v. Stz. 43 einsetzt; deutlicher als in der Gesamtschau sämtlicher Symphonien werden an solchen Stellen die Querverbindungen in Petterssons Schaffen deutlich – sie zeigen, daß die Streicherkonzerte in ihrer

vermeintlichen Andersartigkeit bei weitem weniger zufällig Teil seines Werks sind, als man vielleicht annahm. – In *toto* stellt die **3. Symphonie**, wie überhaupt jede einzelne der in den fünfziger Jahren entstandenen Symphonien, mehr als nur einen Schritt auf dem Weg hin zu den großen Werken der sechziger und siebziger Jahre dar. In ihrem Vermittlungsversuch zwischen einer von konservativen Kräften unvermindert auch zu jener Zeit noch aufrechterhaltenen symphonischen Tradition, die sich vornehmlich aus den Quellen des 19. Jahrhunderts speist, und jener Innovationsbereitschaft, die bereits den beginnenden Symphoniker Pettersson auszeichnete, erweist sich die **3. Symphonie** als ein veritables, wengleich nicht unbedingt leicht zugängliches Meisterwerk.

Das gilt in womöglich noch stärkerem Maße für die zwischen 1958 und 1959 entstandene – wie die **3.** widmungslose – **4. Symphonie**, deren Uraufführung am 27. Januar 1961 im Rahmen der Stockholmer *Nutida-musik*-Konzerte stattfand. Besonders einem im Umgang mit Petterssons Musik ungeübten Hörer wird das Stück auf den ersten Blick eher spröde und – was schwerer wiegt – in der Verknüpfung des musikalischen Materials zusammenhanglos erscheinen. Tatsächlich er-

schließt sich der Bauplan dieses Werkes noch weniger rasch als bei der vorangegangenen Symphonie, was darauf zurückzuführen sein mag, daß sich hier sowohl Elemente des *Frühstils* als auch solche einer »reiferen« Phase (beginnend mit der 1960/62 entstandenen **5.**, ausgeprägt schließlich mit der 1966 fertiggestellten **6. Symphonie**) durchdringen.

Die durch vergleichsweise wenig Modifikationen relativierten Tempo- bezeichnungen innerhalb des Gesamtgefüges lauten *Allegro – Andante espressivo – Larghetto – Largo*, implizieren mithin eine vom musikalischen Ablauf her keineswegs untermauerte Viersätzigkeit. Anders als im Falle der letzten drei Sätze der **3. Symphonie** handelt es sich hier keineswegs um im Prinzip in sich geschlossene Einheiten; Pettersson setzt sich in einer Weise mit der symphonischen Großform auseinander, die an die Werke der Folgezeit denken läßt. Selbst dort, wo gewisse thematische Verarbeitungsarten (wie etwa ein repräsentativ aufscheinender Abschnitt ab Stz. 9) an engere Anknüpfungen an traditionelle Verfahrensweisen denken lassen, die seiner letztlich doch innovativen Kraft keineswegs widersprechen müßten, scheint doch der Impuls unaufhörlich wuchernden Wachs-

tums, die vegetative Kompositionsweise Petterssons, zu überwiegen. Der blockartige Aufbau, kleingliedriger noch als in späteren Werken, wo Form aus dem Fluß des Materials erwächst, ahmt Commodes deutlich vor. Stärker als in der **3.** tritt hier in der **4. Symphonie** jener unbarmherzig repetierende Gestus hervor, wie wir ihn aus den späteren Symphonien kennen. Nach einer achttaktigen atmosphärischen Vorgabe stellen die II. Violinen ein rhythmisches Modell vor, das in immer wieder abgewandelter Form das Werk durchzieht (Nb. **5.**, Seite 15). Die besondere Hervorhebung des rhythmischen Elements kulminiert an einigen Stellen vor allen Dingen gegen Mitte des Stücks, in denen bis zu neun Schlaginstrumente gleichzeitig eine unbarmherzig hämmernde Grundierung schaffen. Mit diesen Vorgriffen zeigt sich Pettersson in der **4. Symphonie** auf der Höhe einer kompositorischen *Entwicklung*, die ihn dem Schaffen der Reifezeit deutlich näherbringt.

Andreas K. W. Meyer

### Allan Pettersson

Nicht daß ich denke, meine eigene Musik sei so verteuftelt gut ..., das können andere Men-

schen gerne psychologisieren ..., aber sie gibt mir einige armselige Minuten der Ruhe. Ich lag als Kind nicht bei meinem Vater, dem Komponisten, unterm Klavier ... nein, ich habe gelernt, weißglühendes Eisen mit dem Schmiedehammer zu bearbeiten. Mein Vater war Schmied und zum Alkohol sagte er nicht nein, wohl aber zu Gott. Meine Mutter war eine Frömmlerin, die mit ihren vier Kindern sang und spielte.

Dagens Nyheter 5. März 1972.

### Alun Francis

Chefdirigent der Berliner Symphoniker seit 1989 – hat in den vergangenen 25 Jahren mit mehr als 90 Orchestern und Opernensembles in über fünfundzwanzig Ländern gearbeitet. Regelmäßig tritt er in Mailand, Amsterdam, London und Berlin – den musikalischen Metropolen – auf. Alun Francis hat die bedeutendsten Orchester Großbritanniens geleitet – darunter sämtliche BBC-Orchester, das City of Birmingham Symphony Orchestra, das Scottish National Orchestra, das Bournemouth Symphony Orchestra und das Hallé Orchestra. Große Anerkennung durch die Kritiker fanden seine Aufnahmen mit dem



London Symphony Orchestra, dem Royal Philharmonic Orchestra, dem English Chamber Orchestra und den London Mozart Players. 1983 wurde ihm der Preis der London Sunday Times »Best Classical Recording of 1983« verliehen.

In letzter Zeit dirigierte Alun Francis in mehr als 20 Konzerten die Stuttgarter Philharmoniker. Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit den Orchestern des italienischen Rundfunks, dem Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester, dem Radio-Sinfonieorchester Basel und Konzerte mit den Berliner Symphonikern u.a. bei den Festspielen in Athen und Ankara, runden seine internationale Karriere ab. Neben seinen Verpflichtungen als Chefdirigent der Berliner Symphoniker sind in der Saison 1993/94 Konzerte und Schallplattenaufnahmen mit dem Radio-Symphonie-Orchester Berlin, dem Frankfurter Radio-Sinfonie-Orchester, dem RAI Orchester in Rom und Turin und den BBC-Orchestern geplant.

