SVENSKA TONSÄTTARE

ALLAN PETTERSSON

AV MICHAEL KUBE

ATLANTIS

Allan Pettersson

Michael Kube

Allan Pettersson

Översättning av Göran Bergendal

ATLANTIS

I citat ur Allan Petterssons dagböcker och anteckningar
har hans stavning bibehållits.

KUNGL. MUSIKALISKA AKADEMIENS
SKRIFTSERIE NR 135

Kungl. Musikaliska Akademiens Publikationsnämnd
Ständige sekreteraren Tomas Löndahl
Fil. dr Ursula Geisler
Redaktör Tony Lundman
Ljudkonstnär Åsa Stjerna
Professor Gunnar Ternhag
Redaktör Erik Wallrup

Atlantis, Stockholm
© Michael Kube 2014
© Översättning Göran Bergendal 2014
© Bokförlaget Atlantis AB 2014
Omslagsbilder:
Framsidan: Vågen VIII. Målad av August Strindberg 1902. Olja på duk. Foto: Sören Hallgren © Nordiska museet.
Baksidan: Allan Pettersson 1958. Foto: Bertil S-son Åberg/ SVT/TT.

Omslag & grafisk form: Christer Jonson
Original: Tom Carlson Ord & Text
Tryck: Livonia Print, Riga, Lettland, 2014
ISBN 978-91-7353-541-0
ISSN 0374-5158
www.atlantisbok.se

7 *Förord*
9 Förord av Michael Kube
11 Barndom och ungdom
19 Konservatorietiden
33 Med stipendium till Paris
47 Mellan notställ och kontrapunkt
65 Klingande biografi: Barfotasånger
77 Uttryck och struktur
93 »... att jag själv kan bedöma mina verk!«
117 Efter vändpunkten: verken från 1950-talet
137 Kärnbestånd: verken från 1960-talet
161 »Jag förbjuder Filharmonikerna att spela mina verk«
175 »Inga jubelfanfarer!« Allan Petterssons social engagemang
189 Nya vägar: symfonierna från 1970-talet
215 De sista verken: konserterna från det sena 1970-talet
237 Efterklanger

245 VERKFÖRTECKNING

249 SKRIFTER AV PETTERSSON

251 OMNÄMDA PETTERSSONVERK

253 PERSONREGISTER

ÖRAT KAN INTE ersätta ögat, och skildringar av musik kan inte ersätta den fysiska kontakten med tonerna. Men texter om verk och tonsättarskap kan foga in musiken i ett sammanhang som skärper vårt lyssnande och stimulerar vår nyfikenhet. Vi får syn på något nytt, vår karta vidgas eller blir mer detaljerad. I bästa fall kan vi slå in på nya spår.

För många är den svenska 1900-talsmusiken okänd terräng. Till skillnad från övriga länder i Norden har Sverige ingen självklar musikalisk förgrundsgestalt. Det är inte nödvändigtvis en nackdel. Kompositörer har inte behövt röra sig i gigantens skugga, den stilistiska bredden har varit stor. Men frånvaron av en central musikpersonlighet har försvårat möjligheterna att hävda svensk tonkonst i det allmänna medvetandet. Intrycket att Sverige skulle sakna musikaliska personligheter med självständig lyskraft kan stärkas av att svenska verk bara sporadiskt dyker upp i konserthus och på skiva.

Svenska Tonsättare är en serie monografier som vill motverka den bilden. Betydelsefulla kompositörer presenteras mot bakgrund av den tid de verkat i. Förhoppningen är att läsarna ska förnya kontakten med redan kända verk och lockas vidare till de mindre kända. Att det helst bör ske i ett samspel med konsertinstitutioner och fonogrambolag behöver knappast sägas. Efterfrågan styr tillgången och tillgången styr efterfrågan.

Serien består av kortfattade levnadsteckningar som inte

kräver några avancerade förkunskaper. Volymerna kan givetvis läsas var och en för sig.

Sammantagna ger de en mosaik av det moderna Sveriges musikliv.

Kungl. Musikaliska Akademien

Förord

Att skriva en biografi om en tonsättare betyder inte bara att ställas inför den utmaning det innebär att sätta liv och verk i relation till varandra, utan också att undersöka om och i vilken utsträckning den föreliggande konstnärliga produktionen överhuvudtaget präglats av yttre omständigheter eller komponistens fysiska och psykiska disposition. Detta gäller i synnerhet en tonsättare som Allan Pettersson, som redan under sin levnad lyckades skapa en »bild« av sig själv och sitt verk, som utan att behandlas kritiskt alltför skyndsamt anammades av hans samtida och även av eftervärlden – och som fortfarande bestämmer, om inte förvränger, mottagandet. Vid författandet av föreliggande biografi gällde det därför att nå en ny värdering av den befintliga informationen genom att nya källor upptäcktes och tolkades samt att även den vidare musikhistoriska kontexten skulle beaktas. Ändå kunde inte alla frågor besvaras, tvärtom: enstaka källor och sammanhang har väckt nya frågor, som måste diskuteras i senare detaljstudier. Detta gäller också för de spatiöst anlagda kompositionerna, deras tillkomst och deras mottagande. Petterssons ursprungliga klangvärld, skapad med musikaliska medel, tillskrivs alltför ofta ett semantiskt innehåll som knappast når längre än till plattityder. I en liknande anda yttrade sig Claes M. Cnattingius i Dagens Nyheter redan den 5 maj 1970. Som uppmärksam betraktare av denna gradvis etablerade receptionsmekanism skrev han följande med anledning av inspelningen av *Symfoni nr* 7: »Ändå tror jag att det är fel att framhäva de själv-

biografiska inslagen i Allan Petterssons musik, att gång på gång betona hans särställning, som så ofta görs. Hans musik är stark nog att tala för sig själv, så rik på stämningar och dramatik att var och en kan engageras utan detaljerad bruksanvisning.«

Det är en stor glädje för mig att tacka alla dem som med personligt engagemang och stort tålamod understött mina långvariga och envisa efterforskningar på plats och ställe: såväl Anders Edling och Kia Hedell (Uppsala universitetsbibliotek), Kristina Flyklöf och en tjänstvillig »kofot« (Gehrmans Musikförlag), Gustaf Bergel (Svensk Musiks arkiv och bibliotek), Inger Marie Garcia de Presno (Sveriges Radios bibliotek), Jutta Lambrecht (Archiv und Bibliothek des Westdeutschen Rundfunks) som medarbetare vid Statens musik- och teaterbibliotek, Statens ljud- och bildarkiv, Kungliga biblioteket och Riksarkivet. Ett särskilt tack går till Peter Ruzicka och Hans-Ulrich Duffek i Hamburg samt Per-Henning Olsson och kockarna på Hambergs Fisk & Kräfthandel i Uppsala. En stor hjälp var för mig Susanne Eckstein, som uppmärksamt korrigerade det tysskspråkiga manuskriptet. Martin Gellands stöd var oumbärligt, inte bara när han gav en hjälpande hand under korrekturarbetet, utan även när han följde bokens tillkomst alltifrån början med värdefulla kritiska kommentarer och viktiga påpekanden. För den omsorgsfulla översättningen till svenska är jag slutligen Göran Bergendal mångfaldigt tack skyldig. Även vill jag rikta ett varmt tack till Erik Wallrup som med sin ovärderliga noggrannhet tog hand om redaktionsarbetet i slutskedet. Mitt sista och första tack går dock till min älskade Sabrina för hennes kärleksfulla uppmuntran och förstående hänsynstagande under skrivarbetet.

Angelbachtal, våren 2014
Michael Kube

Barndom och ungdom

Allan Pettersson tillhör de komponister vars biografi och verk redan vid en första anblick ger ett tvingande starkt intryck av att bilda en både inre och yttre enhet. Bekännelsekaraktären är tydlig i hans skapande och det finns ett påträngande uttryck i hans mestadels symfoniskt dimensionerade verk, men ändå uppvisar hans levnadslopp få djupverkande upplevelser eller händelser. Petterssons musikaliska språk, hans socialt engagerade estetik och dessutom hans personlighet – där det egna lidandet och kampen för att uppnå självtillit är framträdande drag – förefaller ha präglats av hans uppväxt under svåra och fattiga förhållanden. I ett brev från Allan Pettersson till Leif Aare (sannolikt tänkt att publiceras senare) heter det: »Det verk jag arbetar med är mitt eget liv – det välsignade, det förbannade: Att återfinna sången som själen sjöng en gång.« Och så tillägger han: »Den föddes hos små människor, som ingenting trodde om sig själva, hunsade, vita, negrer, för vilka livet bara var en förbannad skyldighet till döds. Men trots detta kunde de fyllas av medkänsla med andra, en längtans kraft fyllde dem med tro och då brast sången ut, innerlig, vädjande … tills världen bad dem hålla käft.«

Satt i relation till hans kompositioner, som än idag ofta uppfattas som besynnerliga, ibland gripande, ibland också stötande i sin påträngande intensitet, får detta uttalande inte bara karaktären av en självbiografisk uppenbarelse eller ett socialutopisk manifest – som Pettersson riktade mot den människofrämmande

estetik som hörde till det radikala avantgardet med sina seriella tekniker. Dessutom ligger här nyckeln till en semantisk kod, utifrån vilken Pettersons chockartat verkande musikaliska språk kan ges en betydelse som når långt utanför sig självt. Samtidigt lyckades Pettersson – till en början snarare omedvetet än medvetet, senare med obruten beslutsamhet – att utifrån denna hållning konstruera en egen livssanning. Det var en sanning i vilken de enskilda biografiska hållpunkterna inte nödvändigtvis kunde hålla stånd mot en kritisk granskning, utan en subjektiv sanning som kunde stegras till en iscensättning av det egna lidandet.

Det härmed sammanhängande problemet för en biografisk framställning, nämligen den tillräckliga verifierbarheten och det historiska inordnandet av utsagor av både privat och offentlig art, gäller i Petterssons fall inte så mycket hans tid som tonsättare, musiker och studerande (här finns gott om källmaterial), utan snarare barn- och ungdomsåren. Denna tid återkommer han ofta till med en märklig blandning av stolthet och självvömkan, av förakt och kränkthet. I en intervju med Sigvard Hammar blev Petterssons tonfall »som en isande trombon« när han svarade på den närmast oskyldiga frågan om hur det kom sig att han över huvud taget börjat komponera: »Fråga mig i stället vad som hindrade mig! – Inte låg jag som liten under pappa tonsättarens flygel ... nej, jag fick lära mig av det vitglödgade järnet och släggans slag. Fadern smed som inte sade nej till krogen men däremot till Gud. Modern läsare som sjöng och spelade med sina fyra barn.« (Dagens Nyheter, 5 mars 1972)

Hur denna så drastiskt beskrivna brist på perspektiv än må ha präglat Petterssons egen självbild, så inställer sig inte bara frågan om hur den återspeglas i det kompositoriska skapandet, utan också om möjligheten till historisk jämförelse (nu visserligen med det sentida tidsperspektivets distans). Det kan nämligen

påpekas att det även i andra tonsättar- och konstnärsliv kunde finnas gott om ogynnsamma utgångslägen. Avgörande förändringar kunde här komma till stånd antingen genom ingripande utifrån (varvid den fäderneärvda sociala omgivningen kunde överges) eller genom en dramatisk krissituation. Sådana händelser kunde leda till en väsentlig och omtumlande förflyttning av det personliga koordinatsystemet och därmed överhuvudtaget göra en konstnärlig levnadsbana möjlig på lång sikt. Det kan åberopas hur Joseph Haydns (1732–1809) talang råkade upptäckas, vilket ledde till att han lämnade den lilla orten Rohrau (hans far arbetade där som vagnmakare) eller hur Gaspare Spontini (1774–1851), vars far, en lantbrukare, bestämde att sonen skulle tjäna kyrkan och i och med detta fick sin allra första kontakt med komponerad musik. Det var tragiska förluster som gav Johann Sebastian Bachs (1685–1750) biografi en tydlig prägel, då han blev föräldralös vid tio års ålder och som en följd därav fick sin omfattande musikaliska utbildning av en äldre bror, en organist. Detsamma gäller Johann Joachim Quantz (1698–1773), som om inte fadern dött tidigt (han var hovslagare) väl aldrig hade blivit lärling i sin farbrors stadspiparskrå (med tiden blev Quantz hovkomponist och flöjtlärare hos Fredrik II av Preussen).

Allan Pettersson föddes den 19 september 1911 i Västra Ryds socken i Uppland, omkring 30 kilometer nordväst om centrala Stockholm. Hit hade familjen dragit sig tillbaka från Södermalm en tid, eftersom den äldre brodern Harry vid sju års ålder hade insjuknat i tuberkulos. Frisk luft, sol och närande föda skulle enligt tidens övertygelse bidra till att han åter blev frisk – samma övertygelse som låg till grund för flertalet av tidens överklassanatorier i Schweiz, där bara patienter ur det besuttna borgerskapet kunde bekosta en vistelse. Liksom scharlakansfeber och tyfus var lungtuberkulosen in på 1900-talet utbredd i

storstädernas slumkvarter, till följd av usla bostadsförhållanden, dålig luftväxling på bakgårdarna, otillräcklig dränering i byggmaterialet och bristfällig hygien.

Sedan Harry Pettersson hade tillfrisknat återvände familjen utan dröjsmål till den hemvana miljön på Södermalm och flyttade in i en trång suterrängvåning i fastigheten Skånegatan 87 A – en plats som Allan Pettersson i sin handskrivna levnadsteckning (daterad oktober 1972) beskriver på följande sätt:

> Den [Lägenheten] var fuktig, (tapeterna lossnade från väggarna) kalla [sic], låg under gårdsytan med gallerburar för fönstren. [...] Mor var mycket renlig men råttorna, vägglössen, lopporna trotsade allt enligt lagen om de starkares överlevande. [...] Lägenheten blev mitt öde = ledgångsreumatismen fick sitt frö där hos mig och min syster (ingen av föräldrarna hade den). En »social arvssynd« alltså [...] Hälsovårdsnämnden utdömde lägenheten flera gånger, men den blev ändå mitt hem hela barndomen och ungdomen.

Problematisk var inte bara en boendesituation där Allan Pettersson och hans tre äldre syskon Gunhild (1902–1948), Harry (1904–1994) och Helge (1906–1984) växte upp i fattiga förhållanden; dessutom var relationerna inom familjen i högsta grad anspända, om inte rentav sönderslagna. Fadern, Karl Viktor Pettersson (1875–1952), arbetade som smed och sökte sin tillflykt ur eländet i alkoholen. Modern, sömmerskan Ida Paulina (1876–1960), engagerade sig i en socialdiakoniskt frikyrklig rörelse av »bibelkvinnor«, grundad av Elsa Borg på 1870-talet. De sociala förhållandena var på många sätt representativa för arbetarklassens isolering i ett tätt nät av fabriker och småin-

dustrier, ölstugor och biografer på Södermalm – så som man också kan läsa om dem i August Strindbergs roman *Röda rummet* (1879) eller Per Anders Fogelströms (1917–1998) serie om 5 Stockholmsromaner (1960–1968).

Desto mer kan man förundras över att Allan Pettersson – utan påverkan utifrån eller genom att flytta – tack vare sitt eget musicerande lyckades tränga utanför detta liv steg för steg. Avgörande betydelse hade olikartade musikaliska erfarenheter under hans barndom:

> Mitt första universitet var bakgården på Skånegatan och vid soptunnorna var den givna estraden för där syntes bäst. Den blinda kvinnan som kom ledd av en man och sjöng med sin klara röst »I villande skogen«, den blyga judegrabben som med sin fiol och Tosellis Serenata inkarnerade den nobla violinkonsten i motsats till den lille italienaren med dragspel och ett helt slagverk kopplat till armar och ben visserligen imponerade och bröt vardagens monotonitet men knappast dess banalitet. Alla dessa trubadurer av alla slag med olika instrument, denna uppvisning vid soptunnorna[,] var den lägre socialklassens kontakt med musiken.

Dessutom hade Petterssons mor, som skall ha haft en klockren röst, tidigt stimulerat alla sina barn att lära sig ett instrument: Gunhild spelade cittra (ett typiskt instrument för hemmamusicerande), Helge spelade arbetarklassens älskade mandolin och Harry spelade violin, med vilken en helt annan repertoar öppnade sig. Han hade dessutom byggt ett nybörjarinstrument åt sin yngre bror, lärt honom de första tonerna och introducerat honom i notläsningen.

I början av 1920-talet, alltså vid en ålder av ungefär 10 år, måste Allan Pettersson själv ha bestämt sig för en viss professionalisering av det ditintills enbart autodidaktiska lärandet. »Sålde julkort. Gick ner till Gottfrid Johansson vid Järntorget. Köpte 1 fiol med stråke och låda för 10 kronor.« Samtidigt spenderade han sina resterande pengar på Hans Sitts violinskola i Carl

Johnns musikaffär.

Under de följande åren gjorde Allan Pettersson tydligen så stora framsteg på sitt instrument att det erbjöd sig olika möjligheter att uppträda offentligt. Avgörande för detta visade sig vara ett personligt engagemang av Sven Lilja (1887–1951), som visserligen inte spelade violin själv, men hade varit Petterssons musiklärare vid Sofia folkskola: »Sångläraren Sven Lilja upptäckte mig. Han kunde inte undervisa mig men lät mig spela på konserter i skolan, på socialdemokratiska möten, begravningar [...]. Min första recension fick jag i Dagens Nyheter efter att ha spelat på en julfest [...]. I ett reportage nästa dag skrevs att «Allan Pettersson spelade något omoget, men med en anmärkningsvärt god känsla.» Jag var 14 år och årtalet skulle då vara 1925.« Om man i hemmet verkligen var så »fullständigt likgiltig« för de tekniska framstegen, som Allan Pettersson uppger, förefaller något osäkert – i synnerhet som han bodde kvar hemma hos sin mor ytterligare tio år, fram till 1936/37.

Vid den här tiden måste Pettersson dessutom ha fattat sitt beslut att bli yrkesmusiker och vad han då tänkte sig var inte en framtid där han skulle hafsa från speltillfälle till speltillfälle, utan att han genom framgångsrika studier vid Kungl. Musikaliska akademiens konservatorium (föregångaren till den 1971 grundade Musikhögskolan) skulle vinna inträde till ett helt annat professionellt område. De första försöken att bli antagen till konservatoriet misslyckades emellertid. Första gången följde

hans far med och gav sonen helt enkelt ett dåligt råd, nämligen då pappan med en viskning rådde honom att på direktör Bror Beckmans (1866–1929) fråga svara: »Säg att du kan spela allt.« En annan gång (nu i sällskap med Sven Lilja) öppnade sig fiollådan på vägen till provspelningen och instrumentet hamnade i snön …

Efter avslutad folkskola fortsatte Allan Pettersson i Klara fortsättningsskola. Där fanns en särskild musikgren med regelbunden instrumentalundervisning och musikteori. Här fick han för första gången utbildning i ordnade former, med förstklassiga lärare som förberedde honom för studier vid konservatoriet. Hans violinlärare var Ernst Törnqvist, som själv hade blivit skolad av Adolf Busch och Carl Flesch. Som medlem i Konsertföreningens orkester, den legendariska Kjellströmkvartetten och den av honom själv 1928 grundade Stockholmskvartetten, förfogade han över en betydande spelpraxis och repertoarkunskap. Lika viktig för Pettersson blev violinläraren Tor Pousard, som inte bara tänkte på utbildningen utan också explicit på sin elevs ekonomiska överlevnad och därför förmedlade talrika mindre engagemang. Fast Pettersson den 28 maj 1928 hade avslutat sina studier i violinspel med betyget A (»berömlig«), ansåg han det utsiktslöst att på nytt söka in på konservatoriet och Bror Beckman. Hans lärare tycks emellertid ha rått honom att snarast försöka skaffa sig ett bättre instrument. »En säsong spelade jag på Scalabio på Östgötagatan på Söder för att kunna köpa en ny fiol. […] Vi spelade opera[-] och operettpotpurrier, hela restaurangrepertoaren.« Tyvärr råkade han få tag i ett mindre värdefullt instrument med falsk etikett, så att han måste kompensera förlusten genom ett helt »omusikaliskt« arbete som bankanställd.

Först när Beckman avlidit 1929 och Sven Kjellström (1875–1950) hade kallats som ny och pedagogiskt inriktad direktör för

konservatoriet öppnade sig året därpå den efterlängtade möjligheten för Pettersson att kunna närma sig målet, allra helst som Kjellström av lojalitet med sina egna kvartettkolleger kan förmodas ha bemött den tidigare Törnqvist-eleven med en grundläggande sympati. I motsats till alla föregående erfarenheter och besvikelser kommenterade Pettersson den framgångsrika provspelningen hösten 1930 mycket kortfattat: »Nu fick jag äntligen provspela. 40 sökande till 2 platser. Jag fick den ena platsen.«

KÄLLOR

En framställning av Petterssons barndoms- och ungdomstid, liksom hans väg till musiken, är hänvisad till mestadels självbiografiska källor och en kritisk värdering av dem. Ett här centralt dokument är Petterssons egen levnadsteckning, daterad »Stockholm okt. 1972«, omfattande åren från 1911 till 1950. Det fortfarande opublicerade manuskriptet befinner sig i Petterssons kvarlåtenskap (Uppsala universitetsbibliotek). Fler yttranden av Pettersson, som kan göra anspråk på att vara objektiva, återfinns i Leif Aares biografi *Allan Pettersson*, Stockholm 1978, vilken nästan uteslutande bygger på muntlig information. Det i utdrag citerade brevet till Leif Aare är avtryckt i en artikel som ursprungligen publicerades i samband med uruppförandet av *Stråkkonsert nr 2*: Leif Aare, »Identifikation med det oansenliga«, i: *Nutida Musik*, årg. 12 (1968/69), nr 2, s. 55–56. Sigvard Hammars intervju publicerades första gången som »'Musiken gör livet uthärdligt'. Allan Pettersson får det svartaste till tröst och glädje«, i Dagens Nyheter (5 mars 1972) och trycktes på nytt i *Musiktidningen*, årg. 2 (1974), nr 1, s. 10–12.

Konservatorietiden

Både vid antagningsprovet och under de följande studieåren vid konservatoriet skulle Sven Kjellström komma att ha ett avgörande inflytande på Allan Petterssons musikaliska utbildning. Visserligen var Kjellström inte hans lärare, men han var en direktör som inte bara bedömde eleven efter prestationer, utan också höll ett öga och öra på yttre nöd och svåra personliga förhållanden. Detta engagemang för musiken, utan hänsyn till sociala skillnader, gick tillbaka på Kjellströms egna erfarenheter. Kjellström, född i Luleå och uppvuxen i Hudiksvall, fick sin första violinundervisning av spelmannen Pelle Schenell (1855–1946). Han framträdde redan under studierna i Stockholm vid så kallade arbetarkonserter och turnerade senare som solist (med pianoackompanjemang) eller som primarie i den av honom grundade Kjellströmkvartetten genom små och mycket små orter (framför allt i Norrbotten) – och fick därigenom nära kontakt med tidens sociala problem.

När Allan Pettersson höstterminen 1930 äntligen kunde påbörja sina länge efterlängtade violinstudier, så hade han visserligen redan ansenlig spelpraktik och podieerfarenhet. Men han var inte särskilt förtrogen med den »klassiska« repertoaren, varken soloverk, kammarmusik eller orkesterlitteratur. Man kan till och med anta att han på sin höjd lärt känna de viktigare kompositionerna i tidens kanon genom kafé- eller filmmusikarrangemang och dessutom bara i utdrag, med undantag för verk som blivit genomgångna hos Törnqvist eller stått på program-

met vid någon av Konsertföreningens konserter, som Pettersson möjligen kan ha besökt.

På konservatoriet placerades han i Julius Ruthströms (1877–1944) klass. Ruthström hade studerat i Berlin hos Joseph Joachim (1831–1907), som var en av tidens mest framgångsrika och inflytelserika musiker. Ruthström stod därmed helt i den tyska

violinskolans tradition och repertoar; dessutom hade han den 2 mars 1904 i Berlin (*Hochschule für Musik*) uruppfört den första av Max Regers tekniskt utomordentligt krävande *Fyra sonater för soloviolin* opus 42. Med rätta beskrivs han därefter av Andreas Moser och Hans-Joachim Nösselt i standardverket *Geschichte des Violinspiels* som »Sveriges mest betydande violinvirtuos«. Detta återspeglas också i hans instrumentalpedagogiska instruktionsböcker, som *Passagespelets mekanik* (1914), *Stråkföringens konst* (1922) och *Dubbeltonstudier* (1923). En god bild av särarten i Ruthströms spel ger Allan Stångberg (1916–1996), som under åren 1938 till 1946 själv hade studerat hos honom: »Ruthström lärde ut 1800-talets spelteknik så som han lärt den av Joachim. Lägeväxlingarna var medvetet hörbara och ingick i spelstilen. Svällare var vanliga och vibratot långsammare än hos dagens violinister. Det var alltså en mer romantisk spelstil.«

Pettersson måste nästan helt ha identifierat sig med sin lärare, hans metoder och interpretationsstil. Det kan man i alla fall utläsa ur en minnesbild av tonsättaren Sven-Erik Bäck (1919–1994) vilken i början av 1930-talet som helt ung under en kort tid hade tagit fiollektioner av Pettersson själv: »Han var en fanatisk Ruthströmelev. Till lektionerna hemma hos mig kom han i smoking eftersom han skulle gå och spela på krogen efteråt. Han livnärde sig på det.« Under lektionerna »gick han omkring i rummet i sin smoking och «torrövade» utan stråke. Det gällde mekaniken i vänster hand, något som var Ruthströms käpphäst

– och jag undrar om Allan överhuvud hörde vad jag höll på med. Det var en ganska bisarr undervisning, jag minns inga detaljer – men det var naturligtvis etydspel eftersom han var så ruthströmiansk.«

Just det anekdotiska i denna minnesbild lyfter fram ett grundläggande problem i Petterssons ekonomiska situation under hans tid vid konservatoriet: utan finansiellt stöd från föräldrahemmet var han tvungen att klara sitt livsuppehälle genom att ge lektioner, spela på gudstjänster och begravningar samt på restauranger och liknande lokaler. Utan tvekan motverkade dessa verksamheter hans tekniska förkovran och konstnärliga utveckling, dels på grund av denna repertoar, dels – och framför allt – genom att han försummade att arbeta med sig själv och sina färdigheter. Dessutom bodde Pettersson både av ekonomiska skäl och av hänsyn till modern i de trångbodda miljöer som han hade vuxit upp i. Apropå det välordnade, högborgerliga livet hos eleven Bäck noterade han, inte utan anledning, i sin levnadsteckning: »För första gången fick jag se ett verkligt harmoniskt, lyckligt hem.« Men Ruthström intresserade sig enligt Pettersson bara för den musikaliska mognaden hos sina elever, inte för deras sociala och ekonomiska problem: »Jasså, har man det så ställt kan man inte lära sig fiol.«

Dessa förhållanden ledde slutligen till en livskris under vilken Pettersson fjärmade sig från Södermalmsmiljön (som visserligen tycks ha varit en belastning för honom, men som han fortfarande kände sig som en del av), från den borgerliga världen och dess förhållningsnormer (som han förgäves försökt adaptera och imitera), från sina försök att finna en religiös tillhörighet och slutligen från sin egen lärare (som uppenbarligen inte kunde förstå honom): »Mitt olyckliga hem, Ruthströms arrogans på Akademien och nu detta förlöjligande av mitt försök till belevat

uppträdande väckte rebellen inom mig. Det religiösa engagemanget var egentligen konstnärsdriftens genombrottsförsök och mitt eviga sökande efter den trygghet jag aldrig fick i mitt hem. Jag bröt med frikyrkokretsen men även med Akademien.«

Möjligen kändes detta uppbrott mer genomgripande än det var. Pettersson berättar att han anslöt sig till ett litet danskapell som hette »Kom och blås« (besättning: dragspel, gitarr, trumma och violin) och som for runt i en liten bil till svenska folkparker. Utan närmare tidsangivelse visar sig detta minne vara alltför inexakt, eftersom det kan förmodas att det bara handlade om en lukrativ sommarsysselsättning. I vilket fall återvände Pettersson till konservatoriet. Trots att direktör Kjellström försökte medla kunde förhållandet mellan lärare och elev inte repareras. När Pettersson till sist i slutet av 1934 efter nio terminer fick det sämsta betyget av totalt 17 Ruthström-elever var botten nådd på alla sätt och vis. Kjellström bekräftade visserligen officiellt att violinstudiet »med innevarande termins utgång skall vara avslutat«, men han måste samtidigt ha varit helt övertygad om den utomordentliga musikaliska potentialen hos denna märkvärdigt egensinniga och sökande studerande. Bara därigenom kan man förstå att Pettersson inte behövde lämna konservatoriet, utan tvärtom – på inrådan av Kungl. Musikaliska akademiens sekreterare sedan 1918, Olallo Morales (1874–1957) – gick över till viola och därmed fick en annan lärare.

Enligt Hector Berlioz instrumentationslära (1844) var violan ett instrument »vars utmärkta egenskaper man länge underskattat«. Det berodde visserligen inte primärt på mellanlägets mörka klang, utan i många fall på violaspelarnas bristfälliga professionalitet, vilket Berlioz utvecklade: »Violaspelarna har alltid rekryterats från överskottet av violinister. Om en musiker inte förmådde sköta violinistplatsen på ett tillfredsställande sätt omplacerades

han till violan. Det var därför altviolinisterna varken kunde spela violin eller viola.« Visserligen har detta slags problem, som orättvist drabbat instrumentet och dess utövare, redan i början av 1900-talet i stort sett klingat av – vilket har kunnat avläsas såväl i tekniskt krävande solokompositioner som framstående solister. Men i kammarmusiken fick violan redan tidigare en betydande, om än inte utåt exponerad funktion: det är i varje fall belagt att i stråkkvartettspelandet tog Wolfgang Amadeus Mozart och Joseph Haydn själva hand om just denna stämma.

Övergången från violin till viola ledde inte till någon försämring för Allan Pettersson, utan visade sig snarare innebära en regelrätt befrielse. Det kan man utläsa av de framsteg som han på mycket kort tid uppvisade, men också av hans sätt att se på instrumentet han bytte till. Detta berodde framför allt på Axel Runnquist (1880–1947), som under vårterminen 1935 både mänskligt och pedagogiskt lyckades motivera Pettersson till en nystart. Runnquist hade en gång studerat hos Henri Marteau i Genève och kände därför den franska skolan väl. I Stockholm hade han framför allt profilerat sig som kammarmusiker. Allan Stångberg gav också Runnquist en ganska åskådlig beskrivning: »Denne man var en förtjusande trevlig människa. Eleverna i Stockholm som gick i fiol på musiklärarlinjen tyckte dock att han var en surpelle, men det berodde kanske på att de inte övade tillräckligt. Runnquists spel bar prägel av spänningar. På annat sätt kan man knappast tolka hans uttalande att man apropå vibratot skulle tänka på 'stålarmen'.« Att de fortsatta studierna var av avgörande betydelse inte bara för bytet av instrument utan framför allt bytet av lärare framgår av levnadsteckningen, som lyfter fram Runnquists »emotionella intelligens«: »Snäll, beskedlig människa och aldrig kränkande elevens integritet. Ruthströms motsats i allt. Nu fick jag vara mig själv helt och

hållet, naturligtvis kunde Runnquist ge en viss musikalisk handledning nångång men han betydde mest för mig som moraliskt stöd, en god människas stöd.«

Den nya friheten använde Pettersson konsekvent till metodiska studier av flera violinskolor, däribland också Carl Fleschs (1873–1944) *Das Skalensystem*, utgivet som praktiskt supplement till *Die Kunst des Violinspiels* och bestående av skalövningar genom alla dur- och molltonarter »för det dagliga studiet« (1926), enligt en då helt ny systematik. Teknisk finslipning fick Pettersson dessutom genom Frohwald Erdtel, elev i andra generationen till Joseph Joachim och sedan 1919 verksam som stämledare (viola) i Kungliga Hovkapellet, då och då även framträdande i egna soloverk. Under dessa kompletterande studier måste Allan Pettersson också ha identifierat sig med sitt nya huvudinstrument, dess idiomatik och speltekniska utmaningar. På annat sätt kan man annars knappast tolka hans minne av Erdtel, enligt vilket denne »var den förste som verkligen spelade altfiol och inte som de flesta fiol, stämd en kvint lägre bara.«

Hans snabba konstnärliga utveckling dokumenteras även i talrika musikaliska aktiviteter, på olika ställen och med skiftande repertoar. Pettersson engagerades nu ofta för scenmusik på teatrarna, han medverkade i konserter som arrangerades av Folkkonsertförbundet och framträdde också vid olika tillfällen som kammarmusiker i Fylkingen. Till och med på konservatoriet vann Pettersson erkännande. Han förberedde medstudenter inför deras undervisning för Runnquist – vilket tvingade honom att lämna föräldrahemmet för att kunna finna en lämplig lokal för dessa lektioner. Han spelade som konsertmästare (viola) i studentorkestern och framträdde offentligt som solist den 14 december 1936 i konservatoriet med Max Regers *Svit i e-moll* opus 131d, nr 3. Petterssons förslag att spela en sonat av Paul

Hindemith avböjdes med hänsyn till att detta verk var alltför modernt; förmodligen handlade det om opus 25, nr 1 (1922) med en sats som bar överskriften *Rasendes Zeitmaß. Wild. Tonschönheit ist Nebensache* (»Rasande tempo. Vilt. Tonskönhet är en bisak«). Dessutom blev han medlem i en studentstråkkvartett handledd av Charles Barkel (1896–1973), som också var Fleschelev, i skarp konkurrens med Ruthström. I sin levnadsteckning skriver Pettersson: »Jag fick spela de stora altviolinsoli som finns hos Debussy, Borodin, Beethoven, Schumann etc. Med andra ord fick jag en grundlig utbildning som kammarmusiker. Läraren var Charles Barkel, en lärare som fick eleven att tro att han var världens förnämste instrumentalist. Barkels kamratliga sätt betydde mycket för min självtillit.«

Till skillnad från undervisningen hos Ruthström gjorde förhållandena i Axel Runnquists klass Pettersson så motiverad att han måste ha genomgått en blixtsnabb utveckling som instrumentalist på violan. Bara så kan man förklara att han våren 1936 med stärkt självförtroende sökte den lediga tjänsten som stämledare (viola) i Göteborgs orkesterförening. Detta var anledningen till att han bad direktör Kjellström om ett rekommendationsbrev som denne tydligen gärna skrev: »Då Allan Pettersson efter 12 terminers studier vid konservatoriet på egen begäran lämnar läroanstalten, är det mig ett nöje att vitsorda hans flit och framsteg i allmänhet och alldeles speciellt i ämnet altviolin, i vilket han visat ovanligt framträdande anlag och vunnit särskilt stor mognad. Stockholm den 8 juni 1936«. Redan den 1 mars hade Barkel utfärdat ett liknande, välvilligt betyg: »Herr Allan Pettersson, som hos undertecknad studerat ensemblespelning, är en mycket begåvad altviolinist med vacker ton och god teknik, temperament och en avsevärt utvecklad rutin, varför jag på det bästa kan rekommendera honom.«

Fast Pettersson inbjöds att provspela kröntes inte denna första ansökan till en orkestertjänst med framgång. Men ändå måste hans spel i Göteborg ha väckt ett visst uppseende, ty utan offentlig annonsering och utan någon ytterligare provspelning blev han den 20 maj erbjuden anställning i Stora Teaterns orkester, visserligen begränsad till kommande säsong från 15 september

1936 till 15 april 1937, men dock med utsikt till förlängning. Pettersson avböjde dock den erbjudna anställningen, eftersom den innebar spelning av en repertoar (teatermusik och operetter), som han redan hade samlat erfarenhet av under tidigare år i Stockholm.

Det var säkert inte bara av villrådighet som Pettersson höstterminen 1936 gav sig in på en ny bana vid konservatoriet. Redan under sina violinstudier hade han deltagit i kurser i harmonilära hos Gustaf Nordqvist (1886–1949), framför allt känd genom sina sånger. Han hade då skrivit sin första komposition, *Två elegier* för violin och piano, ganska knappt avfattade stycken i starkt skuggad e-moll respektive d-moll, med uttalad genrekaraktär. Den första, daterad den 16 januari 1934, utmärks av en klar periodisk disposition av melodin, som hela tiden fortskrider i fallande riktning och bara lyser upp för ett ögonblick. Ett kort utbrott (*agitato*) bromsas genast och går över i ett tvekande *Lento*. Även det andra stycket (från april 1934) bygger på ett kort motiv, som genom pianoackompanjemangets arpeggion får breda ut sig mycket mera. Några karakteristiska harmoniska utvikningar och den djupa G-strängens målmedvetna insats visar dessutom att Pettersson mycket väl kände till klangverkningarna och förklarar tydligt varför Nordqvist, när han fick se manuskriptet, skall ha utropat: »Signera, signera. Ni är ju tonsättare.« (Så berättade Pettersson det i alla fall för Sigvard Hammar.)

Ett år senare tillkom *Sex sånger* (1935) för sångstämma och

piano. Sångerna var till en början inte alls tänkta som en samling: den första nedtecknades den 9 januari 1935, den andra först i juli, den tredje den 12 augusti och slutligen följde under denna månad också de återstående tre. De moderna och samtidigt delvis socialkritiska texterna (av Gunnar Björling, Dan Andersson, Sten Selander, Ingeborg Björklund och Jarl Hemmer) visar inte bara att Pettersson var beläst; de kunde med sin pessimistiska karaktär också spegla hans eget själsliga befinnande vid denna tid. Så heter det i »En visa i ensamhet« (av Dan Anderson, nr 2): »Jag sjunger min visa slätt aldrig för dem / som leva med ro intill döden / jag sjunger som den vilken ej haft ett hem / på jorden en sovplats i nöden«, och i »Resignation« (av Ingeborg Björklund, nr 4, andra strofen): »När man kan sluta hoppas / har man slutat leva då? / Inte för inget att hoppas finns / men för man vet allting stannar i det blå.« I uttryck och rytm anknyter det långa förspelet i den första sången till tonfallet i elegierna men därefter blir färgsättningen mera impressionistisk. Ändå låter sångerna egendomligt statiska – dels på grund av långsamma tempi, dels på grund av ofta liggande harmonik och linjer, som endast mödosamt utvecklas. Det tonfall som anslås i sång nr 2 och nr 4 föregriper på ett egenartat sätt några karakteristiska drag i de långt senare komponerade *Barfotasånger* (1943–45). Litet för sig står den näst sista sången »Tillflykt« med sina brutna ackord, som upplöses i expressionistiska gester.

Som inget annat verk från denna tidiga period dokumenterar det i juni 1936 komponerade *Fantasistycke* för viola solo samtidigt den instrumentala virtuositet som Pettersson utvecklat, och även hans förmåga att skapa något eget ur det han lärt sig speltekniskt. De öppna kvartklangerna i det inramande *Largo*, och de virvlande kromatiska figurationerna i *Vivace*, som kadenseras i tomma kvinter, reflekterar kompositoriskt de verk som Petters-

son hade studerat och hade »i fingrarna«: sonaterna opus 11, nr 5 (1919) och opus 25, nr 1 (1922) av Paul Hindemith, som själv behärskade violan virtuost och liksom Pettersson kom från violinen. Verkets tillägnan »à Björn Sjögren« kom först i samband med den under 1970-talet förberedda tryckta utgåvan – Björn Sjögren (född 1933) var sedan 1969 stämledare (viola) i Sveri-

ges Radios Symfoniorkester, men också verksam som kammarmusiker i ett antal olika ensembler.

Den väg som Pettersson med dessa första verk i litet format slagit in på ville han uppenbarligen fortsätta för att lära sig komponerandets hantverk som komplement till violan. Ty även om kompositionerna redan uppvisar ett rakt igenom personligt tonfall, lutar de sig dock tydligt mot bestämda förebilder. Därför eftersträvade han nu (efter ett tidigare misslyckat försök) att bli antagen till Melcher Melchers (1882–1961) kontrapunktklass och som provstycken lämnade han förutom *Sex sånger* (1935) in de på kort tid tillkomna *Fyra improvisationer* (1936) för stråktrio:

> I ett dystert bakgårdsrum på Hornsgatan greps jag av ett slags besatthet och satt med ett notpapper i knät och skrev ner dem, som man skriver ett brev, rakt fram, lägger i ett kuvert och slickar igen. Tillsammans med sångerna och en del annat lämnade jag in alltsammans med en ansökan till akademins kontrapunktklass. Andra gången kom jag in, men aldrig en kommentar om de inlämnade verken.

Om dessa fyra stycken nu verkligen tillkommit spontant är diskutabelt av två skäl. Först och främst gäller detta nedskriften, för i autografen är den tredje improvisationen daterad »29–30 aug. 36«, den fjärde endast »aug. 36«. Dessutom bestämde Pettersson

satsföljden först långt senare (troligen först i mars 1972), när han än en gång reviderade hela kompositionen och förde in uppgifter om tempo, dynamik och artikulation. Musikaliskt refererar partituret tydligt till ett verk av Hilding Rosenberg (1892–1985), sin generations väl mest betydande och inflytelserika svenska komponist. Det gäller teatermusiken till *Den store guden Brown*, ett skådespel av den amerikanska dramatikern Eugene O'Neill (1888–1953), ur vilken Rosenberg två år senare bröt ut *Divertimento* opus 67 för stråktrio (det kom ut i tryck först 1982). Vid premiären på Vasateatern i Stockholm den 27 april 1936 (regi: Per Lindberg) medverkade förutom Kenneth Freiholz (violin) och Carin de Frumerie (violoncell) även Allan Pettersson (viola).

Att Pettersson i (den i efterhand formulerade?) titeln på sin komposition avstod från att som brukligt ge den namn utifrån genre eller besättning och enbart kallade satsföljden *Fyra improvisationer* visar redan på ett ytligt plan egenarten i dess uppbyggnad och uttryckskaraktär. Han breder ut en rikedom av motiviska idéer i olika satstekniska konstellationer – från unisono till imitation, från enstämmiga inpass till utkomponerad trestämmighet – visserligen utan att ännu med säker gestaltningskraft kunna bringa dessa musikaliska idéer som han uppenbarligen utvecklat på det egna instrumentet in i ett större, i sig slutet formförlopp. Likväl står bredvid avbrott och nystarter flera gånger även lyckligt sammanfogade sammanhang, som till exempel det ur ett överledningsmotiv utvecklade avslutande *Andante* i nr 1. Avsevärt mera konsekvent utarbetad är den utan jämförelse längsta »improvisationen« (nr 2). Den baseras både harmoniskt och melodiskt på den överstigande tonföljden *c–e–giss*. Dess karakteristiska klangliga disposition tar Pettersson åter upp i nr 3. Den förefaller rytmiskt mera komplex, och uppvisar i violan skarpa accenter, men återvänder mot slutet tydligt

till början (med stämbyte mellan violin och violoncell). Den sista »improvisationen« inleds strängt lineärt; långa unisonosträckor ger finalkaraktär åt fortsättningen.

Flera vändningar, framför allt bruket av dubbelgrepp i tritonus eller septima, föregriper liknande klangstrukturer i *Konsert för violin och stråkkvartett* (1949) och *Sju sonater för två violiner* (1951). Dessutom märks även hur hans skapande har blivit influerat genom teoretiska och praktiska studier av vissa verk, nämligen Hindemiths *Stråkkvartett* opus 32 (1923), möjligen också stråktrion opus 34 (1924), och Béla Bartóks *Stråkkvartett nr 3* (1927). De samlade kompositoriska erfarenheterna från *Fyra improvisationer* återspeglas även i ett till nyligen inte beaktat 54 takter långt fragment för stråkkvartett som också tillkom 1936 och som äger en extrem satsteknisk täthet.

En helt annan, inte mindre individuell ton uppvisar det den 14 april 1938 nedskrivna *Andante espressivo* (även i detta fall kunde titeln vara ett senare tillägg). Man hör tydligt en mera impressionistisk, franskt präglad ton i de öppna, sökande melodiska linjerna och i den veka harmoniken, som knappt ens inrymmer dominanten. Med sin återgång till c-moll, som är den förtecknade tonarten, och sin klara linjeföring ansluter den likväl mera till de koncilianta *Två elegier* än till progressiva *Fyra improvisationer*.

Den ännu inte målmedvetet anträdda levnadsbanan som tonsättare, med en hittills relativt liten produktion, slutade lika plötsligt som den hade börjat. Utan eget piano var Pettersson utanför konservatoriet hänvisad till andra lokaliteter, för att öva eller kontrollera det han noterat framför allt i pianosatsen, som han inte var helt förtrogen med. De närmast belägna lokaliteterna i Sofia kyrka (och därmed också ett tangentinstrument) fick han snart inte längre tillgång till, enligt uppgift på grund av klagande grannar. Men bidragande var nog också Melcher Mel-

chers, som efter tre terminer (alltså mot slutet av 1937) ålade sin elev att helt koncentrera sig på det egna instrumentet. Som Pettersson erinrade sig i en intervju med Sigvard Hammar: »Nu ska ni strunta i komposition och spela altfiol och akta er för flickor.«

KÄLLOR

Även en framställning av konservatorietiden och Petterssons första kompositioner måste huvudsakligen gripa tillbaka på självbiografiska källor, som kräver en kritisk tolkning. Det rör sig för Petterssons del även här om den med »Stockholm okt. 1972« daterade levnadsteckningen. Kompletterande uppgifter står att finna i Leif Aares Pettersson-biografi. Allan Stångbergs och Sven-Erik Bäcks minnen går tillbaka på Laila Barkefors intervjuer; de motsvarande passagerna finns i hennes avhandling *Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni*, Göteborg 1995. Om Sigvard Hammars intervju, se källorna till Kapitel 1. Charles Barkels rekommendationsbrev återfinns liksom anställningserbjudandet från Stora Teatern i Göteborg i Riksarkivet (Stockholm), i mappen för Petterssons senare anställningsansökan till Konsertföreningens orkester. Uppgifterna om de medverkande i Rosenbergs skådespelsmusik till *Den store guden Brown* kommer från Walter Ekelin <http://www.ekelin.org/worklist_1935–1937.html> (hämtad 27 maj 2011). Av de nämnda kompositionerna finns kopior av autograferna i STIM:s arkiv, se även Jan Olof Rudén, »Katalog över autografer i STIM:s informationscentral (seriös svensk musik, läget oktober 1974)«, i: *Svenskt Musikhistoriskt Arkiv Bulletin*, årg. 12 (1974), s. 13–34, här s. 27 f. Beträffande stråkkvartettfragmentet, se Michael Kube, »Ein bisher unbekanntes Streichquartett-Fragment von Allan Pettersson«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2003/06, i förberedelse.

INSPELNINGAR

Med undantag för det först nyligen återupptäckta fragmentet för stråkkvartett föreligger inspelningar med namnkunniga musiker av samtliga fullbordade kompositioner från konservatorietiden. *Två elegier* spelades in live med Isabelle van Keulen (violin) och Enrico Pace (piano) under *Delft Chamber Music Festival 1997* (Koch 3-1651-2). Martin Gelland (violin) och Lennart Wallin (piano) gjorde 1999 en inspelning av *Två elegier* och *Andante espressivo* (BIS-CD-1028). Båda verken spelades också nyligen in av Yemei Yu

(violin) och Chia Chou (piano) (MDG 307 1528-2). En upptagning av *Fantasistycke* från 1993 med Michael Scheitzbach (viola) har tillsammans med *Fyra improvisationer*, tolkade av medlemmar av Mandelring-kvartetten, givits ut på en CD (cpo 999 169-2). *Sex sånger* spelades in redan 1974, kort efter deras senkomna utgivning av Margot Rödin (mezzosopran) och Arnold Östman (piano) (Swedish Society Discofil SCD 1033). Ännu en inspelning, med Monica Groop (mezzosopran) och Cord Garben, gavs ut 1998 (cpo 999 499-2). En god lyssningsbild av de ganska olika sätt violin spelades vid tiden för Petterssons utbildning förmedlas av en omfångsrik, mycket väl dokumenterad box med upptagningar av historiskt tonmaterial som bland annat innehåller upptagningar med Sven Kjellström, Julius Ruthström och Axel Runnquist. Här finns också det enda bevarade klingande dokumentet med Pettersson som violinist (ett knappt en minut långt avsnitt ur Tjajkovskijs *Violinkonsert* opus 35), producerad för en film från 1939: *Henri Marteau. Swedish pupils & colleagues* (Caprice CAP 21620).

Med stipendium till Paris

Sannolikt var det inte Melcher Melchers välmenande råd som fick Allan Pettersson att åter ägna sig åt violan. Det framgår av hans verksamhet som kammarmusiker. Av Runnquist och Erdtel var han utrustad med rutin och teknik; dessutom hade han i Charles Barkels stråkkvartett fått en introduktion i ensemblespel, som uppenbarligen svarade mot hans musikaliska anlag. Dessutom bör Pettersson ha märkt, att när det gäller kammarmusik frågas knappast efter den enskilde musikerns sociala härkomst eller själsliga befinnande, de glöms bort vid notställen i ett musicerande på lika villkor.

Vilket intryck Pettersson efterlämnat som instrumentalist och kammarmusiker, framgår av olika hågkomster och uttalanden som även i det förklaringens ljus som kastas över händelser som ligger årtionden tillbaka i tiden kan ge åtminstone en ledtråd till hans potential. Flöjtisten Håkan Edlén (1915–2003) berättar om deras gemensamma tid på konservatoriet: »Han var en utomordentligt fin altfiolist och en mycket fin kammarmusiker. [...] Det visade sig där att Allan Pettersson var den borne kammarmusikern.« Även Claude Loyola Allgén (1920–1990), själv altviolinist och tonsättare, framhöll 1988 angående Pettersson: »Den ende i gänget som verkligen kunde spela altfiol!«

Våren 1937 framträdde han flera gånger, bland annat vid en konsert den 8 mars på Fylkingen, då en partita för två violiner och viola (1936) av Erland von Koch (1910–2009) uruppfördes. Det är på denna konsert som von Koch syftar, då han i sina först

vid hög ålder nedtecknade levnadsminnen skriver: »Den blivande tonsättaren Allan Pettersson var vid den här tiden en ypperlig violaspelare – en av vårt lands främsta.« Något senare återfinner man Pettersson i den ensemble som den 6 april 1937 under ledning av Kurt Bendix (1904–1992) stod för det första (rätt sena) svenska framförandet av Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* opus 21 (1911), ett nyckelverk inom den musikaliska modernismen. Samtida kammarmusik spelade Pettersson uppenbarligen då och då i en av Hilding Rosenberg ledd privat cirkel. Vid denna tid framträdde han också för första gången som solist i konservatoriets lokaler. Det skedde inom ramen för en kväll med kompositioner av Sven Blohm (1907–1956), som i likhet med Pettersson hade studerat i Melchers kontrapunktklass. Dagens Nyheter hade den 4 februari 1937 en liten föranmälan av konserten med rubriken »Sven Blohmkonserten« som kuriöst nog inte visade bild på tonsättaren, utan på Pettersson i hans egenskap av medverkande: »Allan Pettersson medverkar vid Sven Blohms kompositionskonsert i kväll i Musikaliska akademin och spelar därvid Blohms Suite för altviolin och piano. Det är hr Petterssons första solistiska framträdande i Stockholm.«

Alla dessa fastställbara framträdanden visar att Pettersson vid sidan av att ge privatlektioner försökte etablera sig i Stockholms musikliv som en sann kammarmusiker med höga musikaliska och konstnärliga anspråk, i synnerhet sedan han avböjt erbjudandet om anställning vid Stora Teatern i Göteborg. Petterssons enträgna motstånd mot locktonerna från en ekonomiskt säkrare tillvaro och hans tilltro till sin egen spelteknikska förmåga i riktning mot ett eget mål ledde mot slutet av 1938 till ett dubbelt genombrott: han tilldelades det ansedda och eftertraktade Jenny Lind-stipendiet (för året därpå) och provspelade med framgång för en anställning i Konsertföreningens orkester.

Jenny Lind-stipendiet, som skall göra det möjligt för pristagaren att fortsätta sina studier utomlands, var av mycket stor betydelse. 1938 tillföll det för första gången en musiker ur den unga generationen med viola som huvudinstrument. Redan den 2 november 1937 hade Pettersson, kanske på inrådan av Sven Kjellström, ansökt om stipendiet, men utdelningen kungjordes först i november 1938. Stipendiets höga status – det rörde sig om den för dåtida förhållanden ansenliga summan av 5 000 svenska kronor – kan också avläsas av det faktum att det i Dagens Nyheter den 30 november 1938 fanns en stor artikel med rubriken »Altviolinisten har ordet« i vilken Pettersson anspråkslöst berättade om sitt instrument och dess anseende men också om sina planer. Detta var den första tidningsartikel i vilken Pettersson framträdde i egen person:

> Det känns ansvarsfullt att ha fått så mycket pengar, sade 1939 års Jenny Lind-stipendiat, altviolinisten Allan Pettersson, då Teaterspalten ringde på för att gratulera. Men jag får väl försöka göra mig förtjänt av dem genom att dra mitt strå till stacken att få altfiolen mera känd i det allmänna medvetandet som soloinstrument, fortsatte stipendiaten blygsamt. De flesta människor ha svårt att tänka sig att en altfiol skulle kunna spela någon roll utanför symfoniorkestern eller stråkkvartetten, men jag tänker faktiskt vara så djärv att jag en vacker dag kommer med en egen konsert, en hel altviolinafton. Kompositörerna ha i många fall varit lyhörda för instrumentets stora möjligheter, fortsatte hr Pettersson, och det gör att man har en hel del förstklassiga saker att välja på till sitt framtida uppträdande. [...] Wagner har visserligen inte skrivit några konsertnummer för mitt

> instrument, men han hade en stark känsla för dess lyriska egenskaper och har exempelvis i »Tristan« ganska ofta låtit det ta hand om melodin såsom ett soloinstrument ägnar och anstår. Andra som förstått att utnyttja de mörka, varma klangerna hos altfiolen äro Max Reger och den store banbrytaren tysken Hindemith, som jag oerhört gärna skulle vilja studera för under min studieresa i främmande land. Andra planer? Jag tänker ta itu med min allsidiga utbildning på skarpen och slå mig ner först vid Berlins musikhögskola och sedan vid Pariskonservatoriet. Slutligen far jag, om jag så hava kan, till England för att ta lektioner för vår tids störste altviolinist, Lionel Terties. Ja, sedan får jag väl börja tänka på den där konserten ... Jag har gått nio år på akademin, därav har jag spelat fiol i sex och helt ägnat mig åt altfiolen i tre, slutar hr Pettersson. Man bör nämligen vara fullt utbildad violinist innan man ska börja tänka på altfiol. Nu rör jag emellertid aldrig mera vid en fiol, då är jag rädd för att det varken skulle bli det ena eller det andra, ty altfiolen erbjuder helt nya klangproblem och fordrar en helt ny teknik. Men den är ett härligt instrument, och man kan inte tänka sig någonting man hällre skulle vilja ägna sitt liv åt.

Att det internationellt ansedda konservatoriet i Paris nämns ter sig naturligt med tanke på Kjellströms uppodlade kontakter – han hade under perioden 1897–1904 själv studerat där och varit verksam som musiker – men att Pettersson nämner musikhögskolan i Berlin överraskar. Ty medan Maurice Vieux odiskutabelt var den tilltänkte läraren i Paris så var det i Berlin inte lika lätt att finna ett jämförbart namn. Detta bör bero på att Pettersson tagit till sig felaktiga upplysningar. Omnämnandet av

Berlin får betydelse endast om man tänker på Paul Hindemith, som dock aldrig undervisat i violaspel, men väl lett en kompositionsklass – tills han 1935 av politiska skäl blev friställd från sin tjänst. 1938 emigrerade han till Schweiz, 1940 till USA.

Innan Pettersson ännu kunde förverkliga sina resplaner öppnade sig en ny möjlighet: ett professionellt liv som musiker för all framtid låg inom räckhåll. En plats i violastämman hade blivit ledig i Stockholms Konsertförenings orkester genom att den 52-årige Gösta Björk, 1913–24 även andraviolinist i Kjellströmkvartetten, plötsligt hade avlidit i december 1938. Pettersson måste genast ha insett att detta var den chans som han både eftersträvat och väntat på. Till sin ansökan hade han genast bifogat flera kraftfulla rekommendationsbrev, som åtminstone borde öppna vägen för en inbjudan till provspelning. Intill ett brev med Göteborgs Stora Teatern som avsändare finns i den aktuella mappen fortfarande avskrifter av en kort rekommendation från Charles Barkel och ett brev från Hilding Rosenberg, daterat 14 februari 1937: »Herr Allan Pettersson är en genommusikalisk musiker, som på mig även gjort intrycket av en allvarligt strävande sådan. I kammarmusik av min hand – ingalunda lätt och erbjudande både tekniska och musikaliska problem – har han löst sin uppgift på ett utomordentligt sätt och givit min komposition det bästa utförande.« På liknande sätt yttrade sig Kurt Bendix den 15 januari 1939 om Petterssons medverkan vid framförandet av *Pierrot lunaire*: »Herr Pettersson har stora musikaliska och tekniska anlag för sitt instrument samt visade, att han med nit och ovanligt allvar gått in för sin uppgift.«

Men ett ännu kraftfullare uttalande om Petterssons kvalitet som musiker (både tekniskt och konstnärligt) finner man i den kollegiala rekommendation som Tor Mann, vid denna tid kapellmästare vid Göteborgs orkesterförenings orkester, hade skrivit

den 9 januari 1939, med Petterssons provspelning 1936 i gott minne: »Jag vet sällan att en musikerbegåvning vid en provspelning så omedelbart övertygat mig som herr Allan Pettersson. Han har den rätta fanatiska inställningen till musikeryrket och genom allvarliga studier och stor fallenhet för sitt instrument har han redan kommit fram till ett ganska imponerande konst-

närskap. Hans prestationer äro hans bästa förespråkare till vilka även jag med glädje ber att få räkna mig.« Lika stor vikt måste tillmätas en skrivelse av den 12 januari från Olallo Morales, som med sin hänvisning till Petterssons tid som studerande är av närmast betygsättande karaktär, men i detalj ändå oklart. Påståendet att Pettersson hade varit stämledare i violastämman i konservatoriets orkester i 13 terminer beror säkert på ett misstag; han hade bytt instrument först våren 1935.

