

# Allan Pettersson: Symphonie Nr.10

Jürgen Lange\*

18. November 2014

Dreieich

## Zusammenfassung

PETTERSSONS 25 minütige *10. Symphonie* enthält sehr reduziertes Material. Signale oder Vektoren werden verdichtend, nach strengen mathematisch und technischen Gesetzmäßigkeiten, eingesetzt. Im Mittelteil erfolgt durch Steigerung der Fließgeschwindigkeit ein Übergang zu Turbulenz und Chaos. Die Zäsur im letzten Teil stellt eine Traumphase dar, bevor die abschließende Coda das Material extrem verdichtet wiederholt. Die Symphonie hat autobiographische Züge und beschreibt PETTERSSONS traumatisierenden neunmonatigen Krankenhausaufenthalt. In einer sterilen, technisierten und unbarmherzigen, von Apparaten geprägten Außenwelt, droht der Mensch zu scheitern.

## Abstract

PETTERSSON'S *10th Symphony* (duration 25') contains very reduced material. Signals or vectors are used to condense, obeying strict mathematical and technical principles. Increasing the flow velocity in the middle section causes a transition to turbulence and chaos. The turning point in the last part represents a dream state, before the final Coda repeats the material extremely compacted. The symphony has autobiographical elements and describes PETTERSSON'S traumatic nine-month hospital stay. The sterile, mechanized and ruthless world, characterized by devices, threatens the man to fail.

## Im Rausch des technischen Fortschritts

OLLEFS beschreibt die *10te Symphonie* als »von hoher symphonischer Verdichtung« und »rasanter rhythmischen Getriebenheit auf engstem Raum« geprägt.[6, S.49]

Wie kommt es dazu?

Genaugenommen beinhaltet die Symphonie eine Vielzahl von Signalen, die den Eindruck von Geschwindigkeit und Beschleunigung hervorrufen. Diese Signale sind gerichtet, sodass man sie als Vektoren bezeichnen kann. Vektoren sind in der Mathematik gerichtete Größen ( $\vec{a} = \overrightarrow{AB}$ ). Beispiele für Vektoren sind Geschwindigkeit, Beschleunigung oder Impuls.

---

\*Erstmaliges Erscheinungsdatum des Manuskripts: 20. Juli 2011, Neufassung: 17. November 2014.



Abbildung 1: *Signal A*

Eines dieser Signale bzw. Vektoren ist die aufwärts gerichtete »Zelle« in [Abbildung 1](#)<sup>1</sup> akzentuiert in den ersten Trompeten und Violinen zu Anfang der Symphonie. Dieses Element ist ein gutes Beispiel für die sehr reduzierte Tonsprache PETTERSSONS in dieser Symphonie.

Das *Signal A* taucht im ersten Drittel der Symphonie insgesamt 34 mal und nahezu unverändert auf (siehe [Abbildung 2](#)). Bis zur 10ten Minute (Takt 340) steigert sich der Einsatz dieses Signals quantitativ um danach erst zum Schluss, am Anfang des Codas, noch einmal aufzutauchen (in [Abbildung 2](#) weggelassen). Am Anfang alleine, später als Pärchen, bis in Minute 8 (Takt 280) und 9 (Takt 300) das Signal in jedem Takt erscheint und damit zu einem permanenten Einsatz kommt.

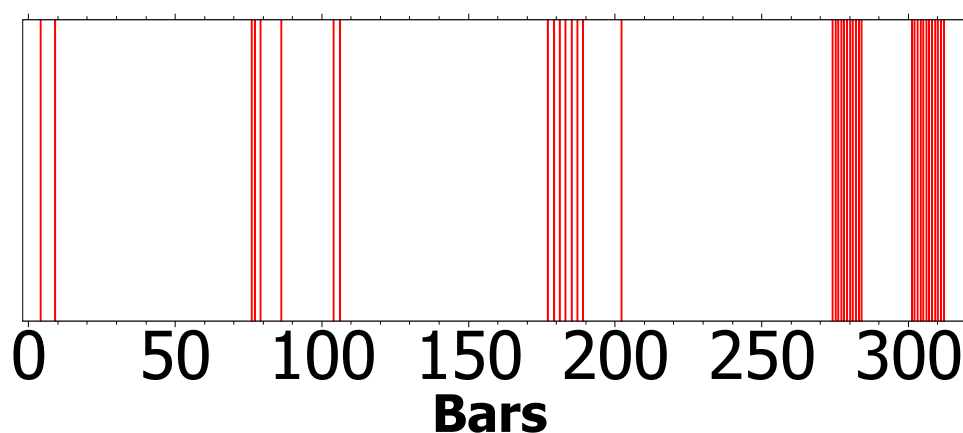


Abbildung 2: Verdichtung des *Signals A*

<sup>1</sup>alle Notenbeispiele aus *Partitur NMS 10651* Copyright © 1989 by AB Nordiska Musikförlaget, Stockholm und © Internationale Musikverlage Hans Sikorski

### Takt 104



Abbildung 3: Signalpärchen

Das *Signal A* wandert ineinander verschachtelt, zuerst solistisch, dann unisono und zuletzt mehrstimmig durch die Register. Es beschreibt dann eine dichte Klangfläche. Insgesamt verdichtet sich der Einsatz des Signals zeitlich und gibt somit den getriebenen Grundrhythmus vor. Gesteigert wird der Effekt durch einen hohen Wiedererkennungswert des Signals.