Das Repertoire von Alun Francis umfaßt neben der Klassischen Musik auch Kompositionen des 20. Jahrhunderts und reicht von Berio über Stockhausen bis hin zu einer beachtlichen Anzahl von Uraufführungen weniger bekannter Komponisten.

## Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken

Das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken zählt seit langem zu den wichtigsten Kulturträgern des Saarlandes. Mit einem breitgefächerten Repertoire bestreitet es neben Rundfunk- und CD-Produktionen über 40 Konzerte pro Saison. Einen wichtigen Platz nimmt dabei traditionsgemäß die zeitgenössische Musik ein, was sich in dem seit 1970 jährlich stattfindenden Festival »Musik im 20. Jahrhundert« spiegelt. Hier erlebten bisher mehr als 250 Werke u.a. von Boulez, Nono, Kagel und Cage ihre Ur- und Erstaufführung. Eine intensive Zusammenarbeit mit den Institutionen der Nachbarländer führt u.a. zu Austauschkonzerten zwischen den Orchestern aus Metz und Luxemburg. Zu den regelmäßigen Konzerten im Sendebereich des Saarländischen Rundfunks kommen Gastkonzerte in den wichtigsten deutschen Städten. In den nächsten Spielzeiten sind größere Tournées durch die Schweiz, Spanien und Japan geplant.

Einige historische Daten: Das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken wurde 1937 gegründet. Pionierarbeit leistete in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg

Rudolf Michel, der 25 Jahre Chefdirigent war. Sein Nachfolger, Hans Zender, prägte von 1972-1984 das Bild des Orchesters durch neue, ungewohnte Programm-Konzeptionen, indem er Repertoire-Werke ausgesuchten Kompositionen unseres Jahrhunderts gegenüberstellte. In seine Ära fiel die Integration des Saarländischen Kammerorchesters (Leiter: Karl Ristenpart und Antonio Janigro). Myung-Whun Chung, Chefdirigent von 1984 bis 1990, legte seinen Schwerpunkt auf die großen romantischen Werke des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

In letzter Zeit hat das Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken mehrere CD-Einspielungen vorgelegt, so eine Aufnahme von drei Orchesterstücken Mauricio Kagels unter der Leitung des Komponisten. In Vorbereitung ist eine Bruckner-Edition sowie mehrere Sinfonien des schwedischen Komponisten Allan Pettersson.

**Allan Petterson** Notenbeispiele / Score Examples / Exemples musicaux

**Symphony No. 3**

(1)

*f deciso*

(2)

*p sub.*

(3)

*p espr.*

*p*

(4)

*p espr.*

*p*

**Symphony No. 4**

(5)

*vi I*

*vi II*

## Gustav Allan Pettersson

**His Life and Work in Outline** Compiled by Andreas K.W. Meyer

- 1911 Born in Västra Ryd, Uppland, on 19 September. Pettersson, one of the four children of an alcoholic and violent smith and a pietistic, weak mother, grew up in the slums of Stockholm. As a twelve-year-old he earned the money to purchase his first violin by selling postcards. Even the beatings he received from his father and the threat of reform school could not diminish his interest in music.
- 1930-39 Study of violin, viola, harmony, and counterpoint at the Royal Conservatory of Music in Stockholm; first compositions:
- 1934 *Two Elegies for Violin and Piano*
- 1935 *Six Songs*
- 1936 *Fantasy for Viola; Four Improvisations for Violin, Viola, and Violoncello*
- 1938 *Andante espressivo for Violin and Piano*
- 1939-40 Jenny Lind Stipend enabling Pettersson to continue his study of viola with Maurice Vieux in Paris
- 1939-52 Violist in the Stockholm Concert Society Orchestra, today the Stockholm Philharmonic; on leave from 1950 on. Private study of composition with Karl-Birger Blomdahl and Otto Olsson.
- 1942 *Romance for Violin and Piano*
- 1943-45 *Twenty-four Barefoot Songs*
- 1945 *Lamento for Piano*
- 1948 *Fugue in E for Oboe, Clarinet, and Bassoon*
- 1949 *Concerto for Violin and String Quartet (Violin Concerto No. 1)*
- 1949-50 *Concerto for String Orchestra No. 1*
- 1951 *Symphony No. 1* (fragment), *Seven Sonatas for Two Violins*
- 1951-53 Studies in Paris with René Leibowitz and Arthur Honegger

- 1952-53 *Symphony No. 2*
- 1953 Onset of the illness eventually leading to his complete disablement
- 1954-55 ***Symphony No. 3***
- 1956 *Concerto for String Orchestra No. 2*
- 1956-57 *Concerto for String Orchestra No. 3*
- 1958-59 ***Symphony No. 4***
- 1960-62 *Symphony No. 5*
- 1963-66 *Symphony No. 6*
- 1964 State prize with guaranteed income
- 1966-67 *Symphony No. 7*
- 1968 Prize of the City of Stockholm
- 1968-69 *Symphony No. 8*
- 1970 *Symphony No. 9*
- 1972 *Symphony No. 10*
- 1973 *Symphony No. 11; Symphonic Movement*
- 1974 *Symphony No. 12; Vox humana* (cantata)
- 1975 After a disagreement arising from a change in a concert program for a U.S. tour, the Stockholm Philharmonic is denied the privilege of performing works by Pettersson »for all time.« Later the ban was lifted.
- 1976 *Symphony No. 13*  
State living quarters
- 1977-78 *Concerto for Violin and Orchestra (Violin Concerto No. 2)*
- 1978 *Symphony No. 14 and Symphony No. 15*
- 1979 *Symphony No. 16; Concerto for Viola and Orchestra*  
Honorary professorship
- 1980 *Symphony No. 17* (fragment)  
Death on 20 June

**Symfoni No. 3 / Symfoni No. 4 –  
Symphony No. 3 (1954-55)  
Symphony No. 4 (1958-59)**

Seventeen symphonies, three concertos for solo instruments, three concertos for string orchestra, two song cycles, chamber music: the result of forty-six years of compositional activity. Gustav Allan Pettersson: orchestra violist, composer, oddball. A man whose music evades all attempts at labeling, even though he always maintained ties to the tradition in his work – and perhaps also because he never engaged in experimentation. When most of his fellow Western European composers turned to serialism (and even later, during the »postserial period«), Pettersson was still grappling with transmitted forms: the symphony, solo concerto, cantata, and song. None of his scores prescribes the use of electronic instruments; even his *Symphony No. 16*, the last symphony he was able to complete, concludes with an A major chord in the strings. And yet: the radical emotionality of Allan Pettersson's music creates the impression of something new and literally unheard-of.