> Det är mig ett nöje att kunna intyga, att eleven vid musikkonservatoriet Allan Pettersson, som i 14 terminer studerat violin och altviolinspelning och i 3 terminer kontrapunkt, äger avsevärd violinistikbegåvning och har utvecklats till en utomordentlig altviolinist med gedigen teknisk skolning och god föredragskonst, vilka företräden tillvunnit honom livligt erkännande vid hans framträdanden som solist vid konservatoriets uppvisningar. Dessutom har han som första altviolinist i konservatoriets orkester i 13 terminer förvärvat aktningsvärd rutin som orkesterspelare och kan därjämte framhållas som en skicklig kammarmusikspelare. Som ett erkännande av hans begåvning och violinistiska utveckling har han av musikaliska akademien tilldelats Jenny Linds stipendium à 5.000 kronor för år 1939 för att därmed beredas tillfälle att genom studier i utlandet under ett år förkovra sig som altviolinist.

Pettersson satt emellertid fast i en klämma. Å ena sidan ålade stipendiet honom att inom en relativt snar framtid fortsätta sina studier på någon annan ort, å andra sidan skulle platsen i orkestern nybesättas senast till nästa säsong. Såtillvida tycks den vikt Olallo Morales tillmäter det utomordentliga renommé som Jenny Lind-stipendiet gav hamna i ett nytt ljus: i viss utsträckning förbereder han den spagat som Pettersson i sin egen ansökningsskrivelse skulle åstadkomma, nämligen å ena sidan att anhålla om den lediga platsen, men samtidigt å andra sidan att begära ett års tjänstledighet:

> Till Styrelsen för Stockholms Konsertförening.
> Undertecknad beder härmed vördsamt att få anmäla sig som sökande till den lediga altviolinplatsen. Redan nu ber jag emellertid att få nämna, att jag såsom innehavare av Jenny Linds-stipendium för år 1939, enligt dess föreskrifter har att snarast bedriva studier i utlandet. Med anledning därav ber jag att, därest jag skulle antagas till den ifrågavarande platser, ett års tjänstledighet samtidigt kunde beviljas mig, så att min tjänstgöring i orkestern kunde få börja först omkring 1 mars 1940, event. 15 sept. 1940. Jag ber i detta sammanhang få nämna, att jag tänker specialstudera altviolin för läraren vid Pariser konservatoriet, Maurice Vieux, därjämte soloaltviolinist vid Théâtre National de l'Opera i Paris; genom hans förmedling får jag dessutom spela med i professionell orkester och olika ensembler för den allsidiga utbildningen. Stockholm den 3 februari 1939 Allan Pettersson Skånegatan 87 A ½ tr. Sthlm tel. 437755

Till provspelningen den 14 februari 1939 hade fem sökande inbjudits. De ställdes inför en jury på åtta man som bestod av chefdirigenten (Fritz Busch) och hans assistent (Bertil Carlberg), konsertmästaren (Ernst Törnqvist, violin), stämledarna (Sven Blomqvist, viola; Carl Christiansen, violoncell) och orkesterstyrelsen (Gereon Brodin, violin; Axel Malm, horn). Dessutom deltog även Natanael Broman, musikchef vid Radiotjänst, för vilken orkestern då och då spelade. I anteckningarna har kandidaternas provstycken noterats (det fanns uppenbarligen inte något på förhand uppgjort obligatoriskt stycke) men det finns även kommentarer angående tonbildning, tekniskt kunnande och musikalisk känsla i allmänhet. Sålunda spelade Percy Carlsson (född 1912) *Violakonsert i g-moll* (1903) av Cecil Forsyth (1870–1941), Nils Harling (1899–1956) »Händels« *Konsert i h-moll* (1924) av Henri Casadesus (1879–1947), Olle Hylbom (född 1912) *Konsert a-moll* opus 16 av Charles Frederick Hay (1888–1945), Nils Elof Larsén (född 1905) *Sonat i c-moll* opus 10 av Alexandre Winkler (1865–1935) och Allan Pettersson *Konsertstycke* (1906) av George Enescu (1881–1955). Att döma av juryns värdering har Pettersson utan vidare övertygat mer än Hylbom, som sedan 1934 var konsertmästare i Norrköpings orkesterförening. I de totalt sju protokoll som fylldes i av provspelningskommitténs medlemmar var och en för sig finns Pettersson på första plats i sex av dem, före Hylbom. Därutöver noterade Broman helt enkelt *»utmärkt«* och Busch/Carlberg »både tekniskt och musikaliskt flott«.

Petterssons musikaliska prestation vid detta tillfälle måste ha varit så framstående att inte ens hans förestående utlandsvistelse utgjorde något hinder att anställa honom. I juryns beslut den 18 februari 1939 heter det:

> Sedan den efter Gösta Björks bortgång vakanta altviolinistplatsen i orkestern ledigannonserats i tidningen Musikern av den 1 februari och provspelning anordnats för sökande den 14 februari, beslöts med hänsyn till därvid ådagalagda kvalifikationer engagera herr Allan Pettersson för den ifrågavarande platsen. Enär Pettersson såsom Jenny Lindstipendiat skulle studera utomlands under ett år framåt skulle han åtnjuta tjänstledighet till början av säsongen 1940–41.

Samtidigt blev det nödvändiga vikariatet reglerat: Harling (plats 3) engagerades för återstoden av den löpande säsongen, medan Hylbom skulle inta Petterssons plats under säsongen 1939/40 under förutsättning att denne fick tjänstledigt från Norrköpings orkesterförening.

Bara några få dagar senare måste Pettersson ha brutit upp och begett sig till Paris för att där vidareutveckla sina instrumentala färdigheter hos Maurice Vieux (1884–1951). Även bortsett från att Paris sedan mitten av 1800-talet utövat en allt starkare dragningskraft på skandinaviska musiker och tonsättare, ansågs Vieux vid denna tid vara den mest betydande violaspelaren. Under fyra årtionden var han verksam som stämledare vid *Opéra National de Paris* (1907–1949) och i *Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire* samt medlem av *Quatuor Parent* och *Quatuor Touche;* därtill blev han 1918 utnämnd till professor vid konservatoriet som efterträdare till sin egen lärare Théophile Laforge. Hans intresse för spelteknikska problem, liksom hans utomordentliga kvaliteter som instrumentalpedagog framgår i en rad utgåvor, som exempelvis *20 Études* (1927), *10 Études sur des traits d'orchestre* (1928) och *6 Études de concert* för viola och piano (1928–1932), i vilka varje enskilt nummer tillägnades begåvade

elever (som därmed också fick en plats i musikhistorien).

Som framgår av ett brev av den 5 juni 1939 till direktör Kjellström ägnade sig Pettersson – vid sidan av studiet av den konsertanta litteraturen – ingående åt dessa etyder:

> Bäste Herr Professor! Jag vill bara berätta litet hur det
> 42 går för mig här i Paris. I Vieux har jag den bäste lärare
> och hos honom får jag lära mig allt och kommer säkert
> hinna med åtskilligt under den tid jag skall arbeta hos
> honom. Har på denna relativt korta tid, 3 månader, hun-
> nit med mycket tycker jag och även M. Vieux, som säger
> sig vara mycket nöjd med mig, vilket gör mig mycket
> glad, då jag naturligtvis vill göra mitt bästa. Jag har instu-
> derat konserter av Händel, Mozart, Arends, Enescu samt
> många smärre concertstycken av kanske mindre musika-
> liskt värde men mera som tekniska studier samt etuder
> ... samt hans egna etuder, vilka verkligen bliva mer än
> etuder, då de spelas för honom. Dessa till synes finger-
> akrobatiska etuder gör han till musikaliska studier som på
> samma gång ge nyttig teknik. Lektionerna för honom äro
> helt positiva, uppbyggande och stärkande och man går
> därifrån med den känslan och vetskapen att svårigheterna
> endast äro till för att övervinnas. En god människa med
> mycken humor.

Samtidigt var Pettersson på jakt efter ett nytt instrument, som bättre kunde göra rättvisa åt hans nu stegrade klangliga anspråk. Han tog den här gången råd av sin lärare och rekommenderades välrenommerade handlare och fiolbyggare. Han tvekade mellan en inte alltför väl bevarad Amati (1590), ett instrument av Gagliano (cirka 1800), två av Cerutti (1798 respektive 1827), ett

av Petrus Mantegatia (sent 1700-tal) och ett av Carcassi (1777) – instrument i vilka han motvilligt skulle tvingas investera en tredjedel av sitt stipendium: »Det är nog lite deprimerande i längden att arbeta på ett dåligt instrument, så jag måste nog snart bestämma mig.«

Till skillnad från Stockholm fanns det i Paris ett närmast oöverskådligt utbud av konserter med ensembler, solister och dirigenter av högsta klass. Programmen bestod av en rik repertoar av kanoniserade verk, men också samtida musik. Redan det stora antalet konserterande symfoniorkestrar – delvis drivna av enskilda sällskap och evenemangsserier – torde förvåna även idag, däribland den 1828 grundade *Orchestre de la Société des concerts du Conservatoire* (under ledning av Charles Münch), den 1861 grundade och till *Concerts populaires* hörande *Orchestre Pasdeloup* (under ledning av Albert Wolff), den 1881 grundade *Société des nouveaux Concerts* som hörde till *Orchestre Lamoureux* (under ledning av Eugène Bigot) och den 1873 grundade *Orchestre Colonne* (under ledning av Paul Paray). Utöver dessa fast etablerade orkestrar fanns ytterligare tre, av yngre datum: den 1928 grundade *Orchestre philharmonique de Paris* (under ledning av Alfred Cortot och Ernest Ansermet), den 1934 grundade *Orchestre national de France* (under ledning av Désiré-Émile Inghelbrecht) och den först 1938 grundade *Orchestre symphonique de Paris* (under ledning av Pierre Monteux). Till dessa sju orkestrar kommer *Orchestre de l'Opéra National de Paris* och den 1937 grundade *Orchestre Radio-Symphonique*.

Det är oklart om Pettersson som utövande musiker fick några kontakter i Paris. Visserligen tog han över violinisten Henryk Szeryngs (1918–1988) pensionsrum; denne hade studerat komposition till 1939 hos Nadia Boulanger. Några gemensamma musikaliska aktiviteter hade dock inte kommit till stånd på

grund av Petterssons tystlåtenhet och egendomliga uppförande – Szeryng misstänkte honom rentav för att vara tysk agent. Till slut kom Pettersson i kontakt med den konstintresserade judiske läkaren dr Robert Loëwys salong; han inbjöd Pettersson tillsammans med andra musiker att tillbringa sommaren på familjens lantställe i Normandie (vid St. Pierre en Porte). Både här och i Paris kom Pettersson i kontakt med en för honom helt obekant miljö i vilken ingen till hans överraskning frågade om börd eller social ställning, vilket Pettersson själv skulle komma att definiera sig utifrån längre fram. I hans »Levnadsteckning« står det senare: »Detta liv var en helt ny upplevelse för mig. Uppskattningen och accepterandet av mig som musiker och mänska var något av en chock, för i Sverige [hade] jag alltid blivit bemött som om jag vore en kuli, på grund av mitt sociala ursprung.«

Eftersom Allan Pettersson koncentrerade sig helt på sina studier och inte bekymrade sig mycket om det politiska skeendet, blev han mycket överraskad av den utveckling som ledde fram till andra världskrigets utbrott den 1 september 1939. Redan i augusti hade den svenske generalkonsuln allvarligt uppmanat alla svenskar att lämna Frankrike – en uppmaning som Pettersson inte gärna hörsammade, eftersom den korsade hans planer. För att få hjälp vände han sig den 3 september (nu redan från Köpenhamn) till direktör Kjellström, osäker på om han skulle försöka få lektioner för Christian Esbensen i den danska huvudstaden eller om han genast skulle våga steget över till USA:

> Käre Herr Professor! Allt har förändrat sig. Jag stannade i Paris tills konsulatet anmodade mig att resa. Jag stannade här i Köpenhamn för att avvakta, men då kriget väl nu är ett faktum, är väl möjligheterna att studera i Paris och överhuvudtaget på kontinenten inga. Ännu har jag

> två tredjedelar av mitt stipendium kvar, samt 1 år av min tjänstledighet från Konsertföreningen. Jag har ännu ej hunnit sätta mig in i detta som hänt, men har tänkt mig några sätt att fortsätta mina studier. Det ena är att studera någon tid för Esbensen, som är en mycket aktiv altist här i Köpenhamn, det andra är att resa till Amerika, som naturligtvis är oerhört dyrt, men där det borde finnas mycket att taga vara på.

Men Kjellström avrådde från Amerika, såg i Köpenhamn endast ett (dåligt) alternativ och rådde Pettersson att återvända till Stockholm, tillträda sin orkestertjänst och ta upp studierna i Paris vid en senare tidpunkt. Utan lämpligt alternativ i sikte återvände Pettersson i det osäkra världsläget först till Stockholm, men gick inte tillbaka till sin tjänst i orkestern, eftersom en vikarie redan hade anställts. Då det politiska läget efter tyskarnas överfall på Polen till en början inte förändrades lämnade Pettersson åter Stockholm i riktning mot Köpenhamn. Trots Kjellströms råd försökte han finna medel och vägar att komma till Paris, som framgår av ett brev av den 11 januari 1940:

> Emellertid har jag nu grundligt tänkt och känt över denna sak och insett att jag så fort som möjligt bör komma över till Paris, annars kommer jag hela livet känna det som en oerhörd förlust att jag ej kunde tillvarataga denna tid, som aldrig kommer tillbaks. Och jag tror och vet att man självfallet ställer vissa förhoppningar på mig, sagt nu i medvetande om ansvar. Jag tänker mycket på M. Vieux, som jag ej fick tala vid innan jag reste, då det ju gick så plötsligt, utan hann endast skriva ett brev till honom med förhoppningen att snart kunna återvända.

> [...] Musiklivet är ju nästan som vanligt i Paris och här går jag i Köpenhamn och önskar utlopp för det som ingen annan miljö som den parisiska kan framkalla: ett inspirerat studium.

Det visade sig att Pettersson kunde vistas ännu några månader i Paris innan hela det offentliga livet bröt samman efter de tyska truppernas inmarsch den 14 juni 1940 – och därmed också studierna för Vieux. Först i juli fick Pettersson tillsammans med ytterligare tre svenska medborgare möjlighet att resa ut ur Frankrike.

KÄLLOR

Även om det handlar om ett viktigt avsnitt i Petterssons yttre biografi, finns i de kritiskt kontrollerbara självbiografiska källorna knappast någon information – detta gäller också Petterssons »Levnadsteckning«. Breven till Kjellström finns tryckta i Barkefors biografi *Allan Pettersson. Det brinner en sol inom oss. En tonsättares liv och verk*, Stockholm 1999. Allgéncitatet härstammar från en artikel av Mats Persson (»Mellan extas och askes – ett porträtt av Claude Allgén«, i: *Tonsättare om tonsättare*, utgiven av Sten Hanson och Thomas Jennefelt, Stockholm 1993, s. 102), citatet av Erland von Koch är ur dennes självbiografi (*Musik och Minnen*, Stockholm 1989, s. 74). Artikeln »Altviolinisten har ordet« återfinns i Dagens Nyheter (30 November 1938). Alla rekommendationsskrivelser, jurymedlemmarnas skriftliga omdömen och protokollet från provspelningen bevaras i mappen med Petterssons ansökan om en anställning i Konsertföreningens orkester (Riksarkivet, Stockholm).

Mellan notställ och kontrapunkt

Den 16 september 1940, första repetitionsdagen under säsongen 1940/41, tillträdde Pettersson sin tjänst i Konsertföreningens orkester. Konsertprogrammet, som Tor Mann dirigerade redan två dagar senare, innehöll Brahms *Symfoni nr 2 D-dur* opus 73 och (för första gången) Wilhelm Stenhammars kantat *Ett folk* opus 22 (1904–05) – ett framförande som med hänsyn till de dramatiska händelserna i Centraleuropa även kunde upplevas som en nationell manifestation, inte minst med körhymnen *Sverige*.

Men innan repetitionen överhuvudtaget hade börjat, uppstod det inom altfiolstämman ett missförstånd angående sittordningen; det reddes nämligen varken ut eller förklarades för Pettersson och blev därmed en påfrestning på hans förhållande till orkestern under lång tid. Eftersom han inte alls kände till den praxis som rådde för musikernas placering i orkestern, valde han den plats vid andra pulten som Gösta Björk tidigare hade haft, och vars omedelbare efterträdare Pettersson ansåg sig vara:

> Första dagens repetition på morgonen kommer jag för att sätta mig på den plats vid 2:a pulten som jag provspelat till och fått. Men på min plats satt min vikarie. Och jag bad honom lämna platsen till mig. Han reste sig och sa: »Jasså du är en sån djävel!« Han var du-bror med direktör Norrby och gick efter repetitionen upp till honom och … ja, vad hände egentligen? På eftermid-

> dagen ringde telefonen till mitt möblerade rum [...]. En röst som Norrbys upplyser om att man haft sammanträde och beslutat att föryngra altfiolstämman och att herr Pettersson skulle sitta till höger om sista pulten.

Allan Stångberg, som sedan säsongen 1946/47 också var altviolinist i orkestern, ger i sin 1983 utgivna självbiografi en annan bild. Där tar även han upp Petterssons minnesbild, meddelad i Leif Aares biografi (1978), och beskriver ett ännu idag brukligt förfarande för placeringen inom stråkgruppen:

> Vid denna tidpunkt fanns det endast två meravlönade platser i stämman, nämligen konsertmästarnas (eller, med ett annat ord, stämledarnas) d.v.s. de två platserna vid första pulten. Alla andra platser betraktades som tuttiplatser. Om någon sökte och vann en konsertmästarplats (första eller andra) blev vederbörande givetvis placerad vid första pulten. När det däremot gällde en tuttiplats så var kutymen den, och är för övrigt alltjämt den, att stämman som regel fylls på bakifrån och att en nyanställd därför, om inte särskilda skäl föreligger, placeras vid sista pulten.

Om detta förfarande att så att säga fylla på bakifrån var det enda som gällde vid början av 1940-talet i Konsertföreningens orkester kan på grundval av de tillgängliga källorna betvivlas. Även när det uppenbarligen inte förekom interna provspelningar (ingen tuttispelare hade ansökt om Björks plats) tycks dock dirigent, konsertmästare och stämledare just på grund av talrika personalbyten och musikernas skiftande utbildning ha iakttagit en viss kontinuitet när pulterna skulle besättas. Besättningslistor

och tillhörande orkesteruppställningar i programhäftena ger i varje fall en bild av komplexiteten i situationen – och att den väl inte alltid längre går att rekonstruera.

Således vikarierade Olle Hylbom, som hade fått andraplatsen vid provspelningen, under säsongen 1939/40 för Allan Pettersson på den sista av inalles fem pulter, vilken markerades med »O. Hylbom (vik.)«. Med början av spelåret 1940/41 förekom sedan talrika förändringar i sittordningen, med ett resultat som skulle komma att bestå till slutet av spelåret 1942/43: Charles Hägerstrand (1883–1944), som tidigare hade spelat vid den första altviolinpulten, intog den avlidne Gösta Björks plats, och Hylbom ryckte då fram till den tredje pulten (han ersatte där en viss V. Harland, vars namn inte återkommer under de följande åren).

Att Pettersson i september 1940 kommer att sitta vid den sista pulten är därför att förstå som följden av flera institutionella beslut. Liksom Lince Berglund redan under spelåret 1938/39 ryckte fram från sista pulten (från 1941/42 i funktionen som ställföreträdande stämledare), kunde Hylbom, som i Norrköping hade samlat riklig orkestererfarenhet och var fast engagerad att ersätta den avgående Harland, ta plats vid den tredje pulten (Pettersson tror sig minnas att det var vid den andra pulten, men där sitter Hylbom först från och med spelåret 1943/44). Sett ur detta perspektiv blev stämman med Pettersson, som ju trots sitt Jenny Lind-stipendium faktiskt var en nykomling och därför skulle sitta vid den sista pulten, enbart påfylld bakifrån vilket också skedde med Nils Harling när han 1938/39 ersatte Björk för de återstående konserterna: »N. Harling (vik.)«. Sittordningen för alla övriga tuttispelare bibehölls på detta sätt och garanterade trots några omplaceringar en viss kontinuitet i stämman.

Detta var också nödvändigt, eftersom orkestern hade en tung arbetsbörda – inte bara därför att konserterna låg förvånans-

värt tätt utan också på grund av det stora antalet spelningar under en säsong, som pågick från mitten av september till början av maj. De tre separat löpande abonnemangen som pågick till hösten 1945 omfattade sammanlagt 54 konserter (A: 30, B: 18 och C: 6 konserter). Det tillkom special- och skolkonserter så att man under den tidsrymd som Pettersson tjänstgjorde (alltså

från 1940/41 till 1949/50) kan notera ett nästan ständigt stigande antal konserter, från 68 till 89. Det idag närmast ofattbara genomsnittet på 10 konserter per månad återspeglas också i tjänstgöringsplanen för Konsertföreningens orkester: ordinarie konserttider var onsdag och söndag (båda kl. 20), ibland tillkom även fredag. I sådana fall upprepades i regel inte de spelade verken (med undantag för verk med kör). Tvärtom skulle varje gång ett helt nytt program instuderas. Var och en av dessa konserter föregicks av endast tre repetitioner à två till två och en halv timma med femton minuters paus; övrig tid skulle efter behov ägnas självstudier eller så avdelades man för spel i Stockholms radioorkester eller i mindre ensembler för Radiotjänst (med 19 till 32 timmar i månaden; efter konsertsäsongens slut höjdes dessa åligganden avsevärt). Normalt var alltså inte en enda dag i veckan spelfri. Vila kunde orkestermedlemmarna få endast under sommaren, då de enligt kontraktet var berättigade till »30 dagars sammanhängande semester under tiden 15 maj–15 september [...]. Tiden för semestern bestämmes av Kontrahent I [Konsertföreningen i Stockholm] eller å dess vägnar av A.-B. Radiotjänst.«

Repertoaren kan i sig också ses som en ständigt pågående utmaning. Den omfattade inte bara den med skandinaviska verk utvidgade kärnan av klassisk-romantiska standardverk, utan också kompositioner från 1600- och 1700-talet och samtida verk i förstagångs- eller uruppföranden. Spelåret 1940/41 framfördes

under de sex första veckorna på 12 konserter inte mindre än 38 olika verk – däribland symfonier eller större symfoniska kompositioner av Atterberg, Beethoven, Berwald, Brahms, Bruckner, Franck, Kayser, Kodály, Pfitzner, Reger, Reesen, Rimskij-Korsakov, Stephan, Svendsen och Wirén, dessutom konserter av Bach, Beethoven, Bruch, Casella, Honegger, Leygraf, Mozart, Raphael, Schubert (arrangemang) och Svendsen, samt uvertyrer och sviter av Beethoven, de Frumerie, Gluck, Larsson, Mendelssohn, Mozart, Nystroem och Rossini.

Redan denna korta och alls inte representativa lista visar på en imponerande bredd och anmärkningsvärd flexibilitet i programsättningen, som ur dagens perspektiv ter sig högst innovativ. Om man dessutom betänker att det ännu i 1940-talets början fanns många äldre musiker i den år 1914 grundade orkestern, vilka kommit ur andra kulturella kontexter (som exempelvis militärmusik) och först successivt ersattes av den yngre, konservatorieutbildade generationen med en annan sorts professionalism, kan man ana vilken fysisk och psykisk börda den dagslånga orkestertjänsten innebar. När Pettersson tillträdde sin tjänst var han knappast medveten om dessa kommande strapatser; desto mera smärtsamt framstod för honom mötet med realiteterna: »Då jag kom hem från Parisstudierna och började i Konsertföreningen trodde jag att jag skulle ha med människor att göra som kände en smula ansvar för den begåvning de tagit i sin tjänst. Men i stället kom jag in som ett nummer i en fabrik.«

Liksom den första arbetsdagen i Konsertföreningens orkester framträder oskarpt i Petterssons minne, helt präglad av det egna subjektiva tillståndet, framstår också händelserna under det följande året som i ett töcken i denna framställning. Från och med spelåret 1943/44 tilldelades Pettersson den fjärde platsen inom violastämman, alltså vid andra pulten: »Men fortfarande satt

min före detta vikarie [Olle Hylbom] kvar på nr 3, den plats som egentligen var min.« Hur denna förändring kom till stånd kan man utläsa ur besättningslistorna i programhäftena: placeringen av stråkarna byttes från den så kallade »tyska« uppställningen till den »amerikanska«. I den gamla uppställningen sitter första- och andravioliner rakt mitt emot varandra, kontrabasarna

står bakom förstaviolinerna, cellogruppen befinner sig i mitten och altviolinerna till höger om dem, bredvid andraviolinerna. I den nya uppställningen följer grupperna däremot det fallande tonomfånget från vänster till höger; kontrabasarna står bakom cellogruppen – en formation som underlättar samspelet, men som nivellerar den under 1800-talet många gånger inkomponerade, ibland också iögonfallande, dialogen mellan första- och andraviolinerna (en tidig stereoeffekt).

På ytan såg det ut som om Pettersson hade accepterat den nya situationen. När Hylbom lämnade orkestern inför spelåret 1945/46 intas hans tredje plats av Bertil Appelbom, 1947/48 av Allan Stångberg. Vid denna tid eskalerar ånyo konflikten angående Petterssons fråga om sin »riktiga« position inom stämgruppen – men nu tackar han nej till den plats som erbjudits honom. Det exakta händelseförloppet kan idag inte längre slutgiltigt rekonstrueras, eftersom Petterssons och Stångbergs skildringar både motsäger och kompletterar varandra och kräver ytterligare förklaringar. Pettersson påstod att han kunde dra sig till minnes ett erbjudande från direktör Johannes Norrby och förstedirigenten Carl Garaguly (1900–1984) att få sitta vid den första pulten »längst fram«. Men eftersom Pettersson varken kommit över eller fått händelsen ur världen i september 1940 utan fortfarande tolkade den som riktad mot hans person, måste han omedelbart genmäla: »Ni kommer sju år för sent. Jag skall be att få sitta vid sista pulten, på sista platsen.« Och man finner faktiskt Petters-

son i besättningslistorna så sent som spelåret 1949/50 vid en av de sista pulterna, om än inte längst bak. Följer man Stångbergs minnesbild var framryckningen Tor Manns förslag. Men istället för att anta detta erbjudande »lämnade Allan i stället podiet, tydligen beredd att gå sin väg«. Men eftersom nu även Mann börjat tröttna på oredan säger han till Allan att »så kan Ni ju inte göra, då bryter Ni ert kontrakt«. Till allmän förvåning återvänder då Allan till podiet för att under en timmes tid – fram till den första pausen – verkligen spela vid första pulten. Under pausen avlägsnade han sig emellertid och återkom inte till orkestern förrän efter en lång tids sjukskrivning.

Att det verkligen blev en sådan skandal tyder också orkesterns veckojournal på: där infördes repetitionstiderna med stor noggrannhet och där bokfördes – för varje tjänstgöringstillfälle och för varje orkestermedlem – om vederbörande hade sjukanmält sig eller fått ledigt, till exempel därför att det för ett visst framförande endast behövdes en mindre besättning. En iögonfallande sjukfrånvaro hade noterats för Pettersson den 25 februari 1948. Den händelse som Stångberg beskriver borde därför dateras till tisdagen den 24 februari – en dag då Tor Mann med orkestern repeterade *Symfoni nr 1 ciss-moll (August Strindberg in memoriam)* av Ture Rangström och *Pianokonsert nr 1 d-moll* opus 15 av Brahms med Edwin Fischer som solist. Märkligt nog pågick Petterssons sjukskrivning nästan utan uppehåll till den 9 maj och fortsatte sedan i kortare och längre perioder under säsongerna 1948/49 och 1949/50 (medan ingen frånvaro noterats för åren dessförinnan).

Petterssons egendomliga reaktion vid repetitionen kan inte bara relateras till de fortfarande öppna såren från incidenten. Reaktionen är förmodligen snarare en följd av en allmänt försämrad fysisk och psykisk hälsa, därtill framgår det också

av sjukskrivningarna att Pettersson under det sista kvartalet 1947 var frånvarande under inalles två månader på grund av en njurbäckeninflammation. De talrika sjukskrivningarna från och med våren 1948 (på grund av inflammation av luftvägarna, feber och allmän sjukdomskänsla) gjorde det nödvändigt att placera Pettersson vid en pult längre bak, för att stabilisera sittordningen inom altviolingruppen. Slutligen heter det i en tremånadersattest, utfärdad 14 juni 1949, att han inte kan delta i orkestertjänsten och »på grund av ohälsa är i behov av sjukledighet för vila under tiden fr.o.m. semesterns utgång t.o.m. 15. september 1949«.

Det är inte självklart att det är Petterssons demonstrerade motvilja mot orkestern, som ligger bakom den grundläggande vändpunkten i hans inre biografi. Tvärtom kan det handla om en yttre katharsis efter långa år av uppdämda känslor som – följdriktigt framställd av Pettersson i en intervju med Sigvard Hammar – också fick en konstnärlig urladdning: »Jag avsåg inte att göra någon tonsättarkarriär, men något annat måste ske. Jag gav fan i solospel och konsertmästarplatser, jag bad att få sätta mig sist, jag slutade öva. I och med det tog jag upp kontrapunktstudierna igen. Under nära tio år hade jag spelat och studerat samtidigt. Jag sjukskrev mig till sist för att få skriva, det brottet är väl preskriberat nu.«

Till slut ansökte Pettersson efter tio år vid notpulten om hel tjänstledighet för spelåret 1950/51, samt även om en förlängning till spelåret 1951/52. Detta beviljades honom, innan han slutgiltigt lämnade orkestern. Han valde samma väg som Carl Nielsen (1865–1931) hade beträtt knappt femtio år tidigare. Denne hade 1903 (även han djupt frustrerad av den musikaliska vardagen) ansökt om ledighet från sin plats i andraviolinstämman vid *Det Kongelige Teaters* orkester (Köpenhamn) för att kunna ägna sig

åt komposition. Två år senare sade han upp sin anställning. Han hade då komponerat två symfonier och operan *Saul og David*.

Sådana tjänstledigheter var inte alls självklara, som framgår av en artikel i Aftontidningen, publicerad den 15 september 1950. I artikeln har enbart Allan Pettersson ordet, och till en början bekräftar han syftet med tjänstledigheten: »för att jag i lugn och ro skall få komponera och prova mina krafter som skapande musiker utan tyngande tjänstgöring. Det är nämligen fullkomligt omöjligt att sitta i en stor orkester och samtidigt försöka komponera«. Att han slår in på denna väg vid 39 års ålder – en ålder som andra, extremt produktiva komponister som Mozart, Schubert och Mendelssohn inte uppnådde – motiverar Pettersson med sitt sociala och socioekonomiska ursprung, från vars följder han först måste befria sig men som också hade medfört att han hade hållit tillbaka skaparlusten under alla år: »Redan som skolgrabb på Söder ville jag komponera och det gjorde jag t.o.m. under lektionerna. Men mitt hem var fattigt och miljön delvis rent nedbrytande. Min enda utväg att över huvud taget kunna ägna mig åt musik var att söka skaffa mig en position som utövande, det var min sociala skyldighet att skaffa mig en säker inkomst. Lusten att själv skapa fick jag metodiskt undertrycka.«

Det är visserligen svårt att i efterhand bevisa att Pettersson undertryckt sina skaparambitioner; snarare förefaller det som om han under konservatorietiden frivilligt hade avstått från komponerandet till fördel för violin och viola. Därtill ger de mestadels mycket korta, långt in på 1940-talet sporadiskt tillkomna styckena närmast intrycket att han på detta område nästan avsiktligt var verksam utan särskild målmedvetenhet eller äregirighet. Detta ändrade sig först under åren 1943/44. Det är lockande att leta efter utslagsgivande orsaker både i en tillfällig stabilisering av hans egen situation i Konsertföreningens orkes-

ter och i ändrade förhållanden i hans privata liv: Pettersson hade våren 1943, under en rekreationsvistelse i Blekinge, lärt känna och redan efter några månader på hösten ingått äktenskap med sjukgymnasten Gudrun Gustafsson. Visserligen heter det i den senare nedtecknade levnadsteckningen lakoniskt: »Mitt privatliv hade förändrats. Jag hade gift mig, fått ett hem och lämnat

de möblerade rummens djungel.« Men på samma gång måste Pettersson i sin fru ha fått både ett starkt emotionellt och ekonomiskt stöd, eftersom hon gav honom ett visst mått av oberoende både under tjänstledigheten och senare. Efter att ha omskolat sig till skönhetsexpert öppnade Gudrun två skönhetssalonger i Stockholm. Det var säkert inte av en tillfällighet som just i denna tid Petterssons groende dragning till ett eget reflekterande skapande visar sig, inte bara som något som man spontant ger efter för, utan även återspeglas i en mera långsiktig planering (parallellt med orkestertjänsten). Pettersson bekräftar dessa förändringar själv i en anteckning november 1961: »40-talet blev de personligt bestämda studiernas decennium. Med självvalda lärare och självbestämmande av planläggningen. Kombinerat med tjänsten i KF var det hela effektivast tänkbara och det är egentligen en vinst det hela på något sätt. Bl. a. en grundlighet från botten, som varit bra och betryggande ... «

Hur systematiskt Pettersson lade upp dessa studier – utan överdrift kan man tala om brett upplagda kompositionsstudier – visar både valet av lärare och den noggrant genomtänkta studiegången. Det förklarar den grundlighet med vilken Pettersson under nära åtta år och via flera stationer fördjupade sina hantverkskunskaper: hösten 1944 började det med en repetition av de i konservatoriet vunna teoretiska kunskaperna och 1951/52 slutade det med en ny studievistelse i Paris, som helt stod i den skapande viljans tecken.

Starten var en »uppfräschningskurs« i harmonilära hos Sven Blohm (1907–1956) från hösten 1944 till våren 1945. Blohm hade vid konservatoriet gått genom hela Melcher Melchers kontrapunktklass och var sedan 1938 verksam som organist och kantor vid Skeppsholmskyrkan, men komponerade inte bara kyrkomusik, utan också instrumentalmusik: Blohms *Partita för stråkar* stod den 24 mars 1944 på programmet för Konsertföreningens orkester och en *Passacaglia* uruppfördes den 9 januari 1946. Liksom idag bestod den elementära undervisningen inte bara av harmonilära, utan omfattade också de äldre kyrkotonarterna: man skulle också förse folksångsmelodier med ackompanjemang och utarbeta en fyrstämmig vokalsats till en given *cantus firmus*. Därtill gav Blohm några hänvisningar till tillämpliga framställningar av musikhistoria och musikteori. Som Pettersson själv noterade fortsatte denna inriktning av musikundervisningen därefter »från Påsk till Midsommar 1945« hos Herbert Rosenberg (1904–1985), som i Berlin hade studerat för Hermann Abert, Erich Moritz von Hornbostel, Friedrich Blume och Curt Sachs. Under sin exil i Sverige (1943–1946) var Rosenberg verksam som direktör för Stockholms Privata Konservatorium. Under endast nitton lektioner fördjupades de färdigheter Pettersson tillägnat sig hos Blohm, varvid han, efter vad som framgår av hans anteckningsböcker, visade sig vara en både kritisk och intresserad elev. Dessutom rekommenderade Rosenberg honom att läsa tysk och fransk musiklitteratur vilket inte vållade Pettersson några problem (på den tiden var tyska ännu *lingua franca* och undervisades på grundnivå vid konservatoriet medan Pettersson hade lärt sig läsa och förstå franska under sina månader i Paris).

Efter undervisningen i harmonilära, som behandlar den vertikala uppbyggnaden av en musikalisk sats, följde en grundläggande undervisning i kontrapunkt – en satsteknik, som orga-

niserar enskilda, likaberättigade stämmor i horisontala förlopp (som exempelvis fuga eller kanon). För detta mycket krävande område i det kompositoriska hantverket hade Pettersson anmält sig som privatelev hos Otto Olsson (1879–1964). Olsson var sedan 1907 verksam som organist i Gustaf Vasa kyrka, sedan 1908 undervisade han i harmonilära vid konservatoriet och 1925 kallades han till professor i orgelspel. Även på grund av sina talrika elever och administrativa aktiviteter framstår Olsson som den svenska kyrkomusikens centrala personlighet under första häften av 1900-talet. För att klargöra vilken nivå som nåtts hade Pettersson vid det första undervisningstillfället visat upp sina dittills fullföljda övningar och noterade härvidlag i ett av sina arbetshäften: »15/1 1945, Professorn gick igenom harmoniskrivböckerna (Blohm) och fann följande fel.« Undervisningen, som väl fortsatte till 1947, omfattade framför allt den instrumentala kontrapunktens disciplin. Olsson lade uppenbarligen särskild vikt vid att uppgifterna löstes utan hjälp av pianot för att skola elevens musikaliska föreställningskraft – så kan man i varje fall tolka den dialog som Pettersson förevigar: »'Såna här saker ska man höra själv', sa Professorn om kvinterna m.m. 'men när man sitter i orkester får man öronen förråade,' sa P[ettersson]. Han frågade om jag skrivit sakerna utan piano och då jag jakade tyckte han det var bra.«

Att Pettersson bedrev dessa kontrapunktstudier med yttersta noggrannhet beror inte enbart på att det fanns en abstrakt studieplan. Snarare kan man se den varaktiga skolningen – i likhet med många andra »erkända« komponister som till exempel Schubert eller Stenhammar – som en sorts självvald begränsning och en bekräftelse på den egna hantverksförmågan, på vilken man sedan åter kan bygga nytt. Först när man behärskar den polyfona satsen blir det möjligt att med genuin gestaltningsfri-

het utarbeta kompositoriska idéer. För detta fann Pettersson 1947 en lärare, den fem år yngre Karl Birger Blomdahl (1916–1968), som satte strängt hantverk och fri komposition på ett lyckligt sätt i relation till varandra. Hos honom fick Pettersson fortsätta sina kontrapunktstudier främst med hjälp av Knud Jeppesens instruktiva och betydelsefulla lärobok (1935) i 1500-talets klassiska vokalpolyfoni. I nästa steg följde analys av samtida verk (som till exempel några satser ur Hindemiths kontrapunktiskt präglade *Ludus tonalis*) och en givande konfrontation med teoretiska skrifter av Paul Hindemith (*Unterweisung im Tonsatz*, 1937), Ernst Krenek (*Studies in Counterpoint, based on the Twelve-Tone Technique*, 1940) och René Leibowitz (*Schœnberg et son école*, 1947) – skrifter som även kom till användning i Måndagsgruppen, där samtida musik och estetik ivrigt diskuterades, som ett initiativ av Blomdahl. Slutligen fick han skriva kompositionsövningar av vilka endast *Fuga i E* (1948) kan anses som ett verk att räkna med. *Konsert för violin och stråkkvartett* (1949) och *Konsert för stråkorkester nr 1* (1949/50) tillkom däremot utom ramen för den egentliga undervisningen.

Parallellt med de dels praktiskt, dels teoretiskt upplagda studierna hos Blomdahl började Pettersson 1948 studera instrumentationslära. Det är en disciplin som inte bara belyser de speciella egenskaperna hos varje enskilt instrument, utan också hur de klangligt samverkar inom olika uttrycksområden. Först vände sig Pettersson till Gunnar Staern (1922–2011), som hade studerat orgel och senare dirigering hos Tor Mann. Med honom gick han igenom Hector Berlioz *Instrumentationslära* i Richard Strauss bearbetning från 1904. Studierna fortsattes från 1949 till juli 1950 hos Tor Mann (1894–1974). Den problematiska incidenten i Konsertföreningens orkester innebar tydligen inte något hinder för Tor Mann att undervisa Pettersson; han kom senare till

och med att föra några av Petterssons första stora partitur till uruppförande (se om detta verkförteckningen i slutet av boken). Tor Mann förefaller ha bemött Pettersson med en åtminstone kollegial sympati, medan Pettersson å sin sida accepterade Tor Mann som en »faderlig« auktoritet. Utan tvekan fanns en öppen diskussion om instrumentationsproblem och -lösningar med understöd av en rad samtida partitur som Pettersson till stora delar kände till från den repertoar som spelats, bland dem verk av Kurt Atterberg (*Symfoni nr 6*), Bartók (*Konsert för orkester*), Blomdahl (*Symfoniska danser*), Gösta Nystroem (*Ishavet*), Zoltán Kodály, Wilhelm Peterson-Berger (*Arnljot*), Igor Stravinsky (*Petrusjka*), Fartein Valen och Dag Wirén (*Pianokonsert*). Vidare nämns i Petterssons anteckningsböcker ofta fördjupningslitteratur och instrumentalskolor, därutöver skrev han egna instrumentationer av pianostycken (Beethoven, Honegger, Hindemith). Tack vare orkesteranställningen kunde Allan Pettersson nästan dagligen med sitt spel och med öppna öron lära känna ny musik (Mahler, Messiaen, Ravel, Sjostakovitj, Stravinsky). Att repetitioner och konsertframföranden inte längre enbart hade betydelse för brödfödan utan också gav klingande åskådningsmaterial, framgår av en biografisk detalj. Fast han under hösten 1947 var långvarigt försvagad och sjukskriven på grund av feber och njurbäckeninflammation utnyttjade Pettersson sin orkestertjänst just den veckan när orkestern den 26 november skulle framföra Benjamin Brittens *Young Person's Guide to the Orchestra* opus 34 – en serie instruktiva variationer över ett tema av Henry Purcell, som belyser idiomatiken hos de enskilda instrument som dras fram i förgrunden.

Bortsett från *Barfotasånger*, som på flera sätt intar en särställning i Petterssons produktion, finns det bara tre verk – två korta stycken och en trestämmig fuga – som speglar den mödosamma

och konsekvent tillryggalagda vägen från färdig instrumentalist till angelägen tonsättare. Den tvådelade *Romanza* från 1942 står ännu helt i genrestyckets tradition. Till skillnad från det melodiskt närmast sökande *Andante espressivo* (1938) träder inte bara tonfallet fram på ett mer bestämt sätt; även den täta pianostämman, som ofta rör sig i motrörelse gentemot violinstämman, ger också i detta homofont präglade sammanhang belägg för Petterssons tilltagande intresse för större komplexitet i satsen. Styckets egendomligt mörka karaktär hänger ihop med bruket av endast sällan använda tonarter: efter det första otåliga avsnittet i ess-moll följer ett motiviskt besläktat, i tempot dock något snabbare (*poco più mosso*) och glesare strukturerat andra avsnitt i b-moll. Styckets tillägnan »till Åke Jelving« skrevs in först i samband med den på 1970-talet förberedda tryckta utgåvan av stycket – Jelving (1908–1979) var verksam som violinist och dirigent i flera av Radions ensembler.

I *Barfotasångernas* omedelbara grannskap tillkom 1945 det endast 30 takter långa *Lamento* för piano solo. Det är Petterssons enda komposition för ett tangentinstrument och är tillägnat pianisten Tore Wiberg (1911–2010). Titeln refererar till en flera hundra år gammal klagosångstradition. Av lamentots stående musikaliska kännetecken, som till exempel kromatiskt fallande kvarter i basstämman, finns i detta verk ytligt sett inga spår; istället bestäms kompositionens elegiska ton av det mycket långsamma tempot, den satstekniska enkelheten i en faktur som endast av och till utvidgas till trestämmighet, och av en melodik som utvecklas tvekande i sitt flöde. Harmoniken verkar ny – på en gång cirkulerande och i fri utveckling – och det inbegriper också det karakteristiska, nästan ostinatoliknande motiviska spelet.

Den nivå Pettersson hade uppnått som tonsättare under studi-

erna för Blomdahl finns manifesterat i den *Fuga i E* som blev färdig i december 1948 för *trio d'anches*. Det är en sedan 1920-talet särskilt i Frankrike omhuldad besättning bestående av oboe, klarinett och fagott – instrument som kompletterar varandra i omfång och klangfärg. Petterssons fuga är en över långa sträckor mycket strängt utarbetad komposition, som egentligen inte formats som en fuga, utan som en kanon, vilket kontrapunktiskt sett är avsevärt strängare. Det rytmiskt pregnanta temat bygger lineärt på två kromatiska linjer som strävar ut ur varandra och berör därvid elva av de möjliga tolv tonerna inom oktaven. Den nära 14 minuter långa och uttrycksmässigt sällsamt underkylda kompositionen får i Petterssons konstnärliga utveckling sin särskilda betydelse eftersom den är det första verk som uruppfördes offentligt. I sällskap med Blomdahls *Stråkkvartett nr 2* (1948) framfördes fugan den 14 september 1950 i en av Radiotjänst direktsänd konsert, som recenserades i dagspressen. Medan Åke Lellky nästa dag i Dagens Nyheter yttrade sig tämligen återhållet (»Verket kan inte ge anledning till någon prognos för tonsättarens räkning.«) rapporterar Nils L. Wallin i Aftontidningen både utförligt och välinformerat:

> Strukturellt är den mycket klar, de melodiska linjerna balanserade och väl avvägda med en viss mjukhet och finhet framträdande i några avsnitt. Stilistiskt bär den spår av de stränga studierna i Hindemith och Jeppesen [...]. Vad jag vill reservera mig mot, är att fugan är för lång och att den inte nog klart låter en känna kontrasterna och utvecklingslinjerna i stort. Slutomdömet blir därför, att man är nyfiken på senare verk av Pettersson, där hans tekniska skicklighet kanske parats med större uttrycksbalans.

KÄLLOR

I synnerhet rörande Petterssons situation i Konsertföreningens orkester måste man gå tillbaka på självbiografiska yttranden, som onekligen kräver kritisk granskning. Det relevanta materialet har hämtats ur Aares Pettersson-biografi. De kompletteras av Allan Stångbergs tryckta minnen *Med dragspel och fiol – återblickar och reflexioner*, utan förlagsort, 1983. Om orkesterns historia i allmänhet ger Bengt-Olof Engström information i *75 år med Stockholms Konsertförening*, Stockholm 1977. Konsertprogrammen mellan 1940/41 och 1949/50 har dokumenterats av Michael Kube i »Pettersson am Bratschenpult. Eine Dokumentation seiner Tätigkeit in Konsertföreningens orkester (1940/41 bis 1949/50)«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2009/10, i förberedelse. De berörda kontrakten, utbetalningsböcker-na, veckorapporterna och sjukskrivningarna befinner sig i Riksarkivet (Stockholm). Från tiden för Petterssons systematiskt bedrivna studier finns talrika daterbara papper bevarade i privat ägo, men endast ett fåtal utdrag finns tillgängliga, återgivna i Barkefors *Gallret och stjärnan*. Detta gäller också levnadsteckningen från 1972 liksom den självbiografiska notisen från 1961. Om Sigvard Hammars intervju, se källorna till Kapitel 1. Av de nämnda kompositionerna av Pettersson befinner sig kopior av autografen i STIM:s arkiv.

INSPELNINGAR

Fast det handlar om verk från en övergångsperiod föreligger inspelningar även av de tre här närmare behandlade kammarmusikaliska kompositionerna från 1940-talet. En liveinspelning av *Romanza* med Isabelle van Keulen (violin) och Enrico Pace (piano) gjordes under Delft Chamber Music Festival 1997 (Koch 3-1651-2). Verket har även – tillsammans med *Lamento* – spelats in av Martin Gelland (violin) och Lennart Wallin (piano) 1999 (BIS-CD-1028). En upptagning av *Fuga i E* från 1993 med medlemmar ur Albert Schweitzer-kvintetten har getts ut på en CD, som även innehåller *Lamento* spelad av Volker Banfield (cpo 999 169-2). En god föreställning om interpretation, uppförandepraxis och klang i Konsertföreningens orkester på 1940-talet får man genom två mycket väl dokumenterade boxar med vardera åtta cd: *Stockholms Filharmoniska Orkester 75 år – 1914–1989* (BIS CD-421/424) och *Royal Stockholm Philharmonic Orchestra. Great Recordings from the Archives* (RSPO 1000-2).

Klingande biografi: Barfotasånger

Parallellt med den tidskrävande tjänsten i Konsertföreningens orkester och undervisningen hos Sven Blohm och Otto Olsson komponerade Allan Pettersson under åren 1943–45 ett stort antal sånger till egna texter – *24 Barfotasånger* för röst och piano. De måste ur ett senare perspektiv anses som ett nyckelverk i Allan Petterssons biografi och skapande. Av olika anledningar känns det osäkert om sångerna skulle utgöra en sammanhållen cykel. Snarare ger källorna intryck av att Pettersson från början betraktat sångerna som en sorts öppen samling, som först 1974 (!) antog definitiv gestalt i samband med att de spelades in på LP och därefter trycktes. Därför föreligger sångerna inte i något löpande manuskript: till Nordiska Musikförlaget översände Pettersson endast ett löst konvolut i vilket han försåg varje enskild sång, var och en noterad på separata dubbelark, med påskriften »ord och musik av Allan Pettersson (ur vissamling skriven år 1943–45)«. Den slutgiltiga titeln *24 Barfotasånger (1943–45)* står endast på omslaget, tillsammans med upplysningen: »Till not-tryckaren: Innehållsförteckning som visar sångernas ordningsföljd, nästa sida.«

Redan i slutet av 1940-talet hade Pettersson försökt finna ett förlag för sina sånger. Hans ansträngningar var emellertid förgäves – sannolikt också därför att han fortfarande var helt okänd som tonsättare (vid denna tidpunkt hade ännu inte ett enda verk av honom framförts på konsert). Dessutom måste sångerna ha verkat förvirrande med det ofta växlande, av och

till ganska egna, harmoniskt sparsamma tonfallet; det var också svårt att entydigt inordna dem i någon genre. På grund härav avböjde Nordiska Musikförlaget – ett etablerat förlag med klassisk inriktning – vid denna tidpunkt publicering, liksom Southern Music AB – ett förlag som främst ägnade sig åt titlar från kultiverad dans- och underhållningsmusik (1950 utgavs där exempelvis »Röda rosor, blå violer«, som Britta Borg brukade sjunga). Förlaget återsände den 11 april 1949 denna samling av 18 (!) sånger som Pettersson skickat in för ett utlåtande, med kommentaren att de var »av sådan karaktär att de tyvärr ej passa vår produktion«. Man rekommenderade emellertid en kontakt med Gunnar Hahn (1908–2001) som var pianist och ägnade sig åt att arrangera folkmusik för radion; han vidarebefordrade i sin tur sången »Blomma säj« (vid denna tid ännu med titeln »Bara en blomma«) till den då för tiden välkända och uppskattade vissångerskan Karin Juel (1900–1976) som emellertid aldrig tog upp den i sin repertoar.

Även försöket att få sångerna framförda i radio misslyckades till en början. Först sedan Nils L. Wallin (enligt Pettersson) förmedlat kontakten sändes den 29 januari 1952 ett urval sånger med tenoren Torsten Hising i direktsändning från Studio Östersund. Sändningen, som i programtidningen *Röster i Radio* utannonserades som »Visor av Allan Pettersson«, varade endast en kvart och kan knappast ha innehållit mer än sex sånger (bland dem åtminstone »Visa i sorgton«, nr 1). Även Hising hade av Pettersson fått en samling om endast 18 sånger att välja ur; jämfört med den senare tryckta utgåvan saknades »Klokar och knythänder« (nr 2), »Kärleken går vilse« (nr 4), »Nånting man mist« (nr 6), »Blomma säj« (nr 7), »Liten ska vänta« (nr 9) och »Du vet« (nr 12). Viktigare än själva radiosändningen, som inte fick några följder, var emellertid den åtföljande uppmärksam-

heten i pressen, i synnerhet som Pettersson just hade etablerat sig som avantgardist med uruppförandet den 10 mars 1951 av *Konsert för violin och stråkkvartett* (1949) och den därpå följande utsändningen i radio (se nästa kapitel). På detta tyder också en formulering i den introducerande artikeln »Originell trubadur i Röster i Radio«: »En mer ingående beskrivning av sångerna behöver troligen endast de, som känner Allan Pettersson från hans andra sida, som ytterst dock inte strider mot trubadurens intentioner.« Med tydligt fokus på sångtexterna tolkas sångerna helt som en spegelbild av Petterssons sociala ursprung:

> Allan Pettersson är äkta stockholmare, t.o.m. infödd söderkis. Det är inte svårt att förstå, att Söder satt sin prägel på honom i ganska hög grad; det gäller inte bara dialekten. Just de visor, som sjungas i dag är ett starkt uttryck för hans härstamning. Allan Pettersson har flera gånger i intervjuer och bland vänner betonat, att han har sina rötter i en äktstockholmsk proletärmiljö, och det är mot den som bakgrund, som han skrivit dessa små sånger till egna texter, som kommit mången hedersman att känna sig fundersam. Musikaliskt är visorna enkla och lättillgängliga, rena och sparsamt hållna i konturerna – helt enkelt äkta visor.

Uttryckets intensitet – delvis rätt öppet utkomponerad, delvis dold i stränga linjer – ställer Bo Wallner i centrum för sin recension av radiosändningen med rubriken »Nya visor« (i Expressen 30 januari 1952). För honom är det tydligt – en smula apologetiskt – att den ibland obalanserade karghet som kommer till uttryck i de redan några år gamla sångerna inte står i motsättning till de yngre partituren:

> Allan Pettersson kräver sålunda mycket av den som vill tolka honom. Men han har också krävt mycket av sig själv. Han har skrivit med sitt hjärteblod, han har skrivit visor som i kvalitet och originalitet har få motsvarigheter i det här landet. Om den ännu okände men osedvanligt begåvade och kunnige Allan Pettersson ville förnya svensk viskonst skulle han säkerligen lyckas. En sådan liten sak som »Visa i sorgton« skriver endast en »riktig konstnär«. Alltså, käre läsare, observera i fortsättningen namnet Allan Pettersson.

Starkare än någon av hans samtida kunde ana reflekterar Pettersson i *Barfotasånger* sin barndoms och ungdoms erfarenheter, önskningar och drömmar. De egna texterna utgör så att säga flyktpunkten för det mångfaldiga eländet: söndringen inom familjen, den ekonomiska nöden och längtan efter en skönare och bättre värld som ibland förgäves bryter igenom och vars fåfänglighet förknippas med den bittra erfarenheten av falskhet. Dikterna kan därför läsas som avtryck av en socialt nästan hermetiskt sluten värld, som inte bara hotar den i försiktig utveckling stadda individualiteten hos en enskild människa sökande sin egen plats, utan som också visar att det saknas en väg ut ur de rådande förhållandena. Många av verserna framhäver entydigt det upplevda: »Fattig är Mor och grytan står tom« och »Far är glad i brännvinshåg« i nr 3 eller nr 22, »Vännen i söndagslandet«, som syftar på moderns innerliga religiositet. Andra förefaller bära karaktärsdrag av psalmdiktning (för att sedan visserligen servera en trist och minst av allt förlösande kulmen, som i nr 14, »Herren går på ängen«). Ofta förblir emellertid kärnan i dessa självbiografiska hågkomster och personliga funderingar förborgad i en kryptisk poesi. Ändå kan man iaktta en märkvärdig divergens mellan inre upprördhet och undergiven

letargi, mellan växande vrede (»men det bästa man kan äga, / är ej till för händer, / som knythänder bli.«, nr 2) och apati inför döden (»Han ska släcka min lykta / att intet jag ser / och tysta min bjällra / att intet jag hör. / Mer kan ingen väl gissa / men önska få, / i någon orkar önska / när Döden tittar på.«, nr 24). Dessa i de enskilda sångerna ganska olikartat belysta områdena av ett socialt och emotionellt determinerat personligt tillstånd gör Pettersson med den senare till samlingen fogade titeln *Barfotasånger* mer än bara rättvisa – i många kulturkretsar tyder det barfota symboliskt på fattigdom och försakelse, men också på barnslighet och oskuld. Men kanske handlar det också om ett lån, för stilistiskt ligger inte diktsamlingen *Barfotabarn* (1933) av Nils Ferlin (1898–1961) så långt borta.