### Takt 302

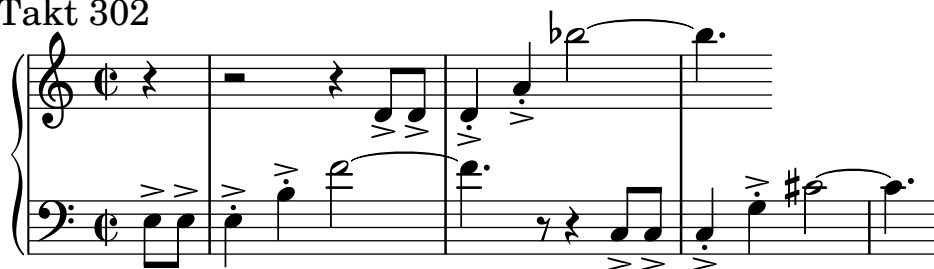


Abbildung 4: Verzahnung des *Signals A*

Der Einsatz dieses Signals über die Zeit stellt somit ebenfalls ein Vektor dar. Man kann die Kompositionsweise am ehesten mit sich aufschaukelnden Wellen vergleichen.

Es ist zusätzlich eine Erhöhung bzw. Ausweitung der Dimension zu konstatieren.

- Signal entspricht Punkt (0D)
- Signalpärchen entspricht Linie (1D)
- Verzahnung der Signals entspricht Fläche (2D)

Weiterhin kann auch bei Achtel/Viertel/Halbe und Solo/Unisono/Mehrstimmigkeit von einer dimensionalen Ausweitung gesprochen werden.

Daneben gibt es nochmal mindestens die gleiche Anzahl von Stellen, in denen das Signal als abgewandelte Variante (z.B. [Abbildung 5](#)) vorkommt. Alle Vektoren sind effektiv ausgerichtet und erzielen beim Hörer eine spezielle psychologische Wirkung der Ruhelosigkeit und Beschleunigung.



Abbildung 5: Varianten *Signal A*

Als Antwort auf das *Signal A* ertönt in den Oboen und Klarinetten das Fragment aus [Abbildung 6](#). Dieses Fragment wiederholt sich noch einige Male im Verlauf der Symphonie. Es besitzt eine hohe Symmetrie und hat einen aufsteigenden Verlauf. Dadurch wirkt es monoton und mechanisch, von einem melodischen Element kann auch hier keine Rede sein.



Abbildung 6: Antwort auf *Signal A*

Kürzere Varianten dieser aufsteigenden Linie sind als Antwort auf *Signal A* häufig zu finden.

Als weiteres Beispiel der Kompositionstechnik in Vektoren möchte ich auf die Passage zwischen der siebten und neunten Minute eingehen. Ähnlich dem vorangegangenen Beispiel wird das *Signal B* ([Abbildung 7](#)) ab Takt 239 ebenfalls flächig, wenn auch nicht ineinander verschachtelt, eingesetzt.



Abbildung 7: *Signal B* absteigend

Das absteigende Signal in den Hörnern wird in einem größeren Kontext eingesetzt. Die Signalfolge besteht aus fünf Einzelementen. Gegenläufig zum absteigenden *Signal B* wird eine aufsteigende Linie gezeichnet (siehe [Abbildung 8](#)). Interessant ist die Aufspaltung der Unisono-Stimme in die Zweistimmigkeit, sowie das Zurückführen am Ende der Passage in die Einstimmigkeit.

### Takt 239



Abbildung 8: *Signal B* absteigend, Signalfolge aufsteigend

Den noch größeren Kontext bildet die Wiederholung der aufsteigenden Signalfolge ([Abbildung 9](#)). Diese Wiederholungen zeigen ebenfalls eine aufsteigende Linienführung und treten in fest definierten Abständen von 4 Takten auf. Diese Gesetzmäßigkeiten muten ausgesprochen technisch, ja schon fast mathematisch streng an.

### Takt 239



### Takt 243



### Takt 247



### Takt 251



Abbildung 9: Wiederholung der Signalfolge aufsteigend

*Signal B* ist ein Vektor, der Einsatz von *Signal B* insgesamt erfolgt aber streng achsen- bzw. spiegelsymmetrisch, also nicht vektoriell wie *Signal A*.

