

# NY MUSIK

## Claude Loyola Allgén – två tonsättarporträtt

Lördag den 26 mars 1994 kl. 16.00

Söndag den 27 mars 1994 kl. 18.00

Museet, kulturhuset, Borås

# NY MUSIK

## Claude Loyola Allgén

*Preludium*

*Fuga*

*Preludio solenne* för piano

*Rosa, rorans bonitatem*

*Sacrum convivium* \*

*Sanctus–Benedictus*

*Dedicatio ad Mariam* för violin och klarinett

*Ubi in caelo talis potestas* för violin

*Indifferentia tonorum*

*Ubi in caelo talis potestas*

*Sacrum convivium* \*

*Sanctus–Benedictus*

*Dedicatio ad Mariam*

*Canon perpetuum* för violin och klarinett

*Nocturne* \* för piano

—paus—

*Ave Maris Stella* \* för piano

*Carmen Perlotense* för klarinett och piano

Bartók: *Drakdans* \* för piano

*Drakdans* för klarinett och piano

*Te igitur* \* för klarinett

*Carmen Perlotense*

*Preludium*

*Nocturne* \* för violin och piano

Samtliga verk utom de asteriskerade uruppförs

Anna Lindal – violin

Mats Persson – piano

Kjell-Inge Stevensson – klarinett

Lördag den 26 mars 1994 kl. 16.00

Museet, kulturhuset, Borås

Claude Loyola Allgén föddes den 16 april 1920 i Calcutta, där fadern arbetade för ett svenskt företag, men växte upp i Djursholm. Hans möte med musan i unga tonår förefaller att ha varit omvälvande, och från de första kompositionsförsöken i 14-årsåldern väller musiken ur honom. Han studerade viola och kontrapunkt vid Musikhögskolan i Stockholm och var även medlem av Måndagsgruppen, men som tonsättare var han autodidakt. 1950 konverterade han till katolicismen och bytte sitt dopnamn Klas-Thure till Claude Johannes Maria med det senare tillägget Loyola. Han studerade teologi i Holland och framför allt i Innsbruck (1953–55 o. 57–61), men prästvigdes aldrig – vilket förorsakade en livslång sorg. Allgén levde under sina sista år i ett delvis självvalt armod. Förutom sitt hus i Täby, som han ärvt av modern, ägde han även en aktiepost, men ingenting av detta betraktade han som sitt eget; det tillhörde det barnhem som skulle inrättas i hans hus efter hans död. Därav blev intet. Natten till den 18 september 1990 innebrändes Allgén i sitt hus, och med honom mängder av originalmanuskript. Trots att Allgén kom att stå helt utanför musiklivet komponerade han oavbrutet under mer än femtio år. Han fick uppleva en enda porträttkonsert under sin livstid, i Borås 1989. Det ligger alltså fortfarande mängder av musik ospelad – musik som ofta går utanför allt vad vi kunnat föreställa oss. Därav det flitiga bruket av ord som ”märklig”, ”oerhörd”, hejdlös” o.s.v i följande programkommentarer. Den här musiken gör inte halt vid normalt språkbruk.

Bortsett från Allgén's allra första kompositionsförsök, *Sorgepreludium op. 1 Fullbordad 28/2 1934*, kan **Preludium** (*h-moll*) för piano (Djursholm december 1938) mycket väl vara hans äldsta bevarade verk. Senromantiskt, präglad av det patos bara en tonåring är mäktig, och samtidigt så klart och rent. Så här komponerar bara en fullblodstonsättare som nyss haft ett livsavgörande möte med musan.

Trots att Allgén's hus efter branden var vad som brukar betecknas som utbränt, och trots all vattenbegjutning, gick det att rädda många originalmanuskript – i allmänhet både brand- och vattenskadade, men oftast tydbara. Bland dem fanns ett litet piano-stycke som kastar ljus över ett av Allgén's märkligaste verk, den stora *Dubbelfuga* för orgel. Upprinnelsen visade sig vara den Reger-liknande, trestämmiga **Fuga för piano** (Stockholm 26/12 1940), i vilken tonsättaren redan visar sitt kontrapunktiska handlag. Och vilket välformat fugatema! – uttrycksfullt men ändå sakligt, och med perfekt balans mellan kromatisk expressivitet och sekvensartad automatik.