Trots att en relativt enkel form ligger till grund för alla sångerna – ofta rentav i strofform – går Pettersson tillbaka på olika modeller för tonfall, melos och harmonik, som han knappast lärde känna under den privata kompositionsundervisningen. Troligen skaffade han de sångsamlingar han ägde redan under konservatorieutbildningen (som ju också omfattade grunderna för harmonilära och kontrapunkt), däribland *Svenska folkvisor* (utgivna av Erik Gustaf Geijer och Arvid August Afzelius, första utgåvan 1814–16), *Nordiska folkvisor* (utgiven av Jacob Niclas Ahlström, 1854) och *Svensk sång* (utgiven av Karl Valentin 1900–01). I *Barfotasånger* finns några visor som skulle kunna beskrivas som »visa i folkton«, bland dem »Mens flugorna surra« (nr 23) med en melodi som är präglad av brutna treklanger och en harmonik som tonalt håller fast vid grundstegen. Vid första anblicken är det bara de tonmålande drillarna i pianoackompanjemanget som antyder konstnärliga ambitioner. Andra sånger, som exempelvis »Stjärnan och gallret« (nr 5) och »Herren går på ängen« (nr 14), följer med sina klara diatoniska fortskridningar och skalutsnitt hellre

mönstren från psalmmelodier, som exempelvis i »Vänta efter Herren«, nr 376 i *Svenska Psalmboken* från 1937, komponerad av Otto Olsson (1921). Mot dem kontrasterar de sånger som är anlagda som chansoner, i vilka Pettersson relaterar till en mera populär, underhållande repertoar. Tydligast sker detta i »En spelekarls himlafärd« (nr 11), som också till innehållet närmar sig denna genre men dock slutar med ett ursinnigt utbrott (»Så stämdes då ett speledon, / så tämjdes så ett spelehjon / från andens Vilda Väster, / i himmelens orkester.«). »Kärleken går vilse« (nr 4) är till och med koncipierad som en sångvals, med en enstaka utflykt in i det franska språket: den sista versraden i de båda första stroferna »ja, kärleken går vilse ibland« förändrar Pettersson i den tredje strofen till »ja, kärleken går vilse toujours«. Åter andra sånger står däremot i skuld till 1800-talets konstlied, i vilken text, musik och uttryckskaraktär tätt refererar till varandra och bildar en obruten enhet. Detta gäller för en jämförelsevis kort aforism som »Jag tänker på ting« (nr 17), som mycket avlägset påminner om Hugo Wolf, men framför allt »Han ska släcka min lykta« (nr 24), som på många sätt erinrar om Franz Schuberts *Winterreise* (1827): stilistiskt i den ackompanjerande pianostämmans genomgående rörelse, atmosfäriskt i den blekgrå kylan i »Einsamkeit« (nr 12, likaledes i h-moll) och med avseende på innehållet i den närhet till döden, som avslutar cykeln, som man också finner i Schuberts *Leiermann* (nr 24). Det måste förbli en öppen fråga om det faktum att både *Winterreise* och *Barfotasånger* omfattar exakt 24 sånger antyder att det finns en djupare relation mellan verken, att Pettersson med detta tal enbart ville uppfylla en konvention eller att det beror på en tillfällighet.

Ett cykliskt sammanhang skapar Pettersson i *Barfotasånger* framför allt genom att sångerna själva har koncipierats i en gemensam melankolisk, för att inte säga bitter grundstämning.

Karakteristiskt är det nästan genomgående valet av moll-tonarter och sångstämmans begränsade omfång, som ofta inte ens överskrider en oktav. Framför allt de sånger som står i e-moll (nr 2, 5, 6, 10, 12 och 17) ger *Barfotasånger* en klanglig kontinuitet, ur vilken också en specifik »ton« utvecklar sig (alteration av sexten från *c* till *ciss* ges närmast motivisk vikt).

Hur viktiga *Barfotasånger* redan i början av 1950-talet var som chiffer för Allan Petterssons egen biografi visar sig i enstaka citatliknande lån i andra verkkontexter. Till exempel hör man i början av *Sonat nr 1* (1951) för två violiner melodin från »Blomma vid min fot« (nr 18) nästan i sin helhet, och i mitten av den som fragment bevarade *Symfoni nr 1* från samma år finns som ett symbolartat rop det karakteristiska kvartfallet ur »Min längtan« (nr 20). Först några år senare uppträder längre citat, men då också i sammanhang med större tyngd och format, som i *Symfoni nr 6* (»Han ska släcka min lykta«, nr 24) och i *Symfoni nr 14* (»Klokar och knythänder«, nr 2); i *Violinkonsert nr 2* bildar sången »Herren går på ängen« (nr 14) till och med verkets tankemässiga och musikaliska centrum, ur vilket också alla motiv härleds (om detta se motsvarande kapitel).

Efter att ha refuserats flera gånger förlorade Pettersson intresset för att publicera sångerna. Först i samband med uruppförandet av *Symfoni nr 7* den 13 oktober 1968 i Konserthuset (Stockholm) nådde de åter den musikaliska offentligheten: uppenbarligen hade man till den modererade »Rendevu-konserten« hållit utkik efter ett verk genom vilket den första hälften av programmet skulle kunna gestaltas som ett konstnärsporträtt. Men Karl Sjunnesson (baryton) och Carl Rune Larsson (piano) presenterade vid detta tillfälle endast ett urval sånger; några dagar senare följde en inspelning av den fullständiga samlingen för Sveriges Radio – i sex delar och i en satsföljd som avviker

från senare tryck. Ytterligare några sånger utgavs året därpå på en singelskiva. Men det var först producenten Frank Hedmans personliga engagemang som gjorde att *Barfotasånger* under 1970-talet vann den betydelse som de bör ha i Allan Petterssons biografi – både den yttre och den inre, både i liv och skapande – genom den kompletta inspelningen av cykeln från 1974, som gjordes av Margot Rödin (mezzosopran), Erik Saedén (baryton) och Arnold Östman (piano). Sångernas raskt tilltagande popularitet går att hänföra till deras egenartade tonfall, mellan alla genrer – en omständighet som ledde till att några sånger kom att spelas även i P3:s önskeprogram.

Tydligt inspirerad av det intensiva repetitionsarbetet inför uruppförandet av *Symfoni nr* 7 hade dirigenten Antal Doráti (1906–1988), som 1966–70 var chefdirigent för Stockholms Filharmoniska Orkester, redan i ett brev den 10 oktober 1968 velat uppmuntra Pettersson att instrumentera några av sångerna och sammanfatta dem i en sorts svit: »En idé: skulle ni vilja orkestrera en svit av era Barfotasånger – ca 20–25 minuter – jag skulle mycket uppskatta att få framföra dem nästa år. (eller – en åttonde symfoni?)« Men Pettersson föredrog att arbeta vidare på den redan påbörjade symfonin och överlät till Doráti, som själv var komponist, att sammanställa en svit med åtta sånger (ursprungligen var ännu en planerad). Doráti stannade dock inte vid att instrumentera det emellanåt enkla pianoackompanjemanget utan bearbetade de ganska enkla styckena till veritabla orkestersånger. Han stegrade sångernas artificiella karaktär och förde dem in i närheten av Gustav Mahlers *Kindertotenlieder*, till skillnad från exempelvis Mikael Samuelsons senare försök (1998) att »renaturera« den melodiska kärnan i *Barfotasånger* till ett folkviseartat idiom.

Men det var länge okänt att Pettersson utöver de 24 *Barfota-*

sångerna hade lämnat ett betydligt större antal dikter av egen hand utan att tonsätta dem. Dessa texter, som ofta förefaller personligare och innehåller delvis entydiga »jag-budskap«, ger en djupare men också starkt subjektivt präglad inblick i Pettersons tidiga biografi. Men det var väl just därför som dessa dikter, tillkomna i ett slags skapande reningsprocess, blev liggande; ofta verkar de så personligt kompromettterande att de saknar allmängiltighet: »Jag var gossen som jämt fick stryk / för allt och för ingenting / därför att jag stryk skulle ha. / Nu är jag mannen / som ni förbannen / för allt och för ingenting.« Att inalles 17 av dessa texter (tillsammans med *Barfotasångernas*) överhuvudtaget trycktes i ett band beror på ett initiativ av Frank Hedman – som Pettersson framhåller i sitt uppslagsrika förord:

> Vid en »inventering« i våras (april 1975) fann jag i en väska dessa över 30 år gamla dikter. Att de hamnat här som dikter utan musik berodde på Sveriges Radios (och Nordiska Musikförlagets) refusering av de redan tonsatta 24 Barfotasångerna, som gjorde att jag tappade lusten att tonsätta även dessa dikter, vilka råkat komma litet före musiken. Emellertid kom de tonsatta 24 Barfotasångerna efter 25 år ut till folket men de mer avsidesliggande tonlösa dikterna kunde ha legat hur länge som helst om inte Frank Hedman en dag i juni 1975, med anledning av sin tilltänkta bok, hade kommit upp. Han sade och frågade: »Det blir så litet, har du inte fler?« Då kunde jag erinra mig den poetiska bunten i väskan och då jag senare skärskådade den närmare fann jag omkring 80 dikter! Herre Gud! det kunde ha blivit 100-tals barfotasånger! Dessa handlade om tunga och svåra ting men som försonades i en äkta naivism, dock med en ovanligt intensiv känsla.

Men redan det lilla urvalet av icke tonsatta dikter vållade irritation bland litteraturkritikerna på kultursidorna, eftersom både texternas formella uppbyggnad och språkbehandling fullständigt mals sönder av innehållets självbiografiska tyngd. Med denna diskrepans förefaller frågan om den *poetiska* kvaliteten irrelevant, i synnerhet som Pettersson redan vid denna tid hade etablerat sig inte bara som komponist utan också som en personlighet med bestämda attribut- och receptionskonstanter. Desto mera anmärkningsvärda framstår de öppna och omaskerade ord som Bengt Holmqvist använde i en recension av den lilla boken i Dagens Nyheter (den 8 juli 1976):

> Någon poetiskt bra början är det inte. Och det blir inte bättre i fortsättningen; det är över huvud taget svårt att hitta något som är bra i boken. Men det intressanta ligger inte i att musikern Pettersson skrev dålig vers i sin ungdom [...]. Det intressanta är att han har orkat kreera »sorgemans roll« med sådan oblidkelig uthållighet och expressiv framgång. Faktiskt kan man läsa de citerade raderna som en valhänt skiss till det självporträtt som Pettersson sedermera har målat upp gång på gång, i monumentalt format och i det medium som han har lärt sig behärska.

KÄLLOR

Den handskrift av *Barfotasånger* med kompletterande anvisningar för trycket och en slutgiltig innehållsförteckning som fastställer ordningsföljden befinner sig i arkivet på Gehrmans Musikförlag (Stockholm). Citatet ur brevet från Southern Music AB och upplysningen om enstaka tryckta folkvisesamlingar, som förvarades i Petterssons privatbibliotek, återfinns i Laila Barkefors avhandling *Gallret och stjärnan*. Antal Dorátis brev citeras i

utdrag av Laila Barkefors i biografin *Allan Pettersson*. Några kompletterande uppgifter om mottagandet av *Barfotasånger* återfinns i Leif Aares biografi *Allan Pettersson*. Artikeln »Originell trubadur i Röster i Radio« signerad »*Win*« trycktes i *Röster i Radio*, årg. 19 (1952), nr 5, s. 16. Detaljer om tillkomsten av 1974 års inspelning finns i Frank Hedmans *Allan Petterssons 24 Barfotasånger. Notationer kring en skivinspelning*, Stockholm 1975. Petterssons sångtexter utgavs av Rabén & Sjögrens förlag under titeln *Tjugofyra Barfotasånger och andra dikter*, Stockholm 1976.

INSPELNINGAR

Barfotasångernas betydelse i Petterssons skapande återspeglas för närvarande i fyra inspelningar av cykeln. 1974 gjordes inspelningen med Margot Rödin (mezzosopran), Erik Saedén (baryton) och Arnold Östman (piano) på Swedish Society Discofil (SCD 1033). Först mer än tjugo år senare (1996) kom en nyinspelning av sångerna genom Monica Groop (mezzosopran) och Cord Garben (piano) (cpo 999 499-2). Ännu en inspelning med Torsten Mossberg (tenor) och Anders Karlqvist (piano) gjordes 1997 (TM 9710-2). Den till en början endast för Sveriges Radio producerade upptagningen från 1968 med Karl Sjunnesson (baryton) och Carl Rune Larsson (piano) har publicerats som CD-bilaga till Laila Barkefors biografi *Allan Pettersson*. Antal Dorátis instrumentation av åtta utvalda *Barfotasånger* spelades första gången in 1973 av Erik Saedén (baryton) och Stockholms Filharmoniska Orkester under ledning av Doráti själv (Lyssna LY 74-4). En nyinspelning gjordes 2007 av Anders Larsson (baryton) och Nordic Chamber Orchestra under ledning av Christian Lindberg (BIS-CD-1690). Ett annat urval med beledsagning av en stråkorkester, arrangerat av Ingvar Karkoff, med Olle Persson (baryton) och ensemblen Musica Vitae under ledning av Petter Sundkvist gavs ut 2006 (Caprice CAP 21739). Redan tidigt arrangerade Eskil Hemberg sex av sångerna för blandad kör *a cappella* som sjöngs in av Akademiska kören 1971 (Caprice CAP 21359). Helt unik i sitt slag är Mikael Samuelsons interpretation med *Naù-Ensemblen*. På den 1998 utgivna CD:n finns inalles elva *Barfotasånger* i remarkabla arrangemang av Hans Ek (Sonet 539 977-2).

Uttryck och struktur

PARALLELLT MED STUDIERNA för Karl-Birger Blomdahl (kontrapunkt och komposition) och Tor Mann (instrumentation) och vid sidan av tjänsten i Konsertföreningens orkester komponerade Allan Pettersson 1949–50 samtidigt två stort dimensionerade, flersatsiga verk. Deras betydelse för Petterssons egen inriktning som tonsättare är fundamental. Efter de för länge sedan närmast sporadiskt nedskrivna, genreartade styckena för liten besättning och de högst personligt präglade *Barfotasånger* innebär de nya verken på flera olika sätt en utmaning. Det gäller både den grundläggande formella dispositionen och det satstekniska detaljarbetet. Hur suveränt Pettersson använde sin skapande förmåga och sina färdigheter i hantverket visar sig redan på ytan i den närmast unika besättningen för *Concerto pour violon et quatuor à cordes* (*Konsert för violin och stråkkvartett*, 1949), men också i kompositionen av *Konsert nr 1 för stråkorkester* (1949–50) som tillhör en ganska rik repertoar, särskilt i Sverige.

Samtidigt står de båda verken – vart och ett på sitt sätt – för Petterssons intensiva engagemang i Béla Bartóks (1881–1945) musikaliska språk. Han var förtrogen med Bartóks verk både genom orkestern och genom egna partiturstudier. Redan den 17 november 1943 framfördes *Divertimento* (1939) för stråkorkester i Stockholm för första gången; den 26 mars 1947 följde *Konsert för orkester* (1943) och den 4 februari 1948 violinkonserten (1937/38). Under denna tid hade Pettersson successivt och systematiskt skaffat sig fickpartitur med alla Bartóks betydande verk,

däribland de sex stråkkvartetterna, som räknas till de centrala verken i denna genre under 1900-talet. På hans mödosamma vandring mot ett eget musikaliskt språk framstod kvartetterna som ett ymnighetshorn av nya musikaliska impulser. De fungerade också som tydliga vägvisare i fråga om motivens rytmiska och melismatiska gestaltning, bearbetningens täthet och art, övergången mellan en mot tonala och modala förhållningspunkter orienterad harmonik och en fri, på intervalliska strukturer beroende harmonik. Till detta kommer strukturella och klangliga aspekter: i *Divertimento* exempelvis unisonots formbildande kraft och ostinatots präglingar, vidare kontrabasarnas från violoncellerna emanciperade roll som numera självständigt ageranden femte stämma, men i stråkkvartetterna framför allt användningen av utvecklade speltekniker som vidgar ensembleklangen och därmed också mångfalden och intensiteten i uttrycket.

Att Pettersson i sina båda kompositioner begränsade sig till en ren stråkbesättning förefaller helt konsekvent med tanke på hans praktiska erfarenheter som violinist och altviolinist. Redan de tidiga genrestyckena för violin och piano (Två elegier) och Fantasistycke för viola solo (1936), men också *Fyra improvisationer* (1936) för stråktrio tillkom som omedelbara, skapande reflexer av hans egna musikaliska erfarenheter. Förtrogenheten med instrumentens egenskaper, möjligheten att själv experimentera på fiolen och kontrollera spelbarheten i det som noterats, öppnade en frizon utan konventioner, av ett slag som också professionella stråkmusiker som Emil Bohnke (1888–1928) och Paul Hindemith tog till vara i sina soloverk eller större partitur. Det var inte av någon tillfällighet som Pettersson för den kontrapunktiska strängheten i *Fuga i E* (1948) följaktligen valde den klangligt något abstrakta, men för de enskilda stämmorna klart differentierade besättningen med tre träblåsare.

Även den besättning och den beteckning som han gav sin första flersatsiga komposition, en »konsert för violin och stråkkvartett«, förefaller udda. I skenbar motsättning till begreppet »konsert« står den helt solistiskt besatta ensemblen. Man kan knappast tänka sig konserten i korisk besättning – mot det talar den delvis extremt återhållna dynamiken (som *pppp sempre dim.*, *e senza vibrato*), de tekniska anvisningarna, artikulationen och den radikalt differentierade, kammarmusikaliska fakturen. Petterssons konsert skiljer sig därmed från verk som Hindemiths *Trauermusik* (1936) eller *Concerto funebre* (1939) av Karl Amadeus Hartmann, som kräver en stråkorkester för ackompanjemanget av solostämman, men också från de konsertstycken från det tidiga 1800-talet, som av uppförandepraktiska skäl normalt utgick från en variabel besättning. Till exempel bär den tryckta utgåvan av Josef Mayseders (1789–1863) *Variations brillantes* opus 40 tillägget »*avec accompagnement de l'Orchestre ou de deux Violons, Viole et Violoncelle*«. Pettersson kände förmodligen inte till *Konsert för piano, violin och stråkkvartett* opus 21 (1889/91) av Ernest Chausson (1855–1899), eller 1920-talsverk som den prisbelönta *Konsert för violin, klarinett, horn och stråksextett* (1925) av Aarre Merikanto (1893–1958); likväl bör han under sina tidigare kammarmusikaliska aktiviteter (svåra att dokumentera i efterhand) och sitt möte med Hindemiths skapande (däribland väl även *Kammermusik* opus 36 och opus 46), ha lagt märke till en tilltagande variabilitet i besättningen, motiverad både av satsteknik och klangideal.

Men inte bara besättningen, utan också den avancerade satstekniken och harmoniken i den efter konventionella mönster tresatsigt anlagda konserten för violin och stråkkvartett står utan musikhistorisk kontext. Till exempel erinrar soloviolinens mottoartat presenterade kvarttema i början av första satsen i sin

klara diastematiska (rörande organisationen av tonhöjderna) och rytmiska gestaltning om modeller som man också finner i Paul Hindemiths *Stråkkvartett nr* 7 (1945). Några av de föreskrivna spelteknikerna (liksom den av kvartstoner grumlade klangen i finalen) påminner i sin mångfald och täthet om Bartóks stråkkvartetter, framför allt *Seconda parte* i nr 3 (1927), de sista tre satserna i nr 4 (1928) och *Burletta* i nr 6 (1939): exempelvis *sul ponticello*, *glissando* (både enkelt och dubbelgreppsglissando), *pizzicato*, *pizzicato gauche*, *pizzicato gauche et droite*. Men helt nytt är spelet *bakom* stallet (*pizzicato avec la main droite derrière le chevalet si fort que possible*, *arco derrière le chevalet*) som ger en egenartad, glasklirrande klanglighet som också återkommer i öppningen av Blomdahls oratorium *I speglarnas sal* (1951–52). Även i formhänseende handlar det i alla konsertens tre satser om ett synnerligen tätt och egenvilligt gestaltat förlopp. I den första satsen följs två temagrupper (den första bestäms av kvartintervallet, den andra av ett kort repetitionsmotiv) av en mera komplex, finlemmad genomföringsliknande mellandel med talrika referenser bakåt, trångförda sekvenseringar och under ytan liggande sammanfogningar; med genomgående obligat deltagande av alla stämmor i den endast skenbart ackompanjerande stråkkvartetten. Istället för en traditionell återtagning följer ett avsnitt, som redan då övertar funktionen av en solokadens; helt nära slutet står en inramande erinran om inledningens kvarttema (även nu spelad endast av solisten).

Mellansatsen är anlagd på ett liknande sätt, tätt och kalkylerat. Både de med skiftande tempoangivelser betecknade passagerna och det kaleidoskopartade, motiviskt förvånansvärt enhetligt gestaltade förloppet har siktet helt ställt på satsens slut. Här står som avslutning en under ytan löpande utveckling av en sammanflätad kanonstruktur, som genomförs i alla fem

stämmorna och baseras på en följd av 3 x 4 toner. Det är en passage som trots sin stränghet förefaller fritt gestaltad och som påminner om de kontrapunktstudier han bedrev under åratal. Ännu mer komplext anlagd är finalen som följer *attacca*. Till skillnad från de tidigare satsernas slutna karaktärer finns här ett flertal fragment, som först genom detaljgranskning visar sig vara delar i ett flätverk av motiviska groddceller. Det är typiskt för Petterssons tänkande i motiviska enheter att han i finalens sista del återvänder till den långsamma mellansatsens kanon, som på detta sätt rycker in i centrum av hela verket.

Men Allan Pettersson ville själv inte höra talas om kompositionens musikaliska struktur, eller om fördjupning i satstekniska detaljer. Redan i sin introduktion till verket i radioprogrammet *Nattövning* den 3 juni 1951 avböjde han sådana diskussioner:

> Nu säjer Du att Du inte fått veta nånting om min komposition, om dess tekniska struktur, formen och allt som kan bevisa musikalisk logik. Nej, någon bruksanvisning får Du inte. Jag tycker man pratar för mycket om tekniska problem. Är inte sådana också en privatangelägenhet? De tekniska problemen som ha uppstått sen alla dogmer har brutits sönder, bli lätt väsentliga.

Däremot ledde han med referenser till sin härkomst och utveckling in verket i ett självbiografiskt sammanhang och öppnade på så sätt en diskussion om receptionsestetik, som ännu idag är giltig och relaterad till hela hans produktion:

> Såna här saker är privata, säjer Du, och det vet jag sannerligen och det är det som är det ohyggliga att man

> blir så ensam med sådant. Och Folkhems-Guden är inte retroaktiv. Lidandet är preskriberat! Du som talar om att konst ska vara konst och inte liv eller Du som talar om ren och oren musik, skulle jag vilja fråga: Har Ni något recept att ge en sådan som mig, som tydligen lider av ett för starkt uttrycksbehov, ett behov av att få ge ett kongenialt uttryck för den smärta som jag medvetet och omedvetet har absorberat ur en verklighet med levande människor?

Att på detta sätt utveckla personliga perspektiv på verket och göra anspråk på tolkningsföreträdet rörande semantiska utläggningar är nästan unikt i musikhistorien. Det strider för det första mot det sedvanliga betraktelsesättet att låta den egentliga impulsen till den musikaliska inspirationen – en konkret känsla eller en biografisk händelse – vara komponistens privata angelägenhet. På liknande sätt förblir sådana aspekter på verkens tillkomst många gånger dolda. Det gäller exempelvis hos Joseph Haydn, Franz Schubert och Johannes Brahms; också Johann Sebastian Bach motsatte sig – trots upprepade uppmaningar från Johann Mattheson – författandet av en självbiografisk skiss avsedd att spridas till offentligheten. Att Pettersson förser sin *Konsert för violin och stråkkvartett* – att döma av den motiviska tätheten och formella dispositionen ett autonomt musikaliskt verk – med en karakteriserande tolkning som går långt utöver normal lyssnarvägledning hänger förmodligen samman med reaktionerna i pressen på uruppförandet den 10 mars 1951 på Fylkingen med Lars Frydén som solist. Det handlar om Allan Petterssons egentliga debut som tonsättare inför offentligheten – i en ålder av nära 40 år – som gav ett påfallande eko också i dagspressen och därmed var av allmänt intresse (utförliga recen-

sioner finner man i Dagens Nyheter, Stockholms-Tidningen och Svenska Dagbladet, kortare rapporter i Svenska Morgonbladet, Morgon-Tidningen och Aftonbladet). Med tanke på de krav som det i uttrycket höggradigt anspända partituret ställer, vittnade reaktionerna på den uppenbarligen väl förberedda interpretationen om en positiv och fördomsfri inställning. Sålunda hävdar Alf Thoor i Svenska Morgonbladet (11 mars 1951) att det i verket råder en expressionism »som är identisk med uttryckskonst, dikterad av uttrycksbehov«. Ändå förundras han »över denna tystnad kring hans namn sedan man hört den Konsert för violin och stråkkvartett som Fylkingen nu presenterade, ty den som skriver sådan musik måste ha en lång rad opus bakom sig«. Ingmar Bengtsson intar däremot i Svenska Dagbladet (11 mars 1951) en mera balanserad hållning:

> Det är lätt att angripa Petterssons fiolkonsert, både med vulgärargument att det »låter illa« och med mera vägande invändningar. Till exempel att det brister i konstnärlig ekonomi (ordet icke valt som symbol för akademisk formalism). Att tonsättarens omåttliga uttrycksbehov (inte bara »känslor« i vardagsspråkets mening) förlett honom till överdrifter i användandet av originella stråkeffekter [...]. Det finns i alla fall partier i Konserten som vittnar om en stor och egenartad begåvning [...].

Det är anmärkningsvärt att det i båda recensionerna talas om ett uttrycksbehov som realiseras i denna komposition. Det är ett begrepp som Pettersson möjligen redan hade introducerat i kretsen kring uruppförandet, och som åter dyker upp i kommentaren i *Nattövning* och därutöver kan anträffas även i andra skrifter. I vilken mån det inte bara handlade om utformningen

av en egen estetik, utan också (medvetet eller omedvetet) om insceneringen av hans egen person, kan avläsas av två dokument, som direkt gäller tillkomsten och den semantiska tolkningen av denna första konsert. I en intervju med Sigvard Hammar (1972) betraktar Pettersson den för länge sedan timade tillkomsten av verket med självironi: »Jag tänkte, om jag så ska dö ska jag lära mig hantverket i första hand. Så kom Konsert för fiol och stråkkvartett till. Fiolkonserten skrev jag på en landsväg i Halland. Det blev inte mycket cyklande, som jag tänkt, den sommaren, en musiker och solist måste vara i fysisk topptrim, jag fick stanna nästan vid vartenda vägskäl och skriva ner tonerna.« I förlagan till uppsatsen »Dissonance douleur« (Dissonans smärta), publicerad 1952 i Paris, är beskrivningen en helt annan:

> Jag har skrivit en violinkonsert som symtomatiskt nog är dissonansladdad till bristningsgränsen. I den miljö jag växte upp absorberade jag smärtan som människorna omkring mig utdunstade. Det var konkreta orsaker: de var fattiga, frasiga, sjuka, men det värsta: kuvade. Alltså: en omedveten absorberingsprocess i barnasjälen, en mer medveten sådan hos ynglingen, så en känsla av ett pressande tryck utåt, som med åren koncentrerades i ett våldsamt uttrycksbehov. Då jag inte rörde mig i de kretsar där skapandet diskuteras som kompositionsproblem, var fullständigt okunnig om alla så kallade »brännande problem« , levde i min »egen begynnelse«, var jag, vad jag skulle vilja kalla, en oskyldig.
>
> Under kompositionsakten substansierade sig smärtan i dissonanserna, som i redan iordning lagda formar, och jag kände det hela som om det endast gällde en överflyttning, ja, en substansiering. Dissonanserna förde

> mig associationsmässigt mot djupen, (mycken bottenslam kom väl med upp kanske). Då jag snuddade, vid en ren treklang, alltid i moll, så anade jag en frid över allt förstånd: jag längtade till den men oftast då den nåddes kändes den formlös och jag kunde inte substansiera. Kompositionsmässigt resonerat var den otillräcklig som kontrast eller vila, så konsonans den än var. Smärtan kunde inte vila, endast tystas ner, som hos mina kuvade människor en gång.

Om det alltså i fallet *Konsert för violin och stråkkvartett* rör sig om ett mycket personligt verk, i vilket Pettersson genom denna offentliga kommentar avsiktligt ville spegla sitt innersta, så framstår *Konsert för stråkorkester nr 1* (1949–50), hans första komposition för en större ensemble, som en återförsäkring i traditionell, symfoniskt präglad terräng. Med detta partitur riktar Pettersson dessutom ljuset mot en besättning som han är väl förtrogen med både satstekniskt och klangligt. Det är en besättning som under den andra hälften av 1800-talet berikades med ett betydande antal serenader och sviter (till exempel högt skattade verk av Antonín Dvořák, Josef Suk, Peter Tjajkovskij, Edvard Grieg och Robert Volkmann), och som framför allt på 1950-talet på nytt utökades med talrika verk. Att man komponerade för den rena stråkensemblen berodde inte i första hand på pedagogiska skäl – det bevisas av de många gånger utomordentligt höga krav dessa kompositioner ställer. Snarare måste de förknippas med den breda och kreativa renässansen för det tidiga 1700-talets musik, som gärna beskrivs med slagord som »nyklassicism« eller »nybarock«. Redan kompositionernas titlar kan betraktas som ett yttre tecken på denna renässans, med »Concerto« eller till och med »concerto grosso« i förgrunden

– ofta kopplat till ett tresatsigt verk, disponerat efter modellen snabb–långsam–snabb. Detta gäller i synnerhet verk som tillkommit i Sverige, som de båda *concerti* (1930 och 1955) av Gösta Nystroem, *Concerto nr 1* (1946) och *nr 4* (1966) av Hilding Rosenberg, *Musik för stråkar* (1952) av Ingvar Lidholm eller *Concerto grosso* (1944) och *Preludio e Allegro* (1949) av Karl-Birger Blomdahl. Under Petterssons många år i Konsertföreningens orkester innehåller programmen åtskilliga kompositioner ur denna betydelsefulla repertoar, vanligen framförda i konsertens första hälft, däribland verk av Béla Bartók, Benjamin Britten, Hilding Hallnäs, Arthur Honegger, Lars-Erik Larsson, Ingvar Lidholm, Ture Rangström, Hilding Rosenberg, Michael Tippett, Ralph Vaughan Williams och Dag Wirén.

Liksom i den avsevärt mera radikalt gestaltade *Konsert för violin och stråkkvartett* speglas i *Konsert för stråkorkester nr 1* en livlig påverkan från vissa av dessa kompositioner; när det gäller verkets klangliga och rytmiska disposition lika intensivt från Rosenbergs *Concerto nr 1* (1946) som Bartóks *Divertimento* (1940). Om motivens finlemmade struktur och de extrema spelteknikska kraven står i förgrunden i den kammarmusikaliska violinkonserten, så är det i den spatiöst anlagda stråkkonserten musiken i sig som skall tala, vilket framgår av Petterssons handskrivna notis i ett partiturexemplar, daterad »maj-75« i samband med Stig Westerbergs inspelning: »Uttrycket, det häftiga, vilt växlande och markerade rytmer går före korrektheten i intonation i en tät klangmassa. Dra alltså inte ner tempot för att pedantiskt få detaljer på plats.«

På liknande sätt finns i var och en av de tre satserna, som följer på varandra *attacca*, ett överflöd av teman och till karaktären ständigt växlande avsnitt, som alla är baserade på ett identiskt urmaterial. Detta kunde knappast vara mera rudimentärt: i förs-

ta takten exponeras kombinerade kvint- och kvartsprång, följda av fallande sekunder likt suckmotiv samt urklipp av skalorna. Ur dem växer i ständigt nya konstellationer ett tätt nätverk fram som omfattar hela verket, uppdelat med harmoniskt bestämda avsatser, tydliga tempoväxlingar eller solistiska inskjutna kadenser. Parallellt med detta utvecklar sig i inledningssatsen ett formförlopp helt efter traditionella modeller. Efter det första både rytmiskt och diastematiskt utpräglade temat följer en kontrasterande andra tanke: i tempot något tillbakahållet (*meno mosso*) med en inom sig kretsande, klart disponerad enstämmig linje. Sedan följer en genomföring som omfattar flera avsnitt och slutligen utmynnar i en förkortad och starkt förändrad återtagning, som inleds med den markanta överledningen från den första temagruppen. Den andra tanken visar sig i de ifrån tuttit lösgjorda solostämmorna, kompletterad med en linje i förstaviolinens solo, som går tillbaka på huvudtemat.

Den andra satsen – rubricerad *Andante* – verkar däremot som ett slags episkt, fritt flödande mellanspel; på detta tyder redan de talrika tempo- och uttrycksbeteckningarna, som *poco a poco agitato*, *agitato con passione*, *recitando* och *cantando*. De olika ansatserna utgår från ett markant utplacerat kvartintervall, som sedan också öppnar finalen – både i det överledande *Largamanto*, och i början av *Allegro*, som motiviskt och gestiskt återigen erinrar om den första satsen. Det är förvånansvärt hur Pettersson redan i detta »tidiga« verk slår in på en helt egen väg till hur partituret skall förankras tonalt, och låter den öppna kvartharmoniken, skarpa sekundfriktioner och klart formulerade treklanger jämlikt stå bredvid varandra, ända fram till det avslutande mörka ess-mollackordet (som genom kvinten i kontrabasen visserligen hålls öppet).

Rentav uppseendeväckande är det faktum att uruppförandet den 6 april 1952, då Tor Mann dirigerade Radioorkestern,

bedömdes på diametralt olika sätt – fast dirigenten rapporterade till Pettersson: »Verket slog ned som en bomb.« Framför allt förvånar Teddy Nybloms nedsättande, i tonfallet rentav föraktfulla recension i Aftonbladet (7 april 1952), som snarare skulle kunna gälla den spända klangligheten i *Konserten för violin och stråkkvartett* än *Konsert för stråkorkester nr 1*:

> Man har svårt att förstå varför sådana verktyg och medel som förädlade fårtarmar applicerade å trästall och som i färdigt skick kallas fioler skall behöva tas i bruk för detta bullrande ändamål när man lika väl kunde nyttja gamla ansjovisburkar, porslinsskärvor eller kasta verktygslådor mot ett hårt stengolv för att åstadkomma nervpåfrestande och hälsoirriterande ljud. Läs naturligtvis: oljud. Det finns en [...] utväg ur det dilemma vari Allan Pettersson tycks befinna sig: sluta att komponera!

Ingmar Bengtsson talar däremot i Svenska Dagbladet (7 april 1952) om Pettersson som en tonsättare med egen estetik och sammanfattar att verket är

> ett märkligt musikaliskt aktstycke. Det är varken »abstrakt« eller »konkret«, snarare om man så vill en »nynyromantik« i sin överspända subjektivitet. Men just därför, och därför att konserten innehåller drag som tagna var för sig och jämförda med det »normala« kan verka förbryllande och aparta, är det märkligt att viljan till slutenhet, som trots allt är så uppenbar, lyckats ingå en pakt med uttrycksviljan [...]. För egen del kan jag bara säga att jag kände stark resonans med verket.

Att framförandet möjligen inte helt träffade kärnan i verket kan utläsas ur en recension av Bo Wallner i Expressen (7 april 1952): »Tor Mann presenterade den svårspelade nyheten, om inte kongenialt så dock med en god vilja och förståelse. Färdigrepeterat lät emellertid inte stycket.« Men Tor Mann berättar i ett brev från den 25 maj 1952 för Pettersson, som då befann sig i Paris för vidare studier, om uruppförandet, de omfattande förberedelserna och en självsvåldig förkortning (ett hopp) i den sista satsen, samt om utsikterna till ett kompositionsuppdrag, som sedermera skulle resultera i *Symfoni nr 2* (1952–53): »Och tack för concerton. Vi få pratas vid ordentligt då Du kommer hem. Emellertid vill jag bara ha sagt att jag från första ögonblicket blev ytterst fängslad av stycket. Vi hade 6 ordentliga rep. och det gick utmärkt. Alla var tagna och övertygade och på Radiotjänst vill man nu göra en beställning på ett stycke [...]. I alla händelser kan jag klart motivera mina åsikter då vi mötas.«

Petterssons egna förhoppningar för *Konsert för stråkorkester nr 1* framgår av det faktum att han vid årsskiftet 1950–51 hade skickat in partituret till den svenska urvalskommittén för nästkommande musikfest anordnad av Internationella sällskapet för samtida musik (International Society for Contemporary Music, grundat 1922 i Salzburg); de verk som antogs här sändes sedan in som förslag till den årligen växlande internationella juryn. Men kompositionen kom inte med ens i den nationella juryns urval – inte bara därför att den kompositoriska kvaliteten uppfattades som problematisk, utan också (efter vad Pettersson hade fått höra) på grund av personliga förbehåll gentemot en obekväm, skapande orkestermusiker som eftersträvade estetisk individualitet. Pettersson hade noterat i en av sina anteckningsböcker: »Rosenberg hade sett efter att min sak var genomarbetad och det var den mycket bra men den hade inte haft några fängslande

idéer. Leygraf o Rosenberg hade framhållit dess uttryckskraft, personliga och tekniskt skickliga arbete. Lindfors och Larsson hade snackat om mig som altfiol!!« – Under musikfesten i Frankfurt 1951 uppfördes endast ett verk av en svensk tonsättare, *Symfoni nr 3* (*Facetter*) av Karl-Birger Blomdahl.

Tydligen stärkt av det framgångsrika uruppförandet i Stockholm hade Pettersson skickat in partituret till konsertserien *Musik der Zeit*, som producerades av dåvarande *Nordwestdeutscher Rundfunk* (NWDR) i Köln. Verket framfördes där den 26 maj 1953 inom ramen för *Kölner Musikfest* med *Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester* under ledning av Hermann Scherchen. På programmet stod även Hanns Jelineks *Concertino för stråkorkester* opus 17 (1950/51) och *Kontra-Punkte* (1952/53) av Karlheinz Stockhausen, ett nyckelverk för den seriella kompositionsteknik som under dessa år bröt ny mark. Pettersson marginaliserades med sitt partitur som en »i Skandinavien inte så vanlig företrädare för en kraftfull musikexpressionism«, som ger »sin stråkorkester en hårt borrande klang« (Herbert Eimert i Kölnische Rundschau den 28 maj 1953). Scherchen hade visserligen – som det bevarade uppförandematerialet visar – gjort ingrepp i verket och strukit en del av genomföringen i den första satsen samt kortat finalen med mer än en tredjedel. Att kompositionen, som Pettersson gömde i byrålådan i nära 22 år, mycket väl kan fungera i sin helhet, visade den förnämliga inspelningen under Stig Westerberg från 1975.

KÄLLOR

Omnämnandet av de Bartók-partitur som befann sig i Petterssons ägo och den citerade passagen ur Tor Manns brev samt citatet ur en av anteckningsböckerna (angående *Konsert för stråkorkester nr 1*) återfinns i Barkefors

Gallret och stjärnan. Där finns i ett supplement även manuskriptet till Petterssons verkkommentar till *Konsert för violin och stråkkvartett*, som tillkom för radiosändningen *Nattövning*, samt det svenska originalmanuskriptet till den sedermera till franska översatta och publicerade texten »Dissonance douleur«. Sigvard Hammars intervju publicerades första gången som »'Musiken gör livet uthärdligt'. Allan Pettersson får det svartaste till tröst och glädje«, i: Dagens Nyheter (5 mars 1972) och trycktes på nytt i: *Musiktidningen*, årg. 2 (1974), häfte 1, s. 10–12. Fler detaljer om partituret till *Konsert för violin och stråkkvartett* finns i Michael Kube, »Analytische Beobachtungen an Allan Petterssons Konzert für Violine und Streichquartett (1949)«, i: *Allan Pettersson (1911–1980). Texte – Materialien – Analysen*, utgiven av Michael Kube, Hamburg 1994, s. 137–159. De mellan 1940/41 och 1949/50 spelade konsertprogrammen har dokumenterats av Michael Kube, »Pettersson am Bratschenpult. Eine Dokumentation seiner Tätigkeit in Konsertföreningens orkester (1940/41 bis 1949/50)«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2009/10, i förberedelse. Det till uruppförandet av *Konsert för stråkorkester nr 1* (1949/50) relaterade uttalandet av Tor Mann (»Verket slog ned som en bomb«) återfinns i Leif Aares biografi *Allan Pettersson*. Det för uppförandet i Köln använda materialet (partitur och stämmor) befinner sig i *Westdeutscher Rundfunks* (Köln) notarkiv; se även Michael Kube, »Jelinek – Stockhausen – Pettersson. Zu einem von Hermann Scherchen dirigierten Konzert in Köln (1953)«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2007/08, i förberedelse.

INSPELNINGAR

Först 1980 gjordes en inspelning av *Konsert för violin och stråkkvartett* av Karl-Ove Mannberg och Freskkvartetten (Caprice CAP 1166). Verket spelades även in 1993 av Ulf Hoelscher och Mandelring-Quartett (cpo 999 169-2). En tredje produktion utgavs till Petterssons 100-årsdag (2011) med den koreanska violinisten Yamei Yu och den ansedda Leipziger Streichquartett (MDG 307 1528-2). Ensam på marknaden under nära två årtionden förblev den under Petterssons överinseende 1975 producerade inspelningen av *Konsert för stråkorkester nr 1* med Stig Westerberg och Sveriges Radios Symfoniorkester. Den utgavs två gånger på LP tillsammans med verk av andra komponister och utgavs än en gång 1988 på en CD (nu tillsammans med *Symfoni nr 12*). En komplett inspelning av de tre konserterna för stråkorkester gavs ut 1992 av Deutsche Kammerakademie Neuss under Johannes Goritzki (cpo 999 225-2). Ytterligare två inspelningar av senare datum gjordes också av medelstora ensembler. 2006 utgavs en upptagning med Musica Vitae (Växjö), dirigerad av Petter Sundkvist (Caprice CAP 21739) och 2009 en produktion med Nordiska Kammarorkestern (Sundsvall) under ledning av Christian Lindberg (BIS-CD-1690).

»... att jag själv kan bedöma mina verk!«

Både konsert för *violin och stråkkvartett* (1949) och *Konsert nr 1 för stråkorkester* (1949/50) vittnar klangligt och tekniskt liksom genom den cykliska uppläggningen om originellt skapande och utvecklat hantverk. Ändå ansåg Allan Pettersson själv att han trots de systematiskt planerade och konsekvent genomförda studierna fortfarande brottades med den musikaliska gestaltningens grundläggande frågor. De båda verkens divergerande estetik, uppläggning och faktur visar bland annat att Pettersson hade slagit in på två skilda vägar för komponerandet – den ena i riktning mot kammarmusikalisk (och därmed också spelteknisk) förtätning av enskilda musikaliska händelser, den andra i riktning mot ett i motiv och format mera symfoniskt dimensionerat förlopp.

Ur detta växte det fram ett dilemma vars vikt inte får underskattas. De olösta problemen med den kompositoriska ekonomin och formgestaltningen men också bristande kreativ självtillit återspeglas i de verk som Pettersson arbetade med 1951 under sin tjänstledighet från Konsertföreningens orkester. Det gäller å ena sidan *Sju sonater för två violiner*, som anknyter till violinkonserten men också överträffar de krav den ställer och den extrema intensiteten, å andra sidan *Symfoni nr 1*, som skulle fullfölja stråkkonsertens färdriktning mot ett stort anlagt partitur.

Arbetet på sonaterna – ett beställningsverk till Fylkingens 20-årsjubileum (1953) – fortskred snabbt tack vare Petterssons grundliga kännedom om instrumentariets gränser och möjlig-

heter till gränsöverskridanden samt det satstekniskt visserligen svårgestaltade, men dock i stort sett överblickbara partituret. Däremot avstannade uppenbarligen arbetet på symfonin allt mer, som Pettersson berättar för Tor Mann sensommaren 1951: »Jag håller på att öka mitt brottmålsregister med en symfoni, som jag börjar skönja slutet på. Den växer och växer men jag blir mindre och mindre och när den en gång blir färdig finns väl bara glasögonen kvar av det som en gång var Pettsson.«

Av dessa ord kan man utläsa hur partituret växte utan tydlig disposition, där slutet kom inom synhåll först så småningom, under arbetets gång. Att Pettersson överhuvudtaget utsatte sig för den utmaning som en symfoni innebär för en tonsättare, kan enbart förstås mot bakgrund av en specifikt nordisk variant av genren. I de nordiska länderna uppfattades symfonin som en ur 1800-talet skarvlöst framvuxen tradition, i motsats till avantgardet som efter andra världskriget i mångt och mycket betraktade genren som en avbild av ett kompromettterat och passerat borgerligt-konservativt musikliv.

När så Pettersson i september 1951 bröt upp från Stockholm för en längre tids vistelse i Paris, var avsikten inte att finslipa de hantverksmässiga färdigheterna, utan på sin höjd att befästa sitt eget formbegrepp. För hans del handlade det – medvetet eller omedvetet – om att utanför den trånga kretsen i Stockholm vinna klarhet om vilken väg han borde följa: den för honom välkända, uttalat samtida kammarmusikaliska eller den symfoniska, som fortfarande befann sig i ett begynnelsestadium. Att Pettersson valde Paris för detta avgörande har bara marginellt att göra med de studier han avbröt elva år tidigare; i den givna situationen gav valet nästan sig självt. Bortsett från den i stort sett förstörda infrastrukturen och åderlåtningen på verkligt betydande komponister, kritiker och pedagoger befann sig

de tyska musikcentra ännu under uppbyggnad (Köln hade vid denna tid ännu inte etablerat sig som centrum för den samtida musiken); andra europeiska kulturhuvudstäder kom redan på grund av svårbemästrade språkliga barriärer inte i fråga. Däremot hade Paris, liksom tidigare, ett på alla nivåer professionellt fungerande institutionellt musikliv och attraherade genom sina intressanta och intellektuella personligheter en hel generation unga komponister.

Till skillnad från studievistelsen som Jenny Lind-stipendiat 1939–40, kunde Pettersson nu inte bygga upp några varaktiga kontakter. Han var på det hela taget hänvisad till sig själv. Det var inte bara ett resultat av de genomgripande personförändringarna under världskriget utan också av en generationsväxling när det gäller lärarna. Sålunda var Pettersson i en för honom välbekant, men dock främmande stad hänvisad till en rekommendationsskrivelse, utställd den 6 oktober 1951 av Maurice Gravier – som då var direktör för Maison de Suède (Collèges des étudiants suédois), där Pettersson hade fått ett rum:

> I dag återvänder han [Pettersson] till Paris i avsikt att åter bege sig till sin franske läromästares skola. De som därtill är bättre kallade än jag kan beskriva hans meriter och hans originalitet som tonsättare – jag hänvisar på denna punkt till olika utdrag ur den svenska kritiken. [...] Jag tillåter mig att rikta den franske mästarens uppmärksamhet på hans fall, och rekommenderar varmast herr Allan Pettersson, på det att ni kan hjälpa honom att fullända sitt hantverk och uttrycka det budskap som han bär inom sig.

Utrustad med detta brev hade Pettersson tydligen inga problem att skriva in sig i Arthur Honeggers (1882–1955) kompositions-

klass vid École Normale de Musique. Olika anledningar kan ha varit utslagsgivande för valet av just Honegger och inte en kurs i allmänhet vid denna välrenommerade institution: verk av Honegger hade under senare år stått på programmen för Konsertföreningens orkester, bland annat *Symphonie pour cordes* (Symfoni för stråkar, 1941) den 19 oktober 1949; men framför allt bör Pettersson ha blivit intresserad av *Symfoni nr 3 »Liturgique«* (1945–46), som bär tydliga drag av personlig bekännelse. Därtill borde Honeggers egen verkkommentar i hög grad ha fängslat Pettersson. Den hade 1948 publicerats i tidskriften *Revue des Jeunesses Musicales de France*, som fanns tillgänglig även i Stockholm, och i den framstår Honegger som nonkonformist gentemot varje regelverk:

> Jag tror på allvar att i vår tid, i utkanten av en Mozarts eller en Schuberts klassiska tonala språk, har atonaliteten medborgerliga rättigheter. Det betyder att vi har rätten att avlägsna oss från stegen i den kromatiska skalan. Vad mig beträffar åberopar jag denna rätt och fjärmar mig från de komplicerade och villkorliga reglerna i den dodekafona och seriella musiken. Ty till vad tjänar det att bryta ett tvång och binda sig med ännu tyngre kedjor än de tidigare. För övrigt kan jag inte tåla några som helst diktatoriska regler, trots all djup respekt för traditionen i konsten.

Kanske kände Pettersson också till den 1948 publicerade boken *Incantation aux fossiles* (Besvärjandet av fossiler) i vilken Honegger hade samlat några texter och kritik, bland annat essän om kammarmusikens betydelse. Där heter det: »Jag vill säga, att jag gärna skulle se en ökning av antalet åhörare, som intresserar sig

för kammarmusik; ty denna musik är den renaste sortens musik. Här kan de musikaliska tankarna utvecklas på det sannaste sättet och förmedla de finaste och ädlaste känslorna till dem, som älskar konsten på djupet.« Pettersson kunde med sin *Konsert för violin och stråkkvartett* och *Sju sonater för två violiner* haft rätt att känna sig särskilt uppmuntrad och uppfatta ett sådant yttrande som ett stöd för denna inriktning. Det är hur som helst betecknande att han i kursens början uppenbarligen enbart hade visat partituret till violinkonserten, som Honegger – enligt Petterssons anteckningar – hade bedömt som ett verk av professionell halt (men heller inte mer): »1a lektion[.] Honegger efter genomögnande av första satsen i violinkonserten: 'Man behöver inte tvivla på att detta är ert rätta yrke'.« Olika uttalanden under den fortsatta undervisningen bekräftade till en början hans egna erfarenheter och hans estetiska positioner i fråga om uttryckskaraktären i en komposition och dess begriplighet, som han utvecklat redan i Stockholm:

> H sa att man skulle skriva i enlighet med sig själv, det man ville ha uttryck för skulle man söka få ut på sitt sätt, utan några system osv. Dodekafonisterna är redan gammalmodiga (tolvtonssystemet) [...] Man ska alltid ha en anteckningsbok tillhands i fickan (petit cahier) för hinna nedteckna idéer som kommer, sa H. och peka på sitt huvud [...] H: man måste skriva så att man tillfredsställer sitt eget uttrycksbehov men samtidigt åhörarens öron, som man ständigt måste tänka på ska kunna uppfatta och kunna förstå och få någon kontakt.

Som komplement besökte Allan Pettersson även Olivier Messiaens (1908–1992) kurser vid Pariskonservatoriet. Vid sidan av sin

verksamhet som organist vid *La Trinité* undervisade Messiaen i musikalisk analys, estetik och rytm. Pettersson gick också nu systematiskt igenom de i tryck utgivna *Vingt Leçons d'harmonie* (1939) och den musikhistoriskt betydelsefulla *Technique de mon langage musical* (1944) samt några av Messiaens kompositioner. Men han avbröt snart kursen, i vilken även verk av Ravel, Mussorgskij, sånger av Schubert och Schumann samt Alban Bergs *Wozzeck* berördes. Ty det var inte samtalet som Pettersson eftertraktade, utan han sökte snarare specifik information, han ville få svar på sina egna frågor – det framgår av hans anteckningsböcker, som knappast innehåller några anteckningar alls. Ändå samlade dessa föreläsningar en generation yngre komponister (bland andra Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen och Iannis Xenakis) som gjorde erfarenheter som blev viktiga när de skulle utveckla egna tekniker för att organisera det musikaliska materialet.

Trots lektionerna hos Honegger och Messiaen hade Pettersson redan efter tre månader kommit till en punkt då han började tvivla på att han i Paris skulle finna den väg ut ur sitt kompositoriska dilemma som han hoppats på, eller överhuvudtaget göra några framsteg i den ena eller andra riktningen. Inte heller den gryende sympatin för Honeggers skeptiska tänkande, som manifesterades just 1951 genom skriften *Je suis Compositeur*, ändrade något i denna inställning – möjligen påskyndade den Petterssons tilltagande avståndstagande. När Pettersson sedan gör upp sluträkningen i ett brev till Bo Wallner julafton 1951 verkar han närmast tröstlös: »Jag har tänkt stanna här till i sommar, trots allt. Har lagt ner enormt med kraft och tid på allt spring för att få lära något nytt men endast fått bekräftelse på vad jag redan vet och kan. Jag trodde inte att jag var så avancerad som jag var [...] Komponera kan jag inte här. Noterna lägger sig som döda

flugor på papperet. Har svårt att finna en logik utan att det blir fugor, imitationer eller tolvtonssystem av allting.«

Att Pettersson trots allt tänkte sig att fortsatt härda ut i Paris berodde inte bara på hans egen skapariver. Hans fru Gudrun, som visserligen var med i Paris men bodde separat, hade påbörjat en vidareutbildning till skönhetsexpert, som sannolikt inte kunde avbrytas utan vidare. Själv bytte han i början av 1952 till två nya lärare. Att han parallellt med den fortsatta undervisningen hos Honegger vid École Normale nu även var inskriven i Darius Milhauds (1892–1974) kompositionsklass vid konservatoriet hade inte så stor betydelse; om Milhaud hette det i anteckningarna: »mycket gentil och tolerant utan spydighet eller intrång på eleven. Honeggers raka motsats! Han låter helt enkelt eleven hållas!« Långt mer betydelsefullt blev ett besök hos René Leibowitz (1913–1972), som genast antog Pettersson som privatelev – en relation som trots den höga kostnaden redan efter kort tid skulle visa sig som idealisk.

Därmed hade Pettersson också överskridit en imaginär gräns som byggts upp av Blomdahl, som hade varnat för Leibowitz som tolvtonsteknikens självutnämnde Graalsvaktare: »Då får du skriva serieövningar upp och ner.« Om detta skedde därför att Pettersson kände en press att använda den återstående tiden i Paris eller i känslan av fullständig frihet gentemot ideologiska förbehåll må vara osagt. Men man blir knappast överraskad av den entusiasm, med vilken Pettersson i ett brev den 10 februari 1952 berättar för Bo Wallner om den senaste utvecklingen: »Jag skall snart sätta ihop ett brev med upplysningar om mina erfarenheter härnere, men ett kan jag tala om nu: att jag sedan den 2 januari går för Leibowitz och han är storartad! Men inte bara luddiga tolvfingertarmsövningar utan rena kompositionsstudier i högsta klass.«

Hos Leibowitz fann han just den hjälp som han tidigare efterlyst i både Stockholm och Paris. Det handlade inte om enskilda kompositionstekniska moment, utan om blicken på helheten och ännu mer på förmågan att utsätta det han skrivit för noggrann självkritisk värdering, så som Pettersson understryker i en av sina anteckningsböcker den 26 januari 1952: »Ang. längtan efter att få bl a Konserten för stråkorkester bedömd av Honegger så har jag kommit dithän (vilket Leibowitz undervisning har inspirerat till): att *jag ska komma dithän att jag själv kan bedöma mina verk!* Men Hon.[egger] eller Milh.[aud] hjälper mig icke till det. De behålla denna förmåga som sitt privilegium. De göra mig endast handfallen men inget mer. Endast en intensiv intellektuell självverksamhet under t ex Leibowitz leder dit.«

Tydligt blir härmed hur Pettersson är fokuserad på sin egen intellektuella utveckling. Visst kände han väl till Leibowitz omstridda situation i det samtida musiklivet, men han undvek att ta ställning och koncentrerade sig helt på de historiska, kompositoriska och satstekniska perspektiv som öppnade sig för honom under privatlektionerna. I ett annat brev till Bo Wallner (23 februari 1952) formulerar han tankegångar som ger intryck av att Pettersson redan mycket tidigt insett att Leibowitz systematiska undervisning, med alla dess delavsnitt, krävande övningar och studieuppgifter, knappast fungerade som mer än en sorts katalysator på hans väg mot en annan och egen, mognare uppfattning:

> Nu är det en annan sak om jag kommer att komponera i tolvton eller ej, det ligger i det fria, men jag är övertygad om att ingen tonsättare kan komma ifrån detta: att acceptera de nya lagarna (som nog är naturenliga), betänka dem, följa dem eller bryta dem efter bästa förmåga. Men

> huvudsaken är att han gjort klart för sig vilka dessa nya lagar är och vad han bryter emot [...] Absorbera – personifiera. Inget försvinner, inget nytt kommer till, allt genomgår endast en förändring. Det är alltså huvudsaken att det rör på sig. Vad jag vill komma till med denna lilla köksfilosofi är bara att Schönberg är vägen, om inte till sanningen och livet, så dock en väg någonstans. Men man bör inte stanna på den.