Man beachte auch beim Auftreten von *Signal B* die rhythmische Steigerung der Dynamik in den Minuten sieben bis neun (siehe [Abbildung 10](#)). Hier wird eine Verdichtung durch rhythmisch gesteigerte Dynamik, sowie durch aggregierte gerichtete Signale (Signal-Cluster) erreicht. Die Signal-Cluster treten pulsierend, d.h. in definierten Abständen, auf. Auch in diesem Beispiel wird deutlich, dass es sich sowohl bei der Signalgruppe als auch bei der gesamten Passage um einen Dynamikvektor handelt.



Abbildung 10: Dynamik *Signal B* (Takt 239 - Takt 302)

Noch einmal zurück zum Anfang der Symphonie. Die Symphonie beginnt mit einem weiteren wichtigen Element (*Signal C*, [Abbildung 11](#)). Im Prinzip ein simpler Aufgang, der dann wieder auf die Ausgangstonlage zurückfällt. In der Folge wird *Signal C* unregelmäßig eingesetzt und nach Takt 60 schleichend bis zur Unkenntlichkeit modifiziert (Evolution des Materials). Eine für PETTERSSONS frühere Symphonien typische Kompositionstechnik.



Abbildung 11: *Signal C*

*Signal C* könnte Material aus der 9. *Symphonie* sein. Eine sehr reduziert dargestellte schematische Welle. PETTERSSON könnte hier auf sein früheres Leben referenzieren. *Signal C* wird durch den zunehmenden Einsatz von *Signal A* immer weiter verdrängt und läuft alsbald ins Leere aus.

Zwischen Takt 340 bis Takt 600 befindet sich ein heterogener Mittelteil, der durch viele rhythmische, teilweise synkopische Passagen geprägt ist. Ausgeprägte Rhythmik gepaart mit unzähligen kurzen, sehr einfachen Signaleinwürfen lassen die Musik anfangs sehr unruhig, aber auch mechanisch und steril wirken. Hier passieren dann Übergänge von streng geordneter »laminarer Strömung« zu völlig chaotischer »turbulenter Strömung«. Dieser Übergang tritt laut Strömungslehre auf, wenn eine bestimmte kritische Strömungsgeschwindigkeit überschritten wird. Die Musik steigert sich so in einen, nicht für möglich gehaltenen, Rausch hinein.

**Definition.** Die laminare Strömung (lat. *lamina* »Platte«) ist eine Bewegung von Flüssigkeiten und Gasen, bei der (noch) keine sichtbaren Turbulenzen (Verwirbelungen/Querströmungen) auftreten. Das Fluid strömt in Schichten, die sich nicht miteinander vermischen. In diesem Fall handelt es sich (bei konstanter Strömungsgeschwindigkeit) meistens um eine stationäre Strömung.<sup>2</sup>

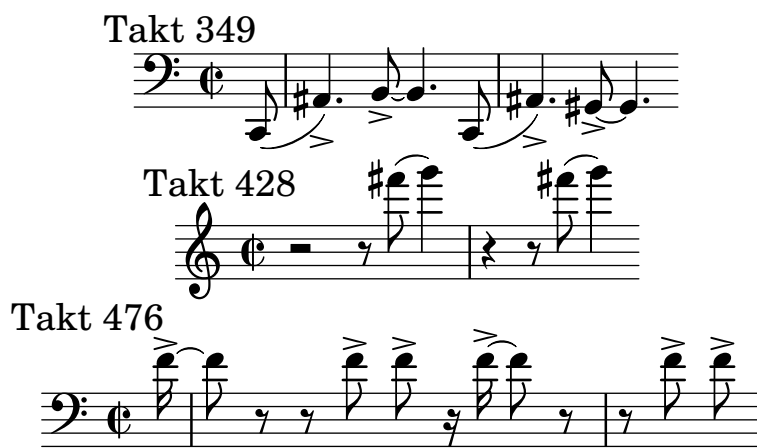


Abbildung 12: Rhythmik im Mittelteil

**Definition.** Die turbulente Strömung (lat.: *turbare* = drehen, beunruhigen, verwirren) ist die Bewegung von Flüssigkeiten und Gasen, bei der Verwirbelungen auf allen Größenskalen auftreten. Diese Strömungsform ist gekennzeichnet durch meist dreidimensionale, scheinbar zufällige, instationäre Bewegungen der Fluidteilchen.<sup>3</sup>

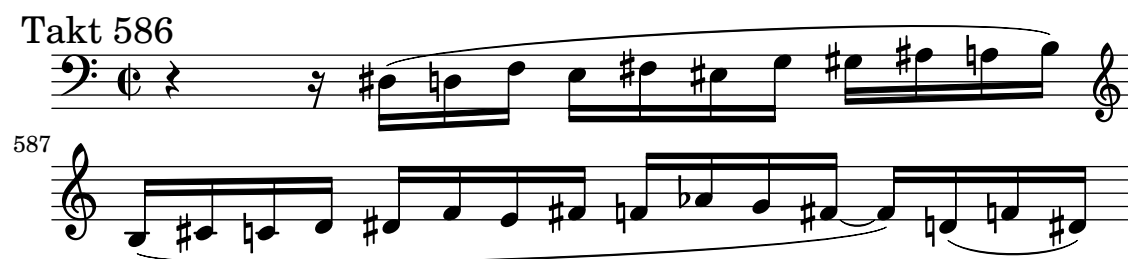


Abbildung 13: Turbulenz und Chaos

<sup>2</sup>Wikipedia

<sup>3</sup>Ibid.