Most of Pettersson's symphonies are colossal one-movement canvases last-

ing for an average of three quarters of an hour, mighty songs of anger and accusation for full orchestra, »*stormy weather*.« They would have been unthinkable without the heritage of late romanticism but also bear the stamp of the harsher expressive mode of music of the twentieth century.

There is one statement by Pettersson that is cited in almost all tributes to him as an illustration of his self-understanding as a composer. It is from a letter Pettersson wrote to the Stockholm music journalist Leif Aare, his biographer and almost his only friend, and was originally published in the Swedish journal *Nutida musik*, »*The music forming my work is my own life, its blessings, its curses: in order to rediscover the song once sung by the soul.*«

A life of blessings and curses: a childhood spent in Södermalm, a Stockholm neighborhood marked by alcoholism and its miseries, violence, and large families, a boyhood full of the impressions and influence of an alcoholic, violent father and a defenseless, pietistic mother, an adulthood devoted to the thankless job of an orchestra violist, a career which seems to have served as an obstacle to Pettersson's yearning to compose, and, to top it off, his

rapidly deteriorating health and the impression of lack of recognition. The curses casting their spell over Pettersson's life may seem evident enough, but the search for its blessings is certainly a more difficult undertaking.

Pettersson's boyhood experiences made him a fighter. He often expressed himself in radical terms, in his music as well as in his unusually large number of written and oral statements about the position of the creative artist in society – without, however, espousing a particular political party line. It was often claimed, sometimes not in so many words, that self-pity was the mainspring of Pettersson's work. He was hurt by this lack of understanding for an oeuvre aiming at global justice and answered such reproaches with the appropriate harshness: »*Someone once said that I compose out of self-pity. I have never pitied myself; I have never been able to cry. I know of pity for others but not of self-pity. I find it difficult to hate people, but I do hate those who pity themselves. Self-pity is so damned unproductive. Do you think that I could have composed what I have composed, do you think that one can write a single note with life in it if one sits there and pities oneself? What I convey is not self-pity but pure information.*« From the

point of view of the great, even if somewhat oddball humanist that Pettersson doubtless was, this objective was thoroughly capable of realization. Humanity is the theme of his music, whether appearing in verbal form, as in *Symphony No. 12* or in the cantata *Vox humana*, or as a sort of ethical foil, as in the purely instrumental works. And Pettersson could describe his life as blessed because he succeeded, more so than probably any other composer of our century, in rendering audible his involvement in the cause of humanity and the humane. In his eyes, artistic identification with the oppressed was a (necessary) form of self-sacrifice, »*The identification with the small, unsightly, anonymous, with the eternally immutable but ever new and fresh. It is in this way that one saves one's own life.*«

Pettersson composed his **Symphonies Nos. 3 and 4** between 1954 and 1959. The two symphonies form a link of sorts between the heart of his symphonic oeuvre and the string concertos. Two of his total of three such concertos date to the same period. Many of the characteristic features of the string concertos seem to be in evidence in our two symphonies, and our initial impression is almost bound to be one of formal and material chaos. Need-

less to say, this is an oversimplification, a superficial response. Hard as it may be to believe, Pettersson specifies movement divisions in **Symphony No. 3** and traditional prescriptions of tempo as well, as if to promote musical order. His concern to employ all the ideas of form he had learned all too well from Leibowitz is also very much in evidence even though by this time he could not completely submit himself to the dictates of the Paris dogmatician. Here we should not forget that Pettersson, by his own admission, had composed his *Symphony No. 2* »behind Leibowitz's back.«

Tor Man led the Göteborg Symphony Orchestra in the premiere of **Symphony No. 3** on 21 November 1956. Aside from *Symphony No. 8*, it is the only Pettersson symphony divided into movements:

- I. Introduzione. Andante con moto.  
Allegro con moto
- II. Largo con espressione. Attacca:
- III. Allegro comodo. Attacca:
- IV. Allegro con moto (Tempo di prima parte)

Here we should mention that the scores of *Symphony No. 2* and **Symphony No. 4** have traditional indications of tempo. Moreover, *Attacca* serves to link

some sections in *Symphony No. 2*, a work without regular movement divisions.

Two factors here already do something to undermine the symphonic tradition of multiple movements. First, Pettersson was not nearly as rigid about the prescribed tempo relations as might appear to be the case at first glance. The first movement has so many subdivisions that the basic tempo is difficult, if not impossible, to determine: *Introduzione. Andante con moto – Allegro con moto – Largamente – Moderato – Allegro – Sostenuto – a tempo – molto sostenuto* – ♩ = ca. 90 – *Tempo II – Appassionato – Tranquillo – Moderato – Allegro – Moderato* – ♩ = ca. 100 – *Allegro espressivo – a tempo II deciso – Sostenuto molto* – ♩ = ca. 100 – *Allegro con moto*. This represents a total of at least twenty-two different metronome markings over a space of about 430 measures, not counting the indications of shifts in tempo, which, for their part, seem to represent intentional attempts to prevent the impression of uniform movement. In the final analysis, Pettersson cannot be said to uphold movement structure as a system for the establishment of connection and meaning. Moreover, the musical proceedings are so heterogeneous that his subdivisions seem to be

more on the order of a simple nod to tradition. Second, the *Attacca* prescriptions at the end of the second and third movements and the resultant smooth transitions between the second to fourth movements may already be said to point to the large format of Pettersson's other symphonies.