Med den inre oavhängighet som talar ur dessa överväganden avbröt Pettersson bara några dagar senare de till synes meningslösa besöken i Honeggers och Milhauds klasser. Ändå förefaller diskussionen inom den redan sedan antiken odlade täta och mera djupgående relationen mellan *magister* och *discipulus* (lärare och elev) ha tilltalat honom mera än den anonyma klassundervisningen, i både École Normale och konservatoriet, som hos studenterna ofta tenderade till självprofilering. Detta finns dokumenterat i de omfångsrika anteckningar och talrika övningar, som i sin helhet är bevarade från undervisningen hos Leibowitz. De visar Petterssons obändiga arbetsiver och önskan att ständigt tränga närmare sakens kärna. Grundstenen i undervisningen var Leibowitz 1950 författade men fortfarande outgivna *Traité de la composition avec douze sons*. I motsats till Kreneks knapphändiga handledning handlar det här om mycket mer än en ren introduktion i den av Arnold Schönberg fixerade dodekafonin och dess regelverk. Leibowitz relaterade serietekniken snarare till den traditionella, klassiska formkanon – ett historiskt perspektiv som i Paris avvisades av de komponister som efterhand kom att bilda det radikala avantgardet (som John Cage och Boulez). För Pettersson betydde undervisningen hos Leibowitz, som också omfattade analys av verk från olika epoker,

framför allt koncentration av det musikaliska tänkandet och en skärpning av det egna skrivsättet. Det framgår av de intensiva diskussionerna (utförligt återgivna i anteckningsböckerna) om hur man skall bearbeta det motiviska materialet och av de spår av intensivt arbete som syns i studiekompositionernas skilda manuskript – flera pianostycken, början på en stråkkvartett och en violinkonsert (i klaverutdrag) samt variationer över ett eget tema. Hur avgörande studierna för Leibowitz var för Pettersson och hans egen utveckling framgår ännu åratal senare i ett yttrande till Leif Aare: »Schönberg var någonting mycket mer [än Krenek]. Han kombinerade det ortodoxa serietänkandet med olika typer av sonatform och gammal hederlig rondoform och *det* var betydligt knepigare. Sånt lärde bara Leibowitz.«

Undervisningen hos Leibowitz ägde till en början rum en gång i veckan, på sommaren nästan dagligen, i Leibowitz våning, i en intensiv arbetsatmosfär. Petterssons mål var att den systematiskt upplagda kursen, som tillgodosåg hans egen läggning för perfektion och noggrannhet, skulle avslutas redan före hösten; den sista lektionen ägde rum den 4 september 1952 och avslutades med ett gemensamt kafébesök. Den brådska som kommer i dagen kan möjligen bero på en redan tidigt inplanerad återresa, om nu Pettersson vid denna tidpunkt alls tänkte återuppta sin tjänst i Konsertföreningens orkester i början av säsongen 1952/53. Genom att till sist lämna orkestern hade Allan Pettersson vunnit en osäker men kreativ frihet, i synnerhet som han hade övervunnit sitt kompositoriska dilemma och nu med kritisk distans kunde blicka tillbaka både på sitt eget skapande och på undervisningen hos Honegger och Leibowitz. Dock hade han inte i nämnvärd utsträckning deltagit i utvecklingen av den samtida musiken, som under dessa år hade genomgått flera paradigmskiften. Därför förefaller det endast konsekvent att

Pettersson – möjligen bortsett från av nöden påkallade ekonomiska överväganden – varken deltog i *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* i Darmstadt eller *Donaueschinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst* eller överhuvudtaget visade intresse för de aktuella strömningarna. Däremot försökte han skaffa sig en så bred överblick som möjligt över den repertoar som spelades i Paris, vilket framgår av en sammanfattning i telegramstil av de senaste veckornas händelser i ett brev till Bo Wallner den 8 november 1952:

> Känner mig litet trött och okoncentrerad och behöver komma hem och sova ordentligt. Slutade för Leibowitz för några veckor sedan och har nu frigång och hänger på koncerter och Operan halva nätterna och då ingen möjlighet finns här att få sova utom om morgnarna så är det förklarligt. I somras tog jag en lektion om dagen i över 1 1/2 månads tid för att bli färdig i år. Har sagt upp min plats i Konsertföreningen om ej förlängd tjänstledighet beviljas, har skulder upp över öronen och känner en svindlande känsla inför det stora äventyr som är min framtid. Men det har blivit så här och kan väl inte annorlunda vara.

Redan i februari 1952 hade Pettersson reflekterat kritiskt över sina samlade erfarenheter i en essä, som i fransk översättning publicerades under titeln »Dissonance douleur« i tidskriften *Musique contemporaine*. I senare Pettersson-litteratur avancerade essän till ett manifest på grund av sitt självbiografiska värde: »Att bli kompositör är att under många mödosamma år tillägna sig allt om komposition från näktergalens evigt oföränderliga melodi till Schönbergs evigt föränderliga, för att sedan glömma

allt och gå in i sin egen begynnelse, för att där söka sin omedvetenhet, oskyldighet, som de många läromästarna ha – besudlat.« Pettersson syftar på Honegger och Leibowitz, vilkas kompositoriska självklarhet och estetik senare preciseras: »Det finns två huvudtyper av tonsättare: den som spinner fram musiken till ett vackert mönster, eller bygger upp arkitektoniskt skönt, gör värdefulla ansträngningar men oftast alltför medvetet för att kunna kallas konst. Mottypen är 'fiskaren' med sitt känselspö. Han är beroende av 'turen', inspirationen.« Med den senare formuleringen parafraserar Pettersson en bild som Honegger skisserar i *Je suis Compositeur*, enligt vilken den konstnärliga inspirationen knappast kan vara mer än en plötslig impuls, för vilken »vi egentligen inte är ansvariga. Den är en uppenbarelse av vårt undermedvetna, som förblir oförklarlig [...]. Man kan inte locka fram [inspirationen] med ett bete men man måste kunna ta emot den när den kommer.« Däremot går Pettersson emot bilden av komponisten som både »arkitekt« och »fiskare«; han vill varken göra avkall på sitt inre uttrycksbehov eller sin individuella konstnärliga frihet: »En dag då man började skriva 'tonsättare' på mina brev och jag började känna mig som en sådan, stängde jag pianolocket, brände bort min nyförvärvade tonsättartitel som en kräftsvulst, gick ut i markerna och mötte en – häst, ja, en vanlig häst. Vi stannade och såg på varandra, han in i mina glasögon och jag in i hans stora, bruna kloka ögon. Jag såg inte min egen spegelbild, men en evigt undrande djursjäl, – undrande över människan.«

Med denna dubbla distansering beskriver Pettersson ännu i Paris den väl mest avgörande händelsen under hans arbetsintensiva studietid – nämligen att ha funnit ett perspektiv på vägen till sig själv som komponerande personlighet. Särskilt anmärkningsvärt är att han (liksom redan i Stockholm) varken ansluter

sig till någon grupp eller skola eller någon konkret estetik, utan enbart använder sig av deras insikter och tekniker. Detta förklarar också det breda spektrum av mer eller mindre fullständigt besökta kurser under vilka han, mer kritiskt än kreativt, tog sig an undervisningen hos Honegger, Messiaen och Milhaud samt till sist Leibowitz. Hur medvetet Pettersson förstod att tillgodogöra sig orienteringsmöjligheterna i Paris visar också en lakonisk anmärkning som avslutar ett brev om hans mångsidiga studier (10 februari 1952) till Bo Wallner: »Så lärarlistan är snart fulltecknad.«

Vilken varaktig betydelse den intensiva undervisningen för Leibowitz hade för Petterssons komponerande kan utläsas i några yttranden, egenheter i verkförteckningen och även en stilistisk klarningsprocess. Ännu tjugo år senare – i en intervju med Sigvard Hammar – ansåg han det nödvändigt att hålla de erfarenheter han samlat hos Leibowitz ifrån sig: »Tiden hos Leibowitz var exercis [...] Gud, vad jag arbetade och slet, men till slut hade jag trängt igenom alla hans teorier. Då kunde jag honom och hans lagar. Först då, när jag behärskade lagarna, kunde jag bryta mot dem och kasta bort dem. Jag kan inte göra som andra, då kommer jag ut på hal is, jag måste skriva som jag själv vill.«

Till denna konstnärliga strävan hörde också beslutet att fortsätta den symfoniskt inriktade väg som han redan prövat i *Konsert för stråkorkester nr 1*. Däremot utgjorde *Sju sonater för två violiner*, det sista verket med en kammarmusikalisk besättning, slutpunkten för den tidigare alternativa väg, i vilken den omfattande bestämningen av ett finlemmat anlagt musikaliskt förlopp ställs i centrum. Därför är det också betecknande att Pettersson inte var närvarande när Monique Jeanne och Françoise Onfroy uruppförde sonaterna nr 3 och nr 7 den 16 december 1952 i *Salle*

de l'École Normale – han var då redan åter i Stockholm. Även på Fylkingen uruppfördes endast *Sonat nr 1* med Matla Temko och Andor Sagi den 28 mars 1953. Först i mars/april 1962 blev det i Sveriges Radio ett komplett uruppförande, uppdelat på tre sändningstillfällen med de i Hamburg verksamma violinisterna Erich Röhn och Bernhard Hamann; ett komplett cykliskt uppförande kom till stånd först 14 februari 1999 (!) med Duo Gelland. Den samtida kritikens tydliga reservation, liksom interpreternas, gentemot de sju sonaterna för två violiner handlar framför allt om de enorma speltekniska och gestaltningsmässiga krav som Pettersson ställde – inte på grund av *l'art pour l'art*-estetik, utan på grund av sin egen ingående kunskap om instrumentet. Han förtydligade detta i ett brev till Bo Wallner julafton 1951: »Jag kallar duetterna för sonater men menar därmed inte att de har något med sonatformen att göra utan är rena klangstycken med egna formbildningar i primitiv, sökande bemärkelse.«

Med den ovanliga besättningen med två violiner anknyter Pettersson till ett sedan tidigt 1700-tal kontinuerligt växande verkbestånd, i vilket det finns såväl stycken med musikantisk eller pedagogisk karaktär (exempelvis av Ignaz Pleyel, Charles Dancla, Leopold Jansa och Fédérol Mazas) som kompositioner med uttalat konstnärliga anspråk – såsom de sonatliknande duorna av Louis Spohr, *44 Duos* (1931) av Béla Bartók, *Sonat i C-dur* opus 56 (1932) av Sergej Prokofjev eller *Theme and Variations* (1937) av Alan Rawsthorne. Men medan alla dessa verk för ett skuggliv i respektive tonsättares produktion intar de sju sonaterna för två violiner en särställning i Petterssons konstnärliga utveckling – den i högsta kammarmusikaliska koncentration utarbetade satsen utvecklar en sorts grammatik på vilken också de senare symfoniska verken bygger. Detta gäller i första hand självständigheten från förebilder i det musikaliska skapandet,

den radikala, kraftfulla och direkta uttrycksviljan (vars expressivitet i symfoniska sammanhang byggs upp på andra sätt), inkorporerandet av *Barfotasånger* som självbiografiskt chiffer, men också enskilda diastematiska gester och rytmiska modeller.

Sonat nr 1, som Pettersson i en kommentar till uruppförandet betecknade som »Variationer över egen vismelodi«, har redan med sitt omfång på 379 takter en särskild betydelse inom cykeln. Den börjar med ett extremt tillbakahållet, klangligt förvrängt citat ur sången »Blomma vid min fot« (nr 18 i *Barfotasånger*). Det återkommer augmenterat, med utsträckta tonvärden, senare i *Andante cantabile* – ett förfarande som föregriper de senare symfoniernas så kallade »lyriska öar«. Melodilinjen ställs redan i takt 11 bredvid ett rytmiskt betonat, skarpt konturerat andra tema, som framför allt kretsar kring tonen *g*. Det driver energiskt förloppet framåt under talrika tempoväxlingar; till slut utkristalliseras till och med en tonal fixering, fast det avslutande öppna g-mollackordet knappast uppfattas som konsonant. Betydligt mera koncentrerat upplagd är *Sonat nr 2*; den omfattar dessutom tre självständiga satser. Istället för en mera traditionell motivbildning lägger Pettersson endast ett halvtonsteg till grund för den virvlande första satsen, ur vilket allt som sedan följer kan härledas. Tomma kvartmotiv och borrande tonupprepningar låter däremot den andra satsen (*Moderato*) framstå som egenartat stel, medan i finalen (*Ostinato*) en ständigt återvändande figur konfronteras med fria element. Den ensatsiga *Sonat nr 3* (*Allegro agitato*) har närmast improvisatoriska drag; Pettersson fortsätter med idén om ett på trånga intervallsteg baserat förlopp (horisontellt och vertikalt). Den börjar med en gest som påminner om en insvängningsprocess hos Bartók, fortsätter via en fas av förtätning vidare mot ett knappt mer än brusartat förklingande i högt läge. I *Sonat nr 4* arbetar Pettersson med kvarten som

obestämd klang men också som ett markant intervall mellan två toner. På det tonala planet tillkommer ett tätt pendlande mellan tonerna *c* och *fiss*, som på tritonusavstånd ligger maximalt långt från varandra. Desto mer förbluffande klingar i den sista takten den latent till tonen *f* upplösta slutkadensen – så nära kan fri och tonal harmonik utan systemskifte ligga bredvid varandra. I motsats till dessa relativt klart upplagda sonater framstår *Sonat nr 5* som en fri fantasi, i vilken skilda element tas upp, stegras men också vävs vidare. Det sker med egenartade förtätningar och oförmedlade avbrott, så att det trots (eller just på grund av) de ofta uppdykande och ständigt omfångsrikare melodifragmenten ur psalmen »Blott en dag, ett ögonblick i sänder«. Här skjuts en exalterad expressivitet framför den inre strukturen.

I den cykliskt anlagda samlingen intar *Sonat nr 6* på grund av sin femsatsiga, bågformade disposition en särställning. Mellan de båda markanta yttersatserna – av vilka finalen rentav delvis utvecklar en symfonisk gestik – inramar två groteska valser det centrala *Mesto* (*elegiskt*), som tycks etablera sig som central satskaraktär i Petterssons skapande, och som här med sin tydliga relation till ess-moll berör en »mörk« tonart. Den återhållna *Sonat nr 7* framstår slutligen som en epilog till det föregående; sonaten har den också för talrika passager i senare symfonier så betydelsefulla beteckningen *Cantando*, och stämmer upp en inåtvänd sång, dock utan att konkret relateras till någon av *Barfotasångerna*.

Medan Pettersson lyckades avsluta sonaterna före slutet av 1951 i Paris tycktes arbetet med partituret till *Symfoni nr 1* året därpå stanna av för att slutligen avbrytas helt. Det kan knappast bero på ett rent skeppsbrott för hans kompositoriska ambitioner eller på att situationen ställde helt nya krav – det handlar i alla fall om hans första egna verk för en fullbesatt orkester – utan

snarare på hans kritiska medvetande, förvärvat i den stränga undervisningen hos Leibowitz, och hans raska förkovran i kompositionsteknik och instrumentation. I ett brev den 9 juni 1952 till Bo Wallner, som tydligen kände till det projekterade verket, berättar Pettersson: »Du frågade bl.a. om min symfoni – den måste jag efter nya erfarenheter och lärdomar samt på grund av eget missnöje framför allt (ingen människa har sett en not av den, för i *mina kompositioner* [i motsats till studieverken för Leibowitz] vill jag arbeta ensam till sista noten), lägga åt sidan en tid för att sedan undersöka den med objektiva ögon och öron.« Hans egen utveckling hade helt enkelt kommit ikapp och kört om det kompositoriska arbetet på detta verk.

Att Pettersson föresatte sig att senare ta fram partituret igen framgår av olika dateringar av manuskriptet: på den allra sista sidan står bredvid namnteckningen årtalet »1951« (som avser början av kompositionsarbetet), därunder en ännu öppen upplysning »revid. 195[sic!]« och på ett annat ställe (vid en kasserad passage) tillägget »dec. 55«. Talrika strykningar, raderingar samt utbytta sidor och avsnitt får ibland materialet att framstå som gåtfullt: ett första omfångsrikt konvolut är visserligen paginerat genomgående från 1 till 136, slutar med ett dubbelstreck och ger en delvis grundläggande, fullständigt korrigerad tidig läsart av verket – den ingående revisionen av början (de 28 första sidorna) kan emellertid ha utförts först avsevärt senare (den omfattar ungefär verkets första tredjedel). Till detta kommer försöket till ny utskrift av det helt reviderade fortsatta förloppet, utöver de första takterna ungefär den andra tredjedelen av partituret, på slutet med ett kort, dock tydligt framhävt citat ur en av *Barfotasångerna*: »Min längtan är en underlig fågel« (nr 20). Men även revisionen tycks – liksom redan den egentliga kompositionsprocessen – ha stannat upp. Till sist löper linjerna

allt längre bort från varandra, vilket fick symfonin att ligga ofullbordad och utan framförande. Den version som Christian Lindberg uruppförde i Norrköping den 14 januari 2010 utgör endast en spelbar utformning av detta fragment. Men utan ytterligare kompletteringar och utan modet att acceptera ofrånkomliga tomrum förblev den ett försök att göra det omöjliga möjligt: mycket, särskilt ett stegringsavsnitt i början av verket, ger intryck av mognad och av att vara genomsyrat av senare kompositoriska erfarenheter, medan annat skarvlöst erinrar om stilen i konserterna för stråkorkester, några få avsnitt frammanar utan vidare satsteknisk kontext bilden av rådvillhet – som till exempel slutpassagen, i vilken Pettersson endast noterat huvudstämman till en uppenbarligen avsedd tät kontrapunktisk faktur.

Att Pettersson 1952 gav upp arbetet på sin första symfoni och lade den ofullbordad åt sidan, beror inte bara på en tilltagande estetisk och hantverksmässig distans till detta verk, utan motiverades förmodligen också av en överraskande förfrågan från Stockholm. Ännu med färska intryck av *Konsert nr 1 för stråkorkester* frågade Per Lindfors (musikchef vid Radiotjänst) i ett brev den 6 maj 1952 Pettersson om denne »har lust att skriva något nytt, som vi kunde spela på en söndagsmatiné någon gång under nästa säsong eller året därpå eller när Ni blir färdig med stycket«. Fast uppdraget var oavlönat antog Pettersson omgående inbjudan – den betydde dock med tanke på hans ännu begränsade produktion en säker och representativ möjlighet till framförande av ett verk i stort format, som han genast tänkte koncipiera som en symfoni. Han informerade även Leibowitz om denna utveckling, men denne skall enligt Petterssons anteckningar med välvillig ironi ha svarat: »Då ska vi, när vi gjort allt det här färdigt, arbeta på en symfoni tillsammans, göra upp en plan. Ni kommer att göra en magnifik symfoni!« Pettersson

anammade dock inom ramen för den allmänna undervisningen påpekanden om den formella gestaltningen, men den egentliga konceptionen och det motiviska materialet uppstod enligt en anteckning helt skilt därifrån:

> Det blev aldrig någon symfoni skriven för Leibowitz. Den skrev jag för mig själv och han varken såg eller hörde en enda ton. Helt förklarligt eftersom jag endast hade idéer i Paris. Symfonin gjordes sedan i Stockholm. Allt jag skrivit för Leibowitz räknar jag endast som övningar och skulle aldrig kunnat göra något som jag skulle räknat för en verklig komposition under hans överinseende. Det jag komponerar angår inga andra. Gud bevare mig. Allan Pettersson okt. -55.

Något motsvarande formulerade Urban Stenström pregnant, efter en intervju med Pettersson 1958, då han skrev att *Symfoni nr 2* (1952/53) faktiskt tillkom »bakom ryggen på hans lärare«. I likhet med andra komponister (eller författare) lär Pettersson knappast ha lämnat ifrån sig det *in statu nascendi* befintliga skissmaterialet, och partituret fullbordades först i Stockholm.

Ändå visar kompositionen i visst avseende kvintessensen av studierna i Paris, nämligen att överge en ögonblicksrelaterad radikal expressivitet och övergå till ett komponerande som är avklarnat, formellt klart disponerat och genomsyrat av motivisk ekonomi. Hit hör också tekniken att ur enskilda intervallceller utveckla motiv och teman (och en ur dem sprungen strukturellt förtätad faktur) och att utforma en instrumentation i spridda lägen. Dessutom måste Pettersson efterhand ha blivit mer och mer medveten om originaliteten i sitt eget tonspråk; några stildrag som framträder med större klarhet först i *Sym-*

foni nr 6 (1963/66) får sin tidiga prägling i *Symfoni nr 2*, som exempelvis att hålla fast vid en tonal bindande kraft genom hela förloppet. Detta gäller inte bara de långsamma lyriska passagerna med sin mestadels diatoniska melodiföring, utan även de snabbt utvecklade avsnitten, som bredvid all kromatik uppvisar tydliga tendenser till treklangsbildningar, ostinatomönster

och orgelpunkter. Detta spänningsförhållande präglar också det som traditionellt långsam inledning anlagda *Adagio*, i vilket Pettersson presenterar det motiviska material, ur vilket sedan alla stegringssträckor och episoder i det totalt 1 057 takter långa partituret härleds.

Det kanske är betecknande att Pettersson i sin knapphändiga kommentar till uruppförandet den 9 maj 1954 med Radioorkestern under Tor Mann endast lämnar en analytisk upplysning med en teknisk terminologi (till exempel »grundform«, »klyvning«, »utspända eller sammanträngda«, »kontrasttema«, »oppositionsmotiv«, »likvidation«). Fast det vid första anblicken kan vara svårt att uppfatta går den formella dispositionen av förloppet tillbaka på den komplexa modell av »flersatsighet i ensatsigheten«, enligt vilken den flersatsiga cykelns satskaraktärer (snabb–långsam–scherzo–final) går upp i den ensatsiga sonatformen (exposition–genomförande–återtagning–coda). Ett sådant förfarande finner man redan i Franz Liszts *Sonat i h-moll* (1854); senare togs det upp av Arnold Schönberg i *Strråkkvartett i d-moll* opus 7 (1904/05) och *Kammarsymfonin* opus 9 (1906).

Rakt på sak exponerar Pettersson på traditionellt sätt två olika teman, av vilka det första (präglat av ett nona-språng som far upp på ett våldsamt vis) flera gånger tas upp, medan det andra (*lento*, *pianissimo* med början i Fiss-dur) endast återkommer som motvikt i återtagningen. Talrika tempoväxlingar och fortlöpande

Framför pianot, läser korrektur 1954.
Foto: Jonny Graan/Expressen/TT.

skiften av uttrycket, mellan barskt *agitato* och melankoliskt *con molto passione*, ger det fortsatta förloppet karaktär av en enda genomföring. Denna flyger också över tydliga cesurer – efter ungefär en tredjedel av verket, vid övergången till ett tillbakahållet *Allegretto* (oboe: *cantando*) och efter ännu en tredjedel till ett kort *Allegro scherzoso*. Återtagning och coda griper tätt in i varandra: den successiva upplösningen av det gång på gång genomarbetade motiviska materialet låter satsen, trots olika ansatser, till slut märkbart stelna.

Efter *Konsert för violin och stråkkvartett* och *Konsert nr 1 för stråkorkester*, som båda fick ett blandat mottagande, följdes uruppförandet av *Symfoni nr 2* i dagspressen med stort intresse. Allmänt konstaterades att Pettersson med denna komposition befann sig på en egen väg. Så ansåg, formulerat med viss irritation, Åke Lellky (Dagens Nyheter, 10 maj 1954) att »symfonin är kanske inte något mästerverk, men mycket intressant, ja, ibland till och med fascinerande. Det våldsamma, primitivt råa och okultiverade har här begagnats fullt medvetet och i artistiskt syfte. Orkestern skälver, vrålar och tjuter som i epileptiska krampanfall, men det är välberäknad mening i all denna galenskap, ibland även raffinemang. Däremellan överraskar lyriska sköna vilopunkter.« Yngve Flyckt (1908–1959) kunde i sin recension (Expressen, 10 mars 1954) med anmärkningsvärd precision karakterisera de för verket avgörande strukturelementen:

> Visserligen krävs det mera än ett enda åhörande för att avgöra om allt i den 40 minuter långa enda satsen är nödvändigt och på alla punkter motiverat. Men ingen kan undgå att förnimma äkta symfonisk vilja, den målmedvetna lugna uppladdningen, en serie dynamiska kurvor av betvingande kraft och stark känsla för utbrottens avba-

> lansering, inte bara från gång till gång, utan inom ramen för en helhetsgestaltning. [...] Hans nya symfoni bör innebära ett definitivt genombrott och ärlig beundran från alla håll.

Därmed hade Pettersson efter mer än tio års intensiva studier och via en mödosam oakademisk väg kommit hem till Stockholm som tonsättare.

KÄLLOR

Alla citerade brev av och till Allan Pettersson liksom alla andra biografiska dokument citeras efter de utdrag som finns i Aares Pettersson-biografi eller Barkefors *Gallret och stjärnan*. Arthur Honeggers introduktion till sin *Sinfonie No. 3 »Liturgique«* publicerades tillsammans med en kommentar av Bernard Gavoty i *Revue des Jeunesses Musicales de France* (1948), s. 2–10, *Incantation aux fossiles* trycktes i Lausanne 1948 och citeras här efter den tyska översättningen *Beschwörungen*, Bern 1955. Honeggers estetiska åsikter finns samlade i *Je suis Compositeur* (Paris 1951), här citerade ur den tyska utgåvan *Ich bin Komponist. Gespräche über Beruf, Handwerk und Kunst*, Zürich 1987. Tyvärr är det endast den del som handlar om undervisningen hos Leibowitz ur Petterssons omfångsrika anteckningar som har givits ut som en dokumenterad transkription på CD-ROM: *Allan Petterssons studier för René Leibowitz i Paris 1952. Ett källmaterial*, utgiven av Laila Barkefors och Gunnar Valkare, Göteborg 2001. Om »Dissonance douleur«, se källor till Kapitel 6. Om den musikhistoriska kontexten till denna för kunskapen om Pettersson mycket viktiga essä informerar Stefanie Steiner, »Allan Pettersson: 'Dissonance douleur'. Historische Dimensionen eines Textes«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2007/08, i förberedelse. Sigvard Hammars intervju publicerades först som »'Musiken gör livet uthärdligt'. Allan Pettersson får det svartaste till tröst och glädje«, i: Dagens Nyheter (5 mars 1972, s. 17) och trycktes på nytt i: *Musiktidningen*, årg. 2 (1974), häfte 1, s. 10–12. En omfattande studie över de sju sonaterna för två violiner kommer från Alexander Keuk, »Die Sieben Sonaten (1951) von Allan Pettersson. Analytische Betrachtungen«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2003/06, i förberedelse. Den kompletteras av samtida källor i Martin Gelland och Michael Kube: »'Intensive musikalische Verlautbarungen'. Allan Petterssons Sieben Sonaten (1951) in

Sveriges Radio und in der zeitgenössischen Rezeption. Eine Dokumentation«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2003/06, i förberedelse och en därpå baserad essä av Martin Gelland: »Schritte der Enthüllung. Allan Petterssons Sieben Sonaten für zwei Violinen aus der Perspektive ihrer Kritiker«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2003/06, i förberedelse. Karakteristiken av tonarten ess-moll kommer från Christian Friedrich Daniel Schubart: *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, s. 378. Om fragmentet av *Symfoni nr 1* finns utförlig information i Michael Kube: »Allan Petterssons unvollendete 1. Sinfonie. Manuskript, schöpferisches Umfeld und historischer Kontext«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2007/08, i förberedelse. Urban Stenströms intervju med Allan Pettersson publicerades under titeln »Allan Pettersson – komponerande och grubblande son av Söder« i *Nutida Musik*, årg. 1 (1958), nr 5, s. 6–11.

INSPELNINGAR

Redan i november 1961 hade Erich Röhn och Bernhard Hamann gjort en inspelning av de sju sonaterna för två violiner för Sveriges Radio i Malmö (den sändes först i mars/april 1962); endast ett urval om fyra sonater (nr 1, 3, 6, 7) utgavs 1971 på skiva (SR Records RELP 1119). Josef Grünfarb och Karl-Ove Mannberg gjorde den första fullständiga inspelningen på en skiva utgiven 1980 (Caprice CAP 21401); det handlar dock om en sammanställning av två skivproduktioner från 1974 (sonaterna 3 och 7) och 1979 (övriga sonater). Katharine Gowers och Vera Beth spelade 1997 sonat nr 5 på *Delf Chamber Music Festival*; deras interpretation är dokumenterad på en live-inspelning (Koch 3-1651-2). Av stor betydelse för den senare inspelningshistorien är Duo Gellands upptagning av hela cykeln sommaren 1999 (BIS-CD-1028). Yamei Yu och Andreas Seidel har spelat in sonaterna 2, 3 och 7 (MDG 307 1528-2). Av utomordentligt dokumentariskt värde är den till Petterssons 100-årsdag utgivna inspelningen av ofullbordade *Symfoni nr 1* i spelbar version med Christian Lindberg och Norrköpings Symfoniorkester, kombinerad med en inspelning av *Symfoni nr 2* (BIS-CD-1860). *Symfoni nr 2* har dock spelats in tidigare: först år 1966 av Sveriges Radios Symfoniorkester under ledning av Stig Westerberg (Swedish Society Discofil SCD 1012) och ännu en gång 32 år senare av Alum Francis och BBC Scottish Symphony Orchestra (cpo 999 281-2).

Efter vändpunkten: verken från 1950-talet

Återresan från Paris till Stockholm mot slutet av 1952 markerar en dubbel milstolpe för Allan Petterssons inre och yttre biografi: han beslöt dels att i fortsättningen verka som komponist, dels att efter två års tjänstledighet nu slutgiltigt sluta som musiker i Konsertföreningens orkester. I och med att han då också definitivt lade violan (och violinen) på hyllan avslutade han en viktig del av sin egen utveckling – det var dock hans instrumentala färdigheter som överhuvudtaget hade gjort det möjligt för honom att befria sig från arbetarmiljöns sociala isolering. Att lämna orkestern innebar ökad ekonomisk osäkerhet, men den kompenserades av Petterssons fru Gudrun – hon hade nyligen förvärvat två skönhetssalonger (i Hägersten och på Gärdet).

Därför kunde Pettersson nu dagligen helt koncentrera sig på komponerandet oberoende av omvärldens krav och inflytande utifrån; å andra sidan ledde den minskade kontakten med omvärlden till att han allt starkare fokuserade på sig själv, vilket i det långa loppet resulterade i en tilltagande självvald isolering (med avseende på vanliga sociala kontakter och förmåga att kommunicera). Dock gjorde han under 1950-talet ännu några resor och vistades på andra platser än Stockholm. Till exempel tillbringade Pettersson med sin fru sommaren i Halland, på hösten 1953 återvände båda än en gång till Paris – nu som turister – och i november 1956 reste han till Göteborg till repetitionerna och uruppförandet av hans tredje symfoni. Från

och med det tidiga 1960-talet kan man se hur han alltmer drar sig tillbaka ur det offentliga livet, och det återspeglas också i en alltmer händelsefattig biografi. Detta kan tillskrivas hans fortskridande ledgångsreumatism, som uppenbarligen gjorde det svårt för honom att renskriva sina partitur och arbeta med uppförandematerial, vilket Pettersson bekänner i ett brev den 10 juli 1962: »Min ledgångsreumatism har förvärrats. Nu har jag den bl.a. i händerna. Värken kan vara svår, särskilt om nätterna. Nackdelen är bara den att arbetet går långsammare.«

Redan tidigare kan Petterssons inre distans till omvärlden, som ständigt förstärktes till en dialog mellan det egna jaget, kompositionerna och bemötandet av dem båda, också tillskrivas andra orsaker. De kan framför allt sökas i en komplex personlighet. Petterssons ambivalenta självbild överensstämde till exempel inte med det erkännande han fick av omvärlden och han hade en skadad självkänsla, något som yttrade sig i nonkonformistiska yttranden och oförmåga i största allmänhet att sätta sig in i olika motparters krav eller problem, vilket i slutändan gjorde att han själv och de egna önskemålen blev omöjliga att förstå. Detta klart excentriska förhållningssätt ledde snarare till konfrontationer baserade på missförstånd än till kommunikation med sikte på lösningar. Detta var karakteristiskt redan för musikern Pettersson under studierna och i Konsertföreningens orkester, och skulle fortleva med förvånansvärd ihärdighet hos komponisten Pettersson.

Utan en tolkning som tar hänsyn till kontexten kan de bevarade dokumenten lätt återge den bild som Pettersson själv försökte framkalla. Ett exempel är det tal som han höll 1960, bara några dagar före jul, när han tog emot Radioorkesterns stipendium för *Mesto*-satsen ur den redan uruppförda *Konsert nr 3 för stråkorkester*, då Pettersson med sitt väl på intet sätt ironiskt färgade anförande förvirrade de närvarande:

> Det var alldeles fel att jag skulle ha priset, försäkrade Allan Pettersson sedan han ur [radiochefen] Olof Rydbecks hand mottagit den pekuniära delen av priset. Jag är bara en musikalisk tjurskalle som går och lodar för mig själv. Jag har ännu inte riktigt hunnit fatta vad det är som hänt, men jag förstår att detta är något av det värdefullaste jag varit med om i mitt liv. (Dagens Nyheter, 22 december 1960)

Petterssons kamp med sig själv, med den väg han som tonsättare slagit in på med *Symfoni nr 2* och med hur andra såg på hans person och verk, avspeglas i de verk som tillkom mellan 1954 och 1959 – *Symfoni nr 3* (1954–55) och *nr 4* (1958–59) samt *Konsert nr 2 för stråkorkester* (1956) och *Konsert nr 3* (1956–57). Hans känslighet för kritiska kommentarer och missuppfattningar som han tolkade som ett sätt att bli avvisad på, visar sig eftertryckligt i samband med uruppförandet av *Symfoni nr 3*.

Inför uruppförandet i Göteborg den 19 november 1956 skrev Pettersson (liksom inför *Symfoni nr 2*) istället för en vanlig »introduktion« en strängt analytisk och detaljerad teknisk beskrivning med notexempel, som knappast beredde utrymme för andra tolkningar – i motsats till hans övriga personliga yttranden. Detta högst olämpliga sätt att skriva i ett programhäfte ledde också till en starkt kritisk anmärkning i en av recensionerna: »Komponistens programanalys hörde till dem som är värdefulla vid genomgång av partituret men av ringa glädje för den blotte lyssnaren. Han behöver fågelperspektiv och snabbläst orientering.« (Göteborgs-Tidningen, 22 november 1956) Eftersom väl också introduktionen till *Konsert nr 3 för stråkorkester*, som var utformad på liknande sätt, skapade irritation (den publicerades dock som självständigt bidrag i tidskriften *Nutida*

Musik), upphörde Pettersson att författa sådana texter och avstod i fortsättningen från varje kommentar till sina verk, som hade kunnat ge upplysning om det strukturella förloppet.

Ett liknande förhållningssätt visade sig i samband med den tredje symfonin, vars partitur Pettersson – med stärkt mod efter det framgångsrika uruppförandet av *Symfoni nr 2* och det

därpå följande framförandet den 29 april 1955 – hade skickat in till programkommittén för Konsertföreningens orkester med förhoppning om ett snart antagande. Men det väntade svaret uteblev, liksom varje annan reaktion. Istället för att själv efter en tid förhöra sig om läget (ty verket var ju inte refuserat) gav Pettersson efter två år offentlighet åt den för honom själv rent av existentiella frågan. Helt medvetet använde han det tillfälle som gavs genom ett tidningsreportage av Urban Stenström (publicerat den 8 september 1957 i Svenska Dagbladet). Utgångspunkten var ett kompositionsuppdrag till en ny symfoni som han hade fått av Nils Castegren (musikchef vid Radiotjänst); beställningen ändrades med hänsyn till den redan halvfärdiga *Konsert nr 3 för stråkorkester* (1956–57). Under rubriken »Radiobeställning räddning för förbittrad tonsättare« ägnades mer än hälften av artikeln åt den av Pettersson påtalade, ännu öppna förfrågan: »I två år hade han begravt sig i arbete, men när han lämnade ifrån sig resultatet fick han inte ens en telefonsignal till svar. […] Ännu efter nära två år har Allan inte hört ett ord från Konsertföreningen.« Därmed försatte Pettersson Nils Castegren och Radiotjänst i ett svårt läge, som lätt kunde leda till motsättningar med Konsertföreningen, och blottställde också dess chef Johannes Norrby, som nu kände sig tvungen att yttra sig offentligt: »Försummelse […]. Vi har felat mot Allan Pettersson, men vi har inte avsiktligt negligerat honom« (Svenska Dagbladet, 10 september 1957). För Pettersson hade på detta sätt inte mycket vunnits, men

på längre sikt mycket förlorats. Den tredje symfonin uppfördes likväl den 14 oktober 1959 under Sixten Ehrling.

Att det tog så lång tid att programsätta Petterssons komposition beror väl bara delvis på organisatoriska tillkortakommanden. Det beror förmodligen också på viss osäkerhet beträffande verket. Uruppförandet hade visserligen sänts direkt över hela landet av Radiotjänst, men interpretationen var på grund av dirigenten Tor Manns ohälsa inte helt övertygande. En intervju med Pettersson, som sändes omedelbart före konserten, kan dessutom ha skapat förvirring; framför allt retade den Teddy Nyblom, som betecknade verket som »ett steg bakåt«:

> Han tuggade fram några stammande fraser om att han avstått från social trygghet för »skapandets trygghet«. Nonsens. Och pretentiöst. Den känsla av sympati man förde med sig till högtalaren blåste bort, man skärpte hörselsinnet och fick inte mycket ut av denna symfoni [...]. Den proletariatets tondiktare Allan Pettersson så gärna tycks vilja vara framträdde nu som en tillkrånglad experimentator och den tragiska grundtonen gav inte några klara bevis på vilka livets vedermödor han på sistone utsatts för. Om det inte möjligen var social otrygghet! (Aftonbladet, 22 november 1956)

Lika mycket irriterade den motiviska tätheten och den formella konceptionen av partituret – och detta trots att Pettersson själv mycket noga hade redogjort för det bearbetade materialet och den klart igenkännbara fyrsatsiga dispositionen. Desto mera förvånar det att det var på just denna punkt som recensenten från Göteborgs-Tidningen ansåg att det fanns ett tydligt behov av upplysning: »De frågetecken som anmäler sig gäller huvud-

sakligen formen, som knappast nått det slutliga destillatets klara ändamålsenlighet.« (22 november 1956) Mera avvaktande yttrade sig Ingmar Bengtsson i Svenska Dagbladet (23 november 1956), som pekar på rikedomen av utarbetade idéer och framhåller mångsidigheten i Petterssons satsteknik (»från fritonala kontrapunktslingor till de enklaste vismotiv«) och den flexibla harmoniken (»från fräna dissonansanhopningar till de stillsammaste treklanger«), men sedan konstaterar han angående den täta motiviska bearbetningen: »Men metamorfoser av detta slag är ingen garanti för arkitektonisk hållfasthet, och hos Pettersson försvinner de nästan bakom upplevelsernas förvandlingar.« Detta sakliga synsätt, riktat mot substansen i partituret, kompletterade Carl Tillius i Göteborgs-Posten med aspekter som knappast är mindre karakteristiska och även gäller verken från de följande årtiondena:

> Det gör det inte lätt för åhöraren att följa utvecklingen och finna någon slags kontinuitet. Men ingen kan missta sig på den grundton av energi, som ständigt gör sig påmint. En annan sida av Allan Petterssons stil som frapperar är den fina avstämningen från tonalitet vilket förpassar lyssnaren till intressanta gränsområden, där man alltid skönjer inspiration och aldrig skrivklåda. Ett tredje faktum värt att understryka är den omdömesgilla balanseringen mellan orkesterns olika instrumentgrupper.
> (22 november 1956)

Ur båda perspektiven noteras alltså redan på ett tidigt stadium de kanske viktigaste faktorerna för Petterssons musikaliska språk och den dramaturgiska uppbyggnaden av hans kompositioner – dels en tät bearbetning av det motiviska materialet,

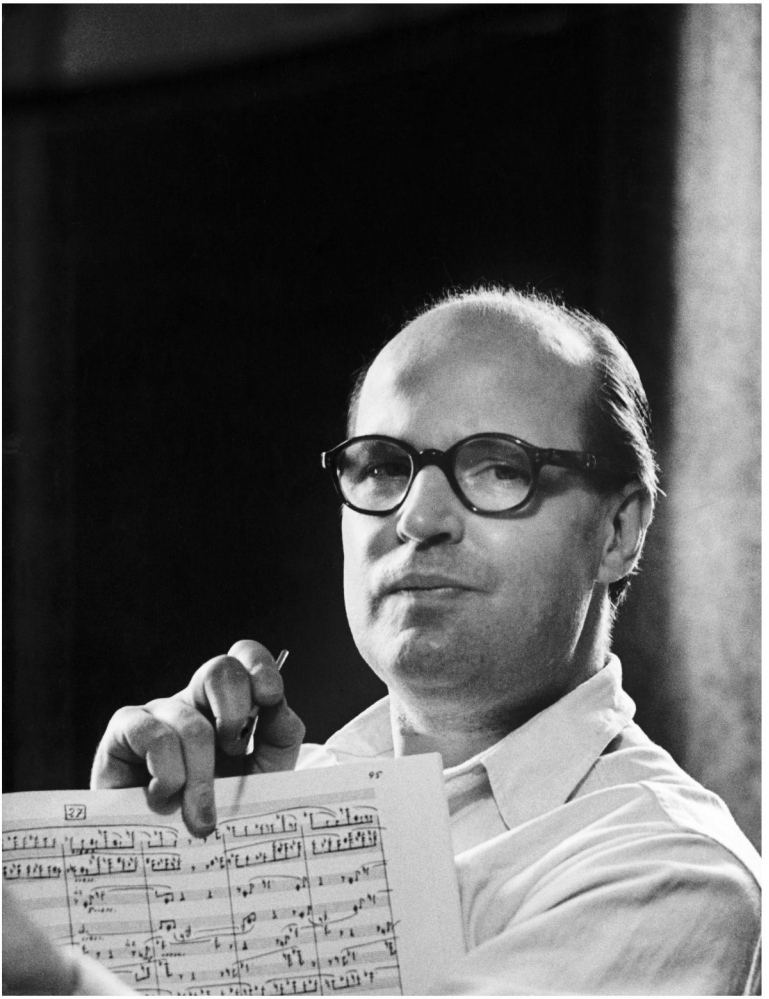
som vid första anblicken knappast kan överblickas i alla sina förgreningar, dels ett omedelbart förnimbart, direkt påträngande uttrycksbehov, bakom vars dramaturgiskt fattbara intensitet döljer sig en nästan tillintetgörande subjektivitet. Med en lika enkel som träffande formulering fann Björn Johansson rörande den tredje symfonin en sammanfattande bild för Pettersson både som person och som komponist: »Han framstår som en underlig dubbelnatur av musikingenjör och hyperromantiker« (Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning 22 november 1956).

I motsats till den komplexa andra symfonin framstår formen i den tredje som tämligen översiktlig, i synnerhet som Pettersson använder den etablerade klassisk-romantiska modellen med sin klart definierade fyrsatsiga uppläggning och de satskaraktärer som hör ihop med den. I den första satsen följs den långsamma inledningen (*Introduzione. Andante con moto*) av ett tungviktigt *Allegro con moto*, de båda mellansatserna utan paus emellan omfattar ett över långa sträckor fritt svävande *Largo con espressione* och ett scherzoartat *Allegro deciso* (framför allt i ¾-takt); den direkt anslutande, omfattande fjärde satsen (*Allegro con moto*) antar funktionen av en cykliskt till första satsen relaterad final. Detta återtåg till traditionella former gäller också uppläggningen av de enskilda satserna: i scherzot verkar den hornlinje som utvecklar sig över en synkoperat pulserande *fiss*-klang i stråkarna som en i instrumentationen uttunnad, kontrasterande triodel; den första satsen ansluter med sina båda exponerade temata, en genomföring och en veritabel återtagning på ett förbluffande sätt till sonatformen.

Hur tillbakablickande detta yttre ramverk än kan förefalla så skapar det förutsättningar för ett mycket tätt motiviskt-tematiskt arbete. Nästan varje gestalt kan härledas ur den diastematiska groddcell som stråkbasarna tydligt och koncentrerat infört

i introduktionen: ett halvtonsteg och en kvart, ur vilka genast en klangligt framträdande tritonus blir avledd. Det huvudtema som i början av efterföljande *Allegro* sätter in i förstaviolinerna fylls ut med den signalartade kvinten (komplementärintervall till kvarten). Satsen fortskrider raskt till en starkt fragmenterad överledning, som till sist utmynnar i en markant kadenserande figuration i soloviolinen och ett fyrtaktigt inpass i pukorna, som går tillbaka på den intervalliska grundmodellen. I ett tätt ramverk sätter oboer och viola in med andratemat – i mottakt löper en linje, som faller kromatiskt från *giss* och stiger diatoniskt från *ciss*; dess slutfras (*f–c–h*) är ännu ett lån från groddcellen. Med ett accelererande tempo (infört med en genomgående kedja av åttondelar i violan) sätter genomföringen in. Den fortsätter dels att bearbeta det exponerade materialet, dels att på det harmoniska planet sätta in accenter med enskilda ackord (i karakteristiskt h-moll) och på ett rumsskapande vis: Fiss-dur, *cantando*, och i hornen med ett citat ur en *Barfotasång* (»Han ska släcka min lykta«, nr 24).

Ännu före återtagningen och satsens successiva utslocknande introducerar Pettersson ytterligare ett tema, lugnt flytande och relaterat till c-moll, försett med en rivande dissonans. Visserligen tas det upp i *Largo con espressione* och kontrasteras av flimrande, klangligt statiska inpass, dock framkallar just de första takterna av den långsamma satsen ofrivilligt associationer till *Adagietto* i Gustav Mahlers *Symfoni nr 5*; det engelska hornets solo erinrar till och med om *Tuonelas svan* ur Sibelius *Lemminkäinen-svit* opus 22. Liksom det i slutet av largot är det snabbt accelererande, oroligt vridande halvtonsteget som leder över till scherzot, så är det i slutet av scherzot referensen till första satsen med huvudtemat upprepat i form av hornfanfarer som förbereder början av finalen. Det cykliska återgripandet och den



Allan Pettersson med sin trejde symfoni 1957.
Foto: Bertil S-son Åberg/SVT/TT.

upprepade förtätningen av teman och motiv försvårar därmed en kontinuerlig utveckling av förloppet, även när detta tunnas ut i den avslutande codan på ett påfallande kammarmusikaliskt sätt.

Pettersson själv måste redan före uruppförandet ha insett att han inte kunde fortsätta längs den väg han slagit in på med detta partitur. Visserligen gav den yttre formen en inåtvänd halt-

fullhet åt förloppet, men det täta motiviska arbetet, den delvis trångt vävda kontrapunktiska fakturen och den vitt uppspärrade instrumentationen hotade att ständigt göra sig allt mer fristående (dock bortsett från de ögonblick, som skulle visa sig förebåda 60-talsverken). Det tycks därför helt konsekvent att han med den reducerade besättning som han kommit fram till i sina kompositioner 1956–57 ville göra ljuset klarare så som Pettersson uttryckte det för Urban Stenström: »Tonsättaren satte själv som villkor att han skulle få slopa blåsarna. Han ville minska instrumentapparaten för att kunna koncentrera sig bättre« (Svenska Dagbladet, 8 september 1957). Att han då inte återvände till en genre som stråkkvartetten, som är kopplad till de högsta estetiska och kompositionstekniska krav, utan utifrån egna erfarenheter satte i fokus den koriskt besatta konserten för stråkorkester som övergående konceptuellt alternativ, dokumenterar eftertryckligt den för Pettersson typiska symfoniska ambitionen.

Likväl tycktes situationen svår för honom: han höll under lång tid tillbaka *Konsert nr 2 för stråkorkester*, som ända till idag levt ett liv i skuggan av övriga verk. Ty medan Pettersson vanligen lyckades få sina kompositioner uruppförda inom relativt kort tid, behövdes det i detta fall uppenbarligen en yttre anledning för att verket överhuvudtaget skulle nå offentligheten. Först när Pettersson sommaren 1967 erhöll Svenska Byggnadsarbetareförbundets arbetsstipendium på 12 000 kronor, ville han tyd-

ligen snabbt tacka med en tillägnan, utan att han just då hade tillgång till någon annan därtill lämpad komposition. Verket uruppfördes den 1 december 1968 – då Stig Westerberg ledde Sveriges Radios Symfoniorkester – vilket kändes nästan märkligt med tanke på uruppförandet av den sjunde symfonin bara sex veckor tidigare.

Motiviskt anknyter Pettersson i alla tre satserna till det material som prövats redan i *Konsert för stråkorkester nr 1*, men nu bryts det upp och behandlas på ett mindre betvingande vis. Snarare får man intrycket av en utkomponerad studie, i vilken inte den rytmiska utan den harmoniska aspekten av det motiviska arbetet undersöks. Det framkommer i de olika uthållna tonerna och de tonala fixeringar som hör samman med dem, som i den långsamma satsen (*Dolce e molto tranquillo*) stegras i riktning mot en regelrätt slutkadens. De verkar vara förebud till sådana passager som i de senare symfonierna uppträder som »lyriska öar« och avslöjar i finalen (i en med *Lento* betecknad inskjuten episod) sitt ursprung i det kända *Adagio för stråkar* opus 11 (1938) av Samuel Barber (1910–1981). Andra avsnitt i den tredje satsen förefaller på grund av sitt mera skissartade utförande som delar av en sedan länge förkastad genomföring ur den första satsen av *Konsert nr 1 för stråkorkester*, avslutad flera år tidigare.

Förmodligen är det därför som Leif Aare i sin text i *Nutida Musik* till uruppförandet avstår från en ingående verkkommentar och hellre obestämt hänvisar till partiturets uttryckshalt: »För att överhuvud kunna acceptera Allan Pettersson måste vi tillåta oss att erkänna, att ton-, rytm- och klangkonstellationer fungerar som sensuellt verkande symboler för 'inre' erfarenheter.« Dessutom återges under rubriken »Identifikation med det oansenliga« ett brev från Allan Pettersson vilket, som personlig bekännelse, anger hans egen, antropologiskt definierade posi-

tion gentemot avantgardets estetiska maximer och kompositioner, uppfattade som provokation – utan datum, men säkerligen aktuell och formulerad med återblick på de redan då föreliggande symfonierna 5, 6 och 7 och den just påbörjade *Symfoni nr 8*: »Det verk jag arbetar med är mitt eget liv, det välsignade, det förbannade: Att återfinna sången som själen sjöng en gång. [...]

Sången stals av den förvuxne snobben, svullnade ut i det banala, uttömde sig i kraxande saltomortaler, ett skri, en spjutspets i örat ... och tidens pokeransikte ser på dig i hat. När kommer ängeln, som ger själen åter den sång, så enkel och klar att ett barn slutar gråta?«

Även om den kom till kort efter andra stråkkonserten uppfyller Pettersson med *Konsert nr 3 för stråkorkester* helt andra ambitioner. Redan till det yttre görs med det rejält omfångsrika partituret tydligt att alla besättningskonventioner sprängs och att verket gör anspråk på symfonisk tyngd. Dessutom utvecklar Pettersson än en gång det brett anlagda men också av melodisk andning fyllda förloppet, som präglas av dynamiska stegringar och finfördelade bearbetningssträckor, ur några få grundmotiv. De sammanfogas till ett tätt, delvis också satsövergripande nät av musikaliska korsrelationer så att hans spagat mellan finfördelad genomföring och förtätad faktur å ena sidan och å den andra långsträckta linjer och strukturer i stort format manifesterar sig som väsentliga grundkonstanter.

Inför uruppförandet formulerade Pettersson alltså för sista gången i tidskriften *Nutida Musik* en flera sidor lång teknisk beskrivning av förloppet. Mot den ställde han själv, i en intervju med Urban Stenström, långt mera vidsträckta självbiografiska, nästan programmatiska perspektiv; intervjun var rubricerad »Allan Pettersson – komponerande och grubblande son av Söder« och föregick verkkommentaren. Mera motstridigt kunde

synen på partituret knappast vara. Här finns yttranden av personlig natur: »Det är mor som är min musik. Det är hennes röst som talar i den.« Ett annat exempel: »Den långsamma satsen är en 24 minuters uppgörelse, och jag kommer så småningom fram till en sång som kunde ha sjungits av en frälsningssoldat. Den sången är ett vittnesbörd, en bekännelse.« Sådana formuleringar står på ett nära nog oförsonligt sätt i motsättning till analysen, som uteslutande ansluter till den rena nottexten. Om de sista takterna av den första satsen heter det: »En kort coda (konstruerad på element ur huvudtemat), definitivt sammanfattande; den ur temat utskurna rytmen markeras och likvideras slutgiltigt ... liggande stämmor i 'småstråkarna', ett motiv skymtar förbi i basen (en lössliten skugga, en skugga till ett tema, ett tema som blev bara rytm, en rytm som likviderades ...), glider bort genom de övriga stämmorna.«

Dilemmat med en konsekvent bearbetning av materialet och samtidigt en därifrån växande subjektiv uttrycksvilja belyses också tydligt i en artikel av Moses Pergament (1893–1977), som publicerades den 18 mars 1958 i Stockholms-Tidningen, fyra dagar efter uruppförandet, under rubriken »Allan Pettersson – 50-talistisk romantiker«. Pergament var själv tonsättare och det var nästan givet att han skulle se alla verkets aspekter även i ett större sammanhang:

> Gemensamt för stråkkonsertens tre satser är det förhållandet att det som vi musikhistoriskt menar med romantisk stil här anbringas i dubbelt syfte: dels för att undergräva eller förrycka det modernt motoriska i det musikaliska skeendet, dels för att bereda rum för det egna ärendet. Det sistnämnda heter sång, melodi – från hjärteroten upp mot stjärnerymden. Det säger sig självt

att konfrontationer av denna art måste utlösa allehanda konflikter.

Trots att Pettersson ställde höga krav på åhörarna blev stråkkonserten en stor framgång, framför allt uppskattad av de talrikt närvarande, icke invigda unga åhörarna (jämförbart med det sagolika uruppförandet av *Symfoni nr* 7 den 13 oktober 1968, som markerade Petterssons egentliga genombrott). De hade framför allt kommit till Konserthuset på grund av konsertens andra hälft, för att under mottot »Jazz 58« höra musiker som pianisten Bengt Hallberg, men fick uppenbarligen också omedelbar kontakt med Petterssons verk – ett verk, som enligt Bengt Franzén »med sin patetiska sångbarhet, sina tvära kastningar, sina enträgna ostinati och sina extrema violinlägen« vittnade om »hårt spända känslosträngar« (Svenska Dagbladet, 15 mars 1958).

Redan den fängslande attacken med det unisont insatta huvudtemat i den första satsen får lyssnaren att bortse från att det egentligen handlar om en tolvtonsserie. Men den rent tekniska aspekten rycker ingenstans i förgrunden, eftersom Pettersson för det första principiellt avhåller sig från att dogmatiskt använda dodekafonin (istället sätter han med halvtonsteg och kvart–kvint-relationer in tonala referenspunkter), för det andra låter han rytm och artikulation överta en väsentlig roll vid bearbetningen av motiven och för det tredje utsätter han det totala förloppet för en framåtdrivande energetisk impuls med många accelerandon och plötsliga avbrott. Dessutom finns det intensivt gestaltade melodiska inpass och avsnitt, som ett i tempo återhållet *Cantabile*, mot slutet av den omfångsrika genomföringen, som är befriat från rytmisk spänning och brett utformat. I den tredje satsen griper Pettersson åter tillbaka på den första satsens

tematiska material, men vässar då också sina bearbetningsstrategier genom att låta motiven förgrenas ytterligare, ända till det att satsen upplöses i enskilda, nästan språkliga gester. Vid slutet uppstår en obeslutsam inpendling mot en d-mollklang.

