

## Mellan extas och askes – ett porträtt av Claude Loyola Allgén

Det är en höstdag i mitten av 60-talet. Jag studerar vid Musikhögskolan i Stockholm och är just på väg genom den krökta korridoren till någon av mina lektioner. Så får jag plötsligt syn på en märklig man. Han sitter i en fåtölj i en av nischerna mellan övningsrummen, helt klädd i svart – ett slags lång, vid prästkappa, rakat huvud, långt grått skägg, i handen en bredbrättad svart hatt. Någon kommunikation oss emellan äger inte rum, men jag hinner uppfatta hans blick, en säreget intensiv och genomborrande blick man inte glömmer.

Knappt inne i lektionsrummet får jag dock veta vem den egendomlige mannen är: ”Har du sett den där galningen som sitter ute i korridoren? Han är inte riktigt klok den karl'n! Allgén heter han. Han kallar sig tonsättare men han skriver bara helnoter! Och så sökte han professuren efter Lars-Erik Larsson. Inte kan man väl ha en kompositionsprofessor som bara skriver helnoter heller!!”

Denna min första minnesbild av Claude Loyola Allgén innehåller på ett signifikativt sätt alla de komponenter som i femtio års tid präglad och fortfarande präglar den gängse bilden av honom: okunnighet och fördomar parat med illvilja och förtal.

Hur kan det vara möjligt att en svensk 1900-talstonsättare med en stor, omfattande produktion, resultatet av mer än femtio års skapande – alltså ett livsverk – fortfarande är praktiskt taget okänd? Vad beror det på att de verk som över huvud taget någonsin framförts inte är fler än att de – i alla fall till för ett par år sedan – kan räknas på ena handens fingrar? Varför och på vilka grunder har en tonsättare under ett halvt sekel antingen helt negligerats eller utsatts för ett sådant hästskt förtal att det gränsar till förföljelse? Är det kanske mitt engagemang för Allgén's musik som skymmer sikten? Gjorde han sig själv omöjlig eller utsattes han verkligen för ett medvetet agerande av det så kallade ”musiklivet”? Och i så fall varför?

Ja, frågetecknen är många och fler blir de när man väl kastar en blick i Allgén's partitur. Här möts man av en myllrande rikedom, en hetta och en intensitet långt borta från förtalets ”sextondelar som bara håller på” eller de nyss citerade helnoterna. Här finns en artikulerad kraft och en uttrycksvilja som söker sin like och som formligen drabbade mig när jag började studera Allgén's partitur. ”Varför”, tänkte jag och greps av vrede, ”varför har detta undanhållits mig?” Jo, svaret fick jag snart, i alla fall det allmänna, officiella svaret, när jag sedan vandrade runt till olika musikbibliotek i Stockholm för att få en överblick över detta väldiga skapande. Och samma svar överallt:

”Låna partitur av Allgén? Men det är ju musik som inte går att spela!”

”Jaså, har du försökt?”

”Nej, men det har jag hört.”

”Har du sett något av hans partitur?”

”Nej, men hans musik är ospelbar. Det säger alla.”

Vid den här tiden, på våren 1988, hade jag ännu inte mött Allgén personligen, men jag

förberedde mig som en student inför en tentamen. Först sökte jag biografiska fakta. Jag slog därför upp i standardverket Vår tids musik i Norden och fann... ingenting. Han var inte ens omnämnd! Vidare exkursioner i böcker och uppslagsverk gav tämligen magert resultat. Frapperande var dock att på samtliga ställen där Allgén över huvud taget nämns, låter man honom karaktäriseras genom en syrligt, ironisk passus ur ett brev från Karl-Birger Blomdahl till Leif Kayser. Där beskrivs Allgén som en hyperintellektuell teoretiker som skriver fugor med "100 % utnyttjande av materialet i praktiskt taget ospelbara tempi". Den stämpeln, som faktiskt har sitt ursprung i en komposition med titeln Exempel på 9-dubbel 100 % tematisk kontrapunkt, sattes dock redan 1945 och har sedan fått gälla.

Få musiksribenter har sedan dess gjort sig besväret att skapa sig en egen uppfattning. Dessutom är huvudparten av Allgéns produktion tillkommen efter 1945 och den ger naturligtvis en annan och betydligt mer mångfasetterad bild av sin upphovsman.

Så småningom var jag då mogen att ta kontakt med Allgén. Jag skrev ett brev där jag förklarade mig intresserad av hans pianoverk – i synnerhet den stora Fantasia – och jag föreslog ett sammanträffande. Allgén reagerade blixtnabbt. Han ringde mig från socialförvaltningen i Täby, dit han brukade gå för att ringa. Själv saknade han telefon sedan många år tillbaka. Vi kom överens om dag och tidpunkt då han skulle möta mig vid Roslagsbanans hållplats Roslags Näsby.