The fifteen-measure *Introduzione* begins after a crescendo roll in the bass drum and with a figure signal in the low strings (Ex. 1, p. 14). The melody line opening the *Allegro con moto* in the first violins (Ex. 2, p. 14) seems to function as a retrograde variant of the signal (with the fifth at the beginning winding around the initial diminished fifth-sixth interval) and thus to link the introduction to the movement beginning proper. The melody line of the solo flutes beginning its gentle ascent one measure after No. 31 (Ex. 3, p. 14) has already been heard in the horns and violins. Whether it too derives from the initial pattern remains essentially at the level of conjecture.

The compositional texture is concentrated, and such concentration, even at this relatively early point in time, has to be regarded as typical of Pettersson. Passages in **Symphony No. 3** with solo instruments over against unison strings stand out. One

such passage begins at No. 12 in the second movement (Ex. 4, p. 15). The broad initial intervals recall the very beginning of the symphony, and the violin line beginning one measure after No. 43 recalls the string concertos. Such passages offer clearer evidence of the interconnections in Pettersson's oeuvre than that obtained from an overview of his works. They also demonstrate that the string concertos are not as different or distinct as they might seem to be from a bird's-eye view of the matter. On the whole **Symphony No. 3**, as each and every one of Pettersson's symphonies of the 1950s, represents more than a mere signpost along the way to his great works of the 1960s and 1970s. **Symphony No. 3** endeavors to mediate between the symphonic tradition and the will to innovation that already distinguished Pettersson as an emergent symphonic composer and in doing so proves to be a veritable masterpiece, if not necessarily an easily accessible one. The symphonic tradition mentioned here was still very much alive in the 1950s; it was firmly upheld by conservative forces and took its main inspiration from nineteenth-century sources.

What we have just said about **Symphony No. 3** also applies to **Sym-**

phony No. 4 – and perhaps in even greater measure. Pettersson composed it between 1958 and 1959, and it was premiered in the Stockholm Nutida-musik concert series on 27 January 1961. It does not bear a dedication, and here it is again like **Symphony No. 3**. On a first hearing especially those listeners who are unfamiliar with Pettersson's music may find **Symphony No. 4** rather unyielding and – a more serious problem – incoherent as far as material connections are concerned. And the overall design of **Symphony No. 4** does indeed come even more slowly into view than that of **Symphony No. 3**. Why is this so? One reason may be that **Symphony No. 4** combines elements of Pettersson's early style and what might be called his phase of greater maturity, a phase beginning with his *Symphony No. 5* of 1960-62 and in full evidence in the *Symphony No. 6*, a work he completed in 1966.

The tempos within the overall design of the symphony are *Allegro – Andante espressivo – Larghetto – Largo*. They do not suggest much in the way of modification and, though four in number, do not support the idea of a four-movement structure. Here, unlike the last three movements of *Symphony No. 3*, we do not have what

might in principle qualify as self-sufficient units. Pettersson deals with the symphonic large form in a manner anticipating his works of subsequent years. Certain types of thematic elaboration such as the section beginning at No. 9 and resembling a recapitulation may suggest rather close dependence on traditional methods, but this is not necessarily incompatible with Pettersson's will to innovation. After all, Pettersson's vegetative compositional style, with its incessant growth and overgrowth, does seem to prevail. The block construction is less monolithic than in his later works, where form emerges from the flow of the material, but clearly points ahead to what is to come. The character of relentless repetition such as we know it from Pettersson's later symphonies is in much greater evidence in **Symphony No. 4** than in **Symphony No. 3**.

After eight atmospheric measures the second violins introduce a rhythmic model for the rest of **Symphony No. 4** (Ex. 5, p. 15). The model appears in ever new form throughout the course of the work. The emphasis on the rhythmic element culminates in a few passages toward the middle of the work, and here the passages in which up to nine percussion instruments join in merciless and simultaneous hammer-

ing deserve special mention. These anticipations of Pettersson's later accomplishments show him at the height of his compositional development, the next-best thing to the works of his mature period.

Andreas K. W. Meyer

### Allan Pettersson

Not that I think that my music is so damned good..., others can interpret this psychologically if they like..., but it gives me a few poor minutes of peace.

I wasn't born under a piano, I didn't spend my childhood with my father, the composer... no, I learned how to work white-hot iron with the smith's hammer. My father was a smith who may have said no to God, but not to alcohol. My mother was a pious woman who sang and played with her four children.

Dagens Nyheter, 5 March 1972

### Saarbrücken Radio Symphony Orchestra

For many years now the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra has numbered among the most important cultural institu-

tions in the Saar. Its radio and compact disc productions and more than forty annual concerts per season feature a broad repertoire, and its interest in contemporary music has become a tradition, a fact reflected in the Music in the Twentieth Century Festival it has held every year since 1970. To date more than 250 works by composers such as Boulez, Nono, Kagel, and Cage have celebrated their German or world premieres at the festival. The orchestra's collaborative ventures in neighboring countries have led to the establishment of exchange concerts with orchestras from Metz and Luxembourg, and it regularly performs in the Saar as well as in the most important German music centers. Major concert tours are currently planned for Switzerland, Spain, and Japan.

A short historical sketch: The Saarbrücken Radio Symphony Orchestra was founded in 1937. Rudolf Michel, the orchestra's principal conductor for twenty-five years, served as an important pioneer in the years immediately following World War II. Hans Zender, principal conductor from 1972 to 1984 and Michel's successor, expanded the orchestra's performance horizons with new and innovative programs combining select compositions of the twentieth century with repertoire standards. It was during his

tenure that the Saar Chamber Orchestra was integrated into the Saarbrücken Radio Symphony Orchestra (directors: Karl Ristenpart and Antonio Janigro). Myung-Whun Chung, principal conductor from 1984 to 1990, focused on the great romantic works of the late nineteenth century. The Saarbrücken Radio Symphony Orchestra's recent compact disc releases include a recording of three orchestral works by Maurice Kagel with the composer at the baton. A Bruckner edition and symphonies by the Swedish composer Allan Pettersson are currently in preparation.