”Musiken kan inte uttrycka någonting utanför sig själv”, hävdade ju den vuxne Allgén med istadig bestämdhet. Må så vara, men inför ett verk som *Preludio solenne* (Djursholm 17/11 1939) tillåter man sig för ett ögonblick att tvivla. En bagatell, men vilken uttryckskraft! Här finns något omisskännligt svenskt i tonen.

Med undantag för det avslutande *Canon perpetuum* är samtliga verk i följande avdelning ursprungligen en- eller tvåstämmiga körverk, men framförs här på violin och klarinett. Purister må protestera, men dels är Allgéns vokalverk oftast mycket väl lämpade för instrumentering, dels lär det bl.a. p.g.a. musikens svårighetsgrad dröja innan vi får höra dem i originalsättning.

*Rosa, rorans bonitatem* är en evighetskanon som fungerar som rena exempel-samlingen på hur Allgén bygger en melodi. Efter ett tonalt avstamp kromatiseras melodin mot tolvtonens gränstrakter och omfånget vidgas. Ofta fungerar flera på varandra följande kvinter eller kvarter som ett slags melodiska brospann. Just denna lilla melodi ligger också till grund för två av tonsättarens större körverk, båda med titeln *Super flumina Babylonis*.

Den koncentrerade och lätt dansanta miniatyren *Sacrum convivium* (Stockholm 1952) är en fri kontrapunkt som först mot slutet antar kanonliknande skepnad.

Allgén har skrivit två stora enstämmiga mässor, *Canon missae* och *Missa sine nomine* (*Versio plana*). Den senare är daterad Ludvika 15/6 1953 och hör till de få av tonsättarens körverk som faktiskt framförts. Redan i juli samma år hade han färdigställt en flerstämmig version (*Versio polyphona*). Här har de båda versionernas *Sanctus–Benedictus*-satser sammanfogats. Den första är en fritt hållen kanon, i den andra är stämmorna spegelvända.

Detta vidarekomponerande är typiskt för Allgén. Samma sak sker med den extremt koncentrerade *Dedicatio ad Mariam*, som har tonsättarens latinska översättning av Erik Lindegrens ”Tillägnet” som textunderlag. Den ursprungliga, tvåstämmiga version som här framförs återfanns i Allgéns hus och är daterad 11/3 1953. Det är en strikt kanon och ett av få exempel på att han använder en hel tolvtonsmelodi, som dock inte behandlas seriellt. Den fyrstämmiga versionen (20/3 1953) uruppfördes vid porträttkonserten i Borås 1989. Nämnas bör att verket även existerar i en tredje, mycket märklig version (1958), i vilken de båda överstämmorna (sopran och alt) kompletteras av ett expressivt ackompanjemang av engelskt horn, viola da gamba och skrivmaskin.

I en av sina skissböcker har Allgén gjort upp en lista över de främsta tonsättarna – Octo doctores optimi – och främst bland dem står S. Ecclesia, alltså den Heliga Kyrkan, d.v.s. den gregorianska sången.

Ett av många vokalverk som har sin grund i den gregorianska sången är *Ubi in caelo talis potestas* (Holmiae, d.v.s. Stockholm, 1953).

Titeln *Indifferentia tonorum* (contra *accademicos*), 4/4 1949, är samlingsnamn för fyra vad gäller tonsatsen identiska motetter – det enda som skiljer är de fyra olika latinska texterna. Bakgrunden redovisas i tonsättarens artikel ”Tonkonstens indifferens” (Musikrevy 2/65), i vilken han för i bevis att ”musiken, ehuru själv bräddfyllt av expressivitet, aldrig kan ge uttryck för några *specifika* kvaliteter...” I detta syfte utsatte han den icke namngivne Sven-Erik Bäck för ett experiment; denne ”visade sig i fråga om hithörande ting vara en utpräglad företrädare för en mer romantiserande riktning inom skönandarnes skrå. Framför allt höll han envetet på att det måste vara åtminstone vokalmusiken möjligt att uttrycka respektive texts innehåll. Jag beslöt att något sätta denna hans uppfattning på prov och komponerade i det syftet en madrigal till en viss text, varefter jag försåg samma tonsats med 5 andra vitt skilda texter: två nytestamentliga, två hämtade ur Gamla Testamentet och slutligen en av fritt profanlyriskt innehåll. För att nu riktigt sätta saken på sin spets lät jag dessutom presentera dessa texter på olika språk och bad sedan den ärade kollegan precisera, vilken av de olika versionerna, som vore den ursprungliga, något som han ju jämlikt sin tes borde kunnat fastställa.”