Jag minns hur jag under den korta tågresan febrilt, in i det sista, studerade partitur, katolicismens historia, den nyskolastiska filosofin och i synnerhet thomismen och... så var tåget framme.

Där står han! En till det yttre jovialisk gubbe med vitt tomteskägg, sliten överrock och en lustig basker på huvudet – långt ifrån min minnesbild av den rakade, stränge asketen från 60-talet. Men blicken! Blicken var densamma. Samma eld, samma genomträngande skärpa.

Så vandrade vi tillsammans Stockholmsvägen norrut mot Ävavägen i Täby där han bodde. Vi konverserade artigt om musik och musiker och han förhörde sig noga om min musikaliska bakgrund. Inte minst för att utröna huruvida jag skulle anses kapabel att klara av hans Fantasia, som uppenbarligen var ett av hans skötebarn. "Mitt enda pianoverk", sade han. En överdrift som säkert hade sitt ursprung i förvåningen över att någon självmant intresserade sig för detta svåra verk.

Hans hus låg i utkanten av ett villaområde. Han hade övertagit det när hans mor dog och det befann sig nu i ett ganska nedgången skick. Han levde här i vad många idag skulle kalla misär: utan vatten, avlopp och värme. Vatten fick han hämta i dunkar hos grannen och som enda värmekälla tjänstgjorde en liten elkamin. Hela rörsystemet hade nämligen frusit sönder en kall höstdag några år tidigare, då en oljeleverans, som skulle ombesörjts av socialförvaltningen i Täby, hade uteblivit.

Här bodde och arbetade han nu i ett enda rum i bottenvåningen. Det var helt belamrat av möbler, böcker och partitur. På ena väggen hade han byggt upp ett husaltare med Mariabilder, foton från jesuitskolan i Innsbruck, tidningsurklipp om påven, reklambilder med lekande barn, turistbroschyrer från Rom och mycket, mycket annat. Altaret flankerades av två höga glaskupor. I den ena fanns en Mariabild, den andra tjänade som hängare för hans mössa. Alltså en salig blandning av högt och lågt, av det sublima och det banala. En konstellation man även möter i hans musik.

Mitt på golvet, vänd mot altaret, stod en gammaldags skrivpulpet med några notpapper. På min fråga om han komponerade något just nu utropade han: ”Ja, det lär ingen kunna hindra mig ifrån i alla fall!” Här, vid sitt skrivbord, satte han sig nu. Jag fick sitta bland högar av partitur på kanten av en fåtölj, snett vid sidan om. Under det att aprilsolen gassade genom de dammiga och trasiga fönsterrutorna började han så berätta om sitt liv.

Han föddes 1920 i Calcutta, där hans far var representant för ett svenskt företag. Vid dopet gavs han namnet Klas-Thure. Familjen flyttade snart tillbaka till Sverige och bosatte sig i Djursholm utanför Stockholm. ”Egentligen”, brukade han säga ”är jag invandrare, eller rättare sagt inkrypare, eftersom jag bara var några månader gammal när vi kom hit.”

Vid tolv–tretton års ålder började han att spela fiol, men övergick snart till altfiol. Redan som sextonåring kom han in på Musikaliska akademien. Han hade också börjat komponera och var en ivrig wagnerian. 1937 fick han tillsammans med sin syster resa till festspelen i Bayreuth, där även Hitler var närvarande. Allgén kunde för sitt liv inte förstå all uppståndelse kring ”den där Hitler. Han såg ju bara löjlig ut med sin lilla mustasch.” Efter Bayreuth-besöket började wagnerintresset förklinga och andra husgudar kom istället: Sibelius och Carl Nielsen. Kärleken till Nielsens musik verkar ha bestått livet ut.

Akademitiden var kanske den lyckligaste tiden i Allgén's liv. I sina berättelser återkom han ständigt till ensemblespelet för Charles Barkel, samvaron och kammarmusicerandet med kamrater som Per Rabe, Hans Nordmark, Sven-Eric Johanson och Magnus Enhörning, för att nu nämna några. Även Allan Pettersson gick vid den här tiden på akademien. ”Den ende i gänget som verkligen kunde spela altfiol!”

