



ALLAN PETTERSSON
SYMPHONIES NOS 4 & 16



NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA · CHRISTIAN LINDBERG
JÖRGEN PETTERSSON saxophone



JÖRGEN PETTERSSON

Photo: © Fanny Oldenburg

PETTERSSON, ALLAN (1911–80)

- 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*

TT: 65'13

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA

HENRIK JON PETERSEN *leader*

CHRISTIAN LINDBERG *conductor*

Every composer who wrote symphonies for performance by the classical symphony orchestra in the second half of the 20th century made a conscious choice. Many composers who came to prominence at this time chose to ignore the symphonic genre altogether, not least those whose music tended towards a radical approach. Allan Pettersson (1911–80) was an out-and-out symphonist. Throughout his active career as a composer, in the years between 1953 and 1980, when he died, he composed symphonies. And these symphonies occupy a central position among Swedish works in this genre. The first composition that Pettersson completed following his period of study in Paris was his Symphony No. 2, and the last was his Symphony No. 16. Indeed, he composed only five works during the period that were not symphonies. One of these, the Concerto for Violin and Orchestra was, according to the composer himself, ‘really a symphony for violin and orchestra’.

Pettersson’s Second and Third Symphonies had appeared in close succession but, after that, about three years passed before he started work on his **Symphony No. 4**. 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 criticized 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 was completed in 1959 and, like most of Pettersson’s symphonies, is in a single movement. The Third Symphony has the traditional division into four movements, but in view of the negative reviews it is probably no coincidence that he did not repeat the four-movement structure. The Third and Fourth Symphonies differ in a number of ways. In the Fourth, Pettersson has been generous with simple, tonal passages, 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 short 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. This contrast between what can be described as a more radical and a more traditional musical language is a characteristic feature of Pettersson’s music. The great contrasts in musical language were also an aspect that was criticized after the première of the Fourth Symphony in January 1961. For instance the composer and music writer 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 language is the one that might be termed the symphony’s ‘second subject group’ [□: 3’50]. There are numerous possible ways of interpreting this passage and other similar examples in Pettersson’s music. 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 a deeply religious person who, when the composer was growing up, often sang religious songs with guitar accompaniment. It is easy to perceive the chorale-like passages in the Fourth Symphony as a dedication, directly inspired by his mother’s singing. And yet he did not make this comment until six months after the symphony was completed. Pettersson had hinted at a similar interpretation earlier, in the magazine *Nutida Musik* in 1958, with reference to a chorale-like passage in the Concerto No. 3 for String Orchestra: ‘I gradually arrived at a song that might have been sung by a Salvation Army soldier.’ Some years later, Pettersson realized that some people had seized upon what he had said and, in his view, overinterpreted his words. ‘There are apparently some who think that when I write my music I still have my old mother 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 verbally on numerous occasions. Incorporating these longer passages with simpler harmonies may well have been a way of counterbalancing the rest of the music and to create tension between the various sections. Pettersson frequently wrote that he did not care for atonality, precisely because it lacked – as he himself put it – this 'field of tension between dissonances and consonances'.

It is interesting to note the context in which the symphony was written. In December 1956 an intensive debate had begun in the Swedish daily newspapers concerning 'radical music'. Among the topics discussed were tonality and atonality, and some regarded the tonal medium as a spent force. In one article Lennart Hedwall wrote: 'The language of tonality has become so compromised that actual renewal of it would seem impossible.' And in 1959, when there was conflict between traditional and radical composers, tonality was one focus of their attention. Pettersson belonged to neither camp, but the fact that it was at that very time that he composed his Fourth Symphony, in which tonal sections are given greater scope, could be regarded as a contribution to the debate. The symphony was premièred with success in January 1961, despite the reactions to the contrasts in its musical language. 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 the task.'

Allan Pettersson's real breakthrough came with the successful performance of his Seventh Symphony in 1968. On that occasion he was called back to the stage many times, and he was elected an honorary member of the Stockholm Philharmonic Orch-

estra. The symphony was furthermore included on the programme of the orchestra's European tour, and was recorded on an LP which earned Pettersson two Swedish 'Grammis' awards in 1970. This was not, however, a period of undiluted good fortune for Pettersson. During the 1960s his chronic rheumatoid arthritis had grown worse, a painful condition that resulted in a slowdown of his work as a composer. Moreover the illness made it very difficult for Pettersson to leave his home – four floors up without a lift. In 1970 he was admitted to hospital with renal problems and remained there for nine months, sometimes hovering between life and death. Not only did he survive, however, but he continued to compose very productively. During the 1970s his music met with generally positive reviews and also found success in the USA. The newspapers hailed him as 'Sweden's foremost symphonic composer, a world star' and 'one of the greatest Nordic symphonists'.

Symphony No. 16 is the last work that we can state with certainty that Pettersson completed. Admittedly a viola concerto in playable condition was discovered after his death, but the circumstances surrounding that piece are somewhat unclear, and it was probably not quite finished. The Sixteenth Symphony is written for the rather unusual combination of alto saxophone and orchestra, and is dedicated to the American saxophonist Frederick L. Hemke. Having heard Pettersson's Seventh Symphony, Hemke was keen for the composer to write something for saxophone. He wrote a letter to Pettersson, but received no reply. Only much later was an answer forthcoming – and then it was not a letter but the complete score of the Sixteenth Symphony. It was also Hemke who gave the work its first performance, together with the Stockholm Philharmonic Orchestra conducted by Yuri Ahronovitch – although this did not take place until 1983, some two years after the composer's death.

As noted in the score, Pettersson's Sixteenth Symphony was composed between May and August 1979. It is interesting to compare its unusual configuration – a symphony with soloistic alto saxophone – with that of Pettersson's Second Violin Concerto, which dates from 1977. The composer explained about the violin concerto: 'You

may regard it as a struggle between the ordinary man and Brezhnev. Actually I ought to call the violin concerto a symphony, otherwise one can scarcely understand its message.’ Asked why he had not in fact chosen to do so, Pettersson answered: ‘Well, I think the message comes across in any case – and also I wrote it for Ida Haendel.’ So the Violin Concerto could have been called a symphony, while Symphony No. 16 with its solo saxophone part could have been called a concerto; indeed, in Pettersson’s surviving sketches and notes we can see that he himself referred to it as ‘saxophone concerto’. But something prevented him from regarding these work as either true concertos or symphonies. That the term concerto was not completely suitable may have been owing to the fact that the soloists do not have the traditional virtuosic passages where they can show off, interspersed with a number of orchestral interludes.

The Sixteenth Symphony is short by the standards of Pettersson’s symphonies, with a duration of around 25 minutes – similar to that of Nos 10 and 11. Like the Fourth Symphony, the Sixteenth employs a musical language that encompasses wide stylistic differences. The opening of Symphony No. 16 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 begins a little later in the symphony [Ⓜ: 8’05]. After this calm passage, the symphony is once again marked by a frenetic atmosphere in a free-tonal idiom. Tonal points of reference – around which the listener can orient himself – are present, but 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 [Ⓜ: 23’03].