*Translated by Susan Marie Praeder*

## Gustav Allan Pettersson

Quelques renseignements sur sa vie et son oeuvre, réunis par Andreas K.W. Meyer

- 1911 Il naquit le 19 Septembre à Västra Ryd, Uppland. il grandit, avec ses trois frères et soeurs, dans les «slums» de Stockholm, fils d'un père forgeron alcoolique et violent et d'une mère faible et bigote. C'est à l'âge de douze ans qu'il réussit à acheter son premier violon, en vendant des cartes postales. Même les coups de son père ou la menace d'un placement dans une maison d'éducation ne purent le détourner de la musique.
- 1930-1939 Etudes au Conservatoire Royal de Musique de Stockholm, dans les disciplines violon, alto, harmonie et contrepoint; premières compositions
- 1934 «Deux élégies» pour violon et piano
- 1935 *Six lieder*
- 1936 *Fantaisie pour alto; Quatre improvisations pour violon, alto et violoncelle*
- 1938 *Andante espressivo pour violon et piano*
- 1939-1940 Il obtient une bourse de la Fondation Jenny Lind qui lui permet de poursuivre ses études d'alto auprès de Maurice Vieux à Paris.
- 1939-1952 Altiste dans l'orchestre de la Société des Concerts de Stockholm, aujourd'hui Orchestre Philharmonique de Stockholm; en congé depuis 1950. Cours particuliers de composition auprès de Karl-Biger Blomdahl et Otto Olsson.
- 1942 *Romance pour violon et piano.*
- 1943-1945 24 «Barfotasänger» (*chants pieds nus*)
- 1945 *Lamento pour piano*
- 1948 *Fugue en mi majeur pour hautbois, clarinette et basson.*
- 1949 *Concerto pour violon et quatuor à cordes (1er concerto pour violon)*
- 1949-1950 *Ter Concerto pour orchestre à cordes*
- 1951 *Symphonie No. 1 (fragment); Sept sonates pour deux violons*
- 1951-1953 Etudes à Paris auprès de René Leibowitz et Arthur Honegger

- 1952-1953 *Symphonie No. 2*  
 1953 Début de la maladie qui, avec le temps, le laissera handicapé
- 1954-1955 *Symphonie No. 3***  
 1956 *2ème Concerto pour orchestre à cordes*  
 1956-1957 *3ème Concerto pour orchestre à cordes*
- 1958-1959 *Symphonie No. 4***  
 1960-1962 *Symphonie No. 5*  
 1963-1966 *Symphonie No. 6*  
 1964 Prix d'encouragement de l'Etat qui lui assure un revenu.  
 1966-1967 *Symphonie No. 7*  
 1968 Prix d'honneur de la ville de Stockholm
- 1968-1969 *Symphonie No. 8*  
 1970 *Symphonie No. 9*  
 1972 *Symphonie No. 10*  
 1973 *Symphonie No. 11; Mouvement Symphonique*  
 1974 *Symphonie No. 12; Cantate Vox Humana*  
 1975 Après une dispute au sujet d'un changement intervenu dans le programme d'un concert lors d'une tournée aux USA, le compositeur interdit, «à l'avenir», à l'Orchestre Philharmonique de Stockholm d'interpréter ses oeuvres; cette interdiction sera à nouveau levée plus tard.
- 1976 *Symphonie No. 13*  
 Logement de fonction
- 1977-1978 *Concerto pour violon et orchestre (2nd concerto pour violon)*  
 1978 *Symphonie No. 14 et Symphonie No. 15*  
 1979 *Symphonie No. 16; Concerto pour alto et orchestre*  
 Nommé Professeur honoris causa
- 1980 *Symphonie No. 17 (fragment)*  
 Décès le 20 juin.

**Symfoni n° 3 / Symfoni n° 4**  
**Symphonie n° 3 (1954-55)**  
**Symphonie n° 4 (1958-59)**

Dix-sept symphonies, trois concerti pour soliste et trois concerti pour orchestre à cordes, deux cycles de lieder, de la musique de chambre - voilà le fruit de 46 années de création. Gustav Allan Pettersson: altiste dans un orchestre, compositeur, un original. Un homme dont la musique échappe à toute classification, bien qu'il ait toujours gardé, dans son travail, des liens avec la tradition - et peut-être aussi parce qu'il n'essaya jamais de se livrer à des expériences. Alors que la majeure partie de ses contemporains se tournait vers la technique sérielle (et également plus tard, durant la période «post-sérielle»), Pettersson se mesurait encore avec les formes héritées de la tradition: les symphonies, les concerti pour soliste, les cantates, les lieder; aucune de ses partitions ne prévoit l'emploi d'instruments électroniques et la 16ème Symphonie elle-même, la dernière oeuvre qu'il put encore achever, se termine sur un accord de La majeur aux cordes. Et pourtant: par les émotions extrêmes qu'elle nous transmet, la musique d'Allan Pettersson nous semble moderne, inouïe au sens *littéral*.

A quelques rares exceptions près, les symphonies de Pettersson sont des tableaux colossaux en un mouvement, d'une durée moyenne de trois quarts d'heure, de puissants chants pour grand orchestre exprimant la colère et le reproche, des «*atmosphères lourdes*», qui seraient impensables sans la tradition héritée de la fin du romantisme mais sont cependant imprégnées du mode d'expression rude de la musique du 20ème siècle.

Une phrase du compositeur revient régulièrement, comme un fantôme, dans presque toutes les appréciations portées sur lui, venant illustrer la manière dont il concevait son rôle d'artiste; il s'agit d'une phrase tirée d'une lettre adressée à son biographe Leif Aare, biographe et journaliste pour des revues musicales, qui fut presque son seul ami; cette lettre fut publiée pour la première fois dans la revue musicale *Nutida musik*: «*L'oeuvre à laquelle je travaille est ma propre vie, celle qui est bénite, celle qui est maudite: je m'y adonne afin de retrouver le chant que l'âme a chanté autrefois.*»

Sa propre vie, celle qui fut *maudite*, mais également celle qui fut *comblée* - une enfance dans les «slums» du quartier de Södermalm à Stockholm, où l'alcoolisme



dû à la misère, la violence et les familles nombreuses étaient la règle, une jeunesse marquée par l'influence d'un père alcoolique et violent et d'une mère bigote, incapable de lui tenir tête, une vie passée à exercer ce métier abhorré de musicien d'orchestre qui semble faire obstacle à cet ardent désir de composer qui l'habite, enfin la dégradation rapide de son état de santé et le sentiment de n'être pas reconnu. La «malédiction» qui semble peser sur cette vie peut nous paraître évidente, mais il nous est bien plus difficile d'y retrouver cette «bénédiction» dont il parle.