Den gode Bäck misslyckades förstås, men, medger författaren, ”inte ens upphovsmannen själv skulle numera kunna uppge vilken sättning som var den ursprungliga”.

Till Allgéns egenheter hör en förkärlek för kompromisslöst automatiska förlopp. Han sätter exempelvis igång en kanon över en allom bekant melodi, gärna på så dissonant avstånd som möjligt, och låter den löpa till slut – fullständigt oavsett vad som händer på vägen. Detta är en av förklaringarna till hans omisskännliga harmonik, där konsonans och dissonans ofta står till synes oförmedlade bredvid varandra.

En sådan kompromisslöshet präglar den tvåstämmiga versionen av *Ubi in caelo talis potestas*, även om han i detta fall griper tillbaka på den allra tidigaste tvåstämmigheten. Således rör det sig här om ett parallellorganum där de båda stämmorna förs på kvartavstånd.

Strax före slutet i Allgéns kolossala *Quartetto No.V* (1958) dyker det i mellanstämmorna upp en liten evighetskanon. Det egendomliga är att den aldrig repriseras – ytterstämmorna löper precis som vanligt. Och hade inte tonsättaren skrivit in *Canon perpetuum* i noterna är det tveksamt om någon hade upptäckt den. Man frågar sig onekligen hur många sådana kontrapunktiska underfundigheter som finns i hans verk, utan att de påtalats.

Allgén var ju själv stråkmusiker och i någon mån pianist, och det råder knappast någon tvekan om att det är just hans musik för stråkar och piano som ligger närmast något slags ”normalt” idiom, medan exempelvis körmusiken ofta är mera ”abstrakt”. ”Jag har visserligen på 1950-talet gjort några större arbeten för solopiano men genren ligger sannerligen rätt illa till för mig. Min styrka ligger såvitt jag förstår mer på det rent tematiskt-polyfona området, alltså rätt fjärran från pianot.” För den som hör Allgéns pianomusik är detta uttalande från 1981 minst sagt förvånande. Må vara att han ansåg pianot ”fullständigt odugligt” som polyfont instrument, och att pianoverken därför är hållna i en lätt klichéartad, arkaiserande, ja rentav kameleontisk stil – men att pianot skulle ligga illa till!? Tvärtom. Redan i ungdomsverken visar han ju en särskild fallenhet för pianoklangen.

*Noncturne för piano* (troligen 50-tal) är tillägnat modern Hjärdis och system Mary-Ann. Stycket är ett spel med reminiscenser. Men trots att musiken glider stilistiskt mellan olika hållpunkter är den ändå tydligt allgénsk i tonen. Vid uruppförandet 1989 utbrast tonsättaren skeptiskt: ”Jag kan inte neka till att jag har skrivit det – det står ju mitt namn på det – men det där skall ni inte spela!” I musikerketsar har *Nocturne* fått det minst sagt kryptiska smeknamnet *Danke für's B!*

Allgén fick två verk publicerade under sin livstid, båda under beteckningen Anonymus, vilken han lär ha fått strida för länge innan Nordiska Musikförlaget gav med sig. Ett av dessa är *Ave Maris Stella – Nocturne för piano* (22/3 -62). På tonsättarens manuskript finns också alternativa titlar som *Impromptu* och *Schalom* samt en av många referenser till Shakespeares *Köpmannen i Venedig: Förspel till Akt V av The Merchant of Venice*. Det är ett storslaget stycke med senromantiska drag, men sedda såsom i en backspegel. Musiken skrider fram som ett slags chaconne med ständiga stickspår och pendlar stilistiskt mellan Liszt, Busoni, Messiaen och – Allgén.

För att genast undanröja missförstånd: *Carmen Perlotense* (*Sång för Perlot*) är dels namnet på en 13 takter lång melodi med ackompanjemang för ospecificerat instrumentarium, dels samlande titel på ett större verk för ”violin (violoncell, viola, saxofon) och piano (cembalo, orgel)”. Detta större verk innehåller två stycken med ackompanjemang, det ovannämnda *Carmen Perlotense* (som spelas två gånger) och *Preludium*, samt därtill stora, mellanliggande, virtuosa solokadenser.