En särställning i den tredje stråkkonserten (och även i övrigt) intar mellansatsen med beteckningen *Mesto*. Det gäller inte bara den yttre dispositionen, som skarpt kontrasterar mot de båda tätt byggda yttersatserna, utan också längden: med en speltid på cirka 25 minuter hotar den att spränga verkets proportioner. Det förvånar knappast att den kort efter uruppförandet upptogs i repertoaren som ett självständigt verk (till och med efter uruppförandet av *Symfoni nr* 7 tilldelades Pettersson Stora Christ Johnson-priset på 30 000 kr för *Mesto*-satsen). Den av Pettersson själv framhållna bekännelsekaraktären i denna musik visar sig i nästan varje takt, i varje vändning, i varje intervall. Tonomfång, tempo, faktur, harmonik och motiv underordnas helt ett närmast påträngande uttrycksbehov, som skymmer den bakomliggande musikaliska processen – ett fenomen som också återfinns i Petterssons senare skapande och som än idag i hög grad präglar synen på hans samlade verk. Moses Pergaments invändning mot satsens uppbyggnad och intensitet och hans tal om vidlyftighet (bakom vilken det hos Pettersson i detta fall står en annan tidsuppfattning, som man också känner i många verk av Franz Schubert) låter som en varning: »I denna sats talar en människa som blöder invärtes. Han talar alldeles för länge, för omständligt. Det är inte nödvändigt att upprepa det som man redan hört och begripit, även om det framställs i varierade former. Men talets innebörd är så gripande i sitt djupa allvar och sin starka känsla att man ger avkall på sina rent konstnärliga krav och låter sig ryckas med [...]. Men konst är och förblir konst. Och har följaktligen sina egna krav och lagar.«

Petterssons dubbla återkomst till genren konsert för stråkorkester medförde verkligen den större klarhet i hans musikaliska språk som han väntat sig, just så som det återspeglas i det omfångsrika ensatsiga partituret till *Symfoni nr 4*. Jämfört med de båda föregående symfonierna framstår det musikaliska förloppet i den fjärde symfonin med sin formellt ensatsiga

uppläggning som mycket mera spatiöst i de enskilda avsnitten, utvecklingen av de enskilda, klart definierade temana sker i flackare och mindre kontrapunktiskt förtätade förlopp och instrumentationen kännetecknas över långa sträckor av kammarmusikalisk transparens. I större utsträckning än tidigare lyckas Pettersson i denna symfoni å ena sidan låta sina melodiska bågar klinga ut länge, å andra sidan också att massivt förtäta det klangliga förloppet under loppet av bara några få takter genom såväl sekvenser och dynamiska och rytmiska stegringar som blockartade insatser från hela slagverksgruppen. Verket visar därmed en viktig, men hittills underskattad förbindelseled till Petterssons senare kompositioner. Detta handlar inte bara om utvecklingen av hans musikaliska språk (främst de på 1960-talet tillkomna symfonierna 5–9), utan även en »grund« av motivformler, harmoniska konstellationer och specifika klanger, som ständigt dyker upp i hans fortsatta skapande (också i andra sammanhang såsom i *Violinkonsert nr 2*). De blir införda, utprovade och utvecklade i ett sammanhang präglat av »eftertänksamhet« och avtecknar sig genom klart konturerade avsnitt och generalpauser – något som redan Curt Berg i sin oväntat förstående recension påpekade:

> Breda episoder präglades av en lugn, meditativ motivutveckling, där melodiken tycktes treva sig fram bland instrumentgrupperna. Långa pauser gav åhöraren en

> känsla av att tonsättaren med en filosofs tålamod och begrundan lyssnade efter vad som hände i hans hjärta sedan han hade lagt fram en tes, en teori, en fundering. Han tycktes fråga sig om det som han nyss hade sagt verkligen kunde gälla, om det däri fanns något av grodd eller fullbordan, vad som kanske var att tillägga, utvidga, krama till koncentration. (Dagens Nyheter, 28 januari 1961)

Uruppförandet den 27 januari 1961 med Stockholms Filharmoniska Orkester under ledning av Sixten Ehrling förbereddes med en utomordentligt träffsäker introduktion av Bo Wallner, som publicerades i *Nutida Musik*. På två sidor lyckas han att karakterisera Petterssons skapande dittills, och även beskriva de centrala momenten i *Symfoni nr 4* utan analys av kompositionstekniska detaljer. Så framhåller Wallner – med hänvisning till *Barfotasånger* och *Konsert nr 3 för stråkorkester* – den för Petterssons skapande allt viktigare »vistonen« och konstaterar beträffande några passager i den aktuella kompositionen: »Här har den blivit en grundton för långspunna episoder, en melodisk sfär kring vilket allt i musiken då kretsar.« Mot dem står »frenetiska, aggressiva kulminationer«. Dessutom pekar Wallner på den redan i symfonins första takter bestämmande »länge uthållna, sammanvävande 'tonen'« liksom på den för den nutida musiken ytterst ovanliga förekomsten av »terser och treklanger«. Tersen bildar också kompositionens diastematiska groddcell. Ur den emanerar det markanta repetitionsmotivet (*Allegro*), som säkert inte av en slump erinrar om »ödet-knackar-på-dörren«-begynnelsen av Beethovens *Symfoni nr 5 c-moll* opus 67, men också det extremt kantabla sidotemat (*Andante expressivo*), som är tydligt relaterat till F-dur. Till skillnad från tidigare symfo-

nier avstår Pettersson från en uppbyggnad baserad på traditionella modeller: När det första tempot återupptas förefaller det fortsatta förloppet snarare utgöras av en enda genomföring av det exponerade materialet. Istället för en återtagning sätter en koralartad C-durmelodi in i ett avsnitt betecknat *Larghetto* – det markerar redan codans början.

Med denna delvis skarpkantade konfrontation mellan höjdpunkter som successivt leder fram till en tillspetsad katharsis och öar av melodisk kontemplation, gestaltar Pettersson i *Symfoni nr 4* för första gången ett konsekvent dramaturgiskt upplagt växelspel mellan emotionell spänning och avspänning, som till slut leder till en dubbel komprimering av de olika uttrycksområdena. Att kompositionen trots sin avgörande betydelse inte framstår som ett nyckelverk, utan endast en milsten i Petterssons kompositoriska utveckling, var väl också redan Wallner medveten om när han skrev: »Han har alltid varit – och är – den ständigt sökande, den ständigt forskande, i studier som i skapande.«

KÄLLOR

Brevet till Bo Wallner citeras efter Leif Aare: *Allan Pettersson*, s. 108–109. Petterssons verkkommentar till *Symfoni nr 3* återfinns i Laila Barkefors: *Allan Pettersson*, s. 244–245. Till det sena uruppförandet av *Konsert för stråkorkester nr 2* publicerades artikeln »Identifikation med det oansenliga« av Leif Aare, inklusive brevet från Allan Pettersson, i *Nutida Musik*, årg. 12 (1968/69), nr 2, s. 55–56. Petterssons analytiska genomgång av *Konsert nr 3 för stråkorkester* trycktes i *Nutida Musik*, årg. 1 (1958), nr 5, s. 14–16; den föregås av Urban Stenströms intervju »Allan Pettersson – komponerande och grubblande son av Söder«, s. 6–11. Bo Wallners verkkommentar till uruppförandet av *Symfoni nr 4* under rubriken »Kring Allan Petterssons fjärde symfoni« trycktes i *Nutida Musik*, årg. 4 (1960/61), nr 4, s. 17–18.

INSPELNINGAR

Först 39 år efter partiturets färdigställande spelades *Symfoni nr 3* våren 1994 nästan samtidigt in på två olika håll. Produktionen med Leif Segerstam och Norrköpings Symfoniorkester gavs ut (kopplad med *Symfoni nr 15*) på BIS (BIS-CD-680), den andra med Alun Francis och Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken på cpo (*cpo 999 223-2*). På denna CD finns också den vid denna tid enda digitala upptagningen av *Symfoni nr 4*. På grammofonskiva utgavs verket tidigare inom ramen för dokumentationen *Göteborgs Symfoniker. Recordings 1930–1978*, en live-upptagning från 1 februari 1970 med Göteborgs Symfoniker under ledning av Sergiu Comissiona (BIS-LP-301/303). En inspelning av alla tre konserterna för stråkorkester gjordes 1992 av Deutsche Kammerakademie Neuss under ledning av Johannes Goritzki (cpo 999 225-2). Av senare datum är en produktion på två separata CD från 2008–09 med Christian Lindberg och Nordiska Kammarorkestern (BIS-CD-1590 och BIS-CD-1590). Ännu en inspelning med *Stråkkonsert nr 2* har utgivits med Musica Vitae (Växjö), dirigerad av Petter Sundkvist (Caprice CAP 21739). Särskilt värdefull (inte enbart som samtida tondokument) är inspelningen av *Mesto* från november 1961 med Sveriges Radios Symfoniorkester under ledning av Stig Westerberg (Swedish Society Discofil SCD 1012).

Kärnbestånd: verken från 1960-talet

Som särdrag i den yttre och den inre biografin skulle både levnadsomständigheterna och den konstnärliga utvecklingen på ett ungefär kunna beskrivas i jämna decennier. 1930 kom Pettersson in på konservatoriet. 1940 anställdes han i Konsertföreningens orkester som altviolinist och tog avsked från Konsertföreningen från säsongen 1950–51. Den nya studievistelsen i Paris och beslutet att i fortsättningen uteslutande ägna sig åt komposition följdes fram till 1959 av en period av stilistiskt avklarnande; den präglades både av några anmärkningsvärda verk och en tydlig osäkerhet. Under 1960-talet konsoliderades det musikaliska språket tydligt med symfonierna 5–9; han vann då även yttre framgångar. En nio månader lång sjukhusvistelse 1970–71 markerar den sista avgörande vändpunkten i riktning mot de verk under 1970-talet, som innebar kompositorisk förnyelse. Vid decenniets slut – efter Petterssons död den 20 juni 1980 – ligger två efterlämnade partiturfragment i olika stadier av tillblivelse.

Med denna utveckling förändrades Petterssons allmänna ekonomiska situation. Den föreföll till en början bekymmersam, men blev efter hand mindre ansträngd och kan mot slutet betecknas som stabil. Trots det stora Jenny Lind-stipendiet tvingades Pettersson redan före sin första Paris-vistelse 1939–40 att ta ett lån på över 1 400 kronor, eftersom en del av stipendiet skulle användas till inköp av ett lämpligt instrument (att Sven Kjellström gick in som borgensman för lånet visar vilket per-

sonligt förtroende Pettersson åtnjöt). Enligt egen utsago tog Pettersson ett nytt lån inför vistelsen i Paris 1951–52. Trots att han var mycket sparsam blev kostnaderna för kursavgifterna vid École normale, vid konservatoriet och det höga timarvodet hos Leibowitz tillsammans alltför höga; det stipendium på över 1 000 kronor från Einar Rosenborg-stiftelsen som han fick i maj 1952 räckte inte riktigt till. Men framför allt torde Gudrun Pettersson både under månaderna med tjänstledighet i Stockholm och under 1950-talet ha bidragit till den finansiella stabiliseringen genom sin egen yrkesverksamhet. Trots olika kompositionsuppdrag från Radiotjänst, som *Symfoni nr 2* och *Konsert nr 3 för stråkorkester*, ändrades situationen varaktigt först på 1960-talet, innan Pettersson upplevde sitt genombrott som tonsättare i offentligheten med uruppförandet av *Symfoni nr 7* den 13 oktober 1968. Han hörde till de första som 1964 erhöll Statens konstnärsbelöning – ett livslångt, årligt och till köpkraften anpassat stöd, med vilket några äldre komponisters skapande fick sitt erkännande samma år: Hilding Rosenberg, Gösta Nystroem och Dag Wirén. Dessutom fick Pettersson en rad andra utmärkelser och stipendier, bland annat 1967 det redan nämnda arbetsstipendiet från Svenska Byggnadsarbetareförbundet, som var kopplat till dedikationen av *Konsert nr 2 för stråkorkester*, och följande år det stora Christ Johnson-priset och Stockholms stads hederspris i samband med uruppförandet av *Symfoni nr 6*.

Åtminstone på historisk distans förefaller alla dessa utmärkelser mera ha lett till en inre upprättelse efter de oförrätter han upplevt än till yttre ryktbarhet. Möjligen var utmärkelsernas pekuniära värde viktigare för honom. En översikt över åren 1954–60 i Föreningen Svenska Tonsättares (FST:s) arkiv visar att Pettersson (trots ett avbrott 1960) med 21 200 kronor erhållit det

största stipendiebidraget av alla de förtecknade komponisterna – något mer än Gunnar de Frumerie (1908–1987). För åren 1961–70 såg det ungefär likadant ut. Pettersson erhöll totalt 127 250 kronor – något mer än Maurice Karkoff (1927–2013) och Hilding Rosenberg, och något mindre än Lars Johan Werle (1926–2001) och Åke Hermanson (1923–1996), för vilka 147 000 respektive 131 000 kronor utbetalats. Ännu noggrannare kan Petterssons finansiella förhållanden för det sena 1970-talet beskrivas med hjälp av den offentliga, tryckta Taxerings- och förmögenhetskalendern. Här noteras nettoinkomsterna för åren 1976, 1977 och 1978 med 106 480, 81 713 respektive 146 764 kronor, jämte en skattepliktig förmögenhet på 384 600, 420 800 respektive 386 470 kronor (Gudrun Petterssons förmögenhet redovisas separat 1978 med 105 203 kronor). Men därmed har inte bara de finansiella relationerna mellan Allan och Gudrun förändrats över årtiondena, dessutom ligger Allan Pettersson åtminstone från 1970-talet, med sina inkomster (inklusive uppförandetantiem) och egna reserver, i området »högre inkomsttagare« i relation till samhällets genomsnitt.

Det är tydligt att betydande summor stod till Petterssons förfogande. De gjorde det å ena sidan möjligt för honom att ägna år av koncentrerat arbete på ett enda partitur, å andra sidan visar den sparade förmögenheten på ett anspråkslöst och tillbakadraget levnadssätt. Alf Thoor antyder det redan den 1 februari 1961 då han i ett porträtt under rubriken »Proletärtonsättare Pettersson« beskrev förhållandet mera inträngande med anledning av Expressens musikpris »Spelmannen«: »Besatt av sitt ärende skriver han, man känner att här existerar inte kompromisserna och anpassningen ens som frestelser. Fyra trappor upp i ett gammalt hus vid en gata någonstans på Söder sitter han, en ensam man med penna och notpapper och ett gam-

malt piano, skriver, skriver. Han liknar ingenting annat i vår musikhistoria.« (Expressen, 12 december 1967) Men därmed initierades en tankefigur som Pettersson möjligen gjorde till sin egen. Han räknade slutligen med att bli anvisad en kulturbostad av Stockholms stad – istället för att efter sin återkomst från sjukhuset försommaren 1971 med egna medel lämna den lilla och odiskutabelt obekväma våningen, som i fall av fortsatt sjukdom inte längre skulle förslå för hans behov. Drastiskt utfaller därför den platsstudie med vilken Bo Teddy Ladberg inleder sin intervju i *Veckojournalen* 1975, »Allan Pettersson – den största elden i landet«:

> I porten till hyreshuset på Åsögatan, Söder i Stockholm, står ett anslag om att den stängs kl 12 redan, och det kan nog vara välbetänkt. Pissgubbar i portuppgångarna är en realitet här i dessa de utslagnas kvarter, där inte ens de fattigas piano ljuder. Högt där uppe, 4 trappor utan hiss, sitter den av ledgångsreumatism vanställde tonsättaren som fången i tornet. »Nu kommer det en sommar igen«, säger han med förtvivlan i rösten, »och jag kan inte komma ut ...« »Och jag som trodde att du bodde i en av de där röda små kulturkåkarna här på Åsögatan«, säger jag ... »Inte fan«, svarar han – och nu får rösten en helt annan skärpa av hån och vrede – »där bor kändisarna och papperskatterna« (det är hans ironiska namn på kulturbyråkraterna). »Där finns det ingen plats för Allan Pettersson.«

Redan i november 1968, bara några veckor efter den spektakulära framgången med *Symfoni nr 7*, hade från officiellt håll Jan Carlstedt (FST) och Wille Sundling (Stockholms Filharmo-

Med Stockholms stadshus i fonden 1958.
Foto: Bertil S-son Åberg/SVT/TT.

niska Orkester) lämnat in en ansökan »för att skaffa en lämplig bostad åt tonsättaren, så att han får arbetsro. Allan Pettersson är svårt sjuk i ledgångsreumatism« (Dagens Nyheter, 18 november 1968). Först hösten 1978 ställdes en bostad till förfogande, som svarade mot Petterssons behov av utrymme, läge i gatunivå och ett ljust arbetsrum; den låg i huset Bastugatan 30 på Södermalm, med härlig utsikt över Riddarfjärden, Riddarholmen och Gamla stan. Flyttningsdagen dokumenterades av Peter Berggren i dokumentärfilmen *Människans röst (Vox humana)* med en flerårig tillkomsthistoria. Den omfattar Petterssons sista mödosamma nedstigning i trapphuset, ett lidande i varje steg, som – tillsammans med andra till »smärta« kopplade, betydelsedigra och konnotationsskapande kamerainställningar – musiklades med karakteristiska, känslomässigt gripande passager ur *Symfoni nr* 7.

Just detta verk har till idag haft en särskild betydelse för bilden av Pettersson, på grund av den spontana framgången vid uruppförandet, skandalen kring Petterssons 1975 utfärdade förbud för Stockholms Filharmoniska Orkester att framföra hans verk (se nästa kapitel) och semantiseringen av det (till exempel genom Birgit Cullbergs balett *Rapport* 1976). Om man ser till den samlade produktionen markerar den 1966–67 tillkomna symfonin tämligen exakt den kronologiska mittpunkten mellan de båda i fragment föreliggande symfonierna 1 (1951) och 17 (1980). Inom ramen för de under 1960-talet tillkomna symfonierna 5–9 kastar den dock en alltför lång skugga över *Symfoni nr 6* (1963–66), ty just sistnämnda symfoni har särskilt stor betydelse för det specifika musikaliska språket inom denna nästan i sig slutna verkgrupp – ett kärnområde i Petterssons skapande.

Till skillnad från symfonierna 7, 8 och 9 (1966–67, 1968–69 och 1970), som följde snabbt på varandra, tog konceptionen av

Symfoni nr 6 hela fyra år (1963–66), en unikt lång tillkomsttid i Petterssons skapande. Den berättar inte bara om en anmärkningsvärt intensiv kompositionsprocess, utan också om de första allvarliga reumatiska skoven och de hälsokomplikationer som hänger samman med dem. Dessa verk inramas av *Symfoni nr 5* (1960–62) och *Symfoni nr 9* (1970), som även till det yttre så att säga gestaltar en »inledning« och en »överledning« i utvecklingen av form, faktur och harmonik. *Symfoni nr 5* visar det i *Symfoni nr 4* första gången konsekvent utprovade förfarandet att ställa påtagligt rytmiskt präglade stegringar och mera melodiskt präglade, lugnt flytande avsnitt mot varandra, tänkta som ett »ännu-inte«, medan Pettersson med *Symfoni nr 9* som ett »intemer« redan avlägsnar sig från stringensen i detta koncept; den egentliga förvandlingen sker först med symfonierna 10 och 11 (1972 och 1973) i anslutning till den långa sjukhusvistelsen.

Ännu mer konsekvent än i de tidigare symfonierna arbetar Pettersson i *Symfoni nr 5* med ett diastematiskt bestämt kärnmotiv, i detta fall en följd av små och stora sekundsteg, *d–e–diss–ciss–c*. Motivet uppträder till en början i spritt läge och genom två oktaver i en gest som öppnar tonrummet innan det tas upp och flätas ihop i ytterligare tre stämmor, nu i trångt läge och i sträng kanon. Karakteristiskt i tonföljden är framför allt dess icke entydiga harmoniska förhållande till den intenderade tonikan h: i moll (*d–ciss–h*), i dur (*diss–ciss–h*) eller till och med modal med den frygiska vändningen (*d–c–h*). Fast tonikan många gånger dyker upp som grundläggande orgelpunkt förblir det melodiska motivet tills vidare stående på *c* och blir därmed inte genast upplöst (det gäller både det utstående halvtonssteget *c–h* som även fyller ut den fallande kvarten *e–h*). Det mycket långsamt fortskridande förloppet, som nästan genomgående är noterat endast i halvnoter, och den mycket klara och transpa-

renta instrumentationen gör det lätt att föreställa sig de enskilda stegen i en komplex metamorfos – utvikningen till en annan grundton, införandet av en ny rytmiskt accentuerad gestalt i basarna och även den motiviska groddcellens reaktion på (det nu stigande) halvtonssteget *h–c*.

På denna uttänjda, långsamma inledning följer i och med tempoväxlingen satsens egentliga exposition. Det är anmärkningsvärt att Pettersson helt avstår från en verbaliserad tempobeteckning med en anvisning om musikens uttryckskaraktär, till förmån för objektiva metronomangivelser – uppenbarligen ett mycket medvetet beslut, som han också konsekvent (med undantag för *cantando*) höll fast vid i sina senare partitur. Det nya rörelsemönstret visas ändå genom en snabb växeltonsfigur, där verkets diastematiska groddcell i sin fullständiga, vitt famnande version träder fram som huvudtema. Till den första, flyktiga höjdpunkten sluter sig en andra temagrupp, som med sitt tretonsmotiv nästan stannar upp satsen. Utan någon vidare katharsis sätter en sorts »genomföring« in, i och med återgången till grundtempot och violinernas snabba tonrepetition; i »genomföringen« visar sig det reducerade motiviska materialet i olika gestalter. Satsen förblir visserligen sällsamt karg och sönderskuren med sitt blockartade sätt att använda blåsarna, så att inte ens de med ostinatorytmer frambringade spänningarna och stegringarna i tätnande höjdpunkter kan laddas upp och laddas ur. Men när detta sedan inträffar mot slutet av det ensatsiga förloppet (främst med hjälp av militärtrumman), då ställs åter olika, starkt kontrasterande sfärer mot varandra, visserligen utan att någon längre sångpassage utvecklas. Det är också svårt att avgränsa codan mera exakt; istället för codan sätter en tydlig återgång till huvudtemat in, utan att själv vara återtagning, och svänger tämligen successivt över till ett egenartat ljust klingande c-moll.

Pettersson bemästrar detta mycket omfattande ensatsiga förlopp genom att använda påfallande abstrakta motiv och bearbeta materialet på ett sätt som i jämförelse med den fjärde symfonin närmast verkar underkylt, och han avstår från emotionella tillspetsningar och motsatser. Till detta bidrar också träblåsarnas blockartade insats, ofta i solistisk stämföring, liksom många egenartade klangblandningar, som till exempel den passage i vilken stråkarnas höga flageolett genom att blandas med flöjt och trumpet utvinner en till dess aldrig hörd klangfärg.

Den femte symfonin fick ett välvilligt mottagande vid uruppförandet den 8 november 1963 i Stockholms konserthus med Sveriges Radios Symfoniorkester under Stig Westerberg. Dock frågade sig Folke Hähnel om konsertserien »Nutida Musik« överhuvudtaget var den rätta platsen för en sådan komposition: »Den här symfonin borde rätteligen inte ha spelats i denna serie, som är ägnad den radikala nya musiken (och i någon mån radikalismens klassiker); dit hör inte Allan Pettersson. En felplacering gjorde väl inte så mycket – man skall inte vara byråkratisk.« (Dagens Nyheter 10 november 1963) I detta döljer sig en tidstypisk estetisk värdering, som under knappt tre årtionden har bidragit till en avsevärd utveckling, men också till en otroligt kort förfallotid för aktuell musik – ett anspråk som Pettersson själv varken ville eller kunde uppfylla. Att det då inte mera handlade om det »traditionella« utarbetandet av materialet, framgår av nästa uttalande om verket: »Allan Pettersson arbetar här som oftast annars med utförlighet och bredd. Han knådar sina teman, vänder på dem, gnuggar dem mot varann i furiösa stegringar, nöter dem, tröttar ut dem.«

Efter ett årtionde av orientering i bildandet av ett musikaliskt språk hade nu Pettersson med sin *Symfoni nr 5* slagit in på en ny och annorlunda väg, som framför allt innebar att han medvetet reducerade de yttre medlen, vilket påpekades endast av Claes M.

Cnattingius när verket senare sändes i repris i radio:

> Allan Pettersson sådan vi känner honom från de närmast föregående verken, men sedd ur ett nytt perspektiv. Den massiva orkesterklangen och de stora satsblocken, som är utmärkande för de tidigare verken, har i femte symfonin luckrats upp och förenklats. Själva inställningen till det musikaliska materialet har förändrats. Det finns skäl att tro att denna symfoni betecknar en vändpunkt i Allan Petterssons produktion, och det skulle förvåna mig om inte nästa verk av hans penna (symfoni eller inte) kommer att avslöja, en ny och ganska oväntad sida av tonsättaren. (Dagens Nyheter 4 september 1964)

Under de följande åren gjorde Pettersson med *Symfoni nr 6* (1963–66) betydande framsteg – de gäller den yttre förtätningen av olika emotionella områden och den inre dramaturgin för det motiviska detaljarbetet, men också behärskningen av formen i stort. Konceptet med ett ensatsigt förlopp som fortskrider utan paus bibehölls men gavs i en mycket klart anlagd disposition än en gång en ny definition. Symfonin omfattar – utöver den långsamma inledningen – två stora delar med olika uttryckskaraktärer: den första kännetecknas av tätt byggda och snabbt på varandra följande stegringar medan den andra med sin lugnt skridande rörelse ger intrycket av en coda och tar ensam nästan halva verkets speltid i anspråk.

Hur konsekvent Pettersson begränsat de kompositionstekniska medlen visar först och främst inledningen, som är uppbyggd på ett sex takter långt basostinato – emellanåt utvidgat till åtta takter. Det förbereder med tritonussprånget *h–f* som diastematisk groddcell det tematiska materialet i den följande

»symfoniska satsen« och förtydligar dessutom för åhöraren den för 1960-talsverken så karakteristiska utformningen av tonalitet och harmonik. Här förbinder Pettersson sitt återtåg till traderade kvart- och kvintrelationer och dur–moll-tonala kadensvändningar med en i grunden lineär utveckling. Till exempel antyder basostinatot traditionell kadensering till *ciss*, men upplösningen uteblir. Först med violinernas insats inträffar slutligen den väntade vändningen till Ciss-dur som tonika, som nu dock som sextackord försvagas klangligt och behåller satsen harmoniskt i svävande osäkerhet.

Med övergången till det snabba tempot i den första delen exponeras i förstaviolinerna huvudtemat, som kan återföras till en i inledningen förberedd groddcell om endast fem toner och vidareutvecklas genom det motiviska materialets fortlöpande metamorfos på ett remarkabelt sätt, varvid tritonus och en anslutande fallande sekund snabbt ökar i tyngd och startar en svepande upplösningsprocess. Detta extrema arbete på det motiviska planet upphävs slutligen formellt i en dubbel kontrast mellan motivisk-dynamiskt förtätad klimax och statisk exklamation, från vilken satsen över långa avsnitt måste återhämta sig med ständigt nya varma pulseringar.

Satsens andra del börjar med en plötslig hymnisk prägel i bleckblåsarna. I likhet med utvecklingsprincipen för symfonins första del kan man visserligen här tala om ett omvänt förlopp – nämligen inte ett temas upplösning utan att sången »Han ska släcka min lykta« successivt skalas av. Med notvärden som tycks oändligt långa sätts den uttänjda sista melodin av *Barfotasånger* in med engelskt horn och violonceller och ett uttryckligt elegiskt tonfall (*intenso ed espressivo*), men förblir relaterat till det övriga förloppet genom slagverkets klangligt grundmålande men också motlöpande accenter.

Man kan anta att integreringen av denna karakteristiska melodi handlar om ett personligt, i efterhand enbart spekulativt tydbart chiffer av tonsättaren, som i varje fall inte citatmässigt tränger in i verket som en främmande kropp, utan av nödvändighet integrerats i förloppet och stegvis härletts ur detta. Sålunda ingriper Pettersson inte bara genom att »bereda« den till b-moll transponerade sångens melodiska substans utan ger den också en ny beledsagning som passar symfonins harmoniska gestaltning. Detta gäller dels det udda femtaktiga rytmiska ostinatot i den lilla trumman, dels kadenseringen av versen »att intet jag hör«, vars ursprungliga enkla dominant–tonika-vändning nu fått ge vika för ett bedrägligt slut, vid vilket satsen öppnar sig mot Gess-dur för ett sönderfallande mellanspel.

Med sin kombination av en motiviskt förtätad första del, ett förstorat sångcitat och ett långsträckt slutparti, i vilket närmast reliktartade motivpartiklar uppträder, uppvisar *Symfoni nr 6* en extrem formgestaltning, som knappast låter sig upprepas. Därför förefaller det bara konsekvent att Pettersson i de tre följande verken från 1960-talet återgår till det starkt stegrade och eruptiva uttrycket – men han fortsätter att utveckla och bearbeta groddceller, ständigt föränderliga och grundläggande för hela förloppet. Samtidigt inträffar i *Symfoni nr 7* en förändring i konceptet: för första gången avstår Pettersson i ett av sina ensatsiga verk från en långsam inledning – såvida man med en sådan förstår en introduktion, i vilken det motiviska materialet tydligt och stegvis skapar preliminära former. Ty i det första avsnittet, vars lugnt flytande grundtempo sedan inte återkommer, handlar det inte om en förberedelse till verkets fortsatta förlopp, utan om själva expositionen, där avslutningen markeras genom en fermat och ett första dubbelstreck. Den karakteriseras av ett melodiskt stigande, till Ciss-dur relate-

rande fyratonsmotiv (*ciss–diss–f–fiss*); dess spänning upplöses dock inte med det som följer, ett fallande fyratonsmotiv (*g–f–e–diss*). Orsaken ligger i den harmoniskt indifferenta, synkoperat svävande orgelpunkten i basarna som vilar på *c*, men som med den ovanliga lilla nonan som växelton ledtonsmässigt strävar mot *ciss*. Ur det fallande fyratonsmotivet avleder Pettersson en kromatisk linje; harmoniskt löser sig orgelpunkten, som uppenbarligen endast är tänkt som en dubbel sekundförhållning, till h-moll och något senare till b-moll.

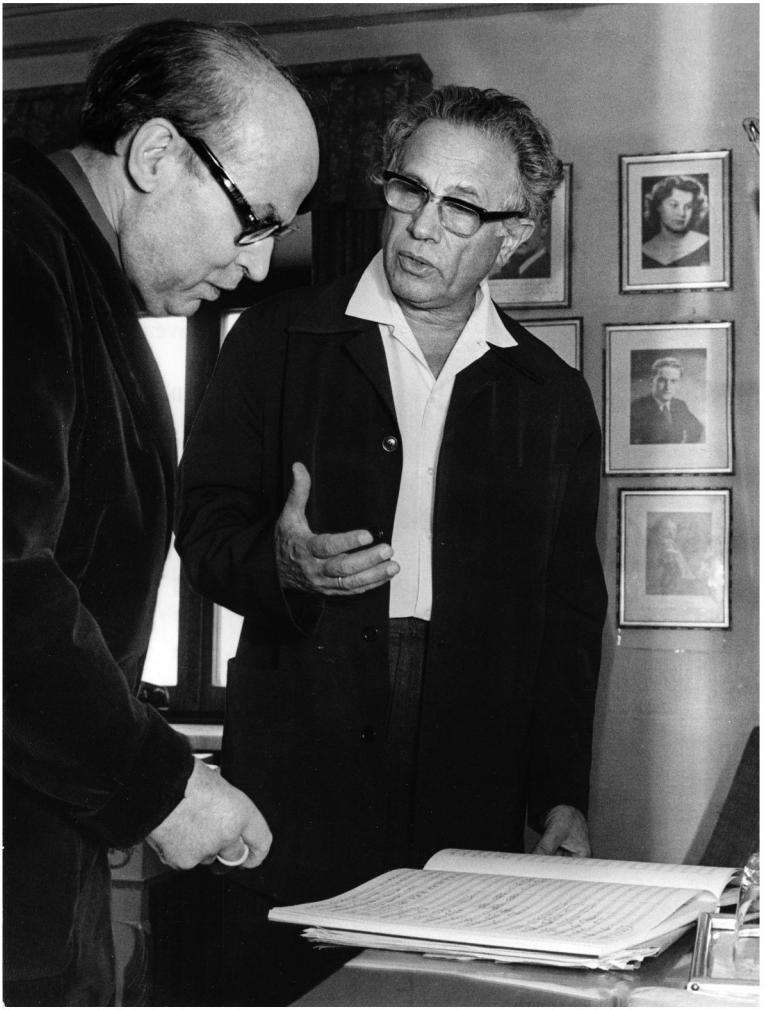
Därmed föregrips det som sker efter det skiljande dubbelstrecket: från den avslutande sluttonen *c* glider satsen harmoniskt en halvton till h-moll, som utgör symfonins egentliga harmoniska centrum. Här föds också den pulserande ackordföljd (i tuba och basuner) som genom hela satsen sedan visar sig präglande för det motiviska sammanhanget. Ackordföljden markerar början av »genomföringen« och fungerar också som tillfällig utgångspunkt för de första avsnitt, som i dynamiska och rytmiska stegringar stegvis avlägsnar sig från det ursprungliga materialet med ständigt nya metamorfoser. Först en fjärde ansats utmynnar i en brett anlagd höjdpunkt (i bleckblåsarna med en variant av det stigande fyrtonsmotivet), som med sina förlängda notvärden närmast påminner om en koral, och som med en femte ansats i de höga violinerna ges en elegisk gestalt, och slutligen utmynnar i en skakande katharsis med två tamtamslag i trefaldigt *forte*, i ett spritt läge som omfattar hela orkesterns samlade tonomfång och en harmonisk utvikning, som i den följande avspänningsfasen fixeras vid b-moll.

Som en interpolation verkar dessutom trumpeternas kromatiskt stigande, starkt accentuerade motiv, som följs i violinerna av en genom oktaverna fallande treklang. Med ett plötsligt inträdande ciss-moll förändrar sig sedan även satsens klangfärg och

karaktär: den gestaltas som ett växelspel mellan energisk fråga, ett suckande svar och ett appellartat insisterande i slagverket, tills slutligen b-moll åter uppnås med ett oförmedlat avbrott i en sekvenspassage. Även här sätter Pettersson in en »lyrisk ö«, i likhet med tidigare verk, som kontrast till det intensivt genomarbetade upplösningsavsnittet; dessutom markerar denna »lyrisk

ka ö« början av själva codan. Relaterade till Fiss-dur utvecklar stråkarna i ett starkt reducerat tempo och genomgående återhållen dynamik (*subito*) över femtio takter ett melodiskt avsnitt (*cantando espressivo*), i vilket olika motiv i satsen uppträder i en fullkomligt avspänd och fri kontext. Först vid utklingandet retirerar det med en extremt mörk färgsättning till fiss-moll, som är kopplat till ett förkortat, liksom sammanfattande genomföringsparti, som bryter in som en appell, för att sedan klinga ut på en pulserande h-mollklang, och stanna upp.

Pettersson har skapat ett förlopp, vars dramatiskt bestämda formdisposition redan vid första mötet är överblickbar. Den bygger en klar motivisk struktur, kontraster med stora ytor, de djupa bleckblåsarnas strukturskapande h-mollackord med cykliska återkomster som en i sig pulserande harmonisk plattform i slutet av symfonin, liksom ett utsträckt kantabelt avsnitt. Tack vare formdispositionen fick verket stor framgång vid uruppförandet den 13 oktober 1968 i Konserthuset, vid en konsert som – av koncept och biljettpris att döma – framför allt skulle tilltala en ung, nyfiken och öppen publik. Först framfördes några tidiga *Barfotasånger* med piano, efter en kort paus följde sedan *Symfoni nr 7* under ledning av Antal Doráti, som då var chefdirigent för Stockholms Filharmoniska Orkester. Reaktionen från såväl publiken som orkestern gjorde uppförandet till en verklig triumf för Pettersson. Han var redan respekterad som tonsättare men



Den ungerske dirigenten Antal Doráti diskuterar med Allan Pettersson partituret till hans sjunde symfoni med inför uppförande vid Filharmonikernas Rendez-vous-konsert 1968.
Foto: Gunnar Lantz/SvD/TT.

hade dittills saknat ett verkligt genombrott. Folke Hähnel skrev euforiskt, fortfarande djupt berörd, i Dagens Nyheter:

> Det händer inte så ofta, men på söndagskvällen fick man vara med om att en stor svensk kompositör presenterades, framfördes och mottogs som en stor svensk kompositör. [...] Den nya symfonin mottogs med påtaglig värme av en ungdomlig publik. Den är kanske hans bästa verk hittills. Allan Pettersson fick gång på gång komma in och tacka för applåder. Och orkestern hyllade honom på det mest hjärtliga sätt: med touche, med blommor, med tal och med inval som hedersmedlem. Det var riktigt upplyftande. (14 oktober 1968)

Att denna konsert dessutom var den sista som Pettersson personligen var närvarande vid (det skedde ändå mestadels inkognito), berodde inte bara på hans med åren raskt tilltagande hälsoproblem, utan också på den utomordentliga aftonen i sig, som inte tycktes möjlig att upprepa. Ty som erfaren orkestermusiker bör han ha varit medveten om att en sådan slagkraftig framgång inte bara beror på ett verks konception och en rimlig tolkning, utan också på omständigheter som uppstår ur ögonblicket och bara mycket sällan tillför något särskilt betydelsefullt. Men dessutom torde han ha känt det erkännande som kommit honom till del som en gottgörelse – inte för de lidanden han en gång genomgått i orkestern, utan för den enorma arbetsbörda som både komponerandet av symfonin och korrekturläsningen av uppförandematerialet hade fört med sig. Det framgår av ett brev till Åke Brandel (1923–2001): »När jag skriver detta brev, det första på lång tid överhuvudtaget, känner jag mig som en vägglus som ser fram bakom en tavla. Har nämligen läst korrektur non

stop sedan augusti förra året. Om Du ser en människa som ser ut som en notskrivare, så skjut honom.«

Denna storartade framgång upprepades inte när Antal Doráti och Stockholms Filharmoniska Orkester den 23 februari 1972 uruppförde *Symfoni nr 8* (1968–69) – verket togs emot närmast reserverat. Möjligen återspeglas däri en sviken förväntan, som inte tog hänsyn till att verket nu framfördes på en reguljär abonnemangskonsert i Folkets Hus kongresshall – en akustiskt knappast jämförbar, om inte rentav provisorisk reservspelplats under den flera månader långa renoveringen av Konserthuset. I motsats till sin kongeniala interpretation av *Symfoni nr 7* kunde Doráti denna gång inte helt finna det för det musikaliska förloppet och de utvecklade uttryckskaraktärerna lämpliga tonfallet. Det uppenbarade sig först efter tre och ett halvt år den 3 december 1975 vid ett gästspel av Göteborgs Symfoniorkester under ledning av Sergiu Comissiona. Förmodligen under intryck av uruppförandet av *Symfoni nr 9* (1970) och de övriga erfarenheter han då gjorde skilde sig Comissionas syn på partituret till *Symfoni nr 8* så uppenbart från Dorátis, att detta samtidigt kommenterades av två tongivande kritiker. Leif Aare talar i Dagens Nyheter (5 december 1975) om »en slank, medkännande och genomlyst tolkning, som på ett fördelaktigt sätt skilde sig från Antal Dorátis mer fyrkantiga och massiva version«, och Carl-Gunnar Åhlén konstaterar samma dag i Svenska Dagbladet förundrad: »Så diametralt olika kan två tolkningar vara och denna gav åtminstone mig mångdubbelt mer.«

I Petterssons symfoniska skapande intar partituret till *Symfoni nr 8* en särställning med sin klart definierade tvåsatsiga uppläggning. Till skillnad från *Symfoni nr 3*, med sin traditionella fyrsatsiga modell, och den niodelade *Symfoni nr 12*, vars satsföljd bygger på de dikter som ligger till grund för symfonin, framstår

Symfoni nr 8 som en näraliggande och konsekvent utvidgning av den för Petterssons formtänkande så karakteristiska »ensatsigheten«, bakom vilken ofta döljer sig ett motiviskt tätt vävt förlopp med många delar. Med följden inledning–genomföring–coda återfinns mönstret i konceptionen av den andra satsen, men med en explicit motivisk återgång hänvisar Pettersson till den första satsen, och därmed till ett »innan«, medan den i sig slutna första satsen mynnar ut i en fas av upplösning, utan att kräva ett »efteråt«.

Symfonins början är säregen. Till skillnad från alla andra kompositioner utvecklar Pettersson från första takten i violinerna ett huvudtema som inte är baserat på någon uppfattbar motivisk groddcell, utan en på de metriska tyngdpunkterna fixerad, vitt utsvängd melodilinje, som påminner om uttrycket i de tidigare symfoniernas »lyriska öar«. Förloppet utgår från H-dur och bärs av en kontinuerlig rörelse och en skenbart öppen harmonik, som först vid den avslutande dynamiska höjdpunkten får en entydig kadens. Efter detta huvudtemakomplex, 62 takter långt, följer omedelbart ett kontrasterande melodiskt avsnitt i de djupa stråkarna, relaterat till b-moll; till karaktären liknar det en sorgmarsch. Huvudtemat återkommer, nu ackordiskt inramat och till strukturen förtätat och varierat. »Genomföringen« tar sin början; den omfattar olika segment, bland annat en dold kontrapunktisk temakombination och en kulmination. Särskilt stor betydelse som orienteringspunkt får ett enkelt tvåtonsmotiv, den stigande sekunden *e–f*. Utgående från denna förhållning utvecklas en regelrätt »klagosång« på en nästan stillastående klangyta i b-moll, innan halvtonssteget *e–f* tycks fungera som stoppsignal. Efter en flerdelad stegring som ansätts om och om igen sätts vid höjdpunkten huvudtemats repris in i ett lätt stegrat tempo – innan satsen slutgiltigt stannar upp.

Allan Pettersson 1968.
Foto: Bertil S-son Åberg/SVT/TT.

I kontrast till denna i sig slutna formella uppläggning sönderfaller den 659 takter långa andra satsen i två delar. Den egentliga »satsen« omfattar endast de första 251 takterna och bär med sin uppdelning enstaka spår av traditionell sonatformsmodell. En långsam inledning följs av ett expositionsartat, monotematiskt avsnitt med en orgelpunkt på tonen *ass*, som leder över till ett harmoniskt rörligare bearbetningsavsnitt, byggande på traditionella genomföringstekniker. Förloppet är delvis tätt hopfogat, tränger obönhörligt framåt och utmynnar i ett appellartat utbrott; mot det står – efter ett kort lugnande inlägg – den som coda koncipierade andra delen, konstrasterande i fråga om uttryck, rörelsesätt och satsteknik. Dess väldiga omfång på nära 400 takter tar betydligt mer än en tredjedel av hela verkets speltid. På så sätt erinrar satsen både till form och de enskilda delarnas proportioner om uppläggningen av *Symfoni nr 6*. Men medan den omfattande codan där har det fullständiga citatet av en *Barfotasång* som mål, uteblir här en sådan utveckling till förmån för ett i sig själv kretsande förlopp. Motsvarande den skridande karaktären tas halvtonssteget *e–f* och »klagosångens« b-mollyta ur den första satsen upp som reminiscenser.

I motsats till alla tidigare partitur, inklusive de som är försedda med ett privat chiffer i form av *Barfotasång*-citat, som kan beskrivas som stationer i en utveckling som ständigt definierar sig på nytt, både kompositionstekniskt och stilistiskt, bär Petterssons *Symfoni nr 9* (1970) på en tung historisk barlast och dessutom en självbiografisk komponent. Man kan i flera avseenden tänka in Beethovens »nionde« – inte bara därför att den inkluderar en kör och därmed överskrider genrens gränser, eller partiturets omfång eller de etiska och kompositoriska anspråk som är kopplade till detta verk – utan också som mystisk cesur (eller gräns), så som den beskrevs av Arnold Schönberg i hans

minnestal i Prag över Gustav Mahler den 25 mars 1912: »Det verkar som om den nionde är en gräns. Den som vill något mera, måste vidare. Det ser ut som om något skulle kunna sägas oss i den tionde, som vi inte skall känna till, något som vi ännu inte är mogna för. De som skrivit en nionde står för nära den andra sidan.« Här hänvisas inte bara till Mahlers *Symfoni nr 10*, som förblivit ett fragment, utan även till verk av andra komponister i jämförbar biografisk kontext som exempelvis Schuberts ännu kort före sin död projekterade symfoni i D-dur (D 936A), som enligt en äldre (och felaktig) räkning betraktades som »nr 10«, eller Bruckners *Symfoni nr 9* med sin ofullbordade final.

Pettersson bör ha varit medveten om denna dimension, eftersom han under konceptionen och renskriften av sin nionde symfoni drabbades av svåra njurkomplikationer i ett livshotande hälsotillstånd, orsakade av biverkningar av de mediciner han tog mot sin kroniska ledgångsreumatism. Symfonin tillkom på beställning av Göteborg till 350-årsminnet av att staden fick stadsrättigheter (uruppförandet ägde rum den 18 februari 1971 med Göteborgs Symfoniorkester under ledning av chefdirigenten Sergiu Comissiona) men måste ändå ha tillkommit under svåra personliga omständigheter. De speglas dels i att slutdatum antecknats i det handskrivna partituret (»Stockholm 1 juli 1970«), vilket är unikt i Petterssons symfoniska skapande, dels rent musikaliskt i de allra sista takterna. Efter vad som förefaller vara en oändlig slutsång i stråkarna citerar de helt uppenbart det liturgiska *Amen* och pekar därmed på en för Pettersson personligt giltig innebörd. Möjligen kan han också helt medvetet anspela på en påfallande likartad vändning i del II av Mahlers *Symfoni nr 8*, som är kopplad till slutet av Goethes *Faust II*. För scenbilden anges: »*Bergschluchten*, *Wald*, *Fels*, *Einöde. Heilige Anachoreten*, *gebirgauf verteilt*, *gelagert zwischen Klüften*« (i

Britt G. Hallqvists översättning: »*Bergsklyftor. Skog, berg, vildmark. Heliga anakoreter utspridda över bergssluttningen, lägrade mellan klipporna*«, akt 5, sista scenen). Denna bild kunde i den svåra och för Pettersson avgörande situationen ha innehållit en självbiografisk komponent: anakoreten (en tidig kristen form av eremit) drog sig tillbaka från samhället genom excentrisk radikal rumslig skilsmässa, men avstod ändå inte från kontakt med medmänniskorna.

Med tanke på de yttre förutsättningarna är det märkligt hur Pettersson på knappt ett år lyckats skissera och fullständigt utarbeta en symfoni som i autograf omfattar 370 sidor eller 2 146 takter. Dessutom överger han i långa partier av partituret den väg han beträtt i de föregående verken, som utmärker sig genom en klar organisation av formen och det motiviska grundmaterialet. Till exempel avstår Pettersson nu både från en långsam inledning och från vidsträckt utvecklade melodibågar. Dessutom saknas genom hela symfonin de tidigare så karakteristiska stegringsfaserna och en urladdande katharsis. Istället gestaltas det musikaliska förloppet i en följd av breda ytor, ofta underställda en konstruktion med uppradning som princip. Detta gäller redan för den nervöst påträngande början, som från första takten och framöver bestäms av ett kromatiskt anlopp, ett knackande repetitionsmotiv och enstaka liggande toner. Tillsammans med ett tätt växeltonsmotiv, som upprepas flera gånger på olika tonsteg, får halvtonsteget (och det härur härledda intervallet stor sekund) framträda som en närmast minimalistisk groddcell för hela symfonin. Uppluckringen av diastematiken sker stegvis och spatiöst, varvid instrumentationen blir egendomligt genombruten och närmast sönderdelad i fibrer. Intrycket av en kammarmusikalisk faktur tränger igenom också senare i ett avsnitt där dubbelt uppdelade violiner intonerar en både rytmiskt och tonalt

»tvär« trestämmig kanon. Ett mer kontinuerligt förlopp etableras först i de passager som utrustats med harmoniska fixpunkter eller rörelsemönster i ostinato-form. Detta gäller dels den upprepade återkomsten till b-moll, en harmoni som färgsätter Petterssons musik, dels den kromatiska linje som breder ut sig i en rullande rörelse över 200 takter. Detta block bildar tillsammans med korta blåsarinlägg i sekvenser och vasskantade slagverksrytmer i *sempre f* en klangyta, på vilken det i förstaviolinerna kan utvecklas en melodisk linjeföring. Ur denna i sig själv roterande malström, som bara sällan stannar upp, utkristalliseras i slutet av symfonin långsamt en sång som knappt kommer till inre ro; över ett f-moll i botten tas den först upp i violastämman och övergår sedan till violiner och violonceller i högt läge.

KÄLLOR

Översikterna över Petterssons stipendier och inkomster har hämtats från Riksarkivet (FST:s, arkiv) och *Taxerings- och förmögenhetskalendern*. Brevet till Åke Brandel angående otillförlitliga kopister finns bevarat i hans efterlämnade dokument på Musik- och teaterbiblioteket (Stockholm). En kortfattad introduktion till den under 1960-talet tillkomna verkgruppen ger Rolf Davidson i »Om Allan Petterssons sextiotalssymfonier. Anteckningar från studier av partitur och inspelningar«, i: *Nutida Musik*, årg. 17 (1973/74), nr 2, s. 30–36. Till uruppförandet av *Symfoni nr 5* publicerades en kort kommentar av Göran Fant, »Den sista symfonikern. Anteckningar om Allan Petterssons femte symfoni«, i: *Nutida Musik*, årg. 7 (1963/64), nr 2, s. 11–13. Angående symfonierna 6–8 föreligger tre analytiska studier av olika omfång, nämligen Michael Kube: »Zu Allan Petterssons 6. Symphonie«, i: Kube (red.), *Allan Pettersson (1911–1980)*, s. 161–168; Peter Revers: »Allan Pettersson: 7. Sinfonie«, i: *Melos*, årg. 46 (1984), nr 3, s. 103–125, och som hittills enda verkmonografi Michael Kube: *Allan Pettersson. Symphonie Nr. 8*, Wilhelmshaven 1996. Uppslagsrika synpunkter på Petterssons komponerande ur den analyserande dirigentens synvinkel finns i Peter Gülkes »Notizen zu Allan Petterssons 7. Symphonie«, i: Kube (red.) *Allan Pettersson (1911–1980)*, s. 169–173; och densammes »Protest, Vergeblichkeit, verweigerte Resignation. Gedanken beim Studium von Allan Petterssons Neunter Sinfonie«, i: Peter Gülke, *Die*

Sprache der Musik. Essays zur Musik von Bach bis Holliger, Stuttgart 2001, s. 445–451. Schönbergs minnestal över Gustav Mahler, »*Prager Rede* auf Mahler« är citerat från *Gustav Mahler*, Tübingen 1966, s. 11–58.

INSPELNINGAR

Av 1960-talsverken förblev under Petterssons livstid endast *Symfoni nr 5* utan inspelning. Först 1986 spelades den in av Berlin Sibelius Orchestra under Andreas Peter Kähler (Bluebell ABCD 015). 1990 följde en utgåva av Moshe Atzmon och Malmö Symfoniorkester (BIS-CD-480) och 1995 ytterligare en med Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken under Alun Francis (*cpo 999 284-2*). Den första inspelningen av *Symfoni nr 6* med Okko Kamu och Norrköpings Symfoniorkester var en liveinspelning från den 11 april 1976 (LP:n CBS Masterworks *76553*). På den då enda tillgängliga inspelningen från 1993 dirigerar Manfred Trojahn Deutsches Sinfonieorchester Berlin (cpo 999 124-2). Särskild betydelse för Pettersson-uppfattningen har Antal Dorátis och Stockholmsfilharmonikernas ännu standardsättande interpretation av *Symfoni nr 7* som gjordes 18–20 september 1969 (på CD: Swedish Society Discofil SCD 1002). Som live-upptagning från oktober 1990 (Berwaldhallen, Stockholm) finns en inspelning med Sveriges Radios Symfoniorkester under Sergiu Comissiona (Caprice CAP 21411), vidare en konsert den 6 maj 1991 i Hamburger Musikhalle med Gerd Albrecht som dirigerar Philharmonisches Staatsorchester Hamburg (cpo 999 190-2). 1993 utgavs ännu en inspelning av verket med Leif Segerstam och Norrköpings Symfoniorkester (BIS-CD-580). Eftertryckligt internationell ryktbarhet fick Pettersson likaledes genom inspelningen av *Symfoni nr 8* med Baltimore Symphony Orchestra under Sergiu Comissiona från 1977 (visserligen saknas en åtta takter lång sekvens nära slutet på grund av ett misstag vid redigeringen av masterbandet), utgiven på Polar (POLS 289) och Deutsche Grammophon (2531 176) vilka idag är rariteter. Däremot är en liveupptagning av 30 april 1984 med Radio-Symphonie-Orchester Berlin under Thomas Sanderling (cpo 999 085-2) tillgänglig liksom upptagningen av en konsert i Hamburger Musikhalle den 16 maj 1994 med Gerd Albrecht och Philharmonisches Staatsorchester Hamburg (Orfeo C 377 941 A). Ytterligare en produktion gavs ut 1998 med Norrköpings Symfoniorkester under Leif Segerstam (BIS-CD-880). *Symfoni nr 9* spelades in i juni 1977 av Sergiu Comissiona och Göteborgs Symfoniker (Philips 6767 951), men fortfarande har upptagningen inte överförts till CD. Den enda tillgängliga inspelningen av verket är en produktion med Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under Alun Francis 1993 (cpo 999 231-2).

»Jag förbjuder Filharmonikerna att spela mina verk«

Fastän Allan Pettersson ständigt vann erkännande som komponist genom priser, stipendier och kompositionsuppdrag, ansåg han framför allt under 1970-talet att han och hans verk var utsatta för en systematisk och orättvis behandling i offentligheten. Dessa enbart känslomässigt uppfattade orättvisor drev på hans olösta inre konflikter och de aldrig utredda yttre missförstånden på ett sätt som han betraktade som följder av sin sociala härkomst. För trots att han redan under studietiden kraftfullt försökte kapa banden till den miljö han växt upp i, lyckades han inte heller senare att i det kulturellt trånga Stockholm nå en position som inte begränsades av hans härkomst. Artiklar och rubriker i svensk press tycks ha trängt in Pettersson i den förutbestämda sociala rollen som »komponerande och grubblande son av Söder« (1958) eller »symfoniker från Söder« (1967). Han motsatte sig inte den beskrivningen, utan lät den så småningom forma självuppfattningen, och till sist förvandlade han den till en offerroll, som utgjorde en karakteristisk del av hans biografi och som han själv konstruerat och utnyttjat. Belägg för detta finner man i några av hans skrifter och ställningstaganden, liksom den sena publiceringen av *Barfotasånger* (och de texter som inte tonsattes) och i hans illa dolda självinscenering i (dokumentär)filmen *Människans röst (Vox humana)* av Peter Berggren (1979), som med sina bilder och underliggande musik vill skapa konnotationer och beröra emotionellt, utan kritisk distans.

Denna utveckling över flera år ledde till en kompromisslöshet, som Pettersson ofta riktade mot sitt eget skapande, och som dessutom gjorde det svårt för hans omgivning att fördomsfritt ta hans parti. Till detta kom hans ställning som outsider i det samtida musiklivet, eftersom han alltifrån början av sitt kompositoriska arbete inte kände sig ha någon tillhörighet till eller

några förpliktelser mot någon skola och därmed distanserade sig från allt slags modernism. Till detta kom att Pettersson sedan slutet av 1960-talet inte längre deltog i det sociala livet; kontakten med omvärlden skedde (med några få undantag) endast per telefon eller skriftligen. Det var inte hans reumatiska sjukdomstillstånd som tvingade på honom denna isolering; den var något som han odlade och slog vakt om under flera år. Istället för personliga intervjuer bad Pettersson ofta om frågorna i förväg. Han besvarade dem sedan skriftligen och ibland därtill på ett mycket besynnerligt sätt, som till exempel 1968 i en intervju med Göran Bergendal för tidskriften *Röster i Radio* (artikeln »Allan Pettersson? – Just det!« bar i manuskript den bra mycket mera träffande rubriken »Ett brev till …«). Det kan därför inte överraska att Petterssons utstuderade lynnighet inte ledde till några verkliga skandaler, utan snarare framkallade förvåning med sina yttranden, som emellanåt var provocerande men som också var fulla av missriktat självmedlidande och utpräglad självmedvetenhet. Så besvarade han exempelvis Bergendals fråga om vem Allan Pettersson är på följande vis (svaret i tredje person):

> Han är en medelålders man som går omkring och är tacksam för att folk inte slår honom på käften längre, sen man hela livet har velat åt honom. Hans leder är deformerade av ledgångsreumatism och genom dessa felställningar dras ryggpartiet ner och han kutar som en gubbe. Det

där ser folk och tänker: »Pettersson börjar bli gammal, snart dör han, bäst att vara snäll mot honom nu den sista tiden.« Och alldeles riktigt ska Rikskonserter spela in min 7:e symfoni på grammofon i maj nästa år med Antal Dorati.

Den överraskande stora framgången med uruppförandet av *Symfoni nr 7*, de många radiorepriserna och den snabbt därpå följande inspelningen måste för Pettersson ha framstått som en handpant, när det nu började handla om att sprida kännedom om det egna skapandet också utanför riksgränserna – i synnerhet som verket plötsligt upptogs i programmet för en mindre turné med Stockholms Filharmoniska Orkester för att spelas i Prag, Östberlin, Dresden och Leipzig (efter ett nytt framförande den 19 februari 1969 i Konserthuset). Framför allt det ytterligt positiva, för att inte säga översvallande mottagandet av skivproduktionen i Sverige (med en Grammis i kategorin »Juryns pris för skapande insats«) och något senare i USA kunde möjligen ha haft ytterligare effekt – särskilt när man betänker det internationella erkännande som man exempelvis finner i en artikel av Irving Kolodin i *Saturday Review of Arts* (mars 1973): »Sverige har en mästersymfoniker i Allan Pettersson.« Och efter att redan *Symfoni nr 5* nominerats som svenskt bidrag till Nordiska Rådets stora musikpris 1968, följde 1974 nu *Symfoni nr 7*. Priset gick dock till dansken Per Nørgård för hans opera *Gilgamesh* (och 1968 föll juryns val på *Symfoni nr 3* av den finske komponisten Joonas Kokkonen).