On this recording of Symphony No. 16, Pettersson’s score has been followed to the letter, including the saxophone part. This has not always been the case, and people have sought to justify changes by references to Pettersson’s incomplete knowledge of the saxophone’s specific qualities. But Pettersson was exceptionally 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 rarely has this criticism been well founded, and the orchestral sound is an inseparable part of Pettersson's musical expression. Therefore it is extremely gratifying that the symphony has been recorded exactly in accordance with the composer's intentions.

© *Per-Henning Olsson 2014*

Jörgen Pettersson studied at the Royal College of Music in Stockholm and under Jean-Marie Londeix at the Bordeaux Conservatoire, where he gained a first prize. As one of the most sought-after saxophonists on the international contemporary music scene, he now gives concerts and appears at festivals all over the world. Jörgen Pettersson is a driving force within the Stockholm Saxophone Quartet, KammarensembleN and Ensemble Son, and is keen to blur the distinctions between art forms by means of close collaboration with composers, choreographers and writers. His endeavours to broaden the saxophone repertoire have resulted in more than 500 works being dedicated to him, and have earned him distinctions such as the Interpreter's Prize of the Society of Swedish Composers (FST).

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. The orchestra gives regular concerts in Stockholm and has also performed internationally, for instance at the Linz Bruckner Festival and on tours to Europe, Japan and China. Through a fund started by the world-famous violinist Anne-Sophie Mutter, the orchestra hosts a composition contest in support of young composers. Since 1994 the

orchestra has been based at one of Sweden's most beautiful concert halls, the Louis De Geer Concert Hall, situated in Norrköping's unique historic industrial district.

Among the orchestra's many BIS recordings are critically acclaimed discs of Ingvar Lidholm's orchestral music and a highly regarded series of Beethoven piano concertos with Ronald Brautigam (the disc featuring 'No. 0' and No. 2 won a Midem Classical Award in 2010). A disc entitled *The Flight of Icarus*, featuring works by the British composer John Pickard, was selected as Editor's Choice by the prestigious British magazine *Gramophone* in 2008.

Alongside his activities as a soloist and composer, **Christian Lindberg** is the principal conductor of the Arctic Philharmonic Orchestra, besides guest-conducting orchestras such as the Rotterdam Philharmonic Orchestra, Giuseppe Verdi Symphony Orchestra of Milan, Swedish Radio Symphony Orchestra, Stuttgart Radio Symphony Orchestra, Danish National Symphony Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra and Simón Bolívar Symphony Orchestra. Lindberg has also held the posts of principal conductor with the Swedish Wind Ensemble (2005–12) and the Nordic Chamber Orchestra. Previous recordings with Christian Lindberg conducting the Nordic Chamber Orchestra, Swedish Wind Ensemble and Arctic Philharmonic Orchestra have received outstanding reviews and international awards. This also applies to the previous instalments in Lindberg's ongoing completion of BIS Records' series of the symphonies by Allan Pettersson with the Norrköping Symphony Orchestra, for instance in *Gramophone*, whose reviewer remarked that Lindberg's 'affinity with Pettersson's idiom is manifest with each succeeding recording'.

V arje tonsättare som årtiondena efter 1900-talets mitt komponerade symfonier för klassisk symfoniorkester gjorde ett aktivt val. Många kompositörer som nådde en framskjuten position vid denna tid valde bort symfonigenren helt, inte minst de som orienterade sig mot det radikala. Allan Pettersson (1911–80) var en utpräglad symfoniker. Under hela den period då Pettersson arbetade som tonsättare, 1953–80, komponerade han symfonier, och dessa intar en central position bland svenska verk i genren. Det första verket som Pettersson fullbordade efter att han var färdig med kompositionsstudierna i Paris var Symfoni nr 2, och det sista var Symfoni nr 16. Pettersson komponerade endast fem verk under denna period som inte var symfonier. Ett av dessa, Konsert nr 2 för violin och orkester, var dessutom enligt tonsättaren ”i realiteten en Symfoni för violin och orkester.”

Petterssons andra och tredje symfoni hade tillkommit utan större uppehåll däremellan, men sedan dröjde det ungefär tre år innan tonsättaren påbörjade **Symfoni nr 4**. Detta kan ha berott på den negativa kritik som hade mött 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 hans 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. Den tredje konserten uruppfördes 1958 och gjorde stor succé, och ungefär vid den tiden inleddes arbetet med den fjärde symfonin.

Symfoni nr 4 fullbordades 1959 och är likt de flesta av Petterssons symfonier ensatsig. Symfoni nr 3 har en traditionell indelning i fyra satser, men med tanke på den negativa kritiken var det nog ingen slump att firsatsigheten blev en engångsföreteelse. Den fjärde symfonin är olik den tredje på flera sätt. I den har Pettersson tagit ut svängarna i de enkla, tonala avsnitten, som Bo Wallner i verkcommentaren 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. Denna kontrast mellan vad som kan beskrivas som ett mer radikalt och ett mer traditionellt tonspråk är ett karaktäristiskt drag i Petterssons musik. 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 musikskribenten Moses Pergament att de olika elementen i den fjärde symfonin föreföll ”alltför heterogena för att sammangutas till en oklanderlig, organisk helhet”.

Ett koralliknande avsnitt som troligen åsyftades när Pergament och andra kritiker anmärkte på ”treklansbanaliteten” och tog upp stora avvikelser i tonspråket, är det som skulle kunna benämnas symfonins sidogrupp [1: 3'50]. Det finns flera rimliga sätt att tolka detta avsnitt, och andra liknande exempel i Petterssons musik. 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 symfonin blivit färdig. Pettersson hade antytt en liknande association tidigare, i tidskriften *Nutida Musik* 1958 i samband med ett koralliknande avsnitt i Konsert för stråkorkester nr 3: ”jag kommer så småningom fram till en sång som kunde ha sjungits av en frälsningssoldat.” Några år senare insåg Pettersson att vissa tagit fasta på vad han sagt och enligt hans åsikt övertolkat det: ”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. 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.

Det är intressant att se i vilket sammanhang symfonin komponerades. Från december 1956 pågick en intensiv debatt i svenska dagstidningar om den ”radikala musiken”. Där diskuterades bland annat tonalitet och atonalitet, och vissa ansåg att de tonala stilmedlen var förbrukade. Lennart Hedwall skrev i ett inlägg: ”det tonala språket är så belastat att direkta förnyelser tycks omöjliga”. Och när det 1959 pågick en strid mellan traditionella och radikala tonsättare i musiklivet, var tonalitet en av de saker som var i fokus. Pettersson tillhörde inte något av lägren, men det skulle kunna ses som ett debattinlägg att Pettersson samtidigt komponerade sin fjärde symfoni, där de tonala avsnitten gavs mer utrymme. Fjärde symfonin uruppfördes i januari 1961 och blev en framgång, trots synpunkterna om kontraster i tonspråket. 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.”