Ab Takt 600 beginnt eine zweigeteilte Zäsur. Die Zäsur beginnt mit der Einführung von neuem thematischen Material in der Basslage. Statt eines Signals wird hier ausnahmsweise ein vollständiges Thema präsentiert (siehe [Abbildung 14](#)).

### Takt 603

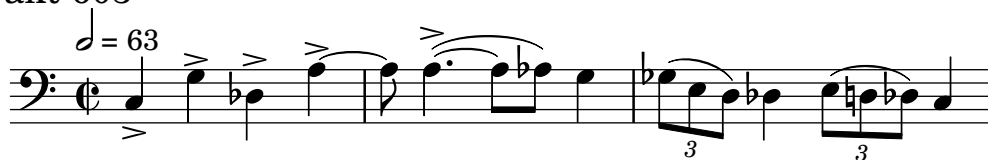


Abbildung 14: Thema 1 der Zäsur

Später in der Zäsur erklingt eine triolisch geprägte, elegische Variation von Thema 1, vorge-  
tragen in den Oboen und Klarinetten.

### Takt 690



Abbildung 15: Variante von Thema 1 der Zäsur

In den ersten Violinen wird Thema und Variation durch eine breit gezogene, endlose Koloratur in teilweise hohen Lagen aus bereits bekannten Material begleitet, beispielsweise eine Modifikation von *Signal C* aus [Abbildung 11](#),

### Takt 705



Abbildung 16: begleitende Koloratur I

oder

### Takt 709



Abbildung 17: begleitende Koloratur II

eine Modifikation der 3ten Beispielmодifikation von *Signal A* aus [Abbildung 5](#).

Die abschließende Coda fasst das gesamte thematische Material sehr verkürzt und verdichtet in wenigen Minuten zusammen.



Das Tempoprofil der *10ten Symphonie* liegt einheitlich bei 84 Schlägen für die Halbe.<sup>4</sup> Ausnahme bildet die Zäsur zwischen Takt 600 und Takt 792 (63 Schläge). Die Zäsur wird nicht als Resignation wahrgenommen, sondern eher als Atempause und Erschöpfungszustand («*Trance*» [6, S.49]<sup>5</sup> oder Traumphase, die die vorangegangenen Ereignisse sublimiert verarbeitet?) um dann in dem fulminanten, extrem verdichteten Schluss (Coda, Takt 792) zu münden (Aufwachen, Rückkehr in die Realität?). Das einheitliche Tempo ist erstaunlich. Die Symphonie macht einen extrem dynamischen Eindruck man vermutet eine dauernde Beschleunigung, de facto ändert sich das Tempo nicht. Ursache für diese psychologische Wirkung konnte der permanente Einsatz von Vektoren auf allen musikalischen Ebenen sein. Es wird der Eindruck von sich zunehmend aufschaukelnden Wellen erzeugt, der zu einer ruhelosen Getriebenheit beim Hörer führt. Die Spannung, der andauernde Ausnahmezustand ist auch eine Folge der Tatsache, dass das Tempo kontinuierlich über dem normalen Herzrhythmus liegt.

Die Struktur der gesamten Symphonie deutet eine Sonatenhauptsatzform an. Eine kurze Exposition am Anfang und eine längere Coda (ab Takt 792) sind mehr als angedeutet.

---

<sup>4</sup>*Partitur NMS 10651*, S.1 Copyright © 1989 by AB Nordiska Musikförlaget, Stockholm und © Internationale Musikverlage Hans Sikorski

<sup>5</sup>Siehe auch: Klaus Geitel in: *Die Welt*, 14.5.1988.