När man mot slutet av 1974 diskuterade programmet för en turné för Filharmonikerna genom USA hösten 1975 hade Pettersson därför stora förväntningar. I samband med att Antal Doráti skulle sluta som chefdirigent blev denne intervjuad i

Dagens Nyheter (3 mars 1974) och förklarade följande: »Favoritminne? Ja, det som händer just nu. Allan Pettersson gör succé i USA«. Det gjorde att Pettersson fann anledning att göra anspråk på en positiv behandling sedan partituret 1970 vid en tidigare, fyra veckor lång konsertturné genom Nordamerika inte hade kommit i betraktande. I en artikel av Carl-Gunnar Åhlén i

Svenska Dagbladet (3 december 1974) hotar Pettersson till och med »att avsäga sig filharmonikernas hedersledamotskap om inte något av hans verk kommer med på orkesterns planerade USA-turné nästa säsong«, sedan konserthuschefen Nils L. Wallin meddelat honom att »de orkar inte spela dem på turné«. Åhlén, som påstridigt efterfrågar och väntar sig föreändningar varför man inte vill sätta Petterssons verk på programmet, hänvisar till det aktuella mottagandet av *Symfoni nr 7* i USA: »Men just denna ökade efterfrågan [...] erbjuder just det unika tillfälle till en internationell lansering som aldrig återkommer.«

Petterssons offentliga hot kom vid sämst tänkbara tidpunkt. Dels hade det två dagar tidigare publicerats en plan för Filharmonikerna att i framtiden framföra två av hans verk per säsong, med början med *Symfoni nr 5* och *Konsert nr 1 för stråkorkester*, som nästa säsong skulle följas av *Symfoni nr 7* och uruppförandet av *Symfoni nr 11*. Dels hade Pettersson redan i förspelet till den egentliga programsättningen (och i en sådan förekommer som bekant överläggningar av skilda slag) på ett radikalt sätt upprättat klara frontlinjer: antingen är man för honom och tar med hans komposition på turnén, eller så är man emot honom. Programrådets negativa beslut vid slutet av säsongen gällande *Symfoni nr 7* och Petterssons därefter uttalade uppförandeförbud utlöste under månaderna före turnén en kulturpolitisk debatt som fördes i över 30 artiklar, ställningstaganden och kommentarer i dagspressen. Det som utlöste debatten var Gennadij

Rozjdestvenskijs hållning. Han efterträdde Antal Doráti som chefdirigent under åren 1974–77 och skall enligt en artikel i *Expressen* redan i förväg ha förklarat »att han inte vill spela Allan Pettersson« (5 juni 1975) – en inställning som visserligen inte var riktad mot samtida svensk musik i allmänhet, men som Alf Thoor på samma vassa sätt kommenterade i en jämförelse: »Gör ett tankeexperiment: anta att Sixten Ehrling var chefsdirigent i Moskva. Anta att han skulle turnera med Moskvafilharmonin. Och anta att han då vägrade dirigera Sjostakovitj, det ryskaste de just nu har i rysk musik. Denne chefsdirigent skulle inte bli gammal på sin post.«

Om man utgår ifrån att Pettersson uppfattade programmet som ett öppet avståndstagande från hans verk bör han ha känt sig personligen träffad av den förklaring Filharmonikernas solooboist Per-Olof Gillblad gav nästa dag på kultursidan i Dagens Nyheter. Gillblad påstår nämligen att man redan har spelat Pettersson »flera gånger« i USA och »att vi inte kan gå ut och välja chefdirigent efter om han vill spela Allan Pettersson eller ej. Jag tror mig veta att Rozjdestvenskij inte känner för Allan Pettersson. Det gör mig ledsen [...].« För första gången hade därmed fallets egentliga orsak nämnts »inifrån«. Den redan prekära situationen blev ännu mera tillspetsad genom en kort redaktionell text rubricerad »Synpunkten« – nu relaterad till orkestern: »Han lämnar också en förklaring till att orkestern inte tänker spela Allan Pettersson under sin aktuella Amerikaturné.« Pettersson reagerade i vart fall omedelbart med ett öppet brev, som publicerades två dagar senare, den 7 juni 1975, i Dagens Nyheter, i vilket han rakt på sak ger uttryck åt sin gränslösa besvikelse:

> Jag förbjuder härmed Konsertföreningens orkester (Stockholms filharmoniska orkester) att spela mina

verk. De verk som står uppsatta under följande säsong skall inhiberas, dvs »Barfotasångerna« med Antal Doráti och Symfoni nr 11 med Karsten Andersen, dock inte Göteborgssymfonikernas framförande av min fjärde symfoni med Sergiu Comissiona, som skall spelas i Stockholms konserthus under Filharmonikernas USA-turné. Ovanstående förbud gäller även min 12:e symfoni för kör och orkester med undertiteln »De döda på torget« (text: Pablo Neruda), som Stockholmsfilharmonikerna trodde sig få spela vid Uppsala universitets 500-årsjubileum 1977. Jag skall vidare informera berörda dirigenter. Orkestermaterialet är min egendom och jag kommer att förbjuda dess utlämnande. [...] Stockholmsfilharmonikernas programråd (vari bl. a. ingår tre orkestermusiker) har agerat häpnadsväckande passivt då det gällt min musik kontra den »socialistiske« ryske dirigenten Gennadij Rozjdestvenskij, men häpnadsväckande aktivt då det gällt andra tonsättares verk. [...] Angående oboisten Per-Olof Gillblads påstående att Filharmonikerna spelat mej i USA [...] så vill jag informera om att Antal Doráti och Filharmonikerna inte har rört ett finger för att få min musik spelad i USA [...]. Det intressanta är att medan det kapitalistiska Amerika under alla år visat mej stor förståelse och uppskattning, så kommer en dirigent från den socialistiska Sovjetstaten och söker »sätta mig på plats« med Konsertföreningens benägna bistånd, nota bene! Den ryska dirigenten är hittagen genom Palmes medverkan och detta är symtomatiskt!: I ett samhälle som styrs av socialdemokrater i majoritet kommer jag, född kuli av kulis, att dö som en svensk jävla kuli. Slutligen angående mitt hedersmedlem-

skap i orkestern: det är groteskt mitt i all ohederlighet och det har fallit av som en falsk etikett.

Den förundran som detta steg väckte var stor och höll i sig länge, även om orkestern som utförande kollektiv knappast kan ses som rätt mottagare för ett så restriktivt formulerat uppförandeförbud – ett förbud som grundas dels på den aktuella chefdirigentens sätt att agera, dels på den också med hänsyn till kommunikationen allt annat än lyckligt agerande programkommittén. Dessutom var uppförandeförbud fram till denna tidpunkt otvivelaktigt förbehållet politiska makthavare med syfte att tysta föregivet »farliga« verk och upphovsmän (särskilt bekant från diktaturer som exempelvis Tredje riket och Sovjetunionen under Stalin). Först under framväxten av ett samhälle som önskar oavhängighet för konstnären liksom ekonomiska och juridiska rättigheter (exempelvis genom förlagsavtal och upphovsrätter) blev det sedan 1900-talet möjligt att förfoga över de egna verken och uttala förbud som kulturpolitiskt verktyg.

Egendomligt nog tog kontroversen om Petterssons uppförandeförbud fart först tre dagar senare genom en kommentar av Alf Thoor i Expressen, rubricerad »Spela Allan Pettersson!«. Uppenbarligen väntade man först på en sedvanligt välformulerad och hövlig förklaring från Konserthusets ansvarige. Denne tog emellertid till orda först fyra månader senare (!) med ett försök till redogörelse för sakläget i Dagens Nyheter den 13 oktober – och bestraffades därför i en sträv replik av Leif Aare: »Först nu svarar Konsertföreningen!« Dessförinnan hade Johannes Norrby (1904–1994), efter sin pensionering ännu för en kort tid interimistisk konserthuschef, den 13 juni visserligen uttryckt sitt beklagande i Dagens Nyheter: »Det är smärtsamt om den orkester som mer än någon annan, bidragit till att göra Allan

Petterssons verk bekanta i fortsättningen skulle vara utestängd från dem.« Hur djupt Pettersson kände sig sårad av detta framgår av ett kort ställningstagande, som också det publicerades den 13 juni som »Avsked till svenska musiklivet«: »Ända sedan 50-talet har jag varit en obotligt sjuk människa. Mitt skapande har varit ett mirakel. Ett mirakel som kärleken till livet har hållit vid liv – jag har prövats till bristningsgränsen – levt som en nedslagen människa – men man har ändå fortsatt att sparka på mig – detta är så avlägset från den värld som är i min musik, därför vill jag nu behålla den världen för mig.«

Den i dagstidningarna utdragna debatten tog i alla händelser varken upp Petterssons bojkott eller hans åsikter, utan sköt in sig på Gennadij Rozjdestvenskij och hans programpolitik – och utvecklade sig därmed till en verklig skandal. Åke Brandel konstaterade i Aftonbladet redan den 11 juni »att han inte kan fylla en central funktion i svenskt musikliv«. Rozjdestvenskij, som vid denna tidpunkt befann sig i Moskva och endast var kontrakterad för sex veckor om året, underskattade såväl den musikhistoriska som kulturpolitiska dimensionen, när han för en kvinnlig korrespondent i Dagens Nyheter 14 juni förklarade: »Det är hans fulla rätt att göra det som konstnär, men det är klart att kompositörer som Bach, Beethoven och Tjajkovskij aldrig av någon anledning bojkottade några orkestrar [...]. Jag har svårt att säga något om Allan Petterssons musik nu. Jag känner ännu inte hans verk tillräckligt. Jag känner bara till 7:e och 5:e symfonierna. Jag kan inte säga om vi kommer att ta upp honom i framtiden.«

Det var inte så mycket den öppna refuseringen av hans verk som bristen på förståelse för situationen som slutligen manade Pettersson till ett sista inlägg i denna angelägenhet (Dagens Nyheter, 15 juni). Här beskriver han den samhällspolitiskt engagerade konstnärens förändrade historiska situation:

> Kamrat Rozjdestvenskij! Ni säger att Bach, Beethoven och Tjajkovskij aldrig bojkottat en orkester! Men bäste Kamrat, de levde i en tid då tonsättaren skrev sin musik till furstarna och åt bland tjänstefolket i köket. Självutplånande brev och underdåniga dedikationer för att behålla dessa arbetsgivares gunst vittnar om diskrimineringen på det sociala planet. I senare tid levde er egen Tjajkovskij ett olyckligt liv i ett egendomligt mecenatskaps förhållande. Ni lever i en öppen diktatur där det förvisso heter »Saliga äro de renhjärtade, ty de skola se Staten, Diktatorn«, men där ändå jämlikheten i enlighet med revolutionens idé skulle vara ett adelsmärke. Här i mitt land lever vi i en sluten diktatur, måhända oärligare, för här heter det »Saliga äro de renhjärtade, ty de skola se Gud«, och detta är bedrägligt! Ty vi ser endast ett monstrum glupande efter välfärd! Men ändå: här kan städerskor, renhållningsarbetare, gruvarbetare, tonsättare m. fl. få stå upp mot sina egna svekfulla talesmän och få rättvisa, därför att sanningen finns hos folket, och då det gäller driver opinionen fram rätt åt alla, i kraft av sin hederlighet. Och de etablerade makthavarna på regeringsnivå och lägre nivå har fått stå där med sin skam.

Till slut gick dock debatten på tomgång, eftersom den inte tillfördes ny näring och ingen från vare sig Konserthuset eller Filharmonikerna yttrade något om händelseförloppet. Ett preliminärt avslut kom den 2 juli 1975, då Expressen än en gång på publikens vägnar riktade in hela fallet på Rozjdestvenskijs person: »Läs den spännande historien om hur Sovjet och USA fintade bort Sveriges musik och musiker.« Petterssons uppförandeförbud och de personliga bevekelsegrunder som förde till

denna bojkott, spelade därvid inte längre någon roll. I artikeln, i vilken fakta, halvsanningar och rent skvaller blandas, läggs förintande ord i Rozjdestvenskijs mun: »Pettersson är omöjlig. Hans musik är dilettantmässig. Den dirigerar jag inte.«

Först den 28 oktober 1975 yttrar sig Rozjdestvenskij själv i Dagens Nyheter. Han var uppenbarligen otillräckligt eller inte alls informerad om den presskampanj som riktades mot honom; samtidigt hade uppenbarligen alla kommentatorer under de föregående månaderna i outtalat samförstånd försummat att fråga ut honom i saken ordentligt – med undantag för den korta korrespondentnotisen från affärens första dagar:

> Nyss återkommen till Sverige har jag med en viss bestörtning tagit del av den tidningsdebatt som pågått i min frånvaro och i vilken jag ohörd i hög grad figurerat. [...] När diskussionerna om Filharmonikernas turnéprogram, togs upp i programkommittén bestämdes på ett tidigt stadium att orkestern skulle medföra tre svenska verk, av Börtz, Blomdahl och Larsson. Allan Petterssons sjunde symfoni var med bland de ursprungliga förslagen, men verket ansågs vara för långt, för tungt och för svårspelat för att kunna tas med på en turné som är så komprimerad och i övrigt ansträngande. Därom rådde och råder fullständig enighet mellan Konsertföreningens ledning, orkestern och mig själv. Det är avgörande för det konstnärliga resultatet att jag känner ett fullständigt engagemang inför de verk som jag skall dirigera. Jag anser att det vore att göra såväl tonsättaren, verket som ändamålet med hela turnén en stor otjänst om jag i detta viktiga sammanhang dirigerade verk som jag inte känner mig engagerad i. Jag känner oreserverat för de verk som Konsertföreningens program-

> kommitté bett mig dirigera under USA-turnén. Det vore oärligt av mig att påstå att jag kunnat tillägna mig samma känslor när det gäller Allan Petterssons symfoniska skapande. Jag anser därför att det från alla synpunkter är bäst att dessa verk åtminstone tills vidare dirigeras av andra dirigenter, som har en bättre kontakt med denna musik.

Med detta utförliga ställningstagande avslutades debatten om Petterssons uppförandeförbud och i synnerhet den om Gennadij Rozjdestvenskij som chefdirigent för Stockholms Filharmoniska Orkester. Att Pettersson verkligen inte hade vunnit någonting på sin bojkott, utan tvärtom förlorat ett och annat, framför allt en framstående orkester för uppförandet av hans egna verk och därmed också delvis (för en tid) förlorat kontakten med sin publik, påpekades redan den 24 juni 1975 av Carl-Gunnar Åhlén i Svenska Dagbladet: »Beslutet att förbjuda filharmonikerna att spela Allan Petterssons musik är beklagligt för lyssnarna men i högsta grad förödande för tonsättaren själv, eftersom aktionen verkar som en bumerang, och bara kommer att försena spridningen av hans verk.«

Det hör till den tragiska ironin i hela fallet att Rozjdestvenskij efter USA-turnéns tredje konsert, som pågick från 16 november till 7 december 1975, drabbades av ett slaganfall och måste läggas in på sjukhus. För återstående konserter under turnén ersattes han som dirigent för en kort tid av sin assistent Valentin Kozhin, men framför allt av Sixten Ehrling, som undervisade vid Juilliard School of Music i New York. I Filharmonikernas frånvaro gästspelade Göteborgs Symfoniorkester i Stockholm under Sergiu Comissiona, vars konsert den 3 december togs emot med starkt bifall – på programmet stod bredvid verk av Hector Berlioz och Max Bruch Allan Petterssons *Symfoni nr 8*.

Hur mycket Rozjdestvenskijs anseende i den osedvanligt hetsiga kulturpolitiska debatten tagit skada visade sig till slut i början av maj 1976, då Bengt Olof Engström som ny konserthuschef presenterade den kommande säsongens program (1976/77) vid Filharmonikernas presskonferens: man önskade intensifiera samarbetet med andra institutioner, man hade också engagerat svenska solister »i betydande utsträckning« och ville vid programsammanställningen de följande åren sätta en entydig »nordisk« accent. Att denna planering väl markerar ett visst avstånd från Rozjdestvenskij och hans programidéer kan utläsas ur rapporten i Dagens Nyheter (5 juni 1976): »Gennadij Rozjdestvenskij, vars kontrakt löper till 31 december 1977, kvarstår som chefdirigent med sex veckors tjänstgöring hos Filharmonikerna.« Och med hänsyn till Allan Petterssons verk hade Engström bara att »uttrycka sin förhoppning om att andra institutioner med desto större iver verkar för att framföra Petterssons kompositioner«.

Uppenbarligen var det dessa positiva tecken, som tillsammans med ett klargörande samtal med orkestermusikernas ordförande Helge Almqvist (han hade förklarat att »han och hans kolleger ingenting hellre önskar än att återigen få verka för Allan Petterssons konst«), bidrog till att Pettersson den 29 juni 1976 upphävde Filharmonikernas uppförandeförbud. Men i motsats till bojkotten meddelades detta av Dagens Nyheter på endast några få rader (1 juli 1976). Därmed var inte heller det till hösten kommande år planerade uruppförandet av *Symfoni nr 12 »De döda på torget«* längre i farozonen.

Men redan under skandalen anmäler sig knappt förnimbart andra, nya toner i en liten tidningsnotis. Sålunda berättar Dagens Nyheter den 15 juni 1975 under den vid denna tidpunkt nästan provokativa rubriken »Rysk dirigent vill spela Petters-

son i Italien«, att Yuri Ahronovitch (som då var gästdirigent vid Sveriges Radios Symfoniorkester) drev sådana planer i kontakterna med den italienska radion; den aktuella skandalen kände han överhuvudtaget inte till. Det skulle också bli Ahronovitch som i egenskap av chefdirigent för Stockholms Filharmoniska Orkester 1982–87 skulle dirigera Allan Petterssons *Symfoni nr 16* under Amerika-turnén hösten 1984 ett flertal gånger. *Symfoni nr 7* framfördes i USA första gången 11 januari 1981 i Carnegie Hall (New York) med American Symphony Orchestra under ledning av Sergiu Comissiona.

KÄLLOR

Om Urban Stenströms artikel »Allan Pettersson – komponerande och grubblande son av Söder«, se källor till Kapitel 7. Stenströms artikel »Möte med Allan Pettersson, symfoniker från Söder«, publicerades i *Konsertnytt*, årg. 3 (1967/68), nr 2, s. 35–39. Göran Bergendals »skriftliga« intervju publicerades som: »Allan Pettersson? – Just det!«, i *Röster i Radio* (1968), nr 49, s. 18–20 (originalmanuskriptet befinner sig i Bergendals ägo). Uppgifterna om Stockholms Filharmoniska Orkesters konsertresor och de under dem spelade programmen har hämtats från orkesterns online-arkiv, *http://www.konserthuset.se* (besökt 11 augusti 2011). Ännu saknas en fullständig och kritiskt kommenterad dokumentation av det även institutionshistoriskt intressanta uppförandeförbudet.

INSPELNINGAR

Peter Berggrens dokumentation *Människans röst (Vox humana)* sändes första gången den 15 april 1979 i SVT och har därefter repriserats flera gånger, men finns inte att tillgå på DVD. För information om Antal Dorátis och Stockholmsfilharmonikernas nämnda tolkning av *Symfoni nr 7*: se »Inspelningar« i förra kapitlet.

»Inga jubelfanfarer!« Allan Petterssons sociala engagemang

Allan Pettersson hade sedan slutet av 1940-talet uteslutande ägnat sig åt instrumentalmusik. 28 år efter *Barfotasånger* antog han dock två utmaningar att tonsätta text: dels den flerdelade, men dock ensatsigt koncipierade *Symfoni nr 12 »De döda på torget«* (1973–74), dels den omedelbart därpå följande flersatsiga kantaten *Vox humana* (1974). Och på samma sätt som Petterssons egen tidiga biografi återspeglas i *Barfotasångernas* dikter, så dokumenterar de texter av sydamerikanska diktare som ligger till grund för de båda senare verken ett socialpolitiskt engagemang som går vida utöver hans egen person.

Utgångspunkten för *Symfoni nr 12* var Uppsala universitets 500-årsjubileum 1977, som skulle begås med flera dagars akademiska festligheter och en därtill passande högtidsmusik. Att beställa ett nytt verk av en sådan anledning var inte ovanligt. Till exempel skrev Hugo Alfvén (1872–1960), som under årtionden varit *director musices* vid Uppsala universitet, en *Kantat vid Uppsala Universitets 450-årsjubileum* opus 45, och även andra komponister hade fått liknande beställningar till verk av liknande karaktär – såsom Hilding Rosenberg (till universiteten i Göteborg och Lund) och Gunnar de Frumerie (till Stockholms universitet). I enlighet med dessa kompositioners akademiskt-representativa funktion visar texterna en lika tydlig humanistisk-idealistisk som nationalpatriotisk kraft: »Du, blonda svenska ungdom, i dig vi hälsa allt, som gav vår tanke frihet och

blev vår andes bragd!« diktade Gunnar Mascoll Silfverstolpe (1893–1942) för Alfvéns opus 45.

Med tanke på denna tradition och den praxis som är knuten till den ter det sig överraskande att Carl Rune Larsson (1923–1989), *director musices* vid Uppsala universitet, gav just Allan Pettersson ett sådant officiellt kompositionsuppdrag. Trots att Larsson var förtrogen med Petterssons musikaliska språk – han hade omedelbart före uruppförandet av den sjunde symfonin den 13 oktober 1968 vid samma konsert ackompanjerat Karl Sjunnesson i några av *Barfotasångerna* – kan han inte helt ha varit på det klara med Petterssons långtgående kompositoriska och etiska pretentioner. Visserligen föreslog han uttryckligen ett verk »med tidsaktualitet i djup bemärkelse« och nämnde på samma gång Den heliga Birgitta (1303–1373), staden Uppsalas skyddshelgon, som ett medeltida ämne som skulle kunna komma i fråga. Men Pettersson, som väl inte ens varit i närheten att överväga att komponera ett verk för ett enda ändamål och för ett enda framförande, ignorerade helt Larssons rekommendation. Istället byggde han partituret med *De döda på torget* i en enda del om totalt nio dikter ur *Canto general* (Den stora sången) av den chilenske diktaren och politikern Pablo Neruda (1904–1973). Neruda hade inte minst tack vare sina svenska översättare Artur Lundkvist (1906–1991) och Francisco J. Uriz (f. 1932) fått Nobelpriset 1971 i Stockholm. Möjligen ansåg Pettersson att denna omständighet uppfyllde Larssons krav på aktualitet i tiden. För honom själv var otvivelaktigt textens beklämmande autenticitet och Nerudas moraliska integritet utslagsgivande, Neruda som med liv och dikt i förening gjort sig till förespråkare för de förtryckta och språklösa (till och med som medlem av det kommunistiska partiet). *Canto general*, Nerudas huvudverk som skrevs 1948, koncipierades som en cykel av mer än 300 enskilda

dikter, i vilken Chiles historia och samtid behandlas: från conquistadorernas erövring och ända till självständigheten – och långt därutöver. Den tredje delen, kallad *De döda på torget*, är relaterad till den massaker, som begicks den 28 januari 1946 i Santiago de Chile, på demonstranter som fredligt protesterade mot arbetsförhållandena i salpetergruvorna, men den omfattar också Nerudas egna erfarenheter från ett besök i gruvorna.

Tydligen kunde Pettersson identifiera sig med Nerudas texter, möjligen uppfattade han till och med en inre släktskap mellan hans eget musikaliska språk och dikterna. Detta skall också ha bidragit till att utkastet till och utskriften av den tolfte symfonin tog ovanligt kort tid: partituret som påbörjades i maj 1973 avslutades redan i januari året därpå. Därtill arbetade Pettersson under sommaren med *Symfonisk sats*, ämnad för en landskapsfilm av Boris Engström (1931–2009). Den 11 september 1973 gav visserligen en militärkupp mot den chilenske presidenten Salvador Allende den då ännu inte helt avslutade kompositionen en oförmodad »tidsaktualitet«, dessutom avled Neruda tolv dagar senare i cancer. Utan Petterssons medverkan förvandlades det personliga textvalet över en natt till en politisk manifestation, som för en akademisk festakt av internationell betydelse måste ha tett sig känslig, om inte rentav olämplig – även med hänsyn tagen till andra tonsättningar av samma diktsamling, som exempelvis *Canto general* (1971–1974; utvidgad 1980–81) av Mikis Theodorakis (född 1925), som 1975 i Aten framfördes inför 75 000 människor i Panathinaikos-stadion, efter den grekiska militärdiktaturens fall.

Universitetets planeringskommitté reagerade till slut på dessa överraskande händelser genom att beställa en harmlös festkantat av Ingmar Milveden (1920–2007), verksam i Uppsala som docent i musikvetenskap, komponist och organist i S:t Pers kyrka. I

sin *Kantat vid jubelfestpromotionen* (1976) i sex delar med titeln *Gaudeat Upsalia*, visade han sig vara en djup kännare av såväl musikaliska som akademiska traditioner; kantaten tog också upp det av Carl Rune Larsson ursprungligen föreslagna Birgittatemat. Helt visst rör det sig om ett tillfällighetsverk i ordets bästa bemärkelse, till fullo tillskuret efter vad som behövdes för festakten den 30 september 1977: en procession med alla fakulteter genom Uppsalas innerstad och anslutande promotion i universitetsaulan, då 97 vetenskapsmän från hela världen mottog hedersdoktorat.

Men även Pettersson var angelägen om att hans *Symfoni nr 12* inte (bara) skulle framstå som en politisk komposition, utan som uttryck för en omfattande socialkritisk position, som ställer allt mänskligt lidande i fokus: »Jag vill vara talesman för de svaga, de som har det svårt. Det må gälla människor i Sverige eller i Chile och Sydafrika.« (Aftonbladet, 19 juni 1975) Ännu tydligare – också med hänsyn till hans egen position – hade han uttryckt sig i en intervju med Sigvard Hammar, som sändes i Sveriges Radio den 1 januari 1974: »Inga jubelfanfarer! [...] Jag har väl knappast varit tonsättaren som tackar för applåderna, och kan väl knappast identifiera mig med den ihjälskjutne arbetaren – men mitt hjärta var och är hos den fattige arbetaren, så lik arbetaren i den tredje värld som jag själv växte upp i en gång.« Och i det förord, som bifogades partituret och även trycktes på svenska och engelska i programboken vid uruppförandet, formulerade sig Pettersson lika utförligt som slutgiltigt:

> Mitt engagemang i detta verk är inte politiskt. Namnet på nation och namnen på människor och orter står för mig som symboler för det som har hänt och det som händer runt om i världen. Hela människans historia handlar om

> människans grymhet mot människan – som i begynnelsen: en individ ställdes mot en annan – och den svagare slogs ned. När sedan de stora folkkollektiven växte fram, så fanns detta grundmotiv där och som av vissa politiker utvecklades till ett genomgående fruktansvärt tema – grymhetens. Men grundmotivet fanns och finns alltid där! Det var i detta utgångsläge som jag engagerade mig för att skriva ett verk med »tidaktualitet i djup bemärkelse«. Ingen diktning är så långt borta från »lögn och förbannad dikt« som Pablo Nerudas och med sin varma djupa medkänsla med de utstötta kommer den alltid att aktualisera de högsta estetiska begreppen i en värld där även den barmhärtige samariten slagits ned. (Texten/kören ingår i ett rent symfoniskt sammanhang, utan solistiska inslag. Sålunda talar en man genom ett helt körkollektiv.)

Symfoni nr 12 stod på universitetsfestligheternas program redan en dag före den stora processionen och festakten den 29 september (kl. 15). Enligt den representativa ramen betecknades detta framförande som »Uruppförande«, fast verket redan två dagar tidigare spelades i Upplands musikstiftelses andra abonnemangskonsert – en konsert som dock i både säsongsprogrammet och i pressen betecknades som »offentlig generalrepetition«. Repetitionsarbetet med det knappt 53 minuter långa verket hade pågått sedan våren i Uppsala Akademiska Kammarkör och Stockholms Filharmoniska Kör, två högpresterande ensembler som kompletterades med ett fåtal professionella korister; senare tillkom ytterligare 20 arbetstimmar med Stockholms Filharmoniska Orkester. Det stora uppbådet – både med hänsyn till partiturets krav och förberedelsearbete – motiverade efter de båda framförandena i Uppsala ytterligare två konserter den 1 och 5

oktober i Stockholms Konserthus. Den sista konserten sändes direkt i Sveriges Radio och överfördes senare till LP-skiva.

Visserligen hade Pettersson vid konceptionen av sin tolfte symfoni tagit avstånd från den akademiska kantatens tradition genom termen »symfoni« och i synnerhet genom att välja en samhällskritisk text. Men dessutom utmanade han körsymfonins avsevärt tyngre tradition, med verk som Ludwig van Beethovens *Symfoni nr 9* (1822–24; med Friedrich Schillers *Ode an die Freude*), Felix Mendelssohn-Bartholdys *Symfoni nr 2 »Lobgesang«* (1839–40; efter bibliska texter) och Gustav Mahlers *Symfoni nr 8* (1906; med pingsthymnen *Veni creator spiritus* och slutscenen ur Goethes *Faust*). Möjligen ger rentav Dmitrij Sjostakovitjs *Symfoni nr 13 »Babi Jar«* (1962; efter dikter av Jevgenij Jevtusjenko) nyckeln till innehållstendensen i Petterssons egen komposition: verket, som sändes i Sveriges Radio den 13 december 1972, har bland annat antisemitism och förtryck som tema. Ty medan de äldre symfonierna hyllar en närmast utopisk idealism vänder sig Pettersson (liksom Sjostakovitj) via de valda dikterna direkt till människorna och deras lidande.

I motsats till Leif Aares överdrivna, närmast apologetiska uppskattning, där Petterssons komposition sägs vara »unik i vår musikhistoria. Unik i form, i teknisk utarbetning och i intensitet« (Dagens Nyheter, 29 september 1977), närmade sig Carl Godin i sin recension med rubriken »En väldig symfonisk samverkan« verkets egentliga kärna: »Inte har det blivit någon jubelfestmusik utan tvärtom ett enda stort Requiem, med den ljusstråle av själens tröst som ett Requiem har. Pablo Nerudas text bär ju fram en olidlig smärta, en vrede som stiger till raseri ibland. Och musiken är oerhört bunden till texten, vars ohöljdhet och nakenhet har blivit musik på samma våglängd.« (Upsala Nya Tidning, 30 september 1977)

Först i slutet av symfonin övervinns smärta, lidande och sorg – inte som en förlösning utan som en vision av den förestående sista kampen, befriaren av alla bördor: »En rättvisans dag erövrad genom kampen, / och ni, fallna bröder, ska i tysthet / vara med oss i den sista striden / på denna ändlösa dag.« Pettersson omsätter denna appell i ett kraftfullt svällande, triumfalt strålande, nästan plakatartat C-dur, som skiljer sig helt från de ofta lugnt pulserande slutpartierna i de föregående symfonierna, men som senare än en gång återkommer i slutet av *Symfoni nr 14* (1978). Även om enskilda avsnitt tydligt relateras till c-moll (nr 1) eller a-moll (nr 5) berörs ess-moll alltid åter som harmonisk motpol – en tonart som redan Christian Friedrich Daniel Schubart i sin *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Wien 1806) kopplade samman med »känslor av oro i den allra djupaste själsnöd, av grubblande förtvivlan, av det svartaste svårmod, av dystraste själstillstånd«. Ändå får de ofta klart framträdande treklangerna (i dur lika väl som moll) en utomordentlig verkan. De förbereds genom de ofta i parallella terser förda sångstämmorna och ett kontrasterande, emellanåt starkt dissonerande orkesterackompanjemang.

Noggrant kalkylerad är också den blockmässiga tonsättningen av texten, med i stor utsträckning synkront fortlöpande deklamation i alla körstämmor. Här arbetar Allan Pettersson emot det talade språkets betoning och rytm. Han åstadkommer därmed en betvingande intensitet i varje enskilt ord, vilket också gör att han kan avstå från bildmässiga effekter – med undantag för den massivt hamrande tersväxlingen, som första gången i slutet av nr 3, liksom kommande ur djupet av en gruva, påkallar en obönhörlig uppmärksamhet. Desto starkare verkar sådana passager där enskilda element av texten lyfts upp på en annan musikalisk nivå och utvecklas: massan av fallna och stumma

människor (»andra som hade samma namn och efternamn«, nr 1), som förkroppsligas i de ordlöst sjungande vokalstämmorna *con bocca chiusa* (med stängd mun), eller föredraget av en imaginär sång (»det skedde när du, mitt folk, skulle sjunga en gammal sång full med tårar«, nr 4), vilken – omvandlad till en kanon – klingar lika ordlös. Vidare tar Pettersson genast i verkets början (»jag kommer inte här och gråter där de föll«, nr 1) upp det från tusenårig liturgisk praxis bekanta psalmodierandet av en text i form av en talsång som utgår från en grundton och använder flera från tidigare århundradens nedärvda musikalisk-retoriska figurer, som exempelvis den som *passus duriusculus* (eller *lamento*) betecknade, kromatiskt fallande linjen (»som lever härnere i helvetet«, nr 3).

Pettersson använder också i sin tolfte symfoni ensatsighet, men motsvarande de dikter som ligger till grund för verket är det musikaliska förloppet indelat i nio deler som går över i varandra. Anmärkningsvärt är återupptagandet av de första takterna: violinernas stormigt virvlande figur som omfattar hela den kromatiska totaliteten och i anslutning härtill den för verket på sätt och vis programmatiska växlingen från ett hastigt uppdykande C-durackord till ess-moll. Till denna vändning – för varje tillfälle inbäddad i nya klangliga kontexter – återvänder Pettersson i slutet av nr 7, samt i de allra sista takterna i hela kompositionen, men här för att stanna kvar i C-dur. Också i den tolfte symfonin finns de för Petterssons symfonier så karakteristiska stilla zonerna, i vilka det musikaliska förloppet plötsligt blir lugnare, både i de enskilda stämmornas rörelser och i det harmoniska fortskridandet. Detta gäller den lugnt pulserande, men också stramt hållna nr 5 (»Hur fanorna föddes«), men framför allt slutet av nr 6 (»Jag kallar på dem«), där plötsligt en för hans klangspråk så typisk »lyrisk ö« med liggande stråkackord och obligat

flöjtstämma öppnar sig. En liknande, men rytmiskt dock mera framåtsträvande struktur finns i den instrumentala inledningen (nr 1), som Pettersson dessutom tonalt låser med ett kort, återkommande motiv – likt ett ostinato – i c-moll. Det kan förvåna att introduktionen ordagrant upprepas i detta avsnitts senare förlopp – men nu »hängs« kören in som ett nytt element i orkestern. Visserligen ger Pettersson därmed det första avsnittet en egen tredelad struktur (ABA'), men samtidigt blir det tydligt var hans preferenser ligger rent kompositoriskt. Över långa avsnitt förefaller kören vara infogad i efterhand, och de ibland utvidgade symfoniska mellanspelen verkar som självständiga genomföringar av det motiviska materialet. Likväl är det instrumentala skiktet på ett säreget sätt kongruent med vokalstämmorna, både kompositionstekniskt och uttrycksmässigt. Denna i sig banala omständighet ger dock den tolfte symfonin en särskild position i Allan Petterssons skapande: det utommusikaliska innehåll som i de övriga rent instrumentala symfonierna och konserterna kan erfaras mer eller mindre tydligt – något som i receptionen ofta stelnat till en standardföreställning – förtätas här som enda undantag till konkreta ord.

Hur unik denna komposition är visar kantaten *Vox humana* (Människans röst, 1974), som skrevs under några få veckor i omedelbar anslutning till *Symfoni nr 12*. I kantaten behandlas deklamation och sång på närmast »klassiskt« manér, genom att de tjänar texten och framträder tydligt mot ackompanjemanget (stråkorkester eller textlöst nynnande röster). Exakt när Pettersson skrev ner detta partitur är oklart, eftersom han egendomligt nog fullständigt raderat ut den för honom så typiska dateringen i slutet av partituret. Föga trovärdig är i detta sammanhang en upplysning lämnad av Leif Aare (»Ofta skriver han en avslutad sång per dag«), för när det gäller *Vox humana* rör det sig

om en svit om sammanlagt 18 mer eller mindre omfångsrika satser, knutna med litterära förlagor, och inte om en vittomfattande komposition av symfoniskt format. Den lösa kedjan av enskilda nummer är i alla händelser gestaltad utifrån musikaliska utgångspunkter. Solosånger och körer alternerar liksom *a cappella*-satser och satser där stråkorkestern övertar en obligat ackompanjemangsfunktion.

Pettersson komponerade kantaten i tre delar. Den viktigaste, första delen bygger på 14 dikter av latinamerikanska författare. För den korta andra delen utgör tre anonyma indianska verser av äldre datum textunderlaget, och i den tredje delen går Pettersson med »Den stora glädjen« än en gång tillbaka till en dikt ur Nerudas samling *Canto general*. I partituret nämns alla de antologier i vilka dikterna finns i svensk översättning: *Hettan spränger natten* (1956), *Fem brasilianska poeter* (1961), *Kondor och kolibri* (1962) och *Kubas poeter drömmer inte mer* (1969). Fast de i lika enkla som eftertryckliga ordalag riktar anklagelser mot sociala missförhållanden liksom mot politisk maktfullkomlighet och frambesvärjer socialistiska utopier, är dikterna dock inte (som man vanligtvis får läsa) av *latinamerikanska arbetardiktare* – om det nu är så man vill beskriva författarnas bakgrund. Det handlar snarare om författare med en utpräglat akademisk bakgrund, vilkas politiska och samhälleliga övertygelse även manifesteras litterärt. Exempelvis levde den peruanske diktaren César Vallejo (1892–1938), som under sina studier konfronterades med arbetsförhållandena på en sockerrörsplantage, senare i Paris och uppehåller sig som övertygad kommunist även i Moskva; Murilo Mendes (1901–1975) var verksam som brasiliansk kulturattaché i Rom; Roberto Fernández Retamar (född 1930) studerade i Havanna, Paris och London och var under Fidel Castro verksam som kultursekreterare; Miguel Barnet

(född 1940) är framför allt känd som skriftställare och etnolog genom sin dokumentärbiografi om den förrymde slaven Esteban Montejo (1966).

Liksom i sin *Symfoni nr 12* avstår Pettersson i *Vox humana* från varje slag av exotisk kolorit. Snarare får man intrycket att *Barfotasångernas* stil och rörelsemönster tas upp vid gestaltningen av sångstämmorna, i synnerhet de solistiska. Linjernas sångbara diatonik och deras jämförelsevis enkla rytm (med undantag för de få synkopiskt förskjutna fraserna) gör att texten får en nästintill lapidarisk intensitet. Påfallande är dessutom i alla numren den uttalat avklarnade, nästan poetiskt överdrivna karaktären i den kammarmusikaliskt utförda tonsättningen av texten. Detta förvånar när man tänker på det omedelbara emotionella uttrycket i symfoniken.

Pettersson avstår i *Vox humana* från plakatartad bildmässighet, han tycks hellre vilja gå ner till ett djupare skikt i den litterära förlagan. Det antyds både genom kompositionstekniska förfaranden och betoningen av enskilda textpassager genom upprepning eller ändrad ordföljd. Det är inte av en slump som den första satsen »Död natt« gestaltas med ett envist, ständigt upprepat basmönster som passacaglia (i d-moll), kretsande i sig själv. Vid slutet framhäver det plötsliga bytet av tonalt centrum textens skifte av tidsplan: »(Inte denna natts, men en annans och väldigares).« I »Dikt hämtad från en tidningsnotis« (nr 7) använder Pettersson musikaliska gestaltningselement, som pekar på det sena 1500-talets madrigaltradition. Men i centrum står inte bara den musikaliska uttydningen av enskilda ord (»dansade« och »kastade«), utan också en växling av perspektiv: om tonsättningen vid den första genomgången av texten ter sig saklig, liksom titeln, så kan man i den andra genomgången spåra något av protagonistens inre tryck och förtvivlan (han framstår nu inte

längre som en anonym person), medan den omedelbart därpå följande, som »sorgvals« anlagda »Dikt till en död vän« (nr 8) verkar närmast surrealistisk.

Med alla dessa musikaliska grepp förskjuts verkets utsaga bort från Petterssons egen person i riktning mot texten. Därmed lyckas även en långtgående omtydning av också de äldre dikterna, som ännu 1974 behållit sin aktualitet: i centrum står inte längre deras mer eller mindre tydligt formulerade politiska budskap, utan den namnlösa förtryckta människan. Det visar i synnerhet de sista takterna av »Den stora glädjen«: liksom *Symfoni nr 9* avslutas verket med en plagal kadens som leder till F-dur, här som en besvärjande förhoppning om »den misshandlade människans seger«, varvid Pettersson lägger betoningen på »den misshandlade« genom att ändra ordföljden och variera. Bakom detta låg för hans del, senast efter det att Salvador Allende störtats, det diktatoriska väldet under en militärjunta, vars ideologi byggde på traditionalism, nationalism, antikommunism och missionsmedvetande och som snart nog kulminerade i den argentinske generalen Ibérico Saint Jeans program: »Först skall vi döda de subversiva, sedan sympatisörerna, sedan de indifferenta och till slut de ljumma.« Nära nog varje sydamerikansk stat regerades vid tiden för kalla krigets kulmination av en militärjunta. Lika egensinnig som omöjlig att missförstå är också den text, med vilken Pettersson inför uruppförandet av *Vox humana* (19 mars 1976) sammanfattade sitt humanitära och samhälleliga credo:

»Saliga äro de i anden fattiga
ty de skola besitta jorden.«

Detta är icke människans röst.

Den fattige hotas i sin egen miljö
där inte ens krigslagen gäller
att inte slå på en redan nedslagen,
drabbas av nödens mutationer i arvsmassan,
av sin egen oskuld
av den grymma och kloka människan,
som upphävde Ordet
och tog jorden i besittning.

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

Detta är människans röst.

VOX HUMANA

KÄLLOR

Carl Rune Larssons anvisningar vid beställningen av *Symfoni nr 12 »De döda på torget«* citeras efter Aares *Allan Pettersson*. Om »den akademiska festmusikens« tradition, textvalet och kontexten informerar Stefanie Steiner i »'med tidsaktualitet i djup bemärkelse'. Allan Petterssons 12. Sinfonie 'De döda på torget'«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch* 2002, Saarbrücken 2004, s. 41–75. Petterssons verkintroduktion publicerades första gången i programboken till uruppförandet den 29 september 1977 i Uppsala. Beträffande uppbyggnaden av kantaten *Vox Humana*, se Michael Kube, *Allan Pettersson*, i: *Oratorienführer*, Silke Leopold och Ullrich Scheideler (red.), Stuttgart 2000, s. 538f. Analytiska upplysningar om Petterssons verk med kör finns också i Peter Revers, »»Blühende Weizenwelten«, erwachsen am »Baum des Martyriums«. Zur Neruda-Rezeption in Allan Petterssons 12. Symphonie »Die Toten auf dem Marktplatz« und der Kantate

»Vox humana«», i: *Komposition als Kommunikation. Zur Musik des 20. Jahrhunderts*, Constantin Floros, Friedrich Geiger och Thomas Schäfer (red.), Frankfurt am Main 2000, s. 241–257. Citatet av den argentinske generalen Ibérico Saint Jean står att finna i olika online-källor. Petterssons humanitära credo trycktes första gången i Leif Aare, «Människans röst i det onda samhället", i: *Nutida musik*, årg. 19 (1975/76), nr 3, s. 32.

INSPELNINGAR

Som liveinspelning av framförandet den 1 oktober 1977 i Stockholms Konserthus utgavs redan några få månader efter uruppförandet *Symfoni nr 12* första gången på LP, där Carl Rune Larsson dirigerade Stockholms Filharmoniska Orkester, Stockholms Filharmoniska Kör och Uppsala Akademiska Kammarkör. Inspelningen utgavs 1988 även på CD (Caprice CAP 21369). Nästan 30 år senare utgavs 2006 en ny produktion med Sveriges Radios Symfoniorkester och Radiokören under ledning av Manfred Honeck (*cpo 777 146-2*), också det som liveupptagning. Även upptagningen av kantaten *Vox humana* ägde rum i omedelbar anslutning till uruppförandet. Stig Westerberg dirigerade Sveriges Radios Symfoniorkester och Radiokören med solisterna Marianne Mellnäs (sopran), Margot Rödin (alt), Sven-Erik Alexandersson (tenor) och Erland Hagegård (baryton). Den gavs ut 1976 på LP och på CD 1994 (BIS-CD-55).

Nya vägar: symfonierna från 1970-talet

PETTERSSONS NIO MÅNADER långa vistelse på Karolinska sjukhuset (omkring september 1970 till maj 1971) hänger samman med det livshotande tillståndet och hans fysiska och psykiska konstitution och därmed med de första veckornas fullständiga tystnad i skapandet. Men redan innan rekonvalescensen successivt påbörjades återupptog Pettersson kompositionsarbetet med förberedelser och skisser till *Symfoni nr 10* och *nr 11*. Först 1972 respektive 1973 förelåg dock de fullbordade partituren och verken uruppfördes sedan under respektive påföljande år. Om man även räknar in *Symfoni nr 9*, som avslutades 1970, så ter sig rent kronologiskt produktionen av verk förvånansvärt kontinuerlig och knappt påverkad av de hälsomässiga komplikationerna. På grund av uruppförandena av den åttonde och nionde symfonin (1972 resepektive 1971) liksom andra uppföranden på konserter och i radio märks inte ens krisen på ytan. Här bör man påminna sig om det mer än fyraåriga uppehållet mellan uruppförandena av den femte och den sjätte symfonin (november 1963 respektive januari 1968). Dessutom gick Pettersson i anslutning till *Symfoni nr 9* och efter denna grundläggande biografiska vändpunkt in i en tätare, nästan årligt fortlöpande produktion som visserligen avbröts 1975 av uppförandeförbudet men i gengäld 1978 omfattade *Violinkonsert nr 2* och partituren till *Symfoni nr 14* och *nr 15*. Tidpunkterna för de första skisserna är faktiskt inte kända; varken färdiga manuskript och kopistavskrifter visar några tillförlitliga dateringar. Men om

man utgår från näraliggande parallella arbeten och arbetsförlopp – i motsats till de under 1950- och 60-talen successivt tillkomna verken – förefaller det följdriktigt att Pettersson vid sin död den 20 juni 1980 å ena sidan var mycket nära att färdigställa violakonserten (1979/80), som för övrigt ännu inte var fullständigt instrumenterad, å andra sidan uppenbarligen redan

hade börjat arbeta på ett nytt verk, vars partiturfragment ännu saknade titel; det har senare provisoriskt benämnts »Symfoni nr 17«.

Trots detta intensiva, parallella arbete på åtminstone två partitur kunde under Petterssons livstid inte alla verk omedelbart uruppföras. Med undantag för *Symfoni nr 12 (De döda på torget)*, som var knuten till en yttre anledning, kan man konstatera att det nästan genomgående tog två eller flera år från det att kompositionen blev färdig till att den uruppfördes. Det blir ännu tydligare när det gäller de tre sista symfonierna som avslutades 1978/79, nr 14, 15 och 16 (den sistnämnda med obligat saxofonstämma, se följande kapitel om konserter från 1970-talet), som alla uruppfördes efter Petterssons död. Det påverkade också mottagandet av dessa kompositioner – både inom den dåtida konsertjournalistiken, som förefaller ha fått en tillbakablickande karaktär, och det faktum att dessa symfonier fortfarande inte tagits upp i repertoaren. I detta hänseende skiljer sig den landsomfattande, närmast påträngande presentationen av uruppföranden – i form av sändningar i Sveriges Television med delvis parallella sändningar i svensk radio (*Symfoni nr 10*, *Symfonisk sats* och *Violinkonsert nr 2*) eller som direktöverföring från norska radion (*Symfoni nr 13*) – från den senare, mycket beskedligare uppförandestatistiken för dessa verk. Det var som om denna helt unika exponering i sig redan hade sugit upp allt framtida engagemang i dessa partitur. Detta intryck bekräftas av den omfattande

uppförandecykeln i Nordrhein-Westfalen 1994/95: dels saknas i programmet bland annat *Symfoni nr 13*, dels utgick från denna stort anlagda retrospektiv knappast några nya impulser; tvärtom framstod den för mer än ett årtionde som en engångskampanj, med vilken också sattes en slutpunkt.

Att kompositionerna från 1970-talet mera hamnar i bakgrunden av symfonierna 6–8, som uppfattas som centralare och stilistiskt mer samstämmiga, kan i varje fall inte förklaras enbart med att de uruppfördes postumt. Redan tidigare spreds en reserverad hållning – exempelvis visavi *Symfoni nr 13*, som Leif Aare endast gav marginellt utrymme i sin biografi från 1978. I sin recension av uruppförandet (i synnerhet i den öppenhjärtiga rubriken) ger han uttryck för både fortsatt respekt och allvarliga förbehåll: »Nytt storverk – men otillgängligt« (Dagens Nyheter, 9 juni 1978). Men att Pettersson redan med *Symfoni nr 9* hade börjat nyorientera sig stilistiskt i konsekvens med sin pågående konstnärliga utveckling – alltså i frågor om kompositionsteknik och instrumentation, form och uttryckskaraktär – tas i stort sett inte upp och skyms av berättelser om biografi eller hans aktuella fysiska tillstånd.

Detta gäller också artiklar i dagstidningar och tidskrifter med (redaktionellt bearbetade) yttranden och de autentiska intervjuer som sändes i radio eller TV, och det av Sigvard Hammar producerade programmet »Vem fan är Allan Pettersson?« som sändes inför uruppförandet av *Symfoni nr 10* den 11 januari 1974. Slutligen skrev Hammar själv med anledning av uruppförandet av *Violinkonsert nr 2*: »I mer än 20 år barrikaderade han sig på Åsögatan. Ingen, inte ens hans allra närmaste, fick gå in i hans arbetsrum.« (Dagens Nyheters bilaga »På stan«, 19–25 januari 1980) Petterssons hälsotillstånd dokumenterades i offentlig press – inte i officiella bulletiner utan med mer eller

mindre diskreta foton, däribland stiliserade porträtt som visar Pettersson med den skapande komponistens attribut, partitur och blyertspenna. I dessa fall spelar de av ledgångsreumatism deformerade händerna och fingrarna endast en parentetisk roll. Men i samband med Hammars intervju publicerades ett fotografi som överskrider gränsen: den visar Pettersson, sittande

på sängen, i mycket svagt tillstånd med uppkavlad vänsterärm som blottar den helt vanställda armbågen – en radikal bild, som inte bara dokumenterar utan med sitt otvetydigt provocerande och känslomässigt inriktade budskap också kan likställas med bildsekvensen i slutet av Peter Berggrens film *Människans röst (Vox humana)* där Petterssons mödosamma nedstigning genom trapphuset blottläggs.

Ansvaret för att Petterssons kroppsliga krämpor alls togs upp i offentligheten (liksom tidigare hans sociala härkomst) ligger inte så mycket i en nyfiken allmänhets behov. Det ligger hos Pettersson själv. Sjukhusvistelsen 1970–71 spelar inte någon avgörande roll, utan det är Petterssons egen själsrapport i form av dagboksartade anteckningar som speglar hans eget tillstånd under dessa nio månader såsom ett psykogram. Delar av dessa aforistiska, delvis rentav kryptiska anteckningar publicerades av Pettersson den 13 januari 1974, en dag före uruppförandet, i Aftonbladet som »Marginalanteckningar till tionde symfonin« – inte som specifik teknisk kommentar till kompositionen, utan som en subjektiv atmosfärisk stämning, som det heter inledningsvis: »Tankar nedskrivna under arbetet på min 10:e symfoni på Karolinska sjukhuset 1970–71. En dialog mellan mig och verket, eller kanske känslor, stämningar som inte borde ha artikulerats i ord, allra minst för uppläsning i Sveriges Television. Men för att ge ett slags lokalfärg må så ske.« De tankar som följer kretsar visserligen kring död och liv liksom den totala

hänvisningen till sig själv i en sådan gränssituation: »Den 12 februari 1971. I den dödens tunnel jag lever i nu finns ingen mänska, ingen Gud, intet levande. Bara jag, obönhörligt ensam.« Men att dessa genomgripande biografiska upplevelser inte skulle kasta någon skugga över de verk som skisserades under denna tid, utan att kompositionerna snarare hade kommit till i medveten avgränsning från dem, klargjorde Pettersson med en sista anmärkning: »Den 23 maj 1971. I den sjukhusvärld jag lever i upplever jag en egendomlig kraft inom mig. Jag sitter på sängen och skriver musik som ingenting har med denna, den sista stationens värld att göra: musik med eget liv. Omgivningen tvingar mig, som alltid i mitt liv, att tränga in och ner i mig själv, för att söka nå mitt väsens rot. Detta att något inom en bevarar sin integritet, inte låter sig förstöras, fyller mig med förundran, som inför ett under.«

Därmed lade Pettersson medvetet ut två spår: dels den tydliga anspelningen på den närmare och fjärmare biografiska kontexten (»ett slags lokalfärg«), dels den estetiska maximen om ett autonomt konstverk utan kontext (»musik med eget liv«). Att denna skenbara motsägelse endast kan upplösas till förmån för en musik som får tala för sig själv har Pettersson själv gjort trolig i samband med *Symfoni nr 10* och *nr 11*. Till Bo Teddy Ladberg säger han ännu 1975 angående den första materialsamlingens svåra fas: »Jag bodde i dödens tunnel. Små motiv kom till mig i sängen som hälsningar från en annan värld. Kan du förstå det?« Men redan tre år tidigare hade Pettersson i en intervju med Sigvard Hammar talat uteslutande om den kompositionstekniska sidan, i vilken den ursprungliga »inspirationen« ska lotsas med hjälp av »transpiration«. »Nu har jag fått statens stora tonsättarstipendium. Arbetet tar all min tid. Idématerialet ligger färdigt i mig. Jag vet exakt hur musiken skall låta och behöver

inget instrument. Det svåra är brottningen med det musikaliska materialet, att bearbeta och utforma det. Det kräver arbete utan passioner och känsloeffekter. Annars blir det bara diarré. Det måste göras intellektuellt, det går inte att sitta och blöda och torka tårarna. Då behöver man distansen.«

Otvivelaktigt relaterar Pettersson detta anmärkningsvärda uttalande till det för honom då aktuella arbetet med partituret till sin tionde symfoni. Som tonsättare befriar han den från den högst anspända biografiska tillkomstkontexten och definierar tillkomsten som ett självständigt förlopp. Faktiskt kunde den objektiverbara differensen – eller med Petterssons subjektivare formulering: distansen mellan den upplevda gränsupplevelsen och den skapande processen – knappast vara större. Möjligen skulle man kunna konstatera att det parallellt med Petterssons sjukhusvistelse hade utvecklats en form av musikalisk koncentration, vars potential visserligen antytts i expositionen till den sjätte symfonin, men som i detta genomgående pådrivande, ibland radikala sätt är ny inom serien av symfonier.

Förtätningen av det motiviska materialet står i förvånande kontrast till den flackt anlagda nionde symfonin, med dess brett anlagda utvecklingsvägar och rymliga ostinatopassager, som också på ett ytligt plan avspeglar sig i partiturets omfång och speltid: mot de av Pettersson angivna 65–70 minuter för den nionde symfonin gäller för den tionde symfonin precis 26 minuter. Dessutom föreskriver partituret ett anmärkningsvärt snabbt tempo, som sett över hela det samlade förloppet endast bromsar in vid inträdet i den för Pettersson så karakteristiska, vidspända sångliknande sträckan och i vars slut ett kort uppehåll skapas med en fermat. Likväl gestaltar den tionde symfonin en närmast tvingande och hörbart logiskt gripbar vidareutveckling, så att Carl-Gunnar Åhlén efter ett första möte med verket (i samband

med inspelningen vid en halvofficiell konsert på Cirkus på Djurgården) kunde ställa en diagnos: »Motiviskt (skalan med den överstigande oktaven) och genom sina mer dansmässiga rytmer erinrar den starkt om den mäktiga nionde symfonin, som jag håller för ett av århundradets största verk.« (Svenska Dagbladet, 17 december 1973)

Även om likheten mellan motiven bygger på deras gestik, men inte på deras diastematik och inneboende harmonik, så är den ändå förbluffande tydlig. Det gäller redan fagottens och stråkbasarnas inledande skala, som här framträder som en följd av heltoner, men i *Symfoni nr 9* (i nästan identisk instrumentation) beskriver ett kromatiskt förlopp. Medan här ett språng från den överstigande oktaven till en liggande ton (alltså en aspekt av harmonisk spänning) ansluter sig till det kraftfullt framrusande förloppet, finns det i *Symfoni nr 9* en upprepad sekundsammanstötning (som en rytmisk komponent). Mot det knappt uppfattbara, intervallmässigt sammanträngda växeltonsmotivet i nionde symfonin, som först smyger fram ur det halvtonsteg som fungerar som motivisk groddcell, arbetar Pettersson i den tionde symfonin med en avsevärt mera hanterlig tematisk profil.

Den accentuerade upptakten, de klara sprången (från *e* till kvinten *h*, därifrån till tritonus *f*) och instrumentationen (violin och trumpet) fick Leif Aare att först beteckna den som en »fanfar« – ett begrepp som Pettersson inte ville godkänna utan vidare: »Tala inte med mig om några fanfarer. Tala hellre om fantomer.« Att Aare senare i sin omslagstext till LP-inspelningen (1975) kallar detta för hela verket karakteristiska tema för »appell«, kommer kanske från Pettersson själv, som möjligen inte av en händelse ville peka på den femte satsen i Gustav Mahlers andra symfoni (1888–94), den så kallade »Uppståndelsesymfonin«. I vilken utsträckning Pettersson genom läsning

var bekant med Mahlers icke offentliggjorda program måste emellertid lämnas öppet. Där finns i varje fall för denna sista sats formuleringen »Den 'stora appellen' ljuder – apokalypsens trumpeter ropar« (»Der 'Große Appell' ertönt – die Trompeten der Apokalypse rufen«). Därtill får man förmoda att Pettersson med det öppnande ropet medvetet syftar på den första takten i denna sats (hos Mahler handlar det i varje fall om en dominantisk skala med sikte på C) – likheten i uppläggningen, även tillbakablicken på nionde symfonin, är i denna kontext i varje fall förbluffande.