Allan Petterssons riktigt stora genombrott kom med det succéartade uruppförandet av den sjunde symfonin 1968. Pettersson blev då inropad många gånger och valdes till hedersmedlem av Kungliga filharmoniska orkestern. Symfonin följde dessutom med på orkesterns Europa-turné, spelades in på skiva och var orsaken till att Pettersson vann två Grammis-utmärkelser 1970. Men det var inte bara en tid av medgång för Pettersson. Under 60-talet förvärrades hans kroniska ledgångsreumatism, en sjukdom som både orsakade smärta och som gjorde att tonsättarens arbete gick långsammare. Sjukdomen gjorde dessutom att Pettersson hade mycket svårt att lämna sitt hem, fyra trappor upp, utan hiss. 1970 lades han in på sjukhus på grund av en njurskada och blev kvar i nio månader, tidvis svävandes mellan liv och död. Men Pettersson inte

bara överlevde, utan fortsatte komponera med hög produktivitet. Under 70-talet mottog hans musik för det allra mesta positiva recensioner och den röntne även framgång i USA. I tidningar benämndes han som ”vårt lands främste symfoniker, ett världsses” och ”en av Nordens största symfoniker”.

Symfoni nr 16 är det sista verk som man med säkerhet kan säga att Pettersson helt och hållet fullbordade. Efter tonsättarens död upptäcktes förvisso en violakonsert i spelbart skick. Men omständigheterna kring verket är något oklara och troligen är den inte helt färdig. Petterssons sextonde symfoni är komponerad för den något udda besättningen altsaxofon och orkester, och är tillägnad den amerikanske saxofonisten Frederick L. Hemke. Hemke hade hört Petterssons sjunde symfoni och ville efter det att tonsättaren skulle komponera något för saxofon. Han skrev ett brev till Pettersson, men hörde ingenting från tonsättaren. Först långt därefter kom ett svar, men det var 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.

Petterssons sextonde symfoni är komponerad maj till augusti 1979, enligt angivelsen i partituret. Den ovanliga verktypen, en symfoni med solistisk altsaxofonstämma, är intressant att relatera till Petterssons andra violinkonsert från 1977. Om violinkonserten sade Pettersson: ”Du kan se den som en strid mellan den lilla människan och Brezjnev. Egentligen borde jag kalla violinkonserten symfoni annars kan man knappast förstå budskapet i den.” På frågan om varför Pettersson ändå valde att inte göra det svarade han: ”Jo, jag tror att budskapet går fram ändå – och för övrigt har jag ju skrivit den för Ida Haendel.” Violinkonserten skulle således kunna ha kallats symfoni. Symfoni nr 16 å sin sida skulle med sin solistiska saxofonstämma mycket väl kunna ha benämnts ”konsert”, och i Petterssons efterlämnade skisser och anteckningar kan man se att han själv kallade den ”Saxofonkonsert”. Någoting gjorde att Pettersson varken såg dessa två verk som regelrätta konserter eller symfonier. Att konsertbegreppet inte passade helt och hållet kan ha berott på att solisterna inte har de

traditionella, virtuosa passagera där de får visa upp sig ordentligt, med ett antal orkestermellanspel däremellan.

Den sextonde symfonin är kort med Pettersson-mått mätt, ungefär 25 minuter liksom den tionde och den elfte. Och i likhet med den fjärde symfonin inrymmer den sextonde symfonin stora skillnader i tonspråk. Symfoni nr 16 inleds vilt och intensivt (i partituret står beteckningen *frenetico*) och det fritonala tonspråket i inledningen står i kontrast mot det romantiska, bitvis ”jazz-doftande” tonspråket i den långsamma, lugna del som följer en bit in i symfonin [2]: 8'05]. Även efter denna lugna del präglas symfonin av ett frenetiskt stämmingsläge i fritonal skrud. De tonala fästpunkterna 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 [2]: 23'03].

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 saker som gör det speciella ”Pettersson-soundet” är just hans säregna orkestreringskonst. Hans orkestreringsförmåga har förvisso ifrågasatts av både musiker och kritiker. Men dels har kritiken sällan varit ordentligt underbyggd och dels är orkesterklangen en oupplöslig del av Petterssons musikaliska uttryck. Därför är det mycket glädjande att symfonin här spelats in helt enligt Petterssons original.

© *Per-Henning Olsson 2014*

Jörgen Pettersson utbildade sig vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och för Jean-Marie Londeix vid konservatoriet i Bordeaux, där han erhöll ett Premier Prix. Som en av vår tids mest efterfrågade saxofonister på den internationella nutida musikscenen medverkar han vid konserter och festivaler över hela världen. Jörgen Pettersson är en drivande kraft i Stockholms Saxofonkvartett, KammarensembleN och Ensemble Son och bryter gärna gränserna mellan konstarterna genom nära samarbeten med tonsättare, koreografer och författare. Hans ansträngningar för att utveckla saxofonrepertoaren har resulterat i att över 500 verk har tillägnats honom, och för detta har han bland annat erhållit Föreningen Svenska Tonsättares Interpretpreis.

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. Orkestern ger regelbundet konserter i Stockholm och har även framträtt internationellt, bland annat vid Brucknerfestivalen i Linz och på turnéer till Europa, Japan och Kina. Tack vare en donation från världsartisten och violinisten Anne-Sophie Mutter arrangerar orkestern en kompositionstävling för unga tonsättare. Sedan 1994 har SON sin hemvist i ett av Sveriges vackraste konserthus, Louis De Geer konsert & kongress, mitt i hjärtat av Norrköpings unika industrilandskap.

Bland de många inspelningar som orkestern har gjort för BIS kan nämnas lovordade skivor med Ingvar Lidholms orkestermusik, en uppmärksammad serie med Beethovens pianokonserter (solist: Ronald Brautigam) där inspelningen med den ”nollte” och andra pianokonserterna tilldelades Midem Classical Award 2010. *The Flight of Icarus*, verk av den brittiske kompositören John Pickard samlade på en skiva, utsågs av den anrika engelska musiktidskriften *Gramophone* till ”Editor’s Choice” i 2008.

Vid sidan av sina uppdrag som trombonsolist och kompositör är **Christian Lindberg** chefsdirigent och konstnärlig rådgivare för den nyetablerade Nordnorsk Symfoniorkester, förutom talrika uppdrag som gästdirigent med orkestrar såsom Rotterdams filharmoniska orkester, Giuseppe Verdis symfoniorkester Milano, de svenska och danska radiosymfonikerna, Stuttgartradions symfoniorkester, Helsingfors filharmoniska orkester, Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, Kungliga Filharmonikerna och Simón Bolívars symfoniorkester. Christian Lindbergs inspelningar som dirigent med Nordiska kammarorkestern, Stockholms Läns Blåsarsymfoniker och Nordnorsk Symfoniorkester har väckt internationell uppmärksamhet, något som även gäller hans inspelningar med Norrköpings symfoniorkester i det gemensamma projektet med att slutföra serien med Allan Petterssons symfonier på BIS. Den senaste av dessa, med Symfoni nr 9, prisades av bland annat den franskspråkiga musiksajten ResMusica.com vars recensent skrev: ”Denna nya inspelning kan liknas vid en uppenbarelse... den detaljrikedom som Lindberg hämtar fram ur detta komplexa partitur måste upplevas.”