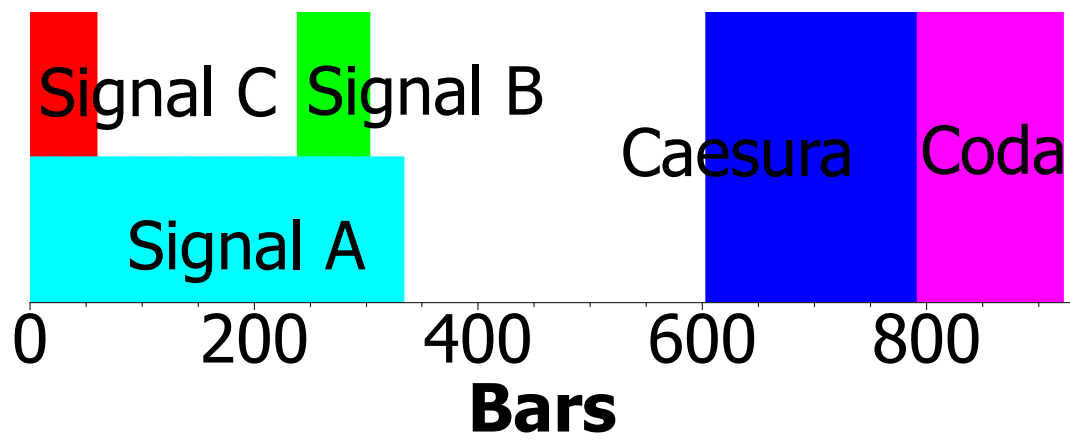


Abbildung 18: Struktur der 10. *Symphonie* (schematisch)

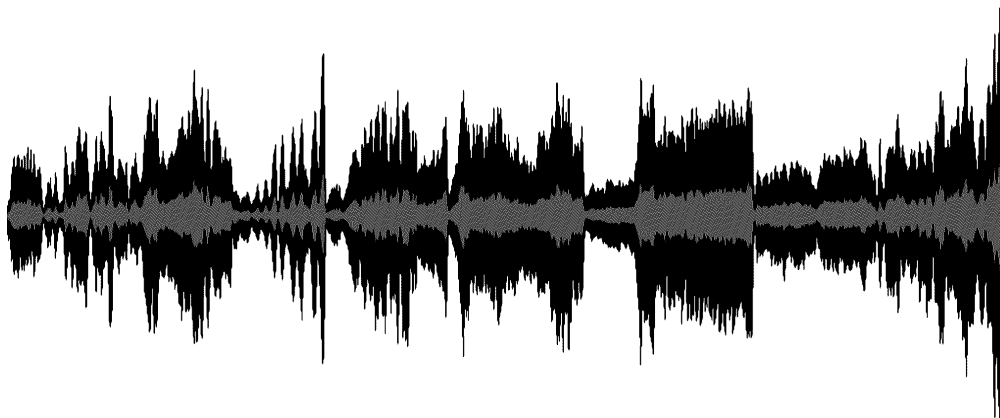


Abbildung 19: Waveform der 10. *Symphonie*

## Zusammenfassung

- Signal gerichtet ( $\rightarrow$  Vektor)
- zeitliche Verdichtung der Signale ( $\rightarrow$  Vektor)
- Mechanische Symmetrie
- Übergang zu Turbulenz/Chaos
- Zäsur als reflektierende Trance- oder Traumphase?
- Coda mit hoher Verdichtung als Rückkehr in Realität?

In der Malerei hat der Impressionismus ebenfalls Mechanismen entwickelt, Vektoren wie Geschwindigkeit oder Beschleunigung auf der Leinwand darzustellen. Als frühes Beispiel möchte ich hier TURNERS Bild *Rain, Steam and Speed, the Great Western Railway*<sup>6</sup> nennen.



Abbildung 20: JOSEPH MALLORD WILLIAM TURNER *Rain, Steam and Speed, the Great Western Railway* (1844)

---

<sup>6</sup>gemeinfrei.

## Interpretation

Allgemein zur Kompositionstechnik PETTERSSONS: Die *Signale A, B und C* sind Beispiele für einen sehr einfach strukturierten Grundstock an Elementen, der die Symphonie auch in ihrem gesamten Verlauf charakterisiert. Aufgrund des einfachen und reduzierten thematischen Materials habe ich die Elemente auch als Signale beziehungsweise Vektoren bezeichnet. Durch den verdichtenden, streng mathematischen Einsatz des Materials können nichtsdestotrotz komplexe, vielschichtige Strukturen entstehen, die hier eine bestimmte psychologische Wirkung ausüben. Ähnlich verhält es sich mit sogenannten Fraktalen (das Stichwort Selbstähnlichkeit ist schon gefallen).

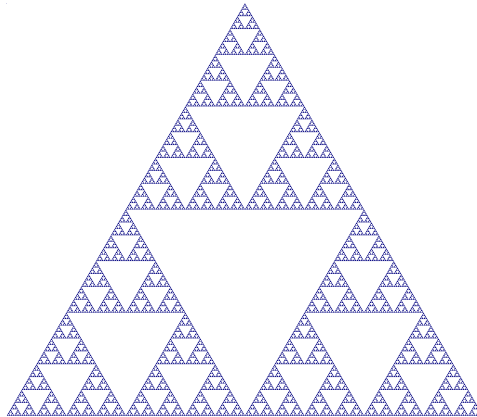


Abbildung 21: selbstähnliches Fraktal (Sierpinski-Dreieck)

Fraktale können aus einfachen Strukturelementen durch die wiederholte Anwendung einfachster mathematischer Operationen sehr schnell recht komplexe Gebilde bilden (siehe [Abbildung 21](#))<sup>7</sup>. Sie stellen schon einen Übergang zu organischen Strukturen dar.