Le milieu dans lequel Pettersson a passé sa jeunesse a fait de lui un lutteur. Aussi bien dans son oeuvre que dans ses prises de position sur la place de l'artiste dans la société, prises de position écrites ou verbales et qui furent, chose inhabituelle, très nombreuses, Pettersson a souvent tenu, sans jamais devenir l'instrument d'un parti politique, des propos curieusement radicaux. Au reproche fréquemment entendu à son sujet - reproche à l'occasion subliminal - selon lequel la véritable raison qui le poussait à créer était cet apitoiement sur lui-même dont il faisait preuve, il répondit, atteint par l'incompréhension manifestée à l'égard de son travail qui visait à une honnêteté totale, avec la même dureté:

*«Quelqu'un dit un jour que je composais parce que je m'apitoiais sur mon sort. Je ne l'ai jamais fait, je n'ai jamais pu pleurer. Je suis capable de m'apitoyer sur les autres mais pas sur moi. J'ai du mal à haïr les hommes, mais ceux qui s'apitoient sur eux-mêmes, ceux-là je les hais. S'apitoyer sur son sort est une attitude si improductive. Crois-tu que j'aurais pu écrire ce que j'ai écrit, crois-tu que l'on puisse écrire une seule note qui soit vivante en restant assis et en s'apitoyant sur son propre sort? Ce dont je fais part n'est pas de l'apitoiement, mais pure information.»*

En partant de la manière dont cet humaniste - grand, quoiqu'un peu déroutant -, que fut sans aucun doute Pettersson, voyait les choses, cette appréciation est tout à fait compréhensible. L'objet de sa musique est l'homme, qu'il soit présenté et traité verbalement comme dans la 12<sup>ème</sup> Symphonie ou dans la cantate «Vox humana» ou bien, d'une certaine manière, comme simple fond éthique dans ses oeuvres purement instrumentales. Et, en ce qui concerne sa vie, Pettersson pouvait parler de *bénédiction*, car il réussit, comme presque aucun autre compositeur ne put le faire, à rendre son engagement en faveur de l'homme et de ce qui est humain,

perceptible musicalement. L'identification artistique avec les opprimés était à ses yeux un don de soi (nécessaire): «L'identification avec le petit, l'insignifiant, l'anonyme, avec ce qui demeure immuable, mais est toujours neuf, pur. C'est en cela que la vie de l'homme est préservée.»

Traduction: Sylvie Gomez

Écrites entre 1954 et 1959, les **Symphonies n° 3 et 4** représentent d'une certaine manière un lien au sein de l'oeuvre symphonique de Pettersson entre l'ensemble de ses oeuvres principales et ses concertos pour cordes (deux d'entre ceux-ci furent composés durant cette période). Il semble que plusieurs caractéristiques propres aux trois concertos se retrouvent dans ces deux symphonies - prenons par exemple l'impression de déchirement, dans la forme et le matériau sonore, qu'elles produisent presque inévitablement à première vue, impression qui bien entendu ne se confirme pas lors d'un examen plus approfondi des oeuvres. Il est d'autant plus surprenant que Pettersson prévoit des subdivisions entre mouvements (dans la Symphonie n° 3) et des tempi traditionnels, comme pour *mettre de l'ordre*. De plus, il s'efforce visiblement

d'utiliser les notions formelles apprises, certainement jusqu'à satiété, auprès de Leibowitz (n'oublions toutefois pas qu'il avait déjà écrit la *Symphonie n° 2* «dans le dos de Leibowitz», montrant par là qu'il ne pouvait se plier aux dogmes de son professeur).

La **Symphonie n° 3**, créée le 21 novembre 1956 par l'Orchestre symphonique de Göteborg placé sous la direction de Tor Mann, est donc subdivisée en mouvements, contrairement à toutes les autres symphonies de Pettersson à l'exception de la *Huitième*:

- I. Introduzione. Andante con moto.  
Allegro con moto
- II. Largo con espressione. Attacca:
- III. Allegro comodo. Attacca:
- IV. Allegro con moto (Tempo di prima parte)

On ne peut toutefois passer sous silence qu'aussi bien la partition de la *Deuxième* que celle de la **Quatrième Symphonie** contiennent des indications de tempo traditionnelles; de plus, dans la *Deuxième*, non subdivisée en mouvements, certains passages sont reliés par l'indication *attacca*.

Deux particularités font que la tradition de la présence de plusieurs mouvements dans les symphonies semble ici ébranlée: d'une part, les tempi donnés dans les «titres» des mouvements ne sont pas respectés avec rigueur par Pettersson, comme le révèle toute étude approfondie de la composition. Ainsi, le premier mouvement est tellement subdivisé que l'on ne peut qu'à grand peine y déceler un réel tempo de base: *Introduzione*. *Andante con moto* – *Allegro con moto* – *Largamente* – *Moderato* – *Allegro* – *Sostenuto* – *a tempo* – *molto sostenuto* – ♩ = env. 90 – *Tempo II* – *Appassionato* – *Tranquillo* – *Moderato* – *Allegro* – *Moderato* – ♩ = env. 100 – *Allegro espressivo* – *a tempo II deciso* – *Sostenuto molto* – ♩ = env. 100 – *Allegro con moto*. On recense donc au moins 22 changements métronomiques endéans 430 mesures environ, sans compter les indications de changements de tempo qui troublent l'impression d'uniformité et de constance. En fin de compte, la structure du «mouvement» (en tant que système créateur de sens et de relations) est annihilée, les processus musicaux sont tellement hétérogènes et peu liés à un matériau thématique contraignant que la subdivision en mouvements donne plutôt l'impression d'être simplement une révé-

rence tirée à la tradition. D'autre part, les indications *attacca* apposées à la fin des deuxième et troisième mouvements, indications qui permettent un passage sans rupture d'un mouvement à l'autre, préfigurent déjà la grande forme des symphonies ultérieures.