Ein Komponist, der in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts Symphonien für das „klassische“ Symphonieorchester schrieb, tat dies aufgrund einer ganz bewussten Entscheidung. Viele der damals arrivierten Komponisten zogen es vor, die Gattung Symphonie ganz zu ignorieren – nicht zuletzt diejenigen, deren Musik einem eher radikalen Ansatz folgte. Allan Pettersson (1911–1980) war ein Symphoniker durch und durch, der während seiner gesamten aktiven Laufbahn als Komponist – von 1953 bis zu seinem Tod im Jahr 1980 – Symphonien komponierte. Und diese Symphonien nehmen unter den schwedischen Werken dieses Genres eine zentrale Stellung ein. Die erste Komposition, die Pettersson nach seinem Studienaufenthalt in Paris abschloss, war seine Symphonie Nr. 2, die letzte war seine Symphonie Nr. 16. Tatsächlich komponierte er in diesem Zeitraum nur fünf Werke, bei denen es sich nicht um Symphonien handelte; eines davon – das Konzert für Violine und Orchester – freilich ist, so der Komponist, „in Wirklichkeit eine Symphonie für Violine und Orchester“.

Petterssons zweite und dritte Symphonie waren kurz nacheinander entstanden, aber dann dauerte es ungefähr drei Jahre, bis der Komponist mit der Arbeit an seiner **Symphonie Nr. 4** begann. Das mag an der negativen Kritik gelegen haben, mit der die Uraufführung seiner dritten Symphonie aufgenommen wurde: In einer Rezension wurde das Werk als „ein Rückschritt“ gesehen. Am meisten verletzte Pettersson jedoch, dass sein Freund Bo Wallner, Musikwissenschaftler mit großem Einfluss in der schwedischen Musikszene, seinen Umgang mit der Form kritisierte und behauptete, die Symphonie sei nicht „symphonisch“. Nach der dritten Symphonie komponierte Pettersson zwei Konzerte für Streichorchester, Nr. 2 und Nr. 3. Das dritte Konzert wurde 1958 mit großem Erfolg uraufgeführt; und etwa zu dieser Zeit begann der Komponist, an der vierten Symphonie zu arbeiten.

Das Werk wurde 1959 vollendet und ist wie die meisten seiner Symphonien einsätzig. Die dritte Symphonie hat mit vier Sätzen einen traditionellen Aufbau, aber wenn man die negative Kritik bedenkt, war es wohl kein Zufall, dass die Viersätzigkeit

ein einmaliges Vorhaben blieb. Die vierte Symphonie unterscheidet sich in mehrfacher Hinsicht von der dritten. Hier geht Pettersson aufs Ganze in den einfachen, tonalen Abschnitten, die Bo Wallner im Werkkommentar der Uraufführung „liedähnlich“ nannte. Reine Dur- und Mollakkorde kommen in den früheren Symphonien häufig in sehr kurzen Abschnitten vor, oder aber zusammen mit Tönen, die die einfachen Klänge bewusst „stören“. In der vierten Symphonie gibt es lange, choralartige Abschnitte, die mit eher modernistischen Teilen zusammengebracht werden. Dieser Kontrast zwischen einer eher radikalen und einer traditionelleren Tonsprache ist ein charakteristisches Merkmal für Petterssons Musik. Diese großen Unterschiede in der tonalen Sprache gaben auch Anlass zur Kritik nach der Uraufführung der vierten Symphonie im Januar 1961. U.a. schrieb der Komponist und Musikjournalist Moses Pergament, die unterschiedlichen Elemente der vierten Symphonie seien „allzu heterogen, um zu einem perfekten, organischen Ganzen verschmelzen zu können“.

Ein choralähnlicher Abschnitt, auf den sich Pergament und andere Kritiker vermutlich bezogen, wenn sie die „Dreiklangsbanalität“ und große Abweichungen in der Tonsprache kritisierten, bildet so etwas wie einen Seitensatz dieser Symphonie [☐: 3'50]. Es gibt mehrere Möglichkeiten, diesen Abschnitt und andere, ähnliche Beispiele in Petterssons Musik zu deuten. Im Sommer 1960 starb seine Mutter, und ein paar Tage später schrieb Pettersson in ein Notizbuch: „Symphonie Nr. 4. An meine Mutter, die dorthin gegangen ist, wo sich das Gute in Gott personifiziert.“ Allan Petterssons Mutter war eine zutiefst religiöse Frau gewesen, die ihren Kindern oft religiöse Lieder vorgesungen und sich dabei auf der Gitarre begleitet hatte. Man kann sich die choralartigen Abschnitte in der vierten Symphonie leicht als eine Widmung vorstellen, direkt inspiriert durch die Lieder der Mutter. Die Notiz wurde allerdings erst ein halbes Jahr, *nachdem* die Symphonie fertig war, gemacht. Eine ähnliche Assoziation hatte Pettersson schon früher angedeutet, 1958 in der Zeitung *Nutida Musik* im Zusammenhang mit einem choralähnlichen Abschnitt im Konzert für Streichorchester Nr. 3: „Allmählich komme ich zu einem Lied, das ein Soldat der Heilsarmee gesungen haben

könnte.“ Einige Jahre später stellte Pettersson fest, dass einige sich daran festgehalten und es seiner Meinung nach überbewertet hatten: „Anscheinend gibt es Leute, die glauben, ich hätte meine alte Mutter auf dem Küchensofa sitzen, während ich meine Musik schreibe. Und sie singt Kirchenlieder. Und draußen auf dem Platz sehe ich Heilsarmee Soldaten vorbeimarschieren. [...] Nein, es ist Wahnsinn, so etwas zu glauben! [...] Meine Musik entsteht aus dem, was ich in dem Augenblick fühle, in dem mir die Eingebung zufließt.“

Es gibt auch eine absolut denkbare kompositionstechnische Erklärung für den choralähnlichen Abschnitt. Pettersson war immer um eine Balance in der Musik bemüht, eine Balance zwischen Dissonanz und Konsonanz, zwischen Spannung und Entspannung, was er auch immer wieder in seinen Kommentaren zur Sprache brachte. Diese längeren Abschnitte mit einfacherer Harmonik können durchaus dazu gedient haben, die übrige Musik auszubalancieren und Spannung zwischen den verschiedenen Teilen aufzubauen. Pettersson schrieb mehrmals, er möge keine Atonalität, eben weil sie dieses „Spannungsfeld zwischen Dissonanz und Konsonanz“ nicht habe.