Vid sidan av heltonskalan och den exponerade appellen får man inte bortse från den linje som i violan simultant med trumpetens rytm kromatiskt skrider nedåt, och med vilken Pettersson bygger en kontrapunkt ur rörelseriktningen. Men i och med att nu, i det samlade fortsatta förloppet, nästan alla gestalter ur den i endast fem takter exponerade motivisk-tematiska grunden avleds genom augmentation eller avknoppning, och genom en stegvis genomförd rytmisk eller diastematisk metamorfos binds in i en trång vävd kontrapunktisk faktur, skapar Pettersson en täthet i materialet och dess derivat som med sådan stringens tidigare förekommit endast i *Konsert för violin och stråkkvartett* (1949) och *Sonater för två violiner* (1951). Därmed löser han efter två årtionden det för hans skapande och kompositoriska utveckling grundläggande dilemmat med de musikaliska händelsernas intensiva förtätning och strävan efter ett symfoniskt definierat och dimensionerat förlopp på ett helt nytt sätt.

Genom att lägga upp symfonin i avsnitt så att både det motiviska materialet, klangfärger och uttryckskaraktärer utvecklas, tar Pettersson upp en redan i nionde symfonin prövad modell att skapa musikalisk form utan att gå tillbaka till den traditionella sonatformen. Men även här finns en långsammare, i fakturen

utglesad sträcka för stråkarna om knappt 200 takter, även om denna inte explicit betecknas som *cantando* och som i början innehåller ännu ett slagverksostinato. Både med hänsyn till den uppenbara kompositoriska utvecklingen i detta verk och med kännedom om Petterssons egna kommentarer liksom de konnotationer som han uppenbarligen helt medvetet spritt omkring sig och som går utöver det egentliga partituret, måste det överraska att just Leif Aare i anslutning till uruppförandet den 14 januari 1974 visserligen beskriver symfonin som »ett kraftfullt och våldsamt vitalt verk« men komplett missförstår och nästan lättsinnigt sammanfattar partiturets verkliga betydelse: »I Tian händer något uppseendeväckande. För första gången under sin stora, mångåriga symfoniperiod går Allan Pettersson ut i det musikaliska solljuset.« (Dagens Nyheter, 15 januari 1974)

Efter den tungt vägande presentationen av den tionde symfonin är det egenomdomligt att de följande orkesterverk som uppfördes under Petterssons livstid – alltså *Symfoni nr 11* och *nr 13* samt *Symfonisk sats* – knappast alls trängde in i det offentliga medvetandet. Om det beror på att den ovanligt korta *Symfonisk sats*, som står ensam i Petterssons produktion, bär tillfällighetsverkets stigma därför att den komponerades till en film, så gäller för de båda symfonierna uppenbarligen att de uruppfördes utanför Sverige, nämligen i Norge. Visserligen kunde det i Bergen åtminstone under 1970-talet etableras en temporär uppförandetradition (i vilken även *Symfoni nr 7* kan inordnas) men den fick ingen fortsättning i Norge; inte heller visade någon av Stockholms båda symfoniorkestrar tills vidare något intresse att programsätta något av de partitur som till och med tillägnats Musikselskapet »Harmonien« i Bergen för ett »andra uppförande«. Inspelningen av uruppförandet av *Symfoni nr 11* från den 24 oktober 1974 sändes på julafton samma år i Sveriges Radio

och arkiverades därefter; i Stockholm framfördes verket under Petterssons livstid först den 28 februari 1980 av Stockholmsfilharmonikerna under ledning av Ole Schmidt – sedan ett framförande som var planerat till säsongen 1975/76 fallit offer för Petterssons framförandeförbud. Ännu sorgligare är statistiken för den trettonde symfonin vars uruppförande överfördes av

såväl Sveriges Television som Sveriges Radio (live) från Festspelen i Bergen. Verket återkom i P2:s program först den 18 september 1996 – i den redan 1993 utgivna inspelningen med BBC Scottish Symphony Orchestra under Alun Francis.

Den anmärkningsvärda återhållsamheten beträffande dessa verk har förmodligen att göra med uruppförandenas sammanhang. I Bergen hade man gått ut med att kompositionsuppdraget för *Symfoni nr 11* skulle finansieras genom NOMUS (Nordiska rådets nämnder för nordiskt musiksamarbete). Sedan början av mars 1973 hade liknande rapporter dykt upp i dagspressen, men det slutgiltiga beviljandet av beloppet uteblev. Pettersson visade sig obegränsat generös gentemot initiativtagaren till beställningen, Musikselskapet »Harmonien«, och skrev till orkestern: »Ni skall få er symfoni ändå. Er stora vänlighet är betalning nog.« Beträffande den trettonde symfonin, vars uruppförande ursprungligen var tänkt för festspelen 1977, förelåg löften om motsvarande finansiering i rätt tid; men i detta fall förslog inte repetitionstiden: verket lyftes ur programmet och framfördes först den 7 juni 1978, nu i den nyöppnade Grieghallen.

I ett försök att beskriva den elfte symfonin utifrån en utgångspunkt som baserar sig på jämförelsevis liten förtrogenhet med materialet, använder Leif Aare värderingar som en gång avsett de symfonier som tillkommit före 1970–71: »det [stycket] saknar både den breda inledningen och den stora, varmt sjungande epilogen« (Dagens Nyheter, 2 mars 1980). Därmed iakttogs tyd-

ligen inte att Pettersson redan efter *Symfoni nr 6* övergav det traditionellt rotade konceptet med en långsam, från det fortsatta förloppet avskild introduktion, och att den nämnda epilogen (som från citatet av en *Barfotasång* fram till en till enstämmighet tätnande fri linje gestaltas på ständigt skilda sätt), inte på detta principiella vis återfinns i alla verk. Ännu med färska intryck från uruppförandet framstod för Aare den elfte symfonin »som en syntes av de två tidigare ytterlighetsverken. Här finns fortfarande flöjtens svindlande fågelsång över hotande basgång. Här finns också stråkarnas smärtsamma sång, och så småningom införs en kraftladdad, korthuggen, rytmisk gestik; allt under en tätnande orkestersats.« (Dagens Nyheter, 27 oktober 1974) Därmed postuleras inte bara en verkspecifik symfonisk triad, utan dessutom den dialektiska modellen med tes, antites och syntes. Vad denna lika spontant som vagt formulerade åsikt bygger på förblir emellertid oklart, ty de efter ett ytligt hörselintryck beskrivna satskaraktärerna hör otvivelaktigt till grunduppsättningen i Petterssons musikaliska språk och återfinns även i andra verk. Visserligen fortsätter den överraskande tätheten i fakturen på den i *Symfoni nr 10* inslagna vägen, och de långa, flerskiktat anlagda partierna, uppbyggda över ett ostinato eller en orgelpunkt, påminner om *Symfoni nr 9*. Ny är däremot den nästan konsekvent genomförda kontrapunktiska förtätningen av den motiviska basen, och den formella ram i vilken det musikaliska förloppet ställs.

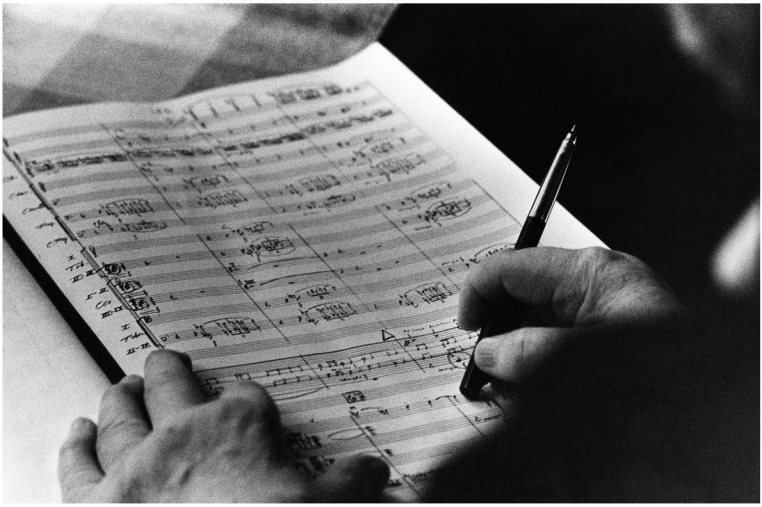
Symfoni nr 11 börjar helt överraskande med en stor »lyrisk ö«. Med anvisningen *sempre cantato un po'agitato* handlar det inte om ett avsnitt där det motiviska materialet återförs till sin melodiska substans, utan om en nästan simultan exposition av flera diastematiskt skiljaktigt anlagda linjer. De fungerar som ett förråd ur vilket både melodiskt och ackompanjerande material

ständigt hämtas i det fortsatta förloppet: i oboen en diatonisk stegvis fallande kvint (*h–e*), i violan en stigande kvart (*g–c*) och i cellon en med sina tonupprepningar nästan psalmodisk vändning, ur vilken en karakteristik förhållningston framträder; till detta kommer en lång och utsträckt skala i horn och stråkar. Harmoniskt är dessa första takter jämförelsevis fast förankrade,

när en kadens som utgår från e-moll fortskrider över C-dur till a-moll och även snuddar F-dur; senare tillkommer i flöjterna tonala dubbelslagsmotiv. Men lika avgörande för verkets konception är den till en början endast vagt gestaltade elegiska melodin i violans diskantläge.

Detta knappt femtio takter långa avsnitt bildar inte en långsam inledning i egentlig mening. Pettersson skiljer avsnittet från det fortsatta förloppet både genom att sätta in träblåsare och genom att plötsligt göra gångarten snabbare (om än i samma tempo) med införandet av kortare notvärden och rytmiskt motlöpande synkoper. Detta är början på en i flera stora avsnitt uppdelad genomföring, som visserligen strävar mot enskilda höjdpunkter, men istället för en extatisk katharsis utmynnar i ständigt nya ostinatomodeller och harmoniskt stabila passager byggda över en orgelpunkt – exempelvis ett till f-moll fixerat avsnitt om mer än 100 takters längd. Ett senare avsnitt verkar med sin direkt dansartade karaktär nästan som ett scherzo, i synnerhet som Pettersson tänker sig ett nästintill autentiskt storbandssound med de starkt accentuerade bleckblåsarna i kombination med slagverket.

Mot dessa ytligt sett primärt rytmiskt organiserade passager står emellertid ett tätt kontrapunktiskt flätverk – framför allt i stråkstämmorna. Redan tidigare har en fyrstämmig kanon utvecklats i ett lugnt pulserande avsnitt; den tas upp på nytt och stegras på ett högst konstfullt sätt – alldeles som om Pettersson



Allan Pettersson med sin nionde symfoni.
Foto: Gunnar Källström/TT.

likt en renässansmästare ville bevisa sin kontrapunktiska kompetens i ett enda slag. Först sätter de i fyra grupper uppdelade violinerna på två takters avstånd in med en 12 takter lång linje, som i slutet speglas vid en vertikal axel och fortsätter sedan baklänges. Viola och cello (likaledes i fyra grupper) tar upp denna princip med en 14 takter lång linje. I en andra, inte lika

strängt anlagd kanon, dras enskilda stämmor av och till samman till terskombinationer, i basarna införs en längre, augmenterad linje. Till en egentlig kulmination kommer det först när också denna kanon fritt har genomförts och satsen åter förankrats i en orgelpunkt: inom få takter framträder simultant många av de tidigare successivt bearbetade tematiska gestalterna i en komplex skiktning. Istället för en sista stegring eller en successiv slutsång kryper symfonins första takter fram ur förloppet, som efter den tillryggalagda sträckan nu framstår som annorlunda, fastare. Slutligen framträder i trumpeterna (inte strålande, utan *con sordino*, snarare återhållet) violans elegiska melodi än en gång klart lysande, innan den plötsligt uppblomstrande satsen lika oförmedlat åter sjunker ihop i sig själv och stannar upp i ett a-mollackord.

Denna egenartade cykliska konception – i vilken fakturens och även motivens radikala polyfona förtätning inte kommer till någon slutpunkt, utan med återgången till satsens början utmanar till en förnyad genomföring av materialet (men då beaktar andra parametrar) – leder på ett annat sätt än i övriga verk *utanför* det egentliga partituret och implicerar trots all fullständighet i utförandet dessutom något fragmentariskt. Så skall också den bild förstås, som Carl-Gunnar Åhlén för denna plötsligt uppkommande musikaliska ram tecknade i en recension av verket: »Slutet med mollackordet upplever man inte som ett slut utan som ett löfte. Tonsättaren stänger bara tillfälligt dörrarna men där inne brusar

musiken vidare.« (Svenska Dagbladet, 28 december 1974)

Symfonisk sats framstår som ett intermezzo mellan den tionde och elfte symfonin å ena sidan och den tolfte *(De döda på torget)* och kantaten *Vox humana* å den andra. Satsen hade uruppförts i Sveriges Television som musikdelen av en landskapsfilm med titeln *Poem* av Boris Engström (1931–2009) julafton 1976. Verket beställdes redan i början av 1973; i en artikel om Petterssons senaste skapande aktiviteter rapporteras att detta verk »skall tolkas i bilder av Boris Engström« (Svenska Dagbladet, 11 mars 1973) – alltså att filmen skall illustrera det klingande förloppet och inte (som vanligt) att musiken tjänar som bakgrund till de rörliga bilderna. Desto mer irriterar det konstnärliga resultatet (oavsett ur vilken synvinkel det betraktas). Engström fokuserar i denna svart-vita produktion med långa inställningar på ett vinterligt, flackt kustavsnitt präglat av kuriösa isformationer, varvid de i detalj infångade flacka vågrörelserna lika litet skulle passa kompositionens karaktär som perspektivväxlingen tar tag i musikens form och rytm. Detta måste förvåna, eftersom *Symfonisk sats* i två avseenden är ett i Petterssons produktion singulärt stycke: dels är partiturets speltid knappa 13 minuter, dels har Pettersson på ett förbluffande tydligt sätt delat in förloppet i flera från varandra åtskilda och sinsemellan relaterade avsnitt.

Karakteristisk är växlingen mellan sådana avsnitt som exponerar det melodiskt bestämda tematiska materialet i ett vandrande grundtempo (de slutar alla före en andningspaus i B-dur) och sådana som med något rörligare tempo och påskyndade gångart genomför en dramatisk stegring. Detta gäller först och främst den linje, som efter en kort vidareförande introduktion i förstaviolinen sätter in med klar tonal centrering på b-moll, övertas av violan och förtätas kanoniskt av de båda violinerna. Linjen utmärks av både en sext som svingar sig uppåt över ett

föregående halvtonsteg och en rytmisk identisk tersväxling. Det följande avsnittet har karaktär av att vara en genomföring, där den ursprungliga linjen snabbt avtecknar sig i blåsarna (men nu i *forte*). Helt enligt den klangkaraktär som präglar den »lyriska ön« exponerar de båda violinstämmorna i det tredje avsnittet en andra, melodiskt uppåtriktad och till a-moll relaterad tematisk tanke med ett karakteristiskt dubbelslagsmotiv. Denna tanke framträder i det fjärde avsnittet liksom inmonterad i den återvändande täta, genomföringsartade fakturen, augmenterad i cello och horn. Att det femte avsnittet i det melodiska förloppet är en nästan exakt repris av det första, och att Pettersson med denna tillbakasyftning tar upp en av grundkonstanterna i en äldre, mera etablerad modell kan förmodligen relateras till den formellt klara disposition som verket har i sin helhet. Den än en gång påbörjade genomföringsdelen avbryts redan efter 12 takter och ger plats för en avslutande coda, i vilken båda temana kombineras (cello och viola), innan satsen till slut pendlar över till sitt avslutande a-mollackord.

Med konceptionen av de båda vokalsymfoniska kompositionerna i stort format (se föregående kapitel) och den skaparpaus under 1975 som åtminstone låter sig rekonstrueras med hjälp av dateringarna, uppstod med *Symfoni nr 13* ett verk i vilket Pettersson griper tillbaka på kompositionstekniska aspekter och uttryckskaraktärer i sin dittillsvarande produktion, och därtill kastar ett nytt ljus över den. Dessutom anknyter han med det yttre formatet till verken från den senare delen av 1960-talet. Med en speltid på cirka 67 minuter och ett omfång av 2 046 takter uppnår kompositionen nästan den nionde symfonins till ytterlighet stegrade dimensioner, med vilka endast *Violinkonsert nr 2* (1977–78) kan jämföras. Med tanke på Petterssons bräckliga fysiska konstitution är den trettonde symfonins extremt korta

tillkomsttid närmast otrolig; den anges i partituret med »Stockholm, mars–augusti 1976«. Men det är oklart om dateringen bara avser själva utskriften (och därmed också instrumentationen) eller om de sex månaderna omfattar hela kompositionsprocessen inklusive formal konception och skisser av förloppet. Det senare antagandet tycks åtminstone ligga inom det möjligas gräns, eftersom Pettersson när han lägger upp symfonin griper tillbaka på en disposition som han är förtrogen med, och på satskaraktärer, som han redan utprovat i olika konstellationer.

De första 86 takterna kan beskrivas som en exposition. Ur det diastematiska material som ligger till grund för symfonin (en från *c* utgående expanderande tonföljd, som i en högre oktav slutar med linjen *c–dess–ess*) utvinner Pettersson – genom en ständigt skiftande rytmisk och metrisk organisation – två tematiska gestalter som kontrasterar i gestik och uttryck. Verket präglas i de första takterna av en upptaktstriol, som skapar en fanfaraktig gest med stor ambitus i stråkarna, som genast ansluter en i rytmen starkt accellererande rörelse med små intervall. Med de synkoperat insatta bleckblåsarna öppnas inom detta första avsnitt ett bearbetningsavsnitt, som efter en dynamisk höjdpunkt – då fanfaren tydligt tas upp igen – avstannar i ett klart G-durackord. Den andra tematiska gestalten, snarast präglad av små intervallsteg, är härledd ur samma material och utgår också från *c* som tonalt centrum. De båda första tonerna framträder emellertid nu som förslag till tonen *h*, ligger till en början i violastämman och får ett kontrapunktiskt förhållande till flöjt och klarinett i högt läge. Denna gestalt tas upp i rask följd av fagott, violinerna och basklarinetten, innan åter G-dur uppnås som slutpunkt.

Med den anslutande, utvidgade kombinationen av dessa båda tematiska gestalter – den melodiska gestalten återkommer ryt-

miskt förtätad som kanon i stråkarna, fanfaren återkommer i träblåsarna, vartill kommer en augmentation i förstabasunen i trångt läge – börjar ett för Petterssons formtänkande karakteristiskt »genomföringsartat« satsförlopp, som utmärker sig av olikartat organiserade stegringssträckor, markanta ostinaton och kontrapunktiska förtätningar. Men klarare än i andra

av hans verk åtskiljs de enskilda sektionerna eller stegringarna från varandra genom placeringen av ritardandon och fermater. Påfallande är också i de lugna passagerna ibland uppträdande »språkmässigheten« i linjerna (de verkar som ett eko av den tidigare tolfte symfonin och kantaten *Vox humana*), den harmoniska stabiliteten i enstaka avsnitt, vitt utbredda ostinaton (inte minst genom det tonalt strukturerade utgångsmaterialet) och slutligen även införandet av fullkomligt nya, motiviskt, harmoniskt och uttrycksmässigt oberoende moduler. En sådan modul är en på c-moll baserad stråksång, ur vilken en »gospelmelodi« avtecknar sig i soloviolan (några vändningar erinrar om hornropet i finalen av Johannes Brahms *Symfoni nr 1*). En annan modul är ett stycke av scherzotyp, anlagt som vals (a-moll, ¾-takt) och en tredje är en cello-cantilena om inte mindre än 51 takter (återigen spelad solo från den första pulten). Till den ansluter sig en till 200 takter uttänjd »lyrisk ö« i stråkarna – men inte i återhållet piano, utan trots anvisningen *cantando molto* dynamiskt nästan genomgående pressad i *forte*. Därmed förefaller också symfonins slut förberett, som Pettersson i en klanglig förtätning leder till en nästan koralartad höjdpunkt. I stegrat tempo låter han symfonin utmynna i en ljus apoteos i Ciss-dur.

Just denna sista kadensering, som nästan helt måste strida mot den redan etablerade bilden av Pettersson och hans symfoniska verk, ägnades åtminstone i recensionerna av uruppförandet särskild uppmärksamhet – men utan att det etablerade

omdömet om hans *œuvre* förändrades på ett påtagligt vis. Kerstin Linder konstaterar: »en vital, nästan triumfatorisk musik, där orkesterns alla stämmor med få motiv, fortspinningar och metamorfoser är intensivt engagerade med eller mot varann för att mot slutet lugnas till en klarare polyfoni och en allt skönare stråksats, som till sist slutar – i den anda hela symfonin har – i en rytmiskt vital final i klingande dur« (Svenska Dagbladet, 9 juni 1978). Leif Aare ser vid sidan av linjernas täta polyfoni däremot en viss stagnation i verket, när han noterar: »Flera av de melodiska och klangliga åtbörderna känner vi igen ur den tidigare produktionen« – en formulering som leder tanken till det elaka påståendet att Anton Bruckner bara hade skrivit en enda symfoni, men i gengäld gjort det nio gånger.

Om nu Aare här i motsats till »stora Petterssonska stråksången« beskriver långa sträckor av symfonin som »våldsam kamp i abstraktionens (!) tecken« (Dagens Nyheter, 9 juni 1978), så framstår för honom tre år senare beträffande *Symfoni nr 14* just denna nivå av den musikaliska satsen särskilt anmärkningsvärd, vilket framgår av hans recension av uruppförandet: »I verk efter verk har han borrat sig igenom allt det svåra. Alla maror som rider honom har han projicerat på sin musik och på sina vänner och fiender, tvärs av och utan urskiljning. Då inträffar detta att han skriver en symfoni – nr 14 – som är mycket ung, som kastar allt utom den rena musiken och den snillrika symfoniska konstruktionen över bord.« Att just detta verk för Aare innebär »en häpnadsväckande förändring i Petterssons hållning till sin konst«, detta eftersom slutet inte handlar om »resignation utan om triumf och glans« (Dagens Nyheter, 27 november 1981), måste förvåna med tanke på den radikala reduktionen av materialet redan i den trettonde symfonin, den maximala kompositoriska bearbetningen och det till Ciss-dur vända slutackordet.

Det gör att man kan förmoda att det inte är verket utan Pettersons död som över huvud möjliggör en förändring av perspektivet. I varje fall förvånar Aares ord om att Allan Pettersson skall ha varit ensam om att projicera yttre biografiska omständigheter liksom även det subjektiva tillståndet i partituren. Snarare blev dessa aspekter endast alltför beredvilligt anammade och publicistiskt vidareförda, tills de utvecklats till veritabla receptionskonstanter – ungefär som hos Kerstin Linder, som karakteriserar det musikaliska förloppet i den 1978 tillkomna fjortonde symfonin med orden: »Här pågår en oavbruten kamp« (Svenska Dagbladet, 27 November 1981).

Faktiskt fortsätter Pettersson i den fjortonde symfonin den väg han slog in på med den trettonde symfonin och sedan fortsatte med den andra violinkonserten. Dels förgrenar och förtätar han det grundläggande motiviska materialet in i minsta detalj, dels ordnar och segmenterar han verkets storformala struktur genom tydliga insnitt och en taktmetrisk differentiering av de enskilda avsnitten. Till exempel är det ovanligt för en symfoni med den ojämna 3/8-takten alldeles i början av det inledande *Presto*; den utgör här en väsentlig del av det kompositoriska *inventio*. Det består av en följd av nio åttondelsnoter, först i violinerna, som utgående från tonen *c* i små tonsteg i växlande rörelseriktning och utan att upprepa någon ton rör sig inom ett omfång av en tritonus, men kromatiskt mot slutet från *giss* uppnår kvinten *g*. I ett alltifrån början tätt vävt polyfont nätverk av stämmor fogas till detta tema flera motiviska bildningar: en diatonisk och i lugn rörelse stigande linje från *c* till *g* i violonceller och kontrabasar, ett synkoperat motiv i små tonsteg i violinerna och en två takter lång, framåtriktad och repetitiv sextondelsrörelse i violan. De bildar de celler, med vilka Pettersson genom ihållande sekvensering genomför det samlade första avsnittet av verket.

Sättet att bilda och delvis även simultant använda omvändningar, kräftgestalter, kräftomvändningar och även augmentationer i kontrapunkt med sig själva är ägnat att förvåna – det är tekniker, som i denna konsekventa användning erinrar om Andra Wienskolans kompositoriska metoder. Pettersson var förtrogen med dem sedan lektionerna hos René Leibowitz, men hade dittills inte använt dem i sin produktion i denna tillspetsade, strukturbildande form. Denna motiviska utvecklingsprocess grundläggs mellan takt 6 och 30 i låga stråkar med en harmonisk fortskridning, vilken som en vanlig kvintfallssekvens, med utgångspunkt från *gess* (eller enharmoniskt *fiss*), löper fallande genom alla kvintcirkelns tolv stationer i dubbeltakter via steget *dess* och kommer fram till utgångspunkten *gess* som nu sammanfaller med en första dynamisk höjdpunkt.

Denna strukturella täthet, som ligger under ytan av den framåtträngande expressiva uttryckskaraktären, upplöser Pettersson först genom att växla över till en andra, lugnt flytande temagrupp. Efter övergång till $^3/_2$-takt griper han tillbaka på melodin »Klokar och knythänder« ur *Barfotasånger* (nr 2) och utvidgar melodin genom att upprepa den sista raden. Till den fullständigt genomförda andra strofen fogas sedan en nervös triolrörelse. Den går tillbaka på den centrala niotonsföljden och blir strax dubbeltaktig, senare även halvtaktig, sekvenserad på sina egna tonlägen, innan sångens enskilda verser dras in i det motiviska arbetet. Fast den snabbare gångarten, kombinerad med energiska motiv och en märgfull blåsarinsats, ligger nära en relation till *Barfotasångens* text (»men det bästa man kan äga, / är ej till för händer / som knythänder bli«), spärrar Pettersson med sin höga abstraktionsgrad vid variantbildningen av det motiviska materialet vägen för en alltför enkel semantisk tydning (i motsats till den andra violinkonserten där en *Barfotasång* är målet för en ur

motiviska groddceller gestaltad process). Detta klargörs även av de med *cantando espressivo* överskrivna melodiska linjerna, som senare bestämmer ett avsnitt i *alla breve*-takt, infattat i bankande ostinaton och kokande rörelser i ackompanjemanget. Också den relativt knappt hållna »lyriska ön« med sitt genomgående *forte* blir orolig. Ett övergripande cykliskt sammanhang för alla storformsavsnitt skapas framför allt genom niotonsföljden, som dyker upp i ständigt nya konstellationer, innan symfonin med ett brett ritardando stannar upp på ett gåtfullt vis i ett mörkt C-durackord.

Med den femtonde symfonin fortsätter Pettersson konsekvent den väg han slagit in på först under senare delen av 1970-talet med de signifikanta motivbildningar, som inte bara vidareutvecklas i talrika metamorfoser, utan också återvänder ett flertal gånger under satsens lopp i en stabilisering av det vittomfattande formella ramverket. Liksom i den fjortonde symfonin är slutet av partituret daterat »Stockholm 1978« och uppvisar ett helt nytt tonfall, trots att den ligger så nära i tiden och har ett lika begränsat grundläggande material. Det yttrar sig både i en anspänd, emellanåt energiskt stegrad nervositet och i en form och klanglig organisation som påminner om Anton Bruckners symfonier.

Den radikala nedskärningen av den motiviska grunden märkte redan Leif Aare vid uruppförandet: »Ur en fras på fyra takter föds material till ett verk på 30 minuter« (Dagens Nyheter, 21 november 1982). Han syftar här på en expressiv, oroligt strävande melodisk linje som först framträder i violinerna, men vars begynnelse i ett accentuerat suckmotiv blir självständigt och stegras till de markerade ropen i bleckblåsarna, vilket faktiskt gör motivet bestämmande för långa sträckor av verket. För att inte tala om den raska skallöpning genom kvinten, vilken i rollen som motmotiv i det fortsatta förloppet får en avsevärt större vikt än att endast ha en kontrapunktisk funktion.

Betydligt mera avgörande för hur man kan förstå symfonins form är emellertid de korthuggna bleckblåsarackorden, satta på en-och-en-halv takts avstånd direkt från starten. I kombination med lilltrummans accentuerade virvel åstadkommer de en marschartad impuls, som sedan återupptas i det fortsatta förloppet och flera gånger markerar en ny ansats i utvecklingen, till sist också början på en varierad »återtagning«. Ändå förefaller verket – tydligare än de föregående symfonierna – vara uppdelat i en tät följd av relativt korta avsnitt, i sin polyfona beskaffenhet olikartat gestaltade; gångjärnsställena bildas genom plötsliga avbrott eller förberedda hållplatser. Med de anmärkningsvärt ofta förekommande anvisningarna *stringendo* (stigande tempo), *ritardando* (långsammare) och *allargando* (bredare, ibland med tillägget *moltissimo*) växlar Pettersson också mellan de totalt tre grundtempi och gestaltar därmed ett mycket mer dynamiskt satsförlopp än i de vidsträckta, delvis inom sig själva kretsande symfonierna från 1960-talet.

Trots att ingen utpräglad »lyrisk ö« återfinns skapar Pettersson efter ungefär den första tredjedelen av verket genom ett *cantando*-avsnitt inlett i 3/2-takt en mer utsträckt, lugnt framåtskridande motpol, som först långt senare avbryts genom ostinato-rytmen av en påträngande snabbmarsch. Såväl klangligt som kompositionstekniskt närmar sig Pettersson här Bruckners tonspråk med en konsekvens som inte har någon tidigare motsvarighet i hans verk. Det sker inte bara genom de utdragna stegringarna, utan än mer genom homofont definierade ackordfortskridningar, mörka treklangsbildningar, den uppmärksamma behandlingen av bleckblåsarna liksom en tremolo-sektion för stråkarna. Men symfonins slut måste irritera. Sedan förloppet allt mer stannat upp låter Pettersson i de sista takterna den samlade orkestern än en gång mödosamt arbeta sig upp – för

att missa en triumferande vändning till C-dur. Istället sätts ett Fiss-durackord i högt läge in i *fortissimo*, som hämtat utifrån, vilket lämnar slutet öppet.

KÄLLOR

Allan Petterssons »Marginalanteckningar till tionde symfonin« publicerades den 13 januari 1974 i Aftonbladet. Om Sigvard Hammars intervju, se källorna till Kapitel 1. Samtalet med Bo Teddy Ladberg ingick i artikeln »3 timmar och 10 minuter tillsammans med Allan Pettersson – den största elden i landet«, *Veckojournalen*, nr 27, 1975, s. 20–21 och 46. Petterssons förnekande av begreppet »fanfar« i samband med tionde symfonin finns dokumenterat hos Leif Aare: *Allan Pettersson*, s. 183. Där citeras även Petterssons brev om elfte symfonin till Musikselskapet »Harmonien« i Bergen 1973 (s. 185). Peter Ruzickas essä »... Cantando ...«. Bemerkungen zum Spätwerk Allan Petterssons am Beispiel der »Fünfzehnten Symphonie«" publicerades först i: Peter Ruzicka, *Erfundene und gefundene Musik. Analysen, Portraits und Reflexionen*, Hofheim 1998, s. 204–211 och omtrycktes lätt förändrad i: *Allan Pettersson Jahrbuch 2001*, Saarbrücken 2002, s. 53–63.

INSPELNINGAR

Redan några få månader efter uruppförandet spelades Petterssons tionde symfoni in av Sveriges Radios Symfoniorkester under Antal Doráti den 13 och 14 juni 1974. Inspelningen utgavs 1975 på LP (EMI E 061-35142), men återutgavs sedan inte på CD. Först 1997 kom symfonin på CD genom NDR:s Radio-Philharmonie Hannover under Alun Francis (cpo 999 285-2), en skiva som även innehåller den elfte symfonin. Ännu en produktion av den tionde symfonin utkom på BIS med Norrköpings Symfoniorkester under Leif Segerstam (BIS-CD-880) kopplad med den åttonde symfonin. Dessförinnan hade redan den elfte symfonin utgivits (BIS-CD-580), kopplad med den sjunde symfonin. *Symfonisk sats* utgavs 1995 (tillsammans med andra symfonin) i en inspelning med BBC Scottish Symphony Orchestra under Alun Francis (cpo 999 281-2), men finns även som live-inspelning från Stockholms Konserthus med Stockholms Filharmoniska Orkester under Yuri Ahronovitch från 12 april 1986 som del av *Stockholms Filharmoniska Orkester 75 år – 1914–1989* (BIS-CD-421–424). Den omfattande trettonde symfonin föreligger hittills

bara i en enda inspelning från 1993 i vilken Alun Francis ledde BBC Scottish Symphony Orchestra (cpo 999 224-2). Till de mest framstående inspelningarna av ett verk av Allan Pettersson hör otvivelaktigt den som gjordes 3 och 4 december 1981 av den fjortonde symfonin av Stockholms Filharmoniska Orkester under Sergiu Comissiona (även som CD:n Phono Suecia PS CD 12). Ännu en liveinspelning med Radio-Symphonie-Orchester Berlin under ledning av Johan M. Arnell utgavs 1992 (cpo 999 191-2). Med få månaders mellanrum producerades 1993 de båda enda ännu tillgängliga inspelningarna av femtonde symfonin. Produktionen med Leif Segerstam och Norrköpings Symfoniorkester utkom (kopplad med tredje symfonin) på BIS (BIS-CD-680), den andra på cpo med Peter Ruzicka och Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (cpo 999 223-2).

De sista verken: konserterna från det sena 1970-talet

Fast Pettersson för det mesta betecknas som »symfoniker« ser man snabbt på hans verkförteckning att denna slagordsmässiga karakterisering av hans verk inte blir helt rättvisande. Den missar både den singulära konserten för violin och stråkkvartett (1949) och de kammarmusikaliskt förtätade sonaterna för två violiner (1951), som blev så betydelsefulla för det fortsatta skapandet. På samma gång nivelleras spänningsfältet i Petterssons terminologiska differentiering mellan symfoni och konsert. Detta gäller både de tre konserterna för stråkorkester (1949–50, 1956 och 1956–57), som tillhör en egen betydande genre, och de tre kompositionerna med ett soloinstrument som tillkom under hans sista decennium: *Violinkonsert nr 2* (1977), den sextonde symfonin med obligat saxofonstämma (1979) samt den ofullbordade violakonserten (1979–80). Den ofta bekväma hjälpkonstruktionen »symfoniker« kan därför – även om man beaktar den genreöverskridande *Symfoni nr 12 »De döda på torget«* (1973–74) och kantaten *Vox humana* (1974) – komma till meningsfull användning för perioden från 1958 till 1973, under vilken åtta symfonier (nr 4 till nr 11) tillkom i tät följd. Präglad blev han utan tvekan genom symfonierna 7, 8 och 9 (1966–67, 1968–69 und 1970), med vilka han fick ett genombrott i den breda musikaliska offentligheten.

Med tanke på Petterssons utveckling som instrumentalist måste det ändå förvåna att han först sent i livet tar upp sina musikererfarenheter i de omfattande verk med stor besättning, som

han betecknade som konserter. Han förblev helt oberörd av den kvantitativt och kvalitativt anmärkningsvärda repertoar som tillkom i Sverige under 1940- och 1950-talet – enbart för hans båda instrument, violin och viola, kan man exempelvis nämna verk av Gösta Nystroem (violakonserten *Hommage à la France*, 1940), Hilding Rosenberg (*Violakonsert*, 1942, och *Violinkonsert nr 2*, 1951), Karl-Birger Blomdahl (*Violakonsert*, 1941/42, och *Violinkonsert*, 1946), Dag Wirén (*Violinkonsert* opus 23, 1946), Moses Pergament (*Violinkonsert*, 1948, *Violakonsert*, 1964), Lars-Erik Larsson (*Violinkonsert* opus 42, 1952) samt Lillebror Söderlundh (*Violinkonsert*, 1954).

Trots sin utsökta spelteknik (dokumenterad genom Jenny-Lind-stipendiet 1938) och kompositionsförsöken under 1930-talet, som reflekterade hans egna musikaliska erfarenheter, såg sig Pettersson uppenbarligen inte i läge att koncipiera ett större verk med vilket han själv skulle kunna framträda som interpret. Anledningar till detta kan man finna i hans personliga belägenhet och hans erfarenheter från Konsertföreningens orkester, som präglade honom för många år. Inte heller öppnade sig för honom något tillfälle till ett sådant uppförande, i synnerhet som han märkbart reducerade sin verksamhet som musiker till förmån för substantiella, systematiska och teoretiska kompositionsstudier; till sist gav han helt upp. Hans utomordentliga färdigheter som instrumentalist speglas därför endast i de extrema spelteknisk a och klangliga krav som ställs i konserten och sonaterna.

Först 28 år efter *Konsert för violin och stråkkvartett* tog Pettersson på nytt upp idén till en instrumentalkonsert. Man kan bara spekulera över vilken den avgörande impulsen var som ledde till att den andra violinkonserten (1977) komponerades efter det att *Symfoni nr 13* (1976) avslutats, men de erfarenheter och iakttagelser som han gjort under sin tid vid orkesterns violapult

satte tydliga spår i solostämman och hans sätt att disponera partituret. Medan solisten redan i den tidiga konserten ofta agerat som *primus inter pares* gentemot de obligata stämmorna i stråkkvartetten, och växlingen mellan solo- och tuttipassager (utom i kadenserna) upphävts i en närmast kammarmusikalisk faktur, motarbetar Pettersson i sin andra violinkonsert på ett nästintill radikalt sätt all traditionell form av konserterande. Solostämman kan över långa sträckor endast med möda befria sig från partiturets tätt vävda faktur. Dessutom utgör den inte verkets fixpunkt, trots sina melodiska eller till och med kontrapunktiskt definierade uppgifter. Man får snarare ett intryck av att den nästan oavbrutet verksamma solisten i det ensatsigt koncipierade, mer än 55 minuter långa förloppet hela tiden åter skulle kunna sugas upp av orkestern. Redan Leif Aare påpekade i sin recension av uruppförandet den 25 januari 1980, med Ida Haendel som solist och Herbert Blomstedt som dirigent, att Pettersson helt hade misstagit sig i fråga om partiturets realiserbarhet beträffande klangbilden i konsertsalen:

> Att solist och orkester är symfoniskt integrerade är helt acceptabelt och rekommendabelt. Men bärande material liksom dessa grandiosa virtuosuppvisningar måste ändå höras. Så tänkte jag på generalrepetitionen och fann anledning till oro. [...] Men så kom konserten som jag begick hemma vid högtalare och TV. Och si: varje nyans, varje ton i solostämman hördes. Mikrofontekniken gjorde det tydligen möjligt att »lyfta« Haendels rinnande intensiva ton och i motsvarande mån dämpa orkestern. Så faller Petterssons violinkonsert inom den kategori verk som kan göras full rättvisa först i inspelat och lätt redigerat skick. (Dagens Nyheter, 27 januari 1980)

Och knappt två decennier senare noterade Thomas Anderberg, med anledning av ett framförande med Isabelle van Keulen under Thomas Dausgaard, att partituret är »en utdragen drabbning där solisten mindre spelar med orkestern än mot den, kämpande mot ett kollektiv som inte tycks vilja ge individen någon chans« (Dagens Nyheter, 23 mars 1999).

Men Allan Pettersson koncipierade helt medvetet denna faktur som skiljer sig från den klassisk-romantiska konserten samt nutida konsertanta verk. Det framgår av ett utkast till en obestämd text (ett brev?) som – om än odaterad – på grund av sitt innehåll måste sättas i direkt förbindelse med uruppförandet av den andra violinkonserten. Enligt detta hade Pettersson med den genomkomponerade solistiska violinstämman inte velat framställa en sedvanlig kamp. Tvärtom skulle just den kontinuerligt utvecklade linjen försvara solisten mot den för optiska retmedel mottagliga publiken – utan att därför vid varje tidpunkt också nödvändigtvis vara hörbar:

> Mitt verk var i realiteten en Symfoni för violin och orkester. Därav uppstår konsekvensen att soloviolinen integreras i orkestern som ett vanligt orkesterinstrument[.] I detta symfoniska verk är det i motsats till den konventionella konserten fråga om långa expanderade partier ofta utlösande sig i eruptioner – Icke paketmässiga Tuttipartier som hos t ex vanliga konserter. Violinsolisten elimineras därför hörledes – vilket tonsättaren medvetet har velat – genom att låta solisten ofta spela unisont med framträdande stämmor, tonsättaren låter solisten spela utfyllnadspassager m.m. helt ohörbara noter i orkestermassan! Varför då inte låta solisten sätta fiolen under armen och se upp i taket som en räddande ängel var att

> vänta? Jo – tonsättaren låter solisten vara visuellt aktiv för att inte ett rent sceniskt mellanspel ska uppstå med nedtagning av instrument – och sen upptagning etc.

Denna ovanliga idé, som avviker från den musikaliska traditionen och åhörarnas sedvanliga förhållningssätt, bekräftas indirekt av Sten Svensson (en riksdagsman med stort intresse för tonsättaren), som för Gudrun Pettersson skall ha anmärkt att »han från början hade tänkt sig att violinkonsertens solostämma skulle spelas av orkesterns tjänstgörande konsertmästare, vilket förefaller naturligt med hänsyn till hur invävd den är i orkestersatsen. Men det var alltså innan Ida Haendel kom in i bilden.« Dessutom hade Pettersson redan tidigare personligen anförtrott Svensson, att han i enlighet med partiturets uppläggning till att börja med hade utgått från en annan verkbeteckning och även ett politiskt innehåll: »Du kan se den som den lille mannens kamp mot Brezjnev [...]. Egentligen borde verket kallas symfoni [...], eljest kan man nog inte tillägna sig budskapet på rätt sätt. [...] Jag tror att budskapet når fram ändå – och förresten har jag skrivit den för Ida Haendel.«

Men även om syftningen på Leonid Breznjev (1907–1982), sedan 1964 generalsekreterare i Sovjetunionens kommunistiska parti, bär på en viss aktualitet, så ter den sig utan vidare preciseringar alltför allmän och obestämd – och togs inte upp på nytt av Pettersson. Tvärtom tar han i en av Kjell Forsting ledd TV-intervju uttryckligen avstånd från en exakt definierad tydning och visar hellre på grundläggande etiska och moraliska föreställningar:

> Att sätta mig framför en TV-kamera är som att kräva den ansvariges försäkring. Det är som att försöka få mig att

> tala i munnen på verket. Men jag vet att lyssnaren inte vill ha en förhandsförklaring som berövar honom chansen att själv söka sig in i det stora äventyret – om det nu finns något äventyr, nota bene. En människa söker sig in till sin inre verklighet, flyr från verkligheten därute, som styrs av människans avbild – den perfekta roboten –, där idén om människan utplånats för ideologiers skull vilka manifesterar sig i människomord, brodermord – Kain, Abel, igen. Därinne i det nattliga landskapet, är den agerande och betraktaren en och samma person. Såsom med drömmens overklighet där ord inte låter sig uttalas. I detta reservat inom människan kan man höra en sång spelad på en violin med ädel ton och som har fingeravtryck av en människa, en ensam varelse som söker frälsning från det hotfulla kollektivet där utanför.

Att Pettersson till sist kallade kompositionen »konsert«, tillåter bara begränsade slutsatser av dessa resonemang, och berättigar framför allt till pragmatiska överväganden. Redan Johannes Brahms behöll den etablerade genrebeteckningen för sin fyrsatsiga *Pianokonsert nr 2 B-dur* opus 83 (1881), trots att han målmedvetet genomfört ett närmande från konsert till symfoni – medan den engelske tonsättaren och förläggaren Henry Litolff (1818–1891) kallade sina fem likaledes fyrsatsiga pianokonserter för *Concerto Symphonique*, terminologiskt kanske mera träffande, men svårare att begripa. Beträffande Petterssons violinkonsert kunde däremot återgången till den traditionella beteckningen förstås som en reverens för den 1928 i Polen födda, berömda solisten. Därtill hade ett i det närmaste slumpartat sammanträffande mellan Ida Haendel och Leif Aare lett till att de kompositoriska planerna överhuvudtaget konkretiserades, medan det

längre fram på grund av uruppförandet uppenbarligen måste ha tillstött några hittills inte vidare avslöjade irritationer. Det finns indicier på att konserten möjligen från början skulle ha framförts av Stockholms Filharmoniska Orkester i Konserthuset under ledning av Sergiu Comissiona, men att detta framförande ställts in, sedan Pettersson reagerade på en oväntad verkbeställning från Sveriges Radio på det just tillgängliga partituret, slutdaterat »Stockholm 1977«.

Så kunde man i varje fall tolka ett brev av den 22 augusti 1978, i vilket Magnus Enhörning som ansvarig musikchef informerar om de fortsatta förberedelserna: »Kära Allan! [...] jag vill även tacka Dig så hjärtligt för att vi har fått Din violinkonsert som vårt beställningsverk. Det gläder mig mycket, kära Allan, och jag ser fram emot uruppförandet med mycket stor förväntan. Under min semester har Allan Stångberg talat med Stockholms Konserthusstiftelse och informerat dem om situationen beträffande violinkonserten och de har helt och hållet accepterat att uruppförandet skall bli hos oss.« Därmed övertog Herbert Blomstedt, från 1977 till 1982 chefdirigent vid Sveriges Radios Symfoniorkester, uruppförandet – en omständighet som blev till nackdel för Pettersson och det internationella erkännande som han eftersträvade, eftersom Comissiona än en gång ställde in ett av honom redan planerat amerikanskt förstagångsuppförande. Han skrev den 1 november 1978: »Min kära maestro: jag erfor till min stora sorg att den svenska premiären för violinkonserten är planerad att äga rum i Stockholm med Mr Blomstedt, och jag är säker på att ni kommer att förstå att jag nu måste ställa in den planerade amerikanska premiären.«

Anmärkningsvärt nog har förhållandet mellan det nästan pauslösa, men inte alltid obligata solopartiet och det symfoniska tuttit knappast någon långtgående inverkan på det motiviska

arbetet och partiturets formella disposition. Däremot fortsätter Pettersson i sin andra violinkonsert den reduktion av det grundläggande motiviska materialet, en metod som han använde redan ett år tidigare i den trettonde symfonin. Han förstärker reduktionen genom att koppla en omfattande, rigorös tematisk process till själva kompositionen, som skulle förbli unik för hela hans samlade produktion. I denna process utgör melodin »Herren går på ängen« ur *Barfotasånger* (nr 14) en fast punkt; den dyker i detta fall inte upp »utifrån« utan – som Pettersson själv kommenterade – avancerar till verkets motiviska kärna: »Man lägger inte bara in en sång. Den framväxer organiskt ur verket och utvecklas så småningom till en stor fresk.« Fast den förmodligen inlagda semantiska koden – i brist på auktoriserade och sanktionerade uppgifter – knappast kan bestämmas på ett meningsfullt sätt, i likhet med varje annat citat i Petterssons *œuvre*, visar sig dock i denna återanvändning vilken kompositorisk vikt och självbiografisk betydelse som de enskilda sångerna, och de med dem förbundna texterna, har ännu decennier efter deras tillkomst.

Vill man sätta sig in i den inte mindre än 1 439 takter långa musikaliska utveckling som Pettersson breder ut, så måste man utgå från sången själv – inte bara i dess melodiska helhet, utan också med blick för hur linjerna dragits i de enskilda verserna, som redan Nils L. Wallin beskrev saken i sin verkkommentar till uruppförandet: »Allan Pettersson har använt detta material dels i makroform som citat, dels i mikroform som utgångspunkt för det intervalliska-motiviska arbetet, också rytmiskt. Citaten omfattar ibland ett motiv ur visan, ibland flera motiv efter varandra, som tematiskt fundament för en symfonisk utveckling.« Som inledningsmotiv fungerar den första versraden, som i E-dur färdas diatoniskt en kvart för att sedan återgå via en

Intervjuas i hemmet på Åsögatan (Södermalm) 1976.
Foto: Sven-Erik Sjöberg/DN/TT.

ters till utgångstonen (*giss–a–h–ciss–| h–giss*). Motivet föreligger redan i konsertens första takt (kontrabasar) och återkommer i flera sekvenser. Detta är den motiviska och diastematiska grunden, ur vilken annat kan härledas. Den träder också själv hela tiden fram ur den kontrapunktiskt vävda stämflätningen – så till exempel från takt 39 i de klangligt förändrade trumpeterna (*con sordini*), i omfångets lägsta register direkt anslutande till kontrafagott och bastuba och efter en plötslig tempoväxling (*quasi doppio movimento*) till flöjten, det stoppade hornet och än en gång ackordiskt i bleckblåsarna. Parallellt med detta exponeras i de övriga stämmorna ett helt förråd av motiv och rytmer, till vilka Pettersson anknyter i det fortsatta förloppets olika avsnitt: en av tonupprepningar framåtdrivande sekvensmodell, en närmast oborstad åttondelskedja (*staccato*), en framrullande triorörelse, cirklande sextondelsnoter (soloviolin), skarpkantade språng eller kromatiskt genomförda linjedragningar.

Ett tydligt exempel på den formdisposition som växer fram ger den tvåfaldiga växlingen av grundtempot, som framträder först när de för Petterssons musikaliska språk så karakteristiska synkoperna sätts in för att sedan lugna ner sig först vid de avsnitt som uttryckligen betecknats med *cantando*. En första av dessa »kantabla« passager bryter bara in i den storskaligt anlagda bearbetningen av det motiviska materialet (med reduktionen till solostämman och stråkarna erinrar den om konsertens början), en andra leder med en uppstannande fermat och förtecken för E-dur i alla stämmor ut ur det genomföringsartade satsförloppet. Här klingar sedan i soloviolinen för första gången den fullständiga vismelodin – inte bara citatmässigt med dess ursprungliga harmonik, utan också som plötsligt inträdande mål för en musikalisk process som åter sammanfogar motiven; ännu en strof följer i träblåsarna.

I slutet av konserten sätter Pettersson med den på detta sätt införda vismelodin in en stegring i tre etapper: efter en växling till $^4/_2$-takt – »Augenmusik« i renässanstradition – sätter solostämman än en gång in med sin nu koralmässigt augmenterade melodi, slår därefter an ett mera hymniskt tonfall med en ny strof, två oktaver högre upp, innan slutligen bleckblåsarna i en regelbundet framskridande, nästan statiskt verkande sats inleder en klanglig förhöjning. Att soloviolinen i de sista takterna med inledningsmotivets fem toner än en gång svingar sig upp till den trestrukna oktaven och stannar upp på tersen *giss* har i denna dramaturgiska ordning en knappast förutsebar förlösande verkan, som i sig tar upp förloppets samlade anspänning.

Hur mycket Pettersson arbetade på verket även efter dess egentliga avslutning visar talrika blyertsanteckningar i en bevarad xeroxkopia av partituret i renskriven autograf, som måste härröra från två olika stadier. Ett äldre skikt dokumenterar flera grundliga korrekturomgångar som åtminstone delvis hänger samman med framställningen av uruppförandematerialet (de med »errata« rubricerade anmärkningarna på titelsidan är daterade »april -78« och »nov. -79«), liksom den knapphändiga dedikationen (»Till Ida Haendel«). Ett senare skikt är sådana retuscher i solostämman och i instrumentationen, som uppenbarligen speglar (hör)erfarenheter från det i radio och tv direktsända uruppförandet (även den första inspelningen av konserten i slutet av januari 1980 följer ännu den ursprungliga nottexten). Utan att ingripa i verkets idé och substans tunnar Pettersson på några ställen ut klangen (som till exempel alldeles i början, där soloviolinen inte längre stöds av samtliga stråkar, utan av enstaka instrument) eller skapar åt solisten i mer eller mindre parallellt löpande passager korta andningspauser, för att sätta in på nytt eller korrigera instrumentets stämning. Att en sådan

revision i efterhand inte nödvändigtvis betyder ett konstnärligt tillkortakommande visar en blick in i solokonsertens historia, som präglas av tillbakablickar, invändningar och pragmatiska överväganden – som exempel kan nämnas violinkonserterna av Max Bruch (g-moll opus 26), Johannes Brahms (D-dur opus 77) och Antonín Dvořák (a-moll opus 53).

Att vidga det symfoniska förloppet med ett obligat instrument såg Pettersson både som ett framåtsyftande försök och en ny kompositorisk utmaning, vilket beläggs av de verk som han arbetade med under de sista månaderna av sitt liv. Sedan fjortonde och femtonde symfonin fullbordats (1978) tillkom, enligt hans egen datering, mellan maj och augusti 1979 först den sextonde symfonin med obligat saxofon, därpå tog han genast upp arbetet med *Konsert för viola och orkester.* Trots att den satstekniskt är anlagd på ett sätt som erinrar om andra violinkonserten beslöt sig Pettersson i fallet *Symfoni nr 16* dock för en paradoxal namnändring. Hade han tidigare av aktning för Ida Haendel (möjligen mot sin egen musikaliska övertygelse) bestämt sig för beteckningen »konsert« – i efterhand noterade Pettersson ju uttryckligen att verket var »i realiteten en Symfoni för violin och orkester« – så ändrade han här titeln till »symfoni«. Detta finns belagt genom en i kvarlåtenskapen bevarad skiss över titelsidan, som visar besättningsuppgifterna på baksidan, samt en xeroxkopia av partituret med den ursprungliga titeln *Concerto for Alto Saxophone and Orchestra (1979).* Det är tveksamt om denna ändring av titeln, som inte går att datera, har med erfarenheterna från violinkonserten att göra. En fullt rimlig förklaring, som inte längre går att belägga men är tänkbar med tanke på att Pettersson alltid blev karakteriserad som »symfoniker«, återfinns i en artikel publicerad 1985 av den amerikanske saxofonisten Frederick L. Hemke (född 1935): »Kort innan tonsättaren dog,

övertygade hans förläggare honom om att konsertens symfoniska karaktär och form passade bättre till titeln symfoni.«

Hemkes nära relation till detta verk förklaras inte bara av att han övertagit solostämman vid uruppförandet i Stockholm den 24 februari 1983 och under en Amerika-turné med Stockholms Filharmoniska Orkester hösten 1984, utan också att kompositionen kommit till på hans initiativ. Vilka tillfälligheter som styrde har Hemke själv skildrat i en kommentar:

> När min svärmor [...] reste till Sverige 1971 for att besöka släktingar, bad jag henne att skaffa mig en skiva med musik av en representativ samtida svensk tonsättare. Hon råkade träffa en medlem av Stockholms Filharmoniska Orkester i skivaffären och fick av denne rådet att välja Allan Petterssons sjunde symfoni. Kraften och skönheten i detta verk gjorde stort intryck på mig. Jag skrev genast till Pettersson och berättade hur starkt jag kände för hans musik och frågade också om han ville skriva ett verk för saxofon. Inte förrän hösten 1979 fick jag svar. Partituret till en konsert för altsaxofon och orkester anlände oväntat per post. Allan Pettersson hade verkligen skrivit en konsert, som senare benämndes Symfoni nr 16, för mig.

Att Pettersson alls reagerade konstnärligt på ett sådant förslag måste förvåna med tanke på hans vanliga sätt att agera när han antog uppdrag, men de bevarade yttrandena och sammanträffanden i tiden visar att han regelbundet gick tillbaka till partitur som redan avslutats eller just skulle föras till slut. Inte heller hade han i sin produktion dittills ägnat saxofonen, som inte hör till den klassiska symfoniorkesterns standardbesättning, någon uppmärksamhet. Enligt uppgift skall han ha avböjt en förfrå-

gan på 1950-talet från den betydande tyskspråkige saxofonisten Sigurd Raschèr (1907–2001), för vilken bland andra Alexandr Glazunov (1934), Lars-Erik Larsson (1934), Jacques Ibert (1935), Frank Martin, (1938), Henk Badings (1951) och Erland von Koch (1958) hade skrivit konsertanta verk. Petterssons vänlighet mot Hemke stämde säkert väl överens med hans under 1970-talet spirande hopp att lyckas som tonsättare även utanför Sverige. Petterssons önskan att framför allt i Amerika sprida kännedom om sitt skapande hade redan legat till grund för hans ihärdiga men resultatlösa bemödanden att bli programsatt under Filharmonikernas Amerika-turné 1975; denna önskan skulle senare också återverka på Gudrun Petterssons försök att placera violakonsertens uruppförande utomlands. Men möjligen intresserade sig Pettersson under senare år även för saxofonen i sig – ett instrument, som tycktes adekvat för hans eget nu fullständigt utmejslade musikaliska språk.