L'*Introduzione*, qui compte 15 mesures, débute sur un roulement de la grosse caisse en crescendo, suivi d'une sorte de signal énoncé par les cordes dans le registre grave (ex. 1, p. 14). La ligne mélodique (ex. 2, p. 14) qui aux premiers violons ouvre l'*Allegro con moto* semble (avec la quinte qui varie l'intervalle de départ quinte diminuée et sixte du départ) être la variante à l'écrevisse de ce signal; et sert ainsi de lien entre l'introduction et le début du mouvement proprement dit. La flûte solo énonce une ligne mélodique doucement ascendante (1 mes. après le n° 31, ex. 3, p. 14) qui était apparue peu avant aux cors et aux violons; elle trouve peut-être elle aussi son origine dans le motif de départ, bien qu'on ne puisse l'affirmer avec certitude.

Malgré la grande densité de l'écriture, déjà considérée comme typique de Pettersson à cette époque, on relève

dans la **Troisième symphonie** des passages où un instrument soliste est confronté aux cordes jouant à l'unisson, comme par exemple dans le deuxième mouvement au chiffre 12 (ex. 4, p. 15). Notons également dans ce mouvement les grands sauts d'intervalles qui ne manquent pas d'évoquer le début de l'oeuvre. Une mélodie énoncée par le violon (1 mesure avant le chiffre 43) rappelle les concertos pour cordes; c'est dans ce genre de passages, plus encore qu'en parcourant l'ensemble des symphonies, que l'on remarque le mieux les connexions qui traversent toute la production musicale de Pettersson. Ces connexions montrent que les concertos à cordes, quoiqu'ils semblent si différents, sont loin d'être des corps étrangers dans l'oeuvre de Pettersson, alors qu'une vue globale et superficielle semble prouver le contraire. En somme, la **Troisième symphonie**, comme du reste toutes les symphonies écrites par Pettersson dans les années 1950, représente bien plus qu'un pas vers les grandes oeuvres des années 1960 et 1970. Dans sa tentative de concilier une tradition symphonique qui était alors encore maintenue bien vivante par certaines forces conservatrices et qui buvait aux sources du XIXe siècle, et le désir d'innover qui caractérisa Pettersson dès le

début de sa carrière de symphoniste, la **Troisième symphonie** se révèle un véritable chef d'oeuvre, bien qu'elle ne soit pas de prime abord d'accès facile.

Ce jugement s'applique sans doute encore davantage à la **Quatrième symphonie**, qui fut écrite entre 1958 et 1959 et créée le 27 janvier 1961 dans le cadre des concerts «*Nutida-musik*» à Stockholm. Comme la *Troisième*, elle ne porte pas de dédicace. Pour les auditeurs peu habitués à la musique de Pettersson, elle semblera à la première écoute assez revêche et taillée dans un matériau sonore décousu. En effet, le plan de cette oeuvre est encore plus difficile à cerner que celui de la symphonie précédente, probablement parce qu'on y trouve aussi bien des éléments du style de la jeunesse que des éléments de la phase «plus mûre» du compositeur (phase qui commencera en 1960/62 avec la *Cinquième symphonie*, et qui sera à son apogée avec la *Sixième symphonie* terminée en 1966).

Les indications de tempo *Allegro* – *Andante espressivo* – *Larghetto* – *Largo* ne sont que rarement soumises à des modifications; ceci n'implique cependant pas la présence de quatre mouvements épousant

le déroulement musical. En effet, contrairement aux trois derniers mouvements de la *Troisième symphonie*, les sections ne sont ici nullement des unités distinctes; Pettersson travaille sur la «grande forme» symphonique traditionnelle d'une manière qui préfigure la facture de ses compositions ultérieures. Même là où certains traitements thématiques (notamment un passage semblable à une réexposition, à partir du chiffre 9) évoquent plus étroitement les procédés traditionnels (qui ne devraient en aucun cas être en opposition avec sa puissance innovatrice), c'est la croissance incessante, le type de composition «végétatif» de Pettersson, qui semble prédominer. La construction en blocs, plus finement subdivisée encore que dans les compositions ultérieures où la forme naît du flux du matériau sonore, préfigure clairement la manière dont Pettersson composera plus tard. Plus encore que la *Troisième*, la **Quatrième symphonie** fait entendre les impitoyables répétitions que nous retrouverons dans les symphonies ultérieures. Après un prélude en huit mesures qui esquisse l'atmosphère, les seconds violons énoncent un modèle rythmique qui se retrouvera dans toute l'oeuvre, sous une forme toujours modifiée (ex. 5, p. 15). La mise en valeur de

l'élément rythmique culmine à certains endroits, surtout vers le milieu de la symphonie, où jusqu'à neuf instruments à percussion s'assemblent pour créer un fond sonore martelant, impitoyable. Par ces anticipations sur ce qu'il créera plus tard, Pettersson se montre dans sa **Quatrième symphonie** à l'apogée d'une évolution créatrice qui manifestement le mène vers l'époque de sa maturité.

Andreas K.W. Meyer

### Allan Pettersson

Ce n'est pas que je pense que ma propre musique soit géniale ..., les autres analyseront peut-être les choses de cette manière ..., mais elle me procure quelques brèves minutes de repos.

Enfant, je ne suis pas resté auprès d'un père compositeur, à me prélasser sous le piano ... non, j'ai appris à transformer le fer chauffé à blanc avec le marteau de forge. Mon père était forgeron; il ne disait pas non à l'alcool, mais il le disait à Dieu. Ma mère était une bigote qui jouait et chantait avec ses quatre enfants.

Dagens Nyheter, 5 mars 1972.

Traduction: Sophie Liwyszyc

### Alun Francis

Au cours des 25 dernières années, Alun Francis – chef d'orchestre titulaire de l'Orchestre Symphonique de Berlin depuis 1989 – a travaillé avec plus de 90 orchestres et troupes d'opéras, dans plus de 25 pays. Il se produit régulièrement dans les grandes métropoles musicales telles que, par exemple, Milan, Amsterdam, Londres et Berlin.

Alun Francis a dirigé les orchestres les plus importants de la Grande-Bretagne – parmi ceux-ci figurent l'ensemble des orchestres de la BBC, le City of Birmingham Symphony Orchestra, le Scottish National Orchestra, le Bournemouth Symphony Orchestra et le Hallé Orchestra. Les enregistrements qu'il réalisa avec le London Symphony Orchestra, le Royal Philharmonic Orchestra, le Philharmonia, l'English Chamber Orchestra et le Mozart Players reçurent un accueil favorable de la critique. En 1983, il reçut le Prix du London Sunday Times «Best Classical Recording of 1983».