- Kompositionstechnik 1: Variantenbildung und Entwicklung eines Motivs zu einem Themas ermöglicht einen, organischen, natürlichen Kompositionsprozess (Evolution des thematischen Materials).
- Kompositionstechnik 2: streng mathematische Operationen (Duplizieren, Reihenbildung, Verschachteln, Verdichten) auf ein unverändertes einfaches Signal oder einen Vektor führt zu einem künstlichen, mechanischen, fraktalartigen Aufbau der Komposition.

In der *10ten Symphonie* sind Beispiele für beide Techniken zu finden. Innovativ ist die Symphonie, weil hier ausgiebig im Gegensatz zu den vorausgegangenen Symphonien mit der zweiten Technik experimentiert wurde.

- *Signal A*: Kompositionstechnik 1 und Kompositionstechnik 2
- *Signal B*: Kompositionstechnik 2
- *Signal C*: Kompositionstechnik 1

Während sich die vorausgegangenen Symphonien eher an Kompositionstechnik 1 orientierten, ist Gegenstand der *10ten Symphonie* der Gegensatz zwischen natürlich/menschlich und künstlich/technisch. So besitzt die Symphonie gleichzeitig Aspekte von Motiv/Thema/Entwicklung/Variante (Technik 1) und Signal/Vektor/Mechanik (Technik 2).

---

<sup>7</sup> gemeinfrei.

Es wurde versucht PETERSSONS Musikkomposition auf mathematisch/technische Grundprinzipien zurückzuführen. Dies sind:

1. mathematisch: Vektor, physikalisch: Geschwindigkeit, Beschleunigung
2. mathematisch: Selbstähnlichkeit
3. geometrisch: Punkt, Linie, Fläche (Dimensionen), Symmetrie
4. physikalisch/technisch: laminare Strömung, turbulente Strömung (geordnet/chaotisch)

PETERSSON bildet die physikalisch/technischen Prozesse in seiner Komposition beängstigend realistisch ab. Er besaß offensichtlich detaillierte Kenntnisse in den Bereichen Mathematik, Physik und Technik.

Ebenso beschäftigt sich PETERSSON mit der psychologischen Wirkung seiner Musik auf den Menschen, musikalisch ausgedrückt in psychedelisch wirkenden Effekten und den Trance/Traum-Episoden. Folge ist eine radikale Expressivität, die seine gesamte Musik auszeichnet.

Die Symphonie gleicht einer experimentellen Konzeptstudie und weist in dieser Hinsicht Parallelen zur *5. Symphonie* auf.

AARE sieht die *10te* als einer Auseinandersetzung mit der Außenwelt.<sup>8</sup> Präziser könnte man formulieren: eine Auseinandersetzung eines Menschen mit einer technisierten Außenwelt. Dagegen geht es z.B. in der *6ten Symphonie* vornehmlich um die Auseinandersetzung mit einer urwüchsigen, unberechenbaren Natur.

Mensch und Technik sind aufeinander angewiesen, sie führen eine Symbiose. Eine problematische Symbiose. PETERSSON sieht den Menschen in einer seltsamen passiven Rolle, der durch die beschleunigte technische Umgebung entmündigt wird. Der Mensch kämpft ohnmächtig dagegen an, fast betäubt, überfordert und erstarrt unterwirft er sich den veränderten Gesetzen, den der »*Rausch des Fortschritts*« mit sich bringt. Der Mensch ist gleichsam fasziniert und versteht die Welt in dieser Ausprägung eigentlich nicht mehr.

PETERSSON selbst bezeichnet die Symphonie als »*Faustschlag ins Gesicht*« und er urteilt: »*Mitgefühl gibt es in allen meinen Symphonien, nur nicht in der zehnten*«.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup>LEIF AARE in: [4, S.111].

<sup>9</sup>Begleitheft *cpo 999 285-2*, S.8

In der Populärmusik wurde zur Zeit der Entstehung der Symphonie die Thematik Mensch und Technik ebenfalls behandelt. Hier möchte ich exemplarisch die Elektronik-Gruppe KRAFTWERK und dessen 1978 entstandenes Album »*Die Mensch-Maschine*«, sowie »*Autobahn*« von 1974 erwähnen. Ebenfalls 1974 entstand PINK FLOYDs Album »*Wish you were here*« mit dem Titel »*Welcome to the machine*«. Zumindest im ersteren Fall beziehen sich die Musiker auf den Stummfilm »*Metropolis*« von FRITZ LANG aus dem Jahre 1927.

Für die Entwicklung von PETERSSONS Einstellung zum Leben von der *6ten Symphonie* hin zur *10ten Symphonie* könnte beispielhaft auch JEAN-PAUL SARTRES »*Im Räderwerk*« von 1948 stehen.