Es ist interessant, in welchem Zusammenhang die Symphonie komponiert wurde. Ab Dezember 1956 gab es in den schwedischen Tageszeitungen eine intensive Debatte um die „radikale Musik“. Dort wurde u. a. über Tonalität und Atonalität diskutiert, und einige waren der Meinung, dass die tonalen Stilmittel verbraucht seien. Lennart Hedwall schrieb in einem Artikel: „Die tonale Sprache ist so belastet, dass direkte Erneuerungen unmöglich scheinen.“ Und als 1959 in der Musikwelt ein Streit zwischen traditionellen und radikalen Komponisten entbrannte, war Tonalität eines der Themen, die dabei im Mittelpunkt standen. Pettersson gehörte zu keinem der beiden Lager, aber man könnte es als eine Art Diskussionsbeitrag sehen, dass er zur gleichen Zeit seine vierte Symphonie komponierte, in der den tonalen Abschnitten mehr Raum gegeben wurde. Die vierte Symphonie wurde im Januar 1961 uraufgeführt und wurde ein Erfolg, trotz der Kritikpunkte zu den Kontrasten in der Tonsprache. Und dass Pettersson selbst zufrieden war mit seinem neuen Werk, geht deutlich aus seinen Notizen

hervor: „Symphonie Nr. 4: Wie gewöhnlich habe ich mir selbst es schwer gemacht (wie mit allen meinen Werken), aber ich bin wie immer der Aufgabe gewachsen gewesen.“

Allan Petterssons großer Durchbruch kam mit der erfolgreichen Uraufführung seiner siebten Symphonie 1968. Pettersson wurde viele Male auf die Bühne gerufen und wurde zum Ehrenmitglied des Königlich Philharmonischen Orchesters gewählt. Die Symphonie wurde außerdem ins Repertoire der Europa-Tournee des Orchesters aufgenommen, auf Platte eingespielt und bescherte Pettersson 1970 zwei Grammis-Auszeichnungen. Aber diese Zeit war für ihn persönlich nicht nur erfreulich. Während der 60er Jahre verschlimmerte sich sein Rheumatismus, eine Krankheit, die sowohl Schmerzen verursachte als auch die Kompositionsarbeit verlangsamte. Außerdem fiel es Pettersson sehr schwer, seine Wohnung im vierten Stock (ohne Aufzug) zu verlassen. 1970 wurde er ins Krankenhaus verlegt wegen eines Nierenleidens und musste dort neun Monate bleiben, wobei er zeitweise zwischen Leben und Tod schwebte. Aber Pettersson überlebte nicht nur, er komponierte auch mit großer Produktivität weiter. Während der 70er Jahre erntete seine Musik meistens positive Rezensionen und wurde sogar in den USA zum Erfolg. In Zeitungen wurde er als „der beste Symphoniker unseres Landes, ein Weltgenie“ und „einer der größten Symphoniker des Nordens“ bezeichnet.

Die **Symphonie Nr. 16** ist das letzte Werk, von dem man sicher sagen kann, dass Pettersson es wirklich vollendete. Nach dem Tod des Komponisten wurde zwar noch ein Violakonzert in spielbarem Zustand entdeckt; aber die Umstände um das Werk sind etwas unklar, und es ist vermutlich nicht ganz fertig geworden. Petterssons sechzehnte Symphonie wurde für die etwas ungewöhnliche Besetzung Altsaxophon und Orchester komponiert und ist dem amerikanischen Saxophonisten Frederick L. Hemke gewidmet. Hemke hatte Petterssons siebte Symphonie gehört und bat ihn danach, etwas für Saxophon zu komponieren. Er schrieb einen Brief an Pettersson, hörte aber nichts von ihm. Erst lange Zeit später kam eine Antwort, allerdings kein Brief, sondern

die komplette Partitur zur sechzehnten Symphonie. Hemke brachte auch die Symphonie zur Uraufführung, zusammen mit den Stockholmer Philharmonikern und dem Dirigenten Yuri Ahronovitch, jedoch erst 1983, ein paar Jahre nach dem Tod des Komponisten.

Petterssons sechzehnte Symphonie wurde nach Angaben in der Partitur zwischen Mai und August 1979 komponiert. Es ist interessant, den ungewöhnlichen Werktypus, eine Symphonie mit solistischer Altsaxophonstimme, mit Petterssons zweitem Violinkonzert von 1977 in Bezug zu setzen. Über das Violinkonzert sagte Pettersson: „Du kannst es als einen Kampf zwischen dem kleinen Mann und Breshnev sehen. Eigentlich sollte ich das Violinkonzert Symphonie nennen, sonst kann man die Botschaft darin kaum verstehen.“ Auf die Frage, warum er es dennoch nicht tat, antwortete er: „Ich glaube, die Botschaft wird trotzdem deutlich – und außerdem habe ich es ja für Ida Haendel geschrieben.“ Das Violinkonzert hätte also Symphonie genannt werden können. Und die Symphonie Nr. 16 ihrerseits hätte mit ihrer solistischen Saxophonstimme durchaus als „Konzert“ bezeichnet werden können, und in Petterssons hinterlassenen Skizzen und Notizen kann man sehen, dass er selbst sie „Saxophonkonzert“ nannte. Irgendetwas hielt Pettersson davon ab, diese beiden Werke als regelrechte Konzerte oder Symphonien zu sehen. Dass die Bezeichnung „Konzert“ nicht ganz passte, mag daran gelegen haben, dass die Solisten keine traditionellen, virtuosen Passagen haben, in denen sie von einigen Orchesterzweischenspielen umrahmt ihr Können zeigen dürfen.

Die sechzehnte Symphonie ist für Petterssons Verhältnisse kurz, etwa 25 Minuten, wie auch die zehnte und die elfte Symphonie. Und ebenso wie die vierte Symphonie wartet die sechzehnte mit großen Kontrasten in der Tonsprache auf. Sie beginnt wild und intensiv (in der Partitur steht *frenetico*), und die freitonale Tonsprache in der Einleitung kontrastiert mit der romantischen, teilweise fast „jazzigen“ Musik in dem langsamen, ruhigen Abschnitt, der darauf folgt [2]: 8'05]. Auch nach diesem ruhigen Teil ist die Symphonie von einer frenetischen Stimmung in freitonalem Stil geprägt.

Tonale Bezugspunkte, an denen sich der Zuhörer orientieren kann, kommen vor, sind jedoch selten. Die Musik ist spannungsgeladen, aber die Spannung löst sich im tonalen, einfachen und friedvollen Schluss der Symphonie [2]: 23'03].

Bei dieser Aufnahme der Symphonie Nr. 16 wurde Petterssons Musik partiturgetreu wiedergegeben, inklusive der Saxophonstimme. In anderen Fällen wurden dort Änderungen vorgenommen, mit der Begründung, der Komponist habe nicht genug vom Saxophon verstanden. Aber Pettersson war äußerst bewusst, was er als Komponist tat, und zu dem speziellen „Pettersson-Sound“ gehört eben gerade seine besondere Orchestrierungskunst. Diese wurde zwar von sowohl Musikern als auch Kritikern in Frage gestellt; aber teilweise war diese Kritik selten richtig untermauert gewesen, und teils ist der Orchesterklang ein unverwechselbarer Teil von Petterssons musikalischem Ausdruck. Deshalb ist es sehr erfreulich, dass die Symphonie hier ganz nach Petterssons Original dokumentiert wurde.