Alun Francis dirigea récemment l'Orchestre Philharmonique de Stuttgart, au cours d'une série de plus de 20 concerts. Des concerts et des enregistrements discographiques avec les orchestres de la Radio Italienne, l'Orchestre Symphonique de la

Radio de Cologne, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Bâle et des concerts avec l'Orchestre Symphonique de Berlin lors des festivals d'Athènes et Ankara, entre autres, viennent compléter sa carrière internationale. Parallèlement à ses engagements en qualité de chef titulaire de l'Orchestre Symphonique de Berlin, 94 concerts et enregistrements discographiques avec l'Orchestre Symphonique de la Radio de Berlin et l'Orchestre Symphonique de la Radio de Francfort, les orchestres de la RAI de Rome et Turin et les orchestres de la BBC ont été prévus pour la saison 1993/94.

Le répertoire d'Alun Francis embrasse également, à côté des oeuvres classiques, des oeuvres du 20ème siècle et s'étend de Berio, en passant par Stockhausen, à un nombre considérable d'oeuvres de compositeurs contemporains moins connus, dont il fit la création.

Traduction: Sylvie Gomez

### Orchestre symphonique de la Radio de Sarrebruck

L'Orchestre symphonique de la Radio de Sarrebruck compte depuis longtemps parmi les institutions culturelles majeures du land

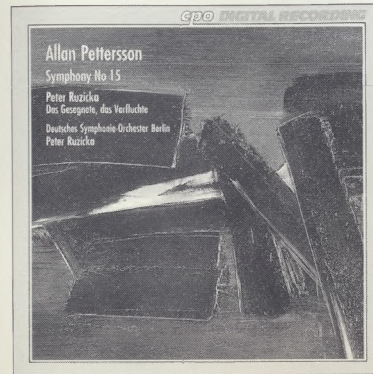
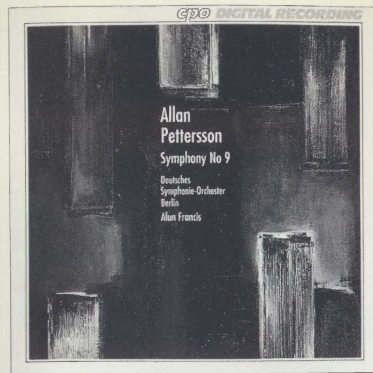
de Sarre. Outre de nombreuses productions radiophoniques et discographiques, il présente par saison plus de 40 concerts où il fait connaître son vaste répertoire. Il laisse une grande place à la musique contemporaine, comme en témoigne le festival annuel «Musik im 20. Jahrhundert» qu'il organise depuis 1970 et qui a vu la création de plus de 250 oeuvres de Boulez, Nono, Kagel, Cage, etc. Dans le cadre d'une collaboration intense avec les institutions des pays voisins, l'orchestre organise notamment des concerts d'échanges avec ses homologues de Metz et de Luxembourg. Il donne régulièrement des concerts pour le «Saarländischer Rundfunk», et se produit dans les plus grandes villes allemandes. De longues tournées en Suisse, en Espagne et au Japon sont prévues pour les saisons à venir.

Quelques dates: l'Orchestre symphonique de la Radio de Sarrebruck fut fondé en 1937. Après la Deuxième Guerre Mondiale, Rudolf Michel y effectua un travail considérable de pionnier. Il resta chef titulaire de l'ensemble pendant 25 ans. Son successeur, Hans Zender, donna à l'orchestre de 1972 à 1984 une image nouvelle en mettant sur pied des programmes nouveaux, inhabituels, dans lesquels il confrontait des oeuvres

du répertoire usuel à des compositions soigneusement sélectionnées de notre siècle. Pendant ces années, l'Orchestre de chambre du land de Sarre fut intégré à l'ensemble (direction: Karl Ristenpart et Antonio Janigro). Myung-Whun Chung, chef d'orchestre titulaire de 1984 à 1990, mit l'accent sur les grandes oeuvres romantiques de la fin du XIXe siècle.

Ces derniers temps, l'Orchestre symphonique de la Radio de Sarrebruck a enregistré plusieurs disques compacts, dont trois pièces pour orchestre de Mauricio Kagel sous la baguette du compositeur lui-même. Il prépare un enregistrement de Bruckner ainsi que plusieurs symphonies du compositeur suédois Allan Pettersson.

*Traduction: Sophie Liwyszyn*



**The Complete Symphonies of Allan Pettersson**  
**Already available:**

**Symphony No 6**

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,  
Manfred Trojahn  
CPO 999 124-2

**Symphony No 7**

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg,  
Gerd Albrecht  
CPO 999 190-2

**Symphony No 8**

RSO Berlin, Thomas Sanderling  
CPO 999 085-2

**Symphony No 9**

Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,  
Alun Francis  
CPO 999 231-2

**Symphony No 13**

BBC Scottish Symphony Orchestra,  
Alun Francis  
CPO 999 224-2

**Symphony No 14**

RSO Berlin, Johan Arnell  
CPO 999 191-2

**Symphony No 15**

**Peter Ruzicka:...das Gesegnete, das Verfluchte**  
Deutsches Symphonie-Orchester Berlin,  
Peter Ruzicka  
CPO 999 095-2

**Concertos for Strings 1-3**

Deutsche Kammerakademie Neuss,  
Johannes Goritzki  
CPO 999 225-2 2 CDs

ALL RIGHTS OF THE PRODUCER AND OF THE OWNER OF THE WORK REPRODUCED RESERVED - UNAUTHORISED COPYING, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING OF THIS RECORD PROHIBITED

**cpo**

*classic  
produktion  
osnabrück*



LC 8492

Made in Germany



**COMPACT  
disc**

**DIGITAL AUDIO**

**DIGITAL  
RECORDING**

**STEREO  
DDD**

**Allan Pettersson**

**Symphonies Nos 3 & 4**

**Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken**

**Alun Francis**

**cpo** 999 223-2

© 1994