Hur osäker Pettersson var beträffande instrumentets omfång, framgår av partiturets besättningslista, där altsaxofonens exakt noterade maximala omfång (både i transponerande och klingande notation) anges, fast den djupaste tonen *dess* (transponerat *b*) överhuvudtaget inte förekommer i solostämman och den högsta tonen *ass*'' i radikal konsekvens därmed inte överskrids vilket annars hade varit möjligt med hjälp av flageolettoner. Troligen inhämtade Pettersson dessa uppgifter ur ett lexikon, till exempel den 1979 utkomna nyutgåvan av *Sohlmans Musiklexikon*, som i denna fråga informerar lika precist som allmänt: »Klaffsystemet medger ett noterat omfång b–f3 [...], men härutöver kan, särsk. på alt och tenor, omfånget avsevärt «uttänjas» på höjden medelst s k flageolettgrepp.« Det verkar i första ögonblicket också följdriktigt att John-Edward Kelly i sin inspelning från 1995 emellanåt griper in i solostämmans noterade förlopp med

oktavtranspositioner och motiverar detta: »På många ställen i verket föreföll det mig, som om Pettersson hade avbrutit sina härliga melodiska bågar, eftersom han var felinformerad om saxofonens tonomfång och instrumentet helt enkelt tog slut för honom.« Men då beaktas inte att Pettersson när han komponerade verket just hade ställt in sig på denna medvetna inskränkning och att den därmed blev grundvalen för uppläggningen av både solostämman och partituret i dess helhet. Liksom i violinkonserten är solisten invävd i satsens täta faktur, även när denna med hjälp av klangfärg och ton ofta framträder klart på grund av instrumentet och dess idiomatik. I denna anda gav Per-Anders Hellqvist redan kort efter uruppförandet en insiktsfull beskrivning av de i detta partitur annorlunda definierade förhållandena mellan solo och orkester (Stockholms-Tidningen, 2 mars 1983):

> Framför allt glider saxofonstämman [...] genom hela symfonin med en svanliknande, aldrig störd kraftfull värdighet. Det är märkligt att höra hur Allan Pettersson – som alltid gärna har pressat sin orkester till maximal intensitet, från mullrande basskälvningar till fräsande attacker i stråkinstrumentens högsta lägen – här låter saxofonen sjunga från symfonins första satser till den sista. Inte en enda gång tvingas solisten forcera uttrycket eller föra instrumentet upp i extrema register. En härlig, expressiv melodi spelar saxofonen (nästan utan avbrott) men melodin ligger inte (som i vanliga solokonserter) som vispgrädde ovanpå orkestersatsens tutti-frutti utan löper som en centrumlinje mitt inne i orkesterklangen (man påminns om satstekniken i viss gammal körmusik).

Både på grund av det relativt blygsamma omfånget – speltiden är under 25 minuter – och sin översiktliga disposition kan den sextonde symfonin ge ett intryck av ett avklarnat partitur. Åter igen är det bara få teman och motiv, som med sina derivat finns som en röd tråd genom hela verket. Detta gäller framför allt det tema som saxofonen presenterar efter en knappt avfat-

tad fanfarartad introduktion, en fallande, glidande, rytmiskt trasslig linje med trånga intervall, som i fortspinningen genast ställs mot skarpkantade tritonussprång (*e–aiss* och *d–giss)*, som i hög fart färdas genom tonrummet. De bildar centrum för en koncentrerad exposition (*frenetico*), som efter ett kort uppehåll i Fiss-dur ansluter till ett genomföringsartat avsnitt, som svingar sig upp till en första dynamisk höjdpunkt. Med ett tydligt återhållet tempo och lugnt flytande förlopp sätter en ny tanke in med ett *cantando espressivo*, likt en andra sats, som endast långsamt utvecklas och som kadenserar på E-dur; det därefter snart följande avsnittet påminner om ett myllrande scherzo. Efter en i sista avsnittet genomförd, motiviskt och satstekniskt förtätad katharsis återvänder Pettersson i solostämman än en gång till den ursprungliga temagestalten, åter i Fiss-dur. Till slut återstår en 85 takter lång epilog, i vilken endast stråkarna vågar ta sig an saxofonens vida bortdöende bågar, relaterade till *cantando*, innan förloppet stannar vid ett försonligt klingande A-durackord.

I motsats till både violinkonserten och den sextonde symfonin finns det för den 1979 påbörjade violakonserten hittills ingen konkret uppgift om någon solist som kan tänkas ha gett impuls till verket eller varit påtänkt att uruppföra det. Det ligger därför nära till hands att förmoda att Pettersson hade velat uppfylla en egen önskan med ett verk till minne av det instrument han en gång själv hade spelat – vilket inte bara ligger inom rimlighe-

tens gränser med tanke på hans allmänt försämrade hälsotillstånd, utan också ter sig helt konsekvent om man ser till den inre biografin. Till skillnad från den fjortonde och femtonde symfonin, som visserligen uruppfördes postumt men redan var kända vid Petterssons död (se runan skriven av Leif Aare i *Dagens Nyheter*, 24 juni 1980) och den sextonde symfonin, som Hemke redan fått i manuskript, förblev violakonserten först oupptäckt i kvarlåtenskapen. Först efter hand kom information om partituret i omlopp i småportioner, första gången i en artikel av Åke Brandel, publicerad den 25 november 1982 i Aftonbladet, och som därtill ger en förklaring till att verket hölls tillbaka: »Efter symfonin nr 16 för altsaxofon och orkester finns enligt Allan Petterssons hustru, Gudrun, ytterligare ett verk i hennes mans kvarlåtenskap. Hon har [...] blivit uppretad på en del så kallade musikvetares infama yttranden om Allan Petterssons musik. Det är möjligt att Gudrun Pettersson kommer att föra över det sista verket dit där det hör hemma – den musikaliska världsmarknaden, främst USA.« Att detta sista verk – utan tvivel violakonserten – av Gudrun Pettersson under dessa omständigheter inte genast fördes ut i offentligheten utan avsiktligt hölls tillbaka som en sorts pant för ett representativt uruppförande utanför Sverige beläggs även i en artikel i *Röster i Radio-TV* (nr 7 1983), som under rubriken »Symfoni för Saxofon – är det Petterssons sista?« citerar henne med ett liknande yttrande (»Om inte Allan Pettersson blir spelad utomlands kommer hans namn att dö«). Det heter också: »Tonsättarens hustru är mycket förtegen på den punkten och antyder att ett uruppförande är förenat med vissa oeftergivliga villkor, som gör att det kan dröja mycket länge innan den blir spelad. Den nu aktuella symfonin var ursprungligen avsedd för ett uruppförande i USA och det är troligen liknande villkor som omgärdar den allra sista, eller 17:e symfonin.«

Förvånansvärt nog är det just Leif Aare som skarpt kritiserar detta hårdnackat fasthållna mål i en grammofonrecension (Dagens Nyheter, 16 oktober 1985). Han talar då explicit om »en fullbordad konsert för altfiol och orkester som ännu väntar på sitt uruppförande. Intressenter för altfiolkonserten har sannerligen inte saknats. Minst två institutioner har bett att få

framföra verket men stärbhuset vägrar på oklara grunder att lämna ut notmaterialet. Juridiskt är väl detta oantastligt, men moraliskt?« Aare kunde visserligen inte veta att redan några månader tidigare, i första juniveckan 1985, hade Peter Ruzicka (född 1948), dåvarande intendent vid Radio-Symphonie-Orchester Berlin, vid ett besök i Stockholm tittat igenom den i privat ägo befintliga kvarlåtenskapen och då även stött på partituret till violakonserten. För Gudrun Pettersson gick vid detta tillfälle en länge närd önskan i uppfyllelse – Ruzicka kunde i ett brev av den 6 juni 1985 ställa i utsikt »en period för uruppförande under Berliner Festwochen 1988 med en särskilt representativ inramning«. Detta möte mellan Gudrun Pettersson och Peter Ruzicka speglas också i ett brev den 23 augusti 1988 till förlagsdirektören Jürgen Köchel (musikförlaget Sikorski i Hamburg) i vilket hon besvarar några enstaka, här rekonstruerade frågor om kompositionen, dess tillkomst och tradition:

> [När komponerades verket?]
>
> Violasymfonien skrevs med största sannolikhet direkt efter saxofonkonserten.
>
> [Finns det något som tyder på att det rör sig om ett beställningsverk?]

> Det fanns det nog inte (notiser menar jag) förutom detta att många personer sa till honom att han borde skriva en violakonsert (bl. a. en medlem av Stockholmfilharmonin [...].
>
> [Finns det några uttalanden om verket?]
>
> Nej han har inte talat om detta verk. [...].
>
> [Finns det skriftliga kommentarer till verket?]
>
> Nej det finns inget skrivet om detta verk. Det låg ju gömt, dolt nere i ett skåp. Lone W[ilhelm]-H[ansen] [förlagschefen från Köpenhamn] var här en gång och gick igenom partitur och då fann vi detta manuskript (partitur) längst ned i skåpet. Det låg sedan här i en låda en tid och den som först såg igenom det, ja upptäckte det kan man kanske säga, ja det var den unge långe mörke compositören[,] som kom hit till Allans rum en försommardag för några år sedan[.] Han kom från Berlin och han var också konserthuschef. Han sa sig vilja uruppföra verket i Berlin: Och det var ju en dröm.

Som om inte redan dessa svar låter en mörk skugga falla över verket, så väcker partiturautografen själv vid närmare betraktande frågor som dels gäller själva handskriften, dels den musikaliska fakturen och instrumentationen. Sålunda har Pettersson visserligen vid överkanten av den första notsidan på sedvanligt sätt noterat verkets namn, nämligen *Konsert för viola och orkester*, dock förberedde han inte något separat titelblad. Istället finns överst på det av lösa blad bestående omslaget ett blad som först

senare från förlagets (Nordiska Musikförlaget) sida försetts med en ditklistrad titel. På baksidan påträffar man endast ett kryss ritat med en grön penna – just exakt på det ställe där Pettersson normalt förtecknar orkesterns exakta besättning. I slutet av manuskriptet saknas dessutom den sedvanliga slutdateringen. Vad gäller slagverket ter det sig närmast sällsamt att Pettersson, trots de därför avsedda systemen, nästan fullständigt skulle ha velat avstå från att använda denna vanligen för satsförloppet rytmiskt så framträdande instrumentgrupp – i verkets 742 takter finns endast fyra (!) takter noterade för trumman och ytterligare 37 takter med en ostinato-rytm i pukorna. Vidare innehåller autografen ytterligare ett ovanligt stort antal skissartade anteckningar (inklusive notiser och frågor), som tyder på en ännu inte avslutad revision. Om man ser till helheten uppstår slutligen till och med intrycket av en ännu ofullständigt utarbetad faktur (exempelvis beträffande melodisk eller kontrapunktisk förtätning), så att det knappast kan förvåna att Leif Aare ännu två år efter uruppförandet utan omsvep i en recension av den första inspelningen konstaterar: »det musikaliska förloppet blev svårt att greppa« (Dagens Nyheter, 29 augusti 1990). Redan dessa få indicier borde kunna räcka för att dra slutsatsen att violakonserten på intet sätt är ett sista, fullbordat verk, utan på sin höjd ett partitur som vid Petterssons bortgång ännu stod inför sin fullbordan.

Att Pettersson under sina sista veckor och månader redan hade påbörjat ännu ett symfoniskt verk framgår av ännu ett partitur med totalt 207 takters omfång, nedskrivet på 30 sidor som upptäckts i kvarlåtenskapen. Det betecknas vanligen som ett fragment till en sjuttonde symfoni, fast varje antydan om en sådan verkbeteckning saknas. Delar av detta konvolut, som är en nedskrift i ett fortfarande mycket tidigt stadium, liksom även

några blad från andra verk, lade Peter Ruzicka år 1991 till grund för en egen komposition (»... *das Gesegnete, das Verfluchte.« Vier Orchesterskizzen*) – inte som rudimentära citat, utan som »musikaliska spår«, som avlyssnats, förts vidare eller »målats över« vid sina yttre gränser. De visar med eftertryck att konturerna av Petterssons samlade symfoniska *œuvre* – betraktat såväl från dess begynnelse som dess slut – är fragmentariska på ett märkvärdigt beklämmande vis, trots de monument som föreligger i fulländat skick.

KÄLLOR

Det handskrivna uttalande som uppstått i anslutning till uruppförandet av den andra violinkonserten, de citerade breven från Magnus Enhörning och Sergiu Comissiona samt även utkastet till det ursprungliga titelbladet till *Symfoni nr 16* tillhör kvarlåtenskapen (Uppsala universitetsbibliotek, Allan Petterssons personarkiv). Sten Svenssons minnen publicerades under rubriken »Solitären Pettersson« i *Konsertnytt*, årg. 18 (1982/83), nr 6, s. 17–20. En del av Kjell Forstings TV-intervjuer (1980) tillhandahölls som kopia i texthäftet till den första inspelningen av violinkonserten (Caprice CAP 1200). Upplysningen om ett möte mellan Ida Haendel och Leif Aare, tillsammans med Petterssons egen kommentar om den kompositoriska betydelsen av den till grund liggande *Barfotasången*, återfinns i Åke Brandels »Efter 30 år Violinkonsert nr 2« publicerad i Aftonbladets TV-bilaga, 24 Januari 1980. Nils L. Wallins verkintroduktion »Allan Petterssons andra violinkonsert« trycktes i *Nutida Musik*, årg. 23 (1979/80), nr 3, s. 28–30. Xeroxkopian av partituret till violinkonserten med Petterssons korrektur och efterhandsretuscher befinner sig liksom xeroxkopian av *Symfoni nr 16* med det ursprungliga titelbladet i STIM:s arkiv. En uppställning av de i konserten reviderade passagerna utförde Anna Kwak i *A Performer's Analysis of Allan Pettersson's Concerto No. 2 for Violin and Orchestra*, D.M.A. Ohio State University (Columbus/Ohio) 1994. Namnbytet på saxofonkonserten på rekommendation av förlaget härstammar från Frederick L. Hemkes »A Musical Mission«, i: *The Instrumentalist*, vol. 40 (1985), nr 1, s. 112–113 och om verkets förhistoria berättar han i *Konsertnytt*, årg. 18 (1982/83), nr 6, s. 21. Uppgiften om en tidigare förfrågan från Sigurd Raschèr om ett verk härstammar från Ingemar Myhrberg, »Symfoni för saxofon – är det Petterssons sista?«, i: Röster i Radio–

TV, nr 7 1983, s. 16. John-Edward Kelly motiverar sina ingrepp i verkets solostämma i kommentarhäftet till sin inspelning (cpo 999 284-2). En kopia av Peter Ruzickas brev till Gudrun Pettersson den 6 juni 1985 ställdes vänligt till förfogande av Peter Ruzicka. En kopia av Gudrun Petterssons brev till Jürgen Köchel den 23 augusti 1988 finns i musikförlaget Sikorskis arkiv. Partituret till violakonserten i autograf befinner sig i Gehrmans Musikförlag arkiv. Beträffande manuskriptets status, se även Michael Kube, »Allan Petterssons letzte Komposition. Kritische Anmerkungen zur Partitur und Uraufführung des Violakonzerts«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch 2011/12*, i förberedelse.

INSPELNINGAR

Bara några få dagar efter uruppförandet spelades *Violinkonsert nr 2* in av Ida Haendel och Sveriges Radios Symfoniorkester under ledning av Herbert Blomstedt. Produktionen gavs först ut som LP men föreligger även som CD (Caprice CAP 21359). En live-upptagning av den av Pettersson reviderade versionen med Isabelle van Keulen som solist och Thomas Dausgaard som dirigent tillkom 19 år senare med samma orkester, utgiven 2006 (cpo 777 199-2). Även upptagningen av *Symfoni nr 16* ägde rum med besättningen från uruppförandet. Vid upptagningar från konserterna den 17–18 oktober 1984 hade Frederick L. Hemke övertagit solostämman och Yuri Ahronovitch ledde Stockholms Filharmoniska Orkester (*Swedish Society Discofil SCD 1002*). Som diskografisk raritet kan man betrakta utdraget ur en live-upptagning av generalrepetitionen den 24 februari 1983, tillgänglig i dokumentationen *Stockholms Filharmoniska Orkester 75 år – 1914–1989* (BIS-CD-421–424). En atmosfäriskt mindre glödande, men klangligt avsevärt mera transparent produktion med Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken under Alun Francis kom 1995, då John-Edward Kelly i onödan oktaverade några passager i solostämman (cpo 999 284-2). Helt ensam står än idag den inspelning som producerades 1990 av Petterssons ej fullbordade violakonsert med Nobuko Imai och Malmö Symfoniorkester ledd av Lew Markiz (BIS-CD-480). *Vier Orchesterskizzen* av Peter Ruzicka, i vilka fragment av en förmodad *Symfoni nr 17* inlemmats, föreligger i en inspelning från 2 och 3 december 1992 med Deutsches Symphonie-Orchester Berlin under ledning av tonsättaren (cpo 999 223-2).

Efterklanger

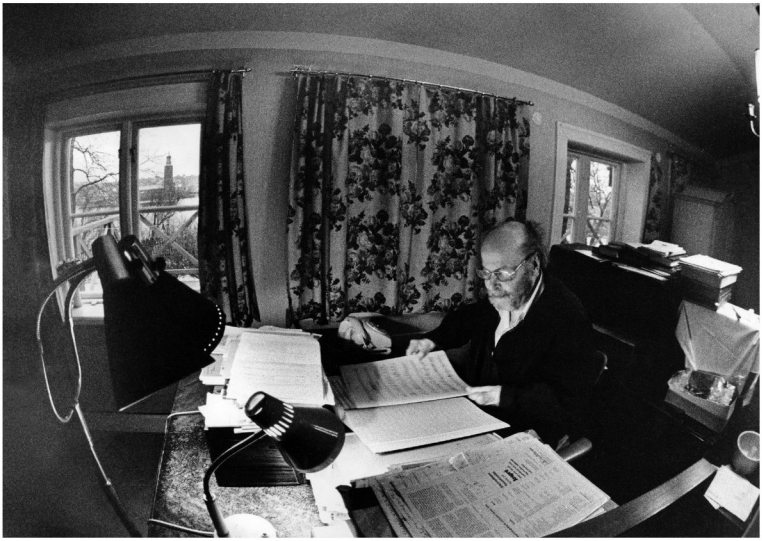
Även efter den flera månader långa sjukhusvistelsen 1970–71 var det dåligt ställt med Allan Petterssons hälsa. Den kroniska ledgångsreumatismen och biverkningarna av medicineringen ledde efter hand till flera allvarliga problem, som till slut yttrade sig i ett varaktigt försämrat hälsotillstånd. Till det yttre är detta dokumenterat genom de fotografier som publicerades i slutet av 1970-talet och, i synnerhet, i början av 1980, som illustrationer till intervjuer och reportage i tidningar och tidskrifter. De visar inte bara förändringar i leder, armar och ben, utan också en synbar kroppslig utmattning, framkallad av att de inre organen angripits. Det kan därför inte förvåna särskilt att det i ett eftermäle med rubriken »Kampen slut för Allan Pettersson« (Arbetet, Malmö) anges att orsaken till hans död den 20 juni 1980 var »akut magsjukdom«. Begravningen ägde rum den 2 juli i Sandsborgskyrkogårdens kapell, vid vilken Lars Åke Lundberg höll begravningstalet: »Fick du svar på dina frågor i Blomma säj? Jag tror det.« Allan Petterssons jordiska kvarlevor bisattes den 12 augusti i Högalids kolumbarium.

På grund av Petterssons tillbakadragenhet (också beträffande konkreta uppgifter om sitt hälsotillstånd) och det i jämförelse med andra tonsättare – eller mer generellt: konstnärer – till det yttre påfallande händelselösa livet tog andra respektfulla eftermälen upp åtminstone karakteristiska element från den självbild Pettersson varit upphovsman till. Till dem hör också en artikel av Camilla Lundberg i Expressen (24 juni 1980), som fått den

talande rubriken »Bilden av en ständig och storslagen kamp«. Visserligen gav Pettersson alltså själv spridning åt bilden av sin kamp men ville se sitt skapande som opåverkat av denna – inte heller av någon relation till landskapet (annars så ofta förknippat med nordeuropeiska komponister) eller till den egna levnadshistorien. Detta bekräftas av den dåvarande konserthuschefen Bengt Olof Engström, enligt vilken Pettersson bara några få månader tidigare berättade om det utomordentligt attraktiva läge som lägenheten på Bastugatan 30 hade: »– Ja, utsikten är vacker [...], men den har ingenting att göra med mitt komponerande. När jag skriver musik är det de inre horisonterna, inte de yttre, som är avgörande för mig.« (Dagens Nyheter, 24 juni 1980)

Man skulle nästan kunna tro att Allan Petterssons bortgång ledde till att hans verk försvann ur det svenska musiklivet och att hans »ropande röst« förstummades. Ty bortsett från uruppförandena av symfonierna 14, 15 och 16 under åren 1981–83 så var det endast Yuri Ahronovitch som under sin tid som chefdirigent vid Stockholms Filharmoniska Orkester (1982–87) sörjde för att en reell uppförandetradition kunde upprätthållas genom framförandet av skilda verk. Desto mer avgörande för Petterssonreceptionen var ur dagens perspektiv den därpå följande fleråriga pausen då inte ett enda verk förekom i programmen. Man kan föreställa sig flera orsaker till detta, även sådana av pragmatisk natur. I alla händelser ledde detta omfattande avbrott till en märklig insnävning av Petterssons *œuvre* till den allt överskuggande sjunde symfonin. Under loppet av tio år förekom den fyra gånger på Filharmonikernas program – under ledning av respektive Niklas Willén (1994), Leif Segerstam (1995 och 2011) och Marc Soustrot (2003).

På det tyskspråkiga området kan man konstatera en liknande



Vid arbetsbordet på Bastugatan (Södermalm) 1980.
Foto: Gunnar Källström/TT.

utveckling, om än utifrån andra förutsättningar. Efter ett antal enstaka framföranden togs initiativet till en omfattande konsertcykel av Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen. Stora delar av Petterssons produktion framfördes vid inalles 63 konserter på 27 orter säsongen 1994/95. Men detta blev inte startskottet för en mer varaktig förändring, trots betydande resurser bakom satsningen och en omfattande pressbevakning. Tvärtom blev följden för Pettersson-receptionen en mångårig avmattning som sträcker sig fram ända till idag, åtminstone i konsertsalarna – med undantag för enstaka framföranden av den sjunde symfonin, än färre för andra kompositioner. Anmärkningsvärt nog har inte ens den sjunde symfonin infogats i den symfoniska kanonbildningen, utan den återfinns bara i ett fåtal dirigenters repertoar. I en intervju med Peter Gülke, gjord efter att han i Berlin ha lett symfonin för första gången år 1986, berättar dirigenten om hur slumpartat det kunde vara att i den ännu analoga tidsåldern göra sin bekantskap med de redan tidigt tryckta men knappt tillgängliga partituren: »Det första mötet skedde genom läsning: i en affär i Göteborg såg jag ett partitur som attraherade mig oerhört på en gång; av en händelse hittade jag också en grammofonskiva – det var den sjunde symfonin.«

Att den internationella spridningen av verken än idag vilar på enskilda personer – under senare tid Christian Lindbergs och Norrköpings Symfoniorkesters planerade Allan Petterssonprojekt, som till slut (2018) skall resultera i en samlingsutgåva på det svenska skivbolaget BIS – skulle kunna skyllas på de tekniska parametrarna och de estetiska betingelserna i Petterssons musikaliska språk. Detta förhållande, kombinerat med den allmänna föreställningen om en smärtfylld klang som typiskt nog bröt fram i det (väst)tyska området, ledde till ett ofta starkt personligt präglat intresse och ett livaktigt engagemang bland både kän-

nare och musikälskare som var öppna för också den nya musik som låg vid sidan av avantgardet.

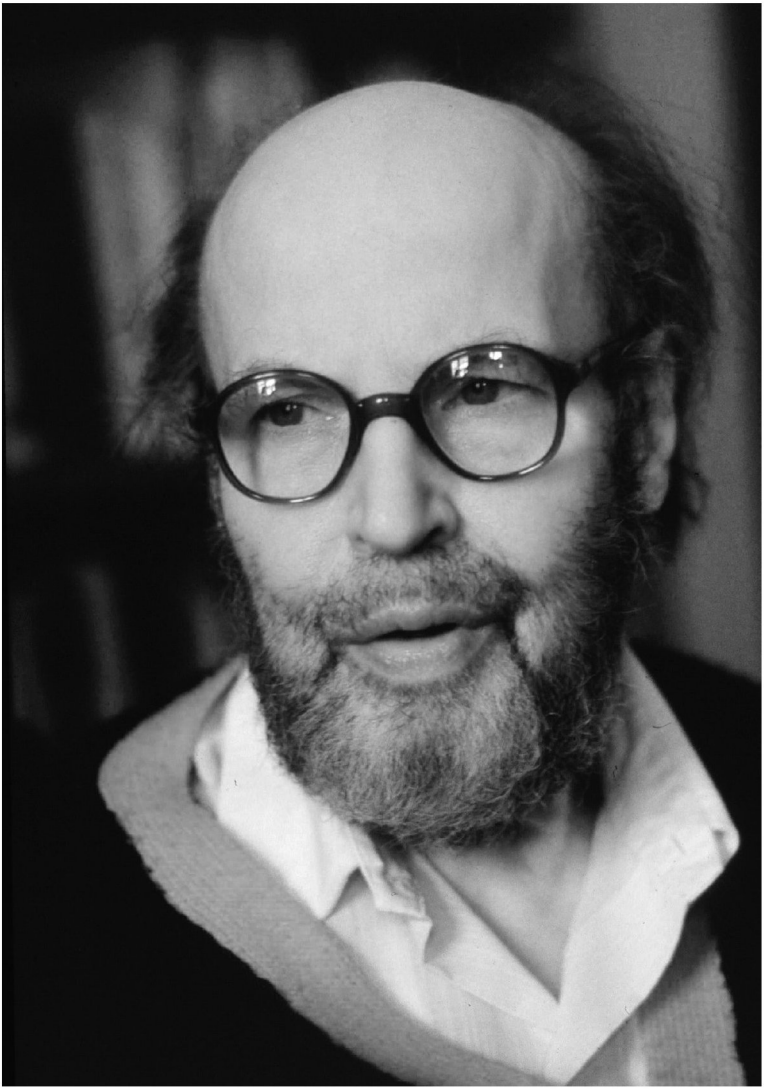
Andra bidragande orsaker är grundandet av det internationella Allan Pettersson-sällskapet (Internationale Allan Pettersson Gesellschaft e.V., 1985) och de första utgåvorna av sällskapets årsböcker (från 1986 till 1991/92) vars essäistiska inriktning gav ytterligare utlopp för den existerande Pettersson-receptionen, eller kom till och med att vara delaktiga i präglandet av den. I en inte obetydlig utsträckning gäller detta även för texthäftena till den kompletta inspelningen av symfonierna, som gavs ut mellan 1992 och 2006 på skivbolaget cpo. De dåtida aktörerna förstod dock inte att de därmed åtminstone oavsiktligt kom att ge fortsatt spridning åt den självbild Pettersson tecknat. Efter en nyorientering ligger sedan 2001 en tyngdpunkt i det arbete Internationale Allan Pettersson Gesellschaft utför på att utforska och presentera källorna till biografi och verk, vilket dokumenteras i en ny följd av årsböcker. Svenska Allan Pettersson-sällskapet, som offentligen grundades i september 2003 vid en ceremoni i Sofia kyrka på Södermalm, är däremot inriktat på konserter och föredrag, som till exempel det tvådagarsprogram som hölls i Högalidskyrkans församlingshus vid firandet av Pettersson hundraårsdag 2011.

Idag, mer än 30 år efter Petterssons död, tycks det mer än tillbörligt att betrakta hans biografi och hans kompositoriska skapande ur ett nytt, oförställt perspektiv. Ty den vunna historiska distansen borde leda till en differentierad reflektion över såväl livsomständigheterna och tilldragelserna som Pettersons självbetraktelser och utsagorna från hans samtida, just på det sätt som de enskilda kapitlen i denna bok försökt utgöra ansatsen till genom anförandet av de mest skilda källor och kontexter. På detta sätt skulle då också Petterssons musikaliska verk kunna

befrias från en lika tung som otymplig barlast, för att därigenom hädanefter kunna tala för sig själva. Till detta har verket utan tvekan såväl det tvingande nödvändiga kompositionstekniska djupet som intensiteten i uttrycket.

KÄLLOR

Den fråga som inledningsvis ställdes i begravningstalet om Pettersson hade funnit sina svar citeras ur Lars-Åke Lundbergs manuskript. Den stort upplagda framförandecykeln i Nordrhein-Westfalen som fortfarande betraktas som höjdpunkten hittills har dokumenterats i en omfattande programbok: *Musik von Allan Pettersson. Konzerte 1994/95 und ein Symposion*, utgiven av Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen, Wuppertal 1994. Citatet av Peter Gülke kommer från texten »'Ein Stück freien Himmels'. Peter Gülke in einem Gespräch mit Andreas K. W. Meyer und Christian Ollefs«, i: Kube (red.), *Allan Pettersson (1911–1980)*, s. 85–88, här s. 85. – Uppgifter om samtida och även vetenskapliga publikationer finns i Michael Kube, »Bibliographie der Schriften von und des Schrifttums über Allan Pettersson (1950–2000)«, i: *Allan Pettersson Jahrbuch 2001*, s. 117–139.



Allan Petterson 1970.
Foto: Jan Delden/Expressen/TT.

Två elegier (1934) för violin och piano
Sex sånger (1935) för röst och piano (text: Gunnar Björling, Dan Andersson, Sten Selander, Ingeborg Björklund, Jarl Hemmer)
Fantasistycke (1936) för altviolin ensam – à [till] Björn Sjögren
Fyra improvisationer (1936) för violin, viola och violoncell
Stråkkvartett (1936, ofullbordad sats)
Andante espressivo (1938) för violin och piano
Romanza (1942) för violin och piano – till Åke Jelving
24 Barfotasånger (1943–1945, rev. till 1960-talet) för röst och piano (text: tonsättaren)
Uruppförande: 29 januari 1952 (flera sånger), Östersund (Sveriges Radio)
Torsten Hising (tenor), Lennart Lundén (piano)
Lamento (1945) för piano – till Tore Wiberg
Fuga i E (1948) för oboe, klarinett och fagott
Uruppförande: 14 september 1950, Stockholm (Sveriges Radio)
Torleif Lännerholm (oboe), Tore Westlund (klarinett), Tore Rönnebäck (fagott)
Concerto pour violon et quatuor à cordes [Konsert nr 1 för violin och stråkkvartett] (1949)
Uruppförande: 10 mars 1951, Stockholm (Fylkingen)
Lars Frydén (violin) och Soldan Ridderstad, Karl-Olof Nihlman, Axel Jonsson och Bengt Ericson (stråkkvartett)
Konsert för stråkorkester nr 1 (1949–1950)
Uruppförande: 6 april 1952, Stockholm (Musikaliska Akademien, Sveriges Radio)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Tor Mann
7 Sonater (1951) för två violiner
Uruppförande: 16 december 1952 (nr 3 & 7), Paris (Salle de l'École Normale de Musique)
Monique Jeanne & Françoise Onfory
28 mars 1953 (nr 1), Stockholm (Fylkingen)
Matla Temko och Andor Sagi
27 mars 1954 (nr 2 & 6), Stockholm (Fylkingen)
Otto Kyndel och Celia Aumere

19 april 1957 (nr 3 & 7), Stockholm (Sveriges Radio)
Otto Kyndel och Celia Aumere
Första framförandet (Sveriges Radio):
21 mars 1962 (nr 1), Stockholm
30 mars 1962 (nr 2 & 3), Stockholm
5 april 1962 (nr 4 & 5), (nr 4 & 5 som uruppförande)
13 april 1962 (nr 6 & 7), (nr 6 som uruppförande)
Erich Röhn och Bernhard Hamann
Första framförandet av samtliga:
14 februari 1999, Stockholm (Historiska museet)
Duo Gelland

Symfoni nr 1 (1951, fragment)
Uruppförande: 14 januari 2010, Norrköping (De Geerhallen)
Norrköpings Symfoniorkester, Christian Lindberg

Symfoni nr 2 (1952–53) – till Tor Mann och Radiotjänst med varmt tack från tonsättaren
Uruppförande: 9 maj 1954, Stockholm (Musikaliska Akademien, Sveriges Radio)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Tor Mann

Symfoni nr 3 (1954–55)
Uruppförande: 19 november 1956, Göteborg (Konserthuset)
Göteborgs Symfoniorkester, Tor Mann

Konsert för stråkorkester nr 2 (1956) – till Svenska Byggnadsarbetareförbundet
Uruppförande: 1 december 1968, Stockholm (Musikaliska Akademien, Sveriges Radio)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg

Konsert för stråkorkester nr 3 (1956–57) – till Radiotjänst
Uruppförande: 14 mars 1958, Stockholm (Konserthuset, Sveriges Radio)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Tor Mann

Symfoni nr 4 (1958–59)
Uruppförande: 27 januari 1961, Stockholm (Musikaliska Akademien)
Stockholms Filharmoniska Orkester, Sixten Ehrling

Symfoni nr 5 (1960–62) – till Radioorkestern
Uruppförande: 8 november 1963, Stockholm (Konserthuset, Sveriges Radio)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg

Symfoni nr 6 (1963–66) – till Stig Westerberg
Uruppförande: 21 januari 1968, Stockholm (Konserthuset, Sveriges Radio)

Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg – beställningsverk av Sveriges Radio

Symfoni nr 7 (1966–67) – till Svenska Byggnadsarbetareförbundet (så i manuskript), till Antal Doráti (så i tryck)
Uruppförande: 13 oktober 1968, Stockholm (Konserthuset)
Stockholms Filharmoniska Orkester, Antal Doráti

Symfoni nr 8 (1968–1969) – till Stockholms Filharmoniska Orkester
Uruppförande: 23 februari 1972, Stockholm (Konserthuset)
Stockholms Filharmoniska Orkester, Antal Doráti

Symfoni nr 9 (1970) – till Göteborgs Symfoniorkester och dess chefdirigent Sergiu Comissiona
Uruppförande: 18 februari 1971, Göteborg (Konserthuset) – beställningsverk av Göteborgs Orkesterförening (till Göteborgs stads 350-års jubileum)

Symfoni nr 10 (1972)
Uruppförande: 16 december 1973, Stockholm (Cirkus, TV-inspelning); 14 januari 1974 (Sveriges TV, sändning)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Antal Doráti

Symfoni nr 11 (1973) – till Musikselskapet »Harmonien« Bergen
Uruppförande: 24 oktober 1974, Bergen (Konsertpaléet)
Musikselskapet »Harmonien«, Karsten Andersen – beställningsverk av Musikselskapet »Harmonien« Bergen

Symfonisk sats (1973) – till Boris Engström
Uruppförande: 24 december 1976, Stockholm (Sveriges TV)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg – beställningsverk av Sveriges TV

Symfoni nr 12 (De döda på torget) (1974) för blandad kör och orkester (text: Pablo Neruda) – till Uppsala universitet och Director Musices Carl Rune Larsson
Uruppförande: 27 september 1977, Uppsala (Universitetsaulan)
Stockholms Filharmoniska Orkester, Uppsala Akademiska Kammerkör, Stockholms Filharmoniska Kör, Carl Rune Larsson – beställningsverk till Uppsala universitets 500-års jubileum

Vox Humana (1974) för soli, blandad kör och stråkorkester (text: Manuel Bandeira, Daniel Laínez, Roberto Fernández Retamar, César Vallejo, Murilo Mendes, Nicolás Guillén, Cassiano Ricardo, Miguel Barnet, Pablo Neruda)
Uruppförande: 19 mars 1976, Stockholm (Konserthuset)
Marianne Mellnäs (sopran), Margot Rödin (alt), Sven-Erik Alexandersson (tenor), Erland Hagegård (baryton), Radiokören, Sveriges Radios Symfoniorkester, Stig Westerberg

Symfoni nr 13 (1976) – till Festspillene och Musikselskapet

»Harmonien« i Bergen samt konstnärlige ledaren Karsten Andersen
Uruppförande: 7 juni 1978, Bergen (Grieghallen, Sveriges TV och Sveriges Radio)
Musikselskapet »Harmonien«, Francis Travis – beställningsverk (via NOMUS) av Styrelsen för Festspillene i Bergen till 25-årsjubileet 1977

Violinkonsert nr 2 (1977–78, rev. 1980) – till Ida Haendel
Uruppförande: 25 januari 1980, Stockholm (Berwaldhallen, Sveriges TV och Sveriges Radio)
Ida Haendel (violin), Sveriges Radios Symfoniorkester, Herbert Blomstedt
Uruppförande (rev. version): 26 mars 1999, Stockholm (Berwaldhallen, Sveriges Radio)
Isabelle van Keulen (violin), Sveriges Radios Symfoniorkester, Thomas Dausgaard

Symfoni nr 14 (1978)
Uruppförande: 26 november 1981, Stockholm (Konserthuset)
Stockholms Filharmoniska Orkester, Sergiu Comissiona

Symfoni nr 15 (1978)
Uruppförande: 19 november 1982, Stockholm (Berwaldhallen, Sveriges TV och Sveriges Radio)
Sveriges Radios Symfoniorkester, Sergiu Comissiona

Symfoni nr 16 (1979) för altsaxofon och orkester – till Frederick L. Hemke USA
Uruppförande: 24 februari 1983, Stockholm (Konserthuset)
Frederick L. Hemke (saxofon), Stockholms Filharmoniska Orkester, Yuri Ahronovitch – beställningsverk av Frederick L. Hemke

Violakonsert (1979–80, fragment)
Uruppförande: 24 september 1988, Berlin (Sender Freies Berlin, Großer Sendesaal)
Jurij Baschmet (viola), Radio-Symphonie-Orchester Berlin, Sergiu Comissiona

[*Symfoni nr 17*] (1980, fragment)
Uruppförande: –

Samhället och musiken, i: *Aftontidningen* (10. juli 1951), s. 3–4.
Att fiska toner, i: *Röster i radio* 19 (1952), nr 15, s. 8.
Dissonance douleur, i: *Musique contemporaine. Revue internationale* (1952), nr 4–6, s. 235–236
Den konstnärliga lögnen, i: *Musiklivet* 28 (1955), nr 2, s. 26–27.
Symfoni nr 2, programhäfte till uppförande med Stockholms Filharmoniska Orkester under Sixten Ehrling den 29. april 1955 i Stockholm (Konserthuset); trycktes på nytt i: Laila Barkefors, *Gallret och stjärnan. Allan Petterssons väg genom Barfotasånger till Symfoni* (= *Skrifter från Musikvetenskapliga avdelningen* 40), Göteborg 1995, s. 346–347.
trycktes på nytt igen i: Laila Barkefors, *Allan Pettersson. Det brinner en sol inom oss. En tonsättares liv och verk*, Stockholm 1999, s. 236–237.
Allan Pettersson: Konsert nr 3 för stråkorkester, i: *Nutida musik* 1 (1958), nr 5, s. 14–16.
Symfoni nr 3, programhäfte till uruppförande med Göteborgs Symfoniorkester under ledning av Tor Mann den 19 november 1956 i Göteborg (Konserthuset); trycktes på nytt i: Laila Barkefors, *Allan Pettersson. Det brinner en sol inom oss. En tonsättares liv och verk*, Stockholm 1999, s. 244–245.
Anteckningar, i: *Nutida musik* 4 (1960/61), nr 4, s. 19.
Allan Pettersson, *PS av A.P. hösten 1967*, i: *Konsertnytt* 3 (1967/68), nr 2, s. 39–40 [postscript till en artikel av Urban Stenström].
[Brev till Leif Aare], publicerades i: Leif Aare, *Identifikation med det oansenliga*, in: *Nutida musik* 12 (1968/69), nr 2, s. 55–56.
Allan Pettersson. Marginalanteckningar till tionde symfonin, i: *Aftonbladet* (13. januari 1974), s. 4.
(tillsammans med Hans Ekheden): *Allan Petterssons första stråkkonsert åter efter 20 år*, i: *Konsertnytt* 10 (1974/75), nr 15, s. 4–6.
»Jag förbjuder Filharmonikerna spela mina verk«, in: *Dagens Nyheter* (7. Juni 1975), s. 9; rättelse av redaktionen:

DN rättar, i: *Dagens Nyheter* (8. juni 1975), s. 11.

Avsked till svenska musiklivet, i: *Dagens Nyheter* (13. juni 1975), s. 14.

Vi som strejkar kämpar för vår rätt, i: *Dagens Nyheter* (15. juni 1975), s. 13.

[*Vox humana*], publicerades i: Leif Aare, *Människans röst i det onda samhället*, i: *Nutida musik* 19 (1975/76), nr 3, s. 32.

Tjugofyra barfotasånger och andra dikter, Stockholm 1976 recensioner:

Bengt Holmqvist, i: *Dagens Nyheter* (8. juli 1976), s. 3;
Tom Hedlund, i: *Svenska Dagbladet* (11. mai 1976), s. 4;
Gösta Norell, i: *Musikrevy* 32 (1977), s. 186–187;
Trygve Nordwall, i: *Musikrevy* 34 (1979), s. 31–32.

[Förord til *Symfoni nr 12*], i: *Allan Pettersson. Symfoni nr 12 / Symphony No. 12* [programhäfte till uruppförande den 29. september 1977 i Uppsala], s. 4.

Barfotasånger 27, 31, 60–61, 65–75, 77, 107–109, 124, 133, 147, 150–151, 156, 161, 166, 175–176, 185, 199, 209, 222, 235
Andante espressivo 30–31, 61
Concerto pour violon et quatuor à cordes (Konsert för violin och stråkkvartett) 30, 59, 67, 77, 79, 82–83, 85–86, 88, 91, 93, 97, 114, 196, 215–216
Fantasistycke 27, 32, 78
Fuga i E 59, 62–63, 78
Fyra improvisationer 28–30, 32, 78
Konsert för stråkorkester nr 1 59, 77, 85–86, 88–91, 93, 100, 105, 110, 114, 127, 135, 164, 215
Konsert för stråkorkester nr 2 91, 119, 126–127, 134–135, 138, 215
Konsert för stråkorkester nr 3 91, 118–120, 128–131, 133–135, 138, 215
Lamento 61, 63
Romanza 61, 63
Sex sånger 26–28, 32
Sju Sonater för två violiner 30, 71, 93, 97, 105–108, 115–116, 196, 215
Stråkkvartett (ofullbordad sats) 30–31
Symfoni nr 1 (fragment) 71, 93, 108–110, 116
Symfoni nr 2 89, 111–112, 114, 116, 119–120, 123, 138
Symfoni nr 3 117, 119–121, 123–126, 134–135, 153
Symfoni nr 4 132–135, 143, 145, 166
Symfoni nr 5 128, 143–146, 159–160, 163–164
Symfoni nr 6 71, 111–112, 128, 138, 142–143, 146–148, 156, 160, 189, 194, 199
Symfoni nr 7 9, 71–72, 128, 130–131, 138, 140, 142, 148–153, 160, 163–164, 171, 173, 189, 194, 197, 215, 239
Symfoni nr 8 72, 128, 153–156, 159–160, 171, 189, 212, 215
Symfoni nr 9 143, 153, 156–160, 186, 189, 191, 194–196, 199, 204, 215
Symfoni nr 10 189–197, 199, 212
Symfoni nr 11 164, 166, 189, 193, 197–203, 212
Symfoni nr 12 (*De döda på torget*) 91, 153, 172, 175–183, 185, 187–188, 190, 206, 215
Symfoni nr 13 190–191, 197, 204–207, 216

Symfoni nr 14 71, 181, 189–190, 207–210, 213, 226, 231, 238
Symfoni nr 15 135, 189–190, 210–212, 226, 231, 238
Symfoni nr 16 173, 215, 226–231, 235–236, 238
[Symfoni nr 17] (fragment) 190, 234–236
Symfonisk sats 177, 190, 197, 203–204, 212
Två elegier 26–27, 30–31, 78
Violakonsert (fragment) 190, 215, 226, 228, 230–234, 236
Violinkonsert nr 2 71, 132, 189–191, 204, 208–209, 215–226, 229–230, 235–236
Vox Humana 175, 183–188, 203, 206, 215

Omfatter ej namn i de finstilta avsnitten i kapitelsluten

Aare, Leif 11, 48, 102, 127, 153, 167, 180, 183, 191, 195, 197–199, 207–208, 210, 217, 220, 231–232, 234
Abert, Hermann 57
Afzelius, Arvid August 69
Ahlström, Jacob Niclas 69
Ahronovitch, Yuri 173, 238
Alfvén, Hugo 175–176
Allende, Salvador 177, 186
Allgén, Claude Loyola 33
Almqvist, Helge 172
Anderberg, Thomas 218
Andersen, Karsten 166
Andersson, Dan 27
Ansermet, Ernest 43
Appelbom, Bertil 52
Arends, Andrey 42
Atterberg, Kurt 51, 60

Bach, Johann Sebastian 13, 51, 82, 168–169
Badings, Henk 228
Barber, Samuel 127
Barkel, Charles 25, 33, 37
Barnet, Miguel 184
Bartók, Béla 30, 60, 77, 80, 86, 106–107
Beckman, Bror 17
Beethoven, Ludwig van 25, 51, 60, 133, 156, 168–169, 180
Bendix, Kurt 34, 37
Bengtsson, Ingmar 83, 88, 122
Berg, Alban 98
Berg, Curt 132
Bergendal, Göran 10, 162
Berggren, Peter 142, 161, 192
Berglund, Lince 49
Berlioz, Hector 22, 59, 171
Berwald, Franz 51
Bigot, Eugène 43
Björk, Gösta 37, 41, 47–49
Björklund, Ingeborg 27
Björling, Gunnar 27
Blohm, Sven 34, 57–58, 65
Blomdahl, Karl Birger 59–60, 62, 77, 80, 86, 90, 99, 170, 216
Blomqvist, Sven 40
Blomstedt, Herbert 217, 221
Blume, Friedrich 57
Bohnke, Emil 78
Borg, Britta 66
Borg, Elsa 14
Borodin, Aleksandr 25
Boulanger, Nadia 43
Boulez, Pierre 98, 101
Brahms, Johannes 47, 51, 53, 82, 206, 220, 226
Brandel, Åke 152, 168, 231
Breznjev, Leonid 219
Britten, Benjamin 60, 86
Brodin, Gereon 40
Broman, Natanael 40
Bruch, Max 51, 171, 226

Bruckner, Anton 51, 157, 207, 210–211
Busch, Adolf 17
Busch, Fritz 40
Bäck, Sven-Erik 20–21
Börtz, Daniel 170

Cage, John 101
Carlberg, Bertil 40
Carlsson, Percy 40
Carlstedt, Jan 140
Casadesus, Henri 40
Casella, Afredo 51
Castegren, Nils 120
Castro, Fidel 184
Chausson, Ernest 79
Christiansen, Carl 40
Cnattingius, Claes M. 9, 146
Comissiona, Sergiu 153, 157, 166, 171, 173, 221
Cortot, Alfred 43
Cullberg, Birgit 142

Dancla, Charles 106
Dausgaard, Thomas 218
Debussy, Claude 25
Dorati, Antal 72, 150–151, 153, 163, 165–166
Duo Gelland 106
Dvořák, Antonín 85, 226

Edlén, Håkan 33
Ehrling, Sixten 121, 133, 165, 171
Eimert, Herbert 90
Enescu, George 40, 42
Engström, Bengt Olof 172, 238
Engström, Boris 177, 203
Enhörning, Magnus 221
Erdtel, Frohwald 24, 33
Esbensen, Christian 44–45

Ferlin, Nils 69
Fischer, Edwin 53
Flesch, Carl 17, 24–25
Flyckt, Yngve 114
Fogelström, Per Anders 15
Forsyth, Cecil 40
Franck, César 51
Franzén, Bengt 130
Fredrik II av Preussen 13
Freiholz, Kenneth 29
Frumerie, Carin de 19
Frumerie, Gunnar de 51, 139, 175
Frydén, Lars 82

Garaguly, Carl 52
Geijer, Erik Gustaf 69
Gillblad, Per Olof 165–166
Glazunov, Alexandr 228
Gluck, Christoph Willibald 51
Godin, Carl 180
Goethe, Johann Wolfgang von 157, 180
Gravier, Maurice 95
Grieg, Edvard 85
Gustafsson, Gudrun, se Pettersson, Gudrun
Gülke, Peter 240

Haendel, Ida 217, 219–220, 225–226
Hahn, Gunnar 66
Hallberg, Bengt 130
Hallnäs, Hilding 86
Hallqvist, Britt G 158
Hamann, Bernhard 106
Hammar, Sigvard 12, 26, 31, 54, 84, 105, 178, 191–193
Händel, Georg Friedrich 40, 42
Harland, V. 49
Harling, Nils 40–41, 49
Hartmann, Karl Amadeus 79
Hay, Charles Frederick 40
Haydn, Joseph 13, 23, 82

Hedman, Frank 72–73
Hellqvist, Per-Anders 229
Hemke, Frederick L. 226–228, 231
Hemmer, Jarl 27
Hermanson, Åke 139
Hindemith, Paul 25, 28, 30, 36–37, 59–60, 62, 78–80
Hising, Torsten 66
Holmqvist, Bengt 74
Honegger, Arthur 51, 60, 86, 95–102, 104–105
Hornbostel, Erich Moritz von 57
Hylbom, Olle 40–41, 49, 52
Hägerstrand, Charles 49
Hähnel, Folke 145, 152

Ibert, Jacques 228
Inghelbrecht, Désiré-Emile 43

Jansa, Louis 106
Jeanne, Monique 105
Jelinek, Hanns 90
Jelving, Åke 61
Jeppesen, Knud 59, 62
Jevtusjenko, Jevgenij 180
Joachim, Joseph 20, 24
Johnn, Carl 16
Johansson, Björn 123
Johansson, Gottfrid 16
Juel, Karin 66

Karkoff, Maurice 139
Kayser, Leif 51
Kelly, John-Edward 228
Kjellström, Sven 17–19, 22, 25, 35–36, 42, 44–45, 137
Koch, Erland von 33, 228
Kodály, Zoltán 51, 60
Kokkonen, Joonas 163
Kolodin, Irving 163
Kozhin, Valentin 171
Krenek, Ernst 59, 101–102
Köchel, Jürgen 232

Ladberg, Bo Teddy 140, 193
Laforge, Théophile 41
Larsén, Nils Elof 40
Larsson, Carl Rune 71, 151, 176, 178
Larsson, Lars-Erik 51, 86, 90, 170, 216, 228
Leibowitz, René 59, 99–105, 109–111, 138, 209
Lellky, Åke 62, 114
Leygraf, Hans 51, 90
Lidholm, Ingvar 86
Lilja, Sven 16–17
Lindberg, Christian 110, 240
Lindberg, Per 29
Linder, Kerstin 207–208
Lindfors, Per 90, 110
Liszt, Franz 112
Litolff, Henri 220
Loëwy, Robert 44
Lundberg, Camilla 237
Lundberg, Lars Åke 237
Lundkvist, Artur 176

Mahler, Gustav 60, 72, 124, 156–157, 180, 195–196
Malm, Axel 40
Mann, Tor 37, 47, 53, 59–60, 77, 88–89, 94, 112, 121
Marteau, Henri 23
Martin, Frank 228
Mattheson, Johann 82
Mayseder, Josef 79
Mazas, Fédérol 106
Melchers, Melcher 28, 33–34, 57
Mendelssohn Bartholdy, Felix 51, 55, 180
Mendes, Murilo 184
Merikanto, Aare 79

Messiaen, Olivier 60, 97–98, 105
Milhaud, Darius 99, 101, 105
Milveden, Ingmar 177
Montejo, Esteban 185
Monteux, Pierre 43
Morales, Olallo 22, 38–39
Mozart, Wolfgang Amadeus 23, 42, 51, 55, 96
Mussorgskij, Modest 98
Münch, Charles 43

Neruda, Pablo 166, 176–177, 179–180, 184
Nielsen, Carl 54
Nordqvist, Gustaf 26
Norrby, Johannes 47–48, 52, 120, 167
Nyblom, Teddy 88, 121
Nystroem, Gösta 51, 60, 86, 138, 216
Nørgård, Per 163

O'Neill, Eugene 29
Olsson, Otto 58, 65, 70
Onfroy, Françoise 105

Palme, Olof 166
Paray, Paul 43
Pergament, Moses 129, 131, 216
Peterson-Berger, Wilhelm 60
Pettersson, Gudrun 56, 99, 117, 138–139, 219, 228, 231–232
Pettersson, Gunhild 14–15
Pettersson, Harry 13–15
Pettersson, Helge 14–15
Pettersson, Ida Paulina 14
Pettersson, Karl Viktor 14
Pfitzner, Hans 51
Pleyel, Ignaz 106
Pousard, Tor 17
Prokofjev, Sergej 106

Quantz, Johann Joachim 13

Rangström, Ture 53, 86
Raphael, Günter 51
Raschèr, Sigurd 228
Ravel, Maurice 60, 98
Rawsthorne, Alan 106
Reesen, Emil 51
Reger, Max 20, 24, 36, 51
Retamar, Roberto Fernando 184
Rimskij-Korsakov, Nikolaj 51
Rosenberg, Herbert 57
Rosenberg, Hilding 29, 34, 37, 86, 89–90, 138–139, 175, 216
Rossini, Gioacchino 51
Rozjdestvenskij, Gennadij 165–166, 168–172
Runnquist, Axel 23–25, 33
Ruthström, Julius 20–23, 25
Ruzicka, Peter 10, 232, 235
Rydbeck, Olof 119
Rödin, Margot 72
Röhn, Erich 106

Sachs, Curt 57
Saedén, Erik 72
Sagi, Andor 106
Saint Jeans, Ibérico 186
Samuelson, Mikael 72
Schenell, Pelle 19
Scherchen, Hermann 90
Schiller, Friedrich 180
Schmidt, Ole 198
Schubart, Christian Friedrich Daniel 181
Schubert, Franz 51, 55, 58, 70, 82, 96, 98, 131, 157
Schumann, Robert 25, 98
Schönberg, Arnold 34, 101–103, 112, 156
Segerstam, Leif 238

Selander, Sten 27
Sibelius, Jean 124
Silfverstolpe, Gunnar Mascoll 176
Sitt, Hans 16
Sjostakovitj, Dmitrij 60, 165, 180
Sjunnesson, Karl 71, 151, 176
Sjögren, Björn 28
Soustrot, Marc 238
Spohr, Louis 106
Spontini, Gaspare 13
Staern, Gunnar 59
Stalin, Josef 167
Stenhammar, Wilhelm 47, 58
Stenström, Urban 111, 120, 126, 128
Stephan, Rudi 51
Stockhausen, Karlheinz 90, 98
Stravinsky, Igor 60
Strindberg, August 15, 53
Stångberg, Allan 20, 23, 48, 52–53, 221
Suk, Josef 85
Sundling, Wille 140
Svendsen, Johan 51
Svensson, Sten 219
Szeryng, Henryk 43–44
Söderlundh, Lillebror 216

Temko, Matla 106
Terties, Lionel 36
Theodorakis, Mikis 177
Thoor, Alf 83, 139, 165, 167
Tillius, Carl 122
Tippet, Michael 86
Tjajkovskij, Peter 85, 168–169
Törnqvist, Ernst 17–19, 40

Uriz, Francisco J. 176

Valen, Fartein 60
Valentin, Karl 69
Vallejo, César 184
Vaughan Williams, Ralph 86
Vieux, Maurice 36, 39, 41–42, 45–46
Volkmann, Robert 85

Wagner, Richard 35
Wallin, Nils L. 62, 66, 164, 222
Wallner, Bo 67, 89, 98–100, 103, 105–106, 109, 133–134
Werle, Lars Johan 139
Westerberg, Stig 86, 90, 127, 145
Wiberg, Tore 61
Willén, Niklas 238
Winkler, Alexander 40
Wirén, Dag 51, 60, 86, 138, 216
Wolf, Hugo 70
Wolff, Albert 43

Xenakis, Iannis 98

Åhlén, Carl-Gunnar 153, 164, 171, 194, 202

Östman, Arnold 72

MICHAEL KUBE, f. 1968, är fil. dr i musikvetenskap på en avhandling om Hindemiths tidiga stråkkvartetter. Sedan 1998 är han vetenskaplig medarbetare och medlem i redaktionskommittén för Neue Schubert-Ausgabe (Tübingen) och anlitas regelbundet som docent vid musikhögskolan i Stuttgart. Han är även medlem i styrelsen för utgivningen av Joseph Martin Kraus' verk och ordförande i Internationale Allan Pettersson Gesellschaft i Tyskland. Han har skrivit artiklar i facktidskrifter, däribland i musiktidskriften Fono Forum och Schweizer Musikzeitung. Sedan 2005 är han medlem i juryn för Preis der deutschen Schallplattenkritik.

Ingen svensk symfoniker har fått ett lika starkt gensvar som Allan Pettersson (1911–1980). Ingen annan svensk tonsättare har heller blivit så nära förbunden med biografiska inslag: lidandet, arbetarbakgrunden, outsiderskapet. Det var en bild som kom att tecknas i press och tv-dokumentärer, men som tonsättaren också själv var med om att skapa.

Den tyske Pettersson-kännaren Michael Kube har skrivit en biografi som tar sig bakom de vedertagna föreställningarna om symfonierna och symfonikern, närmare musiken, men också närmare människan. Det är en bok som tar fasta på både den yttre och inre biografin. En ny bild av Allan Pettersson tar form, mer komplex än tidigare, och nya vägar till Petterssons musik öppnas – till de sexton symfonierna, till *Barfotasångerna*, till solokonserterna och till kammarmusiken.

ATLANTIS
ISBN 978-91-7353-541-0