© *Per-Henning Olsson 2014*

Jörgen Pettersson studierte an der Königlichen Musikhochschule in Stockholm und bei Jean-Marie Londeix am Konservatorium in Bordeaux, wo er einen Premier Prix erhielt. Als einer der meistgefragten Saxophonisten in der zeitgenössischen Musikszene wirkt er bei Konzerten und Festivals auf der ganzen Welt mit. Jörgen Pettersson ist Mitglied des Stockholmer Saxophonquartetts, KammarensambleN und Ensemble SON und überwindet gerne Grenzen zwischen verschiedenen Konzertarten, indem er mit Komponisten, Choreographen und Autoren eng zusammenarbeitet. Sein Bemühen, das Saxophonrepertoire zu erweitern, resultierte in über 500 Werken, die ihm gewidmet wurden, und dafür hat er u.a. den Internetpreis der Schwedischen Komponistenvereinigung erhalten.

Das **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) wurde 1912 gegründet und besteht aus 85 Mitgliedern. In den letzten Jahren hat das Orchester in Schweden wie im Ausland große Anerkennung für seine Konzerte und CD-Einspielungen erhalten. Viele der international renommiertesten Dirigenten sind mit dem Norrköping Symphony Orchestra aufgetreten, darunter Herbert Blomstedt, Okko Kamu und Franz Welser-Möst. Das Orchester hat in Norrköping viele neue Werke uraufgeführt, gibt regelmäßig Konzerte in Stockholm und tritt auch im Ausland auf, u.a. beim Brucknerfest Linz sowie bei Europa-, Japan- und China-Tourneen. Mithilfe eines Fonds, der von der weltberühmten Geigerin Anne-Sophie Mutter eingerichtet wurde, veranstaltet das Orchester einen Kompositionswettbewerb für junge Komponisten. Seit 1994 residiert das Orchester in einem der schönsten Konzertsäle Schwedens, dem Louis De Geer Konzerthaus, das in Norrköpings einzigartigem historischem Industriegebiet liegt.

Zu den zahlreichen Aufnahmen, die das Orchester bei BIS vorgelegt hat, gehören von der Kritik gefeierte CDs mit Orchestermusik von Ingvar Lidholm sowie eine hoch gelobte Reihe mit Beethovens Klavierkonzerten (die SACD mit den Konzerten „Nr. 0“ und Nr. 2 wurde 2010 mit einem Midem Classical Award ausgezeichnet). *The Flight of Icarus* – eine CD mit Werken des britischen Komponisten John Pickard – wurde 2008 von der renommierten britischen Zeitschrift *Gramophone* als „Editor’s Choice“ ausgewählt.

Neben seiner Tätigkeit als Solist und Komponist ist **Christian Lindberg** Chefdirigent und Künstlerischer Berater des Arctic Philharmonic Orchestra. Er hat Orchester wie das Rotterdam Philharmonic Orchestra, das Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, das Schwedische Rundfunk-Symphonieorchester, das Radio-Symphonieorchester Stuttgart, das Dänische Nationalorchester, das Helsinki Philharmonic Orchestra, das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra und das Simón Bolívar Symphony Orchestra dirigiert und war Chefdirigent des Swedish Wind Ensemble (2005–12) und des Nordic Chamber

Orchestra. Die Aufnahmen mit Christian Lindberg als Dirigent des Nordic Chamber Orchestra, des Swedish Wind Ensemble und des Arctic Philharmonic Orchestra haben hervorragende Kritiken und internationale Auszeichnungen erhalten. Dies gilt auch für die bereits herausgegebenen CDs von Lindbergs Komplettierung der Gesamteinspielung von Allan Petterssons Symphonien mit dem Norrköping Symphony Orchestra bei BIS Records; die Zeitschrift *Gramophone* etwa schrieb, dass Lindbergs „Affinität zu Petterssons Idiom sich in jeder neuen Einspielung manifestiert“.

Tout compositeur qui a écrit des symphonies pour orchestre symphonique classique après 1950 a fait un choix actif. Plusieurs compositeurs qui ont atteint une position proéminente à cette époque ont mis le genre symphonique complètement de côté, surtout ceux qui se sont orientés vers le radicalisme. Allan Pettersson (1911–1980) était un symphoniste prononcé. Pendant toutes ses années comme compositeur, soit de 1953 à 80, il composa des symphonies et celles-ci occupent une place centrale parmi les œuvres suédoises dans ce genre. La première œuvre terminée par Pettersson après ses études de composition à Paris est la Symphonie no 2 et la dernière est la Symphonie no 16. Pettersson ne composa que cinq œuvres autres que des symphonies pendant cette période. L'une d'elles, le Concerto no 2 pour violon et orchestre, était de plus, selon le compositeur, « en réalité une symphonie pour violon et orchestre ».

Les seconde et troisième symphonies de Pettersson survinrent avec peu d'écart temporel l'une de l'autre mais il s'écoula environ trois ans avant que le compositeur ne commence sa quatrième symphonie. Un critique en dit qu'elle était « un pas en arrière ». Ce qui affligea le plus Pettersson cependant est que son ami Bo Wallner, chercheur en musique et d'une grande autorité dans la vie musicale suédoise, critiqua son traitement de la forme et affirma que la symphonie n'était pas « symphonique ». Après la troisième symphonie, Pettersson composa deux concertos pour orchestre à cordes, les nos 2 et 3. Le troisième concerto a été créé en 1958 et remporta un grand succès ; c'est vers cette époque que Pettersson se mit au travail sur la 4^e symphonie.

Terminée en 1959, la **Symphonie no 4** compte un seul mouvement, comme la plupart des symphonies de Pettersson. La 3^e était traditionnellement divisée en quatre mouvements mais, vu la critique négative qu'elle récolta, il n'est pas surprenant que le phénomène ne se répât pas. La 4^e symphonie diffère de la 3^e sur plusieurs points.

Pettersson en tire le maximum des simples sections tonales que Bo Wallner a appelées « idiome mélodique » dans le programme de la création. Quand on trouve de purs accords majeurs et mineurs dans les symphonies précédentes, c'est souvent dans

des sections très courtes ou avec des notes qui « dérangeant » consciemment les sonorités simples. La 4^e symphonie renferme de longues sections de type choral qui se mêlent à des parties plus modernistes. Ce contraste entre ce qui peut être appelé un langage plus radical et un plus traditionaliste est un trait caractéristique de la musique de Pettersson. Après la création de la Symphonie no 4 en janvier 1961, Pettersson fut aussi critiqué pour les grandes différences dans le langage musical. Le compositeur et écrivain musical Moses Pergament écrivit par exemple que les divers éléments dans la quatrième symphonie paraissaient « beaucoup trop hétérogènes pour se fondre en une unité organique impeccable. »