»*Im Räderwerk*« ist das Szenario für einen Film. Es handelt sich um den Prozess gegen einen gestürzten revolutionären Diktator in einem unterentwickelten Land. Die neuen Machthaber, seine ehemaligen Mitkämpfer, klagen ihn an, die Revolution verraten zu haben, weil er die Erdölquellen, den einzigen Reichtum des Landes, der sich im Besitz eines reichen Nachbarstaates befindet, nicht verstaatlicht, dafür aber mit Terror eine Industrialisierung der Landwirtschaft durchgesetzt hat. Doch im Laufe des Prozesses wird deutlich, dass auch die neuen Machthaber keine andere Wahl haben, da eine Verstaatlichung der Erdölquellen Krieg bedeutet.

Klappentext © Rowohlt Verlag

Die Revolution, sowie der Schauprozess stehen für die uneingeschränkten Gestaltungsmöglichkeiten, die in der *6ten Symphonie* beschrieben werden. In dieser Symphonie zeichnet PETERSSON ein idealisiertes Bild eines agierenden Individuums, das sich gegen alle Widerstände der Umwelt durchsetzt und somit ein selbstbestimmtes, erfülltes Leben führt (einschließlich des Todes). Die Übernahme der Macht, austauschbare Menschen, die funktionieren müssen und übergeordneten Regeln gehorchen entspricht der Einstellung, die PETERSSON in seiner *10ten* äußert. Das Individuum ist eigentümlich passiv und getrieben und flüchtet sich in eine Traumwelt. Das könnte auch mit den aktuellen Lebensumständen zu tun haben, denen PETERSSON zum Zeitpunkt der Komposition ausgesetzt war. Er war im Krankenhaus der Apparatedizin ausgesetzt.



## Biographischer Kontext

PETTERSSON schrieb diese Symphonie zum größten Teil im KAROLINSKA KRANKENHAUS in STOCKHOLM, in das er wegen eines lebensbedrohlichen Nierenversagens im September 1970 für neun Monate eingeliefert wurde. Das Auftreten dieser Komplikation wurde auf die Nebenwirkungen der Einnahme von Medikamenten gegen seine rheumatischen Arthritis (Polyarthritits) zurückgeführt. Erstaunlicherweise führte gerade diese existenzielle Krise zu einen kreativen Schub, dem wir die *Symphonien Nr.10 und Nr.11* zu verdanken haben. Beide Symphonien wurden, unter teils abenteuerlichen Bedingungen, im Krankenhaus zumindest skizziert. [Abbildung 22<sup>10</sup>](#) zeigt eine Dialyse Einheit.

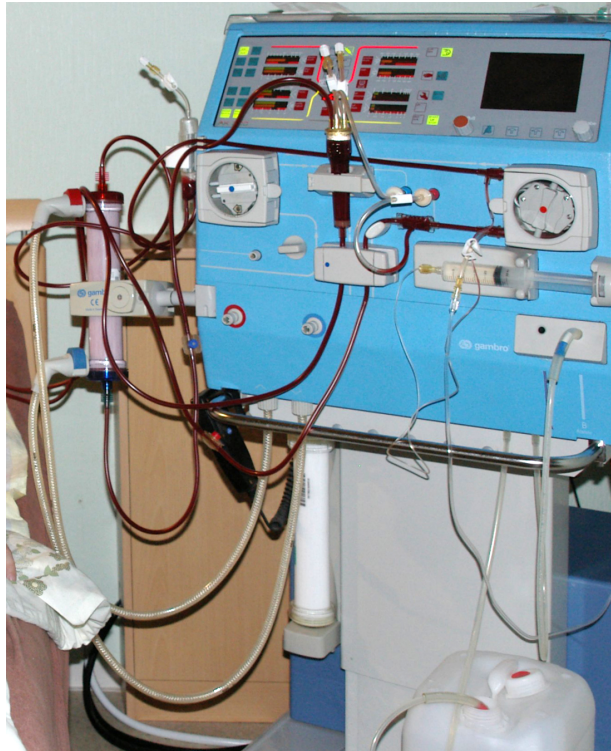


Abbildung 22: Gambro AK 200, Dialyse Einheit

---

<sup>10</sup>Werner Groß, *Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported*.

## Epilog

*Symphonie Nr.10* stellt einen tiefen Einschnitt im Schaffen PETTERSSONS dar. Diese Symphonie hat stark autobiographische Züge. Der auslaufende Einsatz von *Signal C*, das stenographisch die Wellen von *Symphonie Nr.9* symbolisiert, sowie der verdrängende, sich verdichtende Einsatz des alarmierenden und mechanischen *Signals A* bedeuten einen Abschied von seinem vorhergehenden Leben. Im Mittelteil führen die neu auferlegten Zwänge zur Raserei, die schließlich in einer Art Trance und Traumphase, zu Hören in der Zäsur, endet. Hier wird in den hohen Lagen das vorangegangene Leben und die neu gewonnenen Eindrücke reflektiert. Die abschließende furiose Coda zeigt die Wiederkehr in die bedrückende, technokratische<sup>11</sup> neue Realität. Ein für PETTERSSON sicherlich traumatisches Ereignis.