Här spelas nu det förstnämnda, lilla *Carmen Perlotense* – en i högsta grad märklig liten sång. Melodin skulle vara fullständigt alldaglig om det inte vore för de abrupta tonartsbytena. Lägg därtill ett koncentrerat ackompanjemang som antingen är atonalt eller rör i helt andra tonarter.

Till egendomligheterna i den allgénska verklistan hör två verk av ”Bartók-Allgén”. Den senare har helt enkelt tagit solostämman från ovannämnda *Preludium ur Carmen Perlotense* (ursprungligen saxofon, senare viola, i tempo 1/4-del = 69) och sammanfogat den med *Drakdans* (1/4-del = 208) ur Bartóks *Mikrokosmos*. Ett collage således, i vilket de skilda ingredienserna möts i ett helt nytt tempo (1/4-del = 80 alt 112).

Den enstämmiga, 14 satser långa *Canon missae* för blandad kör (Holmiae 1954) är en av höjdpunkterna i Allgéns skapande. Detta är musik som såvitt bekant saknar motsvarighet i körlitteraturen. Här får den typiskt allgénska melodibildningen en annan dimension, dels genom de speciella krav som enstämmigheten ställer, dels genom att den utgår från gregorianik – från en liturgisk gestik – snarare än från dur eller moll. *Te igitur* är mässans första sats.

*Carmen Perlotense* och *Preludium*. Det förstnämnda stycket är identiskt med tidigare spelad version förutom tonartsbyte och smärre förändringar i pianosatsen, medan melodin i det senare alltså är identisk (fast utsmyckad) med ovannämnda *Drakdans*, dock nu försedd med ett helt annat ackompanjemang.

I *Nocturne för violin och piano* är pianosatsen identisk med den tidigare *Nocturne för piano*, medan violinstämman, som bygger på samma melodiska material men rör sig i andra tonarter, helt enkelt lagts ovanpå.

# NY MUSIK

## Claude Loyola Allgén

*Dubbelfuga*

*Fuga för träblåsare*

*Förspel till Akt V av Köpmannen i Venedig (Fuga)*

*Dubbelfuga*

*Fuga ur Adagio och Fuga för blåsinstrument*

## Futurumensemblen

Kjell-Inge Stevansson, dirigent

Sara Nisonen, violin – Karin Ebbesten, viola –

Astrid Lindell, cello – Maria Johansson, kontrabas

Sara Hammarström, flöjt – Mats Gustavsson, altflöjt, piccolo –

Jenny Hülphers, oboe – Alexander Nordwall, engelskt horn –

Fredrik Fors, klarinett – Zsolt Szigeti, basklarinett –

Helena Friman,altsax – Bengt Larsson, barytonsax – Mikael Hedin, fagott –

Pernilla Pettersson, kontrafagott – Tobias Gullberg, valthorn

dessutom:

David Bryntesson, Börje Möller – trumpet

Mikael Appelgren, Ulf Borgert, Ulrik Buch, Peter Johansson – trombon

Söndag den 27 mars 1994 kl. 18.00

Museet, kulturhuset, Borås

Allgén var ju en uttalad kontrapunktiker, och att döma av detta program skulle man kunna tro att han skrivit mängder av fugor, men så är inte fallet. I själva verket är dessa fyra fugor från början bara två.

*Dubbelfuga för orgel* (troligtvis mitten av 40-talet) hörde länge till tosättarens mest oförklarliga verk. Det är en tät, femstämmig, ibland t.o.m. sexstämmig sats med dubbla pedalstämmor. Det är uppenbart att Allgén hade bristfälliga kunskaper om orgeln, och de för övrigt tvetydiga dynamiska anvisningarna är knappast genomförbara. Inte heller är det möjligt för en ensam organist att spela samtliga stämmor. *Dubbelfugan* framfördes först någon gång på 50-talet av Allgén's gode vän och kollega Sven-Eric Johanson, som dock till upphovsmannens stora förtrytelse hade uteslutit någon stämma. I komplett skick uruppfördes verket av pianoduon Scholz/Persson den 19 mars i år i version för två pianon.