Une section de type choral auquel on se référerait probablement quand Pergament et d'autres critiques commentèrent la « banalité de l'accord parfait » et relevèrent de grands écarts dans le langage musical, est le dit second groupe sujet de la symphonie [□: 3'50]. On peut interpréter cette section de plusieurs façons raisonnables et d'autres exemples semblables dans la musique de Pettersson. La mère de Pettersson mourut en été 1960 et, quelques jours plus tard, Pettersson écrivit dans son cahier : « Symphonie no 4. A maman qui s'en est allée dans la demeure où la bonté se personnifie en Dieu. » Profondément religieuse, la mère d'Allan Pettersson, dans l'enfance de ses enfants, leur chantait des chansons religieuses avec accompagnement de guitare. Il est facile de s'imaginer les sections de type choral dans la 4^e symphonie comme une dédicace, inspirée directement des chansons de sa mère. La note sur le décès de la maman fut écrite une demi-année après l'achèvement de la symphonie. Pettersson avait fait allusion à une association semblable plus tôt, dans le magazine *Nutida Musik* en 1958 en rapport avec une section de type choral dans le Concerto pour orchestre à cordes no 3 : « J'en viendrai peu à peu à une chanson qui pourrait avoir été chantée par un officier de l'Armée du Salut. » Quelques années plus tard, Pettersson comprit que d'aucuns avaient saisi ce qu'il avait dit et, selon lui, l'avaient interprété avec exagération : « Il se trouve apparemment des gens qui croient que quand j'écris ma musique, j'ai ma vieille mère sur le banc de cuisine. Et elle chante des chansons de

l'Armée du Salut. Et j'en vois des soldats défilant sur la place publique. [...] Non, c'est de la folie de croire cela. [...] Ma musique provient de ce que je ressens au moment même où l'impulsion se fait sentir.»

Il existe aussi une explication fort possible de technique de composition à la section de type choral. Pettersson recherchait un équilibre dans la musique, un équilibre entre dissonance et consonance, entre tension et détente, il y revint plusieurs fois dans ses énoncés. Ces sections d'une certaine longueur, à l'harmonie plus simple, peuvent bien avoir été une façon d'équilibrer le reste de la musique et de mettre de la tension entre les diverses parties. Pettersson écrivit à plusieurs occasions qu'il n'aimait pas l'atonalité, juste parce qu'elle manquait de ce « champ de tension entre dissonances et consonances ».

Il est intéressant d'examiner le contexte de la composition de la symphonie. On mena un débat intensif dans les quotidiens suédois en décembre 1956 au sujet de la « musique radicale ». On discutait entre autre de tonalité et d'atonalité et d'aucuns étaient d'avis que les moyens stylistiques de la tonalité étaient consommés. Lennart Hedwall écrivit dans un article : « le langage tonal est si alourdi que des nouveautés directes semblent impossibles. » Et quand, en 1959, un conflit fit rage entre compositeurs traditionnels et radicaux, la tonalité était un des sujets de querelle. Pettersson ne prit pas parti mais on pourrait voir un indice dans le fait qu'il composait alors sa 4^e symphonie où les sections tonales reçurent plus de place. La 4^e fut créée en janvier 1961 et remporta du succès malgré les commentaires et les contrastes dans le langage musical. On voit clairement dans un cahier que Pettersson était lui-même satisfait de sa nouvelle œuvre : « Symphonie no 4 : comme d'habitude, je me suis compliqué la vie (comme dans toutes mes œuvres) mais je l'ai menée à bien comme toujours. »

La véritable grande percée d'Allan Pettersson vint avec la création à succès de la 7^e symphonie en 1968. Pettersson fut alors rappelé plusieurs fois et fut choisi comme membre honorifique de l'Orchestre Philharmonique de Stockholm. De plus, la symphonie fut mise au programme de la tournée européenne, fut enregistrée sur disque et

rapporta à Pettersson deux prix Grammis en 1970. Mais il n'avait pas seulement le vent dans les voiles à ce moment-là. Dans les années 60, son rhumatisme chronique s'aggrava, une maladie douloureuse qui ralentit le travail du compositeur. Pettersson avait aussi beaucoup de difficulté à quitter son domicile au quatrième étage sans ascenseur. En 1970, il fut hospitalisé pendant neuf mois à cause d'un accident rénal, oscillant parfois entre la vie et la mort. Mais Pettersson n'a pas seulement survécu, il a continué de composer avec diligence. Au cours de cette décennie, sa musique reçut presque toujours d'excellentes critiques et remporta du succès même aux Etats-Unis. On pouvait lire dans les journaux qu'il était « le plus grand symphoniste de notre pays [la Suède], un as de niveau international » et « un des plus grands symphonistes du Nord. »

La **Symphonie no 16** est la dernière œuvre dont on peut dire avec certitude que Pettersson la termina entièrement. On découvrit assurément, après la mort du compositeur, un concerto pour alto jouable mais les circonstances autour de l'œuvre sont un peu diffuses et elle n'est probablement pas tout à fait terminée. La 16^e symphonie de Pettersson est composée pour la combinaison un peu étrange de saxophone alto et orchestre et elle est dédiée au saxophoniste américain Frederick L. Hemke. Hemke avait entendu la 7^e symphonie de Pettersson et il voulait que le compositeur écrive quelque chose pour saxophone. Il envoya une lettre à Pettersson mais ne reçut pas de réponse. Elle finit par venir mais ce n'était pas une lettre mais toute la partition de la symphonie no 16. Hemke créa la symphonie avec l'Orchestre Philharmonique de Stockholm dirigé par Yuri Ahronovitch mais en 1983 seulement, soit quelques années après le décès du compositeur.

Selon la partition, Pettersson composa sa 16^e symphonie entre mai et août 1979. Cette forme originale d'œuvre, une symphonie avec partie soliste de saxophone alto, est intéressante à relier au second concerto pour violon de 1977 : Pettersson dit du concerto pour violon : « On peut le voir comme une lutte entre un petit citoyen et Brejnev. En fait, je devrais appeler le concerto une symphonie, autrement on a peine

à en comprendre le message.» Pettersson choisit pourtant de ne pas l'appeler une symphonie, ce qu'il explique ainsi : «Oui, je crois que le message est transmis quand même – et d'ailleurs je l'ai écrit pour Ida Haendel.» Le concerto pour violon pourrait donc avoir été appelé une symphonie. De son côté, la symphonie no 16 pourrait bien avoir été appelée «concerto» à cause de la partie soliste de saxophone et, dans les brouillons et notes de Pettersson, on peut voir qu'il l'appelait lui-même «Concerto pour saxophone». Quelque chose empêchait Petterson de voir ces deux œuvres comme de véritables concertos ou symphonies. Le nom de concerto n'était pas tout à fait approprié peut-être parce que les solistes ne jouent pas les passages virtuoses traditionnels montrant leur savoir-faire, entrecoupés de sections orchestrales.