## Zum Werk

- Komposition: 1972
- Uraufführung: 16. Dezember 1973, Swedish Radio Symphony Orchestra, Antal Dorati
- Instrumentierung: 3\*/2\*/3\*/3\* 4/3/3/1 1/2/0 cel str
- Partitur: NMS
- Dauer: 25' Mayer Werkverzeichnis
- einsätzig
- Werkgruppe 10-16, Spätwerk

---

<sup>11</sup>Die *Technokratie* ist eine Form der Regierung, in der alle Handlungen auf wissenschaftlichem und technischem Wissen aufbauen. Wissenschaftler, Ingenieure und andere naturwissenschaftlich und technisch fähige Personen würden dabei Politiker, Wirtschaftswissenschaftler und Geschäftsleute ersetzen. Im Vordergrund steht die rationale, effektive Planung und Durchführung zielorientierter Vorhaben. Während sich die Aufmerksamkeit ganz auf Mittel und Wege konzentriert, verringert sich die Bedeutung demokratischer Willensbildung und politischer Entscheidungsprozesse hinsichtlich der Wahl gesellschaftlicher Ziele. Technokraten bilden ihre Thesen auf der Tatsache, dass es keinen ideologischen Weg gibt die technische Infrastruktur aufzubauen und somit für das Wohl der Menschen zu sorgen. (Wikipedia)



## Discography

- [A] Antal Doráti and Swedish Radio Symphony Orchestra. Sinfonie Nr. 10 (1971/72). *EM Odeon E 061-351 42 (LP)*, (1975), 1974-06-13 and 1974-06-14:Stockholm, Cirkus Djurgården (live), June 1974. 24'50.
- [B] Alun Francis and Radio-Philharmonie Hannover des NDR. Sinfonie Nr. 10 (1971/72). *cpo 999 285-2 (1997)*, 1994-09:Norddeutscher Rundfunk, September 1994. 27'10.
- [C] Leif Segerstam and Norrköping Symphony Orchestra. Sinfonie Nr. 10 (1971/72). *BIS-CD-880 (1998-04-25)*, 1997-03:Norrköping, Sweden, Louis de Geer Concert Hall, March 1997. 24'30.

[A] ★★★★★  
[B] ★★★★★  
[C] ★★★★★

## Literatur

- [1] Leif Aare. Pettersson und seine 10. Symphonie. Programmheft (Musica viva) 3. Konzert Bayerischer Rundfunk, January 1982. 1982-01-29.
- [2] Karl-Robert Danler. Klarinetten-Star, [concert review, Symphony No.10]. *Münchner Tageszeitung*, 1982-02-01, February 1982.
- [3] H. Lohmüller. Eine moderne Pastorale, [concert review, Symphony No.10]. *Münchner Merkur*, 1982-02-02, February 1982.
- [4] Mechthild Nicolin, editor. *Musik von Allan Pettersson: Konzerte 1994/95 und ein Symposium*. Sekretariat für gemeinsame Kulturarbeit in Nordrhein-Westfalen, Wuppertal, 1994. 150 pp. [13](#)
- [5] Christian Ollefs. Deutsche Erstaufführung der 10. Symphonie von Allan Pettersson, einem der bedeutendsten Symphoniker unseres Jahrhunderts. Info der Deutsch-Schwedischen Gesellschaft, München, December 1981.
- [6] Christian Ollefs. Epilog (Subjektive Begegnung mit einem Phänomen). In *Allan Pettersson Jahrbuch*, pages 49–51. Im Auftrag der Internationalen Allan-Pettersson-Gesellschaft von Michael Kube, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2002, ISBN-10: 3-89727-195-8, 1989. 113 pp. [1](#), [9](#)
- [7] Allan Pettersson. Randnotizen zur 10. Symphonie. In *Allan Pettersson Jahrbuch*, pages 45–48. Im Auftrag der Internationalen Allan-Pettersson-Gesellschaft von Michael Kube, Saarbrücken: Pfau Verlag, 2002, ISBN-10: 3-89727-195-8, 1989. 113 pp.
- [8] Wolfgang Schreiber. Symphonischer Schrei aus Schweden, [concert review, Symphony No.10]. *Süddeutsche Zeitung*, 1982-02-01, February 1982. ISSN: 0174-4917.
- [9] Rüdiger Schwarz. Spaltungen der Klänge, [concert review, Symphony No.10]. *Münchner Allgemeine Zeitung*, 1982-02-01, February 1982.
- [10] Matthias Theodor Vogt. Das gesegnete, das verfluchte Leben: Petterssons 10. in München, [concert review, Symphony No.10]. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 1982-03-31, March 1982. ISSN: 0174-4909.