*Dubbelfugan* har sitt ursprung i två äldre verk: *Fuga för piano* (1940) och *Les Impressions de Poculectelocte – symfoni för orkester* (1943). Låt oss stanna ett ögonblick vid det senare, som tvivelsutan är ett av de märkligaste verken i orkesterlitteraturen. Även denna musik fogar samman gammalt (nåja, ett par år äldre) och nytt. Redan inledningen är häpnadsväckande. Efter en mer än två minuter lång pukvirvel stiger musiken långsamt i låga blåsare i en uppladdning inför den första huvuddelen (allegro distinto 1/4-del = 138); en virvelvind, ett snurrande hjul om fyra takter som för varje varv drar med sig ytterligare en stämma – från en till 15 stråkar, från piano till fortissimo – tills med ett plötsligt klipp blåsare och slagverk tar över alltihop, men nu vänt upp och ned...

Åter till *Dubbelfugan*: Ovanpå den ursprungliga, trestämmiga pianofugan, som behållits intakt med undantag för några smärre tonhöjdsförändringar och uteslutandet av ett snabbare mittparti, och som här spelas av stråkar, läggs två till karaktären mer mekaniskt dansanta stämmor vars hela material är hämtat ur den ovan nämnda 15-stämmiga fyrtaktsperioden.

Dessa stämmor, som transponeras så att samma ton aldrig förekommer vertikalt, spelas här på klarinett och basklarinett. Men inte nog med att Allgén sammanför musik av så olika karaktär, han förhöjer också graden av rytmisk komplexitet genom att den ena klarinettstämman bitvis har taktarten 9/4 och den andra senare 7/4 mot grundfugans 8/4. Denna form av metrisk kontrapunkt, som är relativt vanlig hos Allgén, benämnde han med det självkonstruerade ordet "meterfission". I slutet av

*Dubbelfugan*, under själva ”codan”, lägger han dessutom in en kraftfull koralsats, som här spelas av brassinstrument.

*Fuga för träblåsare* (flöjt, oboe, klarinett, fagott), Homiae 24/19 1955, bygger på vad som åtminstone inleds som ett tämligen traditionellt, barockartat fugasubjekt, om det inte vore för att det hakar upp sig i mitten och blir hängande innan det går vidare mot en atonal avslutning. Det här är en fuga med reala temainsatser, men utan fast kontrasubjekt. Resultatet är ett verk som pendlar mellan atonalitet och ett slags polytonalitet. Det är verkets urversion som här framförs. Denna fuga reviderades så småningom. Och när Allgén reviderar, då är det aldrig tal om att rensa eller skära bort – tvärtom, det blir alltid mer. Musiken ornamenteras, den rytmiska komplexiteten stegras och dissonansgraden höjs.

I sin ungdom hade Allgén planer på att komponera en opera över *Köpmannen i Venedig*, och Shakespeares skådespel dyker upp som alternativ eller undertitel till flera av hans verk. Han komponerade omfattande skådespelsmusik till *Falstaff* liksom till *Köpmannen i Venedig* – musik som i hög grad återanvänds i senare verk. Musiken till det senare skådespelets femte akt är daterad Djursholm 14/10 1941 och förspelet för stråkar visar sig vara identiskt med *Fuga för piano* (1940).

Under 1980-talet komponerade Allgén tre stora verk för blåsare: den gigantiska *La mattina del Diavolo* för blåskvintett (1980), *Trio* för flöjt, oboe och fagott (1987) och hans sista verk, *Horror vacui* för saxofonkvartett, som gick förlorat i branden. Det enda större blåsarverket dessförinnan är *Adagio och Fuga för blåsinstrument* (troligtvis mitten av 60-talet). Någon gång i slutet av samma decennium gjorde dirigenten Carl-Rune Larsson ett instuderingsförsök som dock ej resulterade i något framförande. Klarinettist vid det tillfället var för övrigt dagens dirigent, Kjell-Inge Stevansson. Det inledande *Adagiot*, med dess enkla, psalmliknande huvudtema, är modernistiskt färgat och fullständigt hejdlöst virtuost, medan *Fugan*, vad virtuositeten beträffar, nöjer sig med att bara vara oerhörd. I denna är också tonspråket delvis ett annat, till stor del beroende på den något äldre förlagan: *Fuga för träblåsare*, som utvidgats i alla riktningar, vilket också instrumentariet bär vittne om: flöjt, altflöjt, oboe, engelskt horn, klarinett, basklarinett, altsax, barytonsax, valthorn, fagott och kontra-fagott. Elva instrument som vart och ett kräver en virtuos, vilket inte hindrar tonsättaren att lämna den något optimistiska anvisningen: ”Inalles erfordras 8 instrumentalister”.