La 16^e symphonie est brève à la mesure de Pettersson, elle dure environ 25 minutes, comme la 10^e et la 11^e. Et comme la 4^e, la 16^e renferme de grandes différences dans le langage musical. La Symphonie no 16 s'ouvre avec frénésie et intensité (on lit l'indication *frenetico* dans la partition) et le langage de libre tonalité du début fait contraste au romantique, parfois même aux accents de jazz dans la section calme plus lente qui suit un peu plus loin dans l'œuvre [2] : 8'05]. Même après cette partie calme, la symphonie dégage une atmosphère frénétique habillée de tonalité libre. Il se trouve quelques attaches tonales servant de points de repère à l'auditeur, mais elles sont rares. La musique a un caractère de tension, une tension qui se résout avec la fin tonale, simple et paisible, de la symphonie [2] : 23'03].

Sur cet enregistrement, la partition de la Symphonie no 16 de Pettersson a été suivie à la lettre, même dans la partie de saxophone, ce qui n'a pas toujours été le cas vu les connaissances limitées du compositeur sur les propriétés spécifiques du saxophone. Mais Pettersson était un compositeur incroyablement conscient et un des éléments qui créent le «son spécial de Pettersson» est justement l'originalité de son orchestration. Musiciens et critiques ont assurément mis en question sa capacité d'orchestrateur. Mais d'une part, la critique a rarement été solidement justifiée et d'autre part, la sonorité orchestrale est une partie indissoluble de l'expression musicale de Pettersson.

C'est pourquoi il est si réjouissant que la symphonie soit documentée ici entièrement selon l'original de Pettersson.

© *Per-Henning Olsson 2014*

Jörgen Pettersson a étudié au Conservatoire Royal de Stockholm et avec Jean-Marie Londeix au conservatoire de Bordeaux où il a obtenu un Premier Prix. L'un des saxophonistes les plus demandés de l'heure sur la scène musicale internationale, il se produit à des concerts et festivals dans le monde entier. Jörgen Pettersson est une force motrice dans le Quatuor de saxophones de Stockholm, KammarensembleN et Ensemble Son ; il dépasse volontiers les frontières entre les différents arts en travaillant étroitement avec des compositeurs, chorégraphes et écrivains. Le résultat de ses efforts pour développer le répertoire du saxophone est que plus de 500 œuvres lui ont été dédiées, ce qui lui a mérité le Prix d'Interprétation de l'Association des Compositeurs Suédois.

L'**Orchestre symphonique de Norrköping** (SON) a été fondé en 1912 et se compose de quatre-vingt-cinq musiciens. L'orchestre a remporté beaucoup de succès au cours des dernières années tant en Suède qu'un peu partout à travers le monde pour ses concerts, ses enregistrements et ses tournées. Plusieurs grands chefs se sont produits à la tête de l'Orchestre symphonique de Norrköping, notamment Herbert Blomstedt, Okko Kamu et Franz Welser-Möst. Maintes œuvres ont également été créées par l'orchestre au cours de son existence. Le SON se produit régulièrement à Stockholm ainsi que dans le cadre de tournées en Europe (notamment au Festival Bruckner de Linz), au Japon et en Chine. Grâce à un fonds de la violoniste de réputation internationale Anne-Sophie Mutter, l'orchestre organise un concours de composition pour venir en aide aux jeunes compositeurs. Depuis 1994, le domicile de l'orchestre est la salle de concert Louis De Geer située dans le quartier industriel historique de Norrköping et l'une des plus belles salles de Suède.

Parmi les nombreux enregistrements de l'orchestre réalisés chez BIS, mentionnons ceux consacrés à la musique orchestrale d'Ingvar Lidholm salués par la critique ainsi que ceux consacrés aux concertos pour piano de Beethoven en compagnie de Ronald Brautigam. L'album consacré aux concertos « 0 » et 2 a remporté un Classical Award au Midem de 2010. L'enregistrement intitulé *The Flight of Icarus* qui présentait des œuvres du compositeur anglais John Pickard a été nommé « Editor's Choice » par le prestigieux magazine anglais *Gramophone* en 2008.

Outre ses activités de soliste et de compositeur, **Christian Lindberg** est principal chef et conseiller artistique de l'Orchestre Philharmonique Arctique. En plus d'être invité à diriger l'Orchestre Philharmonique de Rotterdam, l'Orchestre Symphonique Giuseppe Verdi de Milan, l'Orchestre Symphonique de la Radio Suédoise, l'Orchestre Symphonique de la Radio de Stuttgart, l'Orchestre Symphonique National Danois, l'Orchestre Philharmonique d'Helsinki, l'Orchestre Philharmonique Royal de Liverpool, l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm et l'Orchestre Symphonique Simón Bolívar entre autres, Lindberg a occupé les postes de chef principal du Swedish Wind Ensemble (2005–12) et de l'Orchestre de Chambre Nordique. Des enregistrements antérieurs avec Christian Lindberg à la tête de l'Orchestre de Chambre Nordique, du Swedish Wind Ensemble et de l'Orchestre Philharmonique Arctique ont reçu des critiques splendides et des prix internationaux. Il en est de même des sorties précédentes dans la série en cours sur BIS Records des symphonies d'Allan Pettersson avec l'Orchestre Symphonique de Norrköping ; le critique de *Gramophone* par exemple écrit que « l'affinité [de Lindberg] avec l'idiome de Pettersson est évidente de disque en disque. »

Christian Lindberg conducts Allan Pettersson on BIS:

SYMPHONIES NOS 1 & 2 BIS-1860

(includes a bonus DVD with the film about the completion by Christian Lindberg of Symphony No. 1)

Norrköping Symphony Orchestra

SYMPHONY NO. 6 BIS-1980 SACD

Norrköping Symphony Orchestra

SYMPHONY NO. 9 BIS-2038 SACD

(bonus DVD: the documentary *Människans röst (Vox humana)* made for Swedish Television in 1973–78)

Norrköping Symphony Orchestra

EIGHT BAREFOOT SONGS · STRING CONCERTOS NOS 1 & 2 BIS-1690

Nordic Chamber Orchestra · Anders Larsson *baritone*

STRING CONCERTO NO. 3 BIS-1590

Nordic Chamber Orchestra

Also available from BIS are recordings of the following orchestral works by Allan Pettersson:

Symphonies Nos 3, 5, 7, 8, 10, 11 & 15; Viola Concerto; Vox Humana (cantata)

(for further information see www.bis.se)

The music on this Hybrid SACD 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 five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. 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.

INSTRUMENTARIUM (Jörgen Pettersson):
Alto Saxophone: Selmer Super Action

RECORDING DATA

Recording: January 2013 at the Louis de Geer Concert Hall, Norrköping, Sweden
Producer: Thore Brinkmann
Sound engineer: Hans Kipfer

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing: Thore Brinkmann
Mixing: Thore Brinkmann, Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Per-Henning Olsson 2014
Translations: Andrew Barnett (English); Anna Lamberti (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photographs: © Mats Bäcker (Christian Lindberg); © Gunnar Källström (Allan Pettersson)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-2110 SACD ® & © 2014, BIS Records AB, Åkersberga.

Bonus DVD: an interview with the composer, made available for the first time to a wider international audience through the initiative and generous sponsorship of Christian Lindberg

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

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: 52'17

DVD Authoring: David Tarrodi

YELLOW TONE
PRODUCTIONS