Allgén, som komponerade febrilt vid sidan av violastudierna, började snart i kontrapunkt för Melcher Melchers. Denne ville också ha honom som kompositionselev, ”men jag hade inte förtroende för honom som tonsättare. Han var dock en utmärkt kontrapunktlärare. Det sade jag också till honom”. Som tonsättare måste Allgén alltså inlemmas i den stolta svenska autodidaktiska traditionen. Bland akademikamraterna återfanns också de som senare skulle komma att utgöra den så kallade Måndagsgruppen. Förutom Sven-Eric Johanson fanns här bland andra Claude Genetay, Sven-Erik Bäck, Ingvar Lidholm och Hans Leygraf. Den sistnämnde värderades för övrigt av Allgén mycket högt som tonsättare.

1941 slutade Allgén vid akademien och liksom de övriga i Måndagsgruppen sökte han sig till Hilding Rosenberg. Det blev dock inte mer än några sporadiska besök. Det verkar inte som om Rosenberg hyst någon större förståelse för Allgéns egenart. Vid ett tillfälle, när Allgén visade Rosenberg ett nytt partitur, sade denne endast: "Jag tror att fru Musica nu övergivit herr Allgén".

1944 ville han delta i en sommarkurs för Rosenberg i en liten by i Dalarna. "Det här var samtidigt med attentatet mot Hitler. Alla satt som klustrade vid radioapparaterna. Men trots att min far betalt både resa, kursavgift och inkvartering på ett pang, fick jag inte vara med på de egentliga lektionerna. Bara på de gemensamma analyserna. När jag protesterade för Rosenberg sade han bara: – Vi får gå ut i skogen och göra upp om det här. Då svarade jag: – Men jag är så svag. Jag vågar inte gå ut i skogen med farbror! Ja, egentligen störde jag nog det hela med min religiösa frälsariver. Jag var helt fanatisk då."

Religionen hade alltså på allvar kommit in i Allgéns liv. Han studerade nu teologi med brinnande iver. 1950 konverterade han och tog sig namnet Claude Johannes Maria efter olika helgon. Loyola tillkom senare vid den katolska konfirmationen, då man får ta sig ett skyddshelgon. Han valde då jesuitordens stiftare, Ignatius de Loyola, ett helgon som betydde mycket för honom.

Men kontakterna med kamraterna i Måndagsgruppen bestod ännu. Allgén tog lektioner i melodiföring hos Blomdahl och han var ofta med vid sammankomsterna i dennes lägenhet på Drottninggatan. "Fast", sade Allgén, "Måndagsgruppen har ju sedan överreklamerats kolossalt. Det där är ju helt fel. Vi träffades bara och drack kaffe och diskuterade Hindemith. Det är först efteråt som några musiksribenter blåst upp det hela och gjort musikhistoria av det bara för att göra sig själva märkvärdiga!"

Måndagsgruppens förkärlek för äldre musik och dess utförandepaxis på tidstrogna instrument hade Allgén inte mycket till övers för. "Hur kan man spela gamba när det finns cello? Va?" "Men du har ju själv skrivit för gamba", försökte jag. "Nähä, det har jag verkligen inte!" Då plockade jag ur väskan upp partituret till *Dedicatio ad Mariam* för den originella besättningen sopran, alt, engelskt horn, viola da gamba och skrivmaskin. Texten var Allgéns egen latinska översättning av Lindegrens "Tillägnet". Han tittade en stund på första sidan. Sedan utbrast han: "Ja, faktiskt! Det är min piktur. Då måste jag ju också ha skrivit det! Ja, du förstår, jag har skrivit så oerhört mycket musik så jag kan inte komma ihåg allting!"

Sven-Eric Johanson måste ha varit den tonsättare i Måndagsgruppen som stod Allgén närmast. Johanson är också en av de få organister som framfört några av hans orgelverk. Allgén talade både nu och vid andra tillfällen med stor värme om "Hemfosa" och hans lysande begåvning. "Han är också den ende som besökt mig under senare år."

Klyftorna vidgades alltmer mellan Allgén och de övriga i Måndagsgruppen. Alla dessa, med undantag för Johanson, kom snart att inneha maktpositioner i musiklivet. Allgén reste utomlands för att studera till präst. Från 1953 var han inskriven vid en skola i

Holland och därefter vid filosofiska/teologiska fakulteten, Canisianum, i Innsbruck. Där stannade han till 1961.

Dessa år måste ha varit fyllda av oerhört hårt arbete. Vid sidan av de teologiska studierna bedrev han omfattande språkstudier, bland annat i latin, som var det officiella samtalsspråket. Alla lektioner hölls på latin. ”De andra studenterna var unga pojkar. Jag var äldst av dom allihop. Jag fick ju min kallelse sent, så jag hade mycket att ta igen. Komponera hann jag bara på nätterna och under sommarferierna, då jag var hemma i Sverige.”

Allgén måste ha framstått som något av en särpling, både för sina lärare och sina studiekamrater. Av kamraterna utsattes han också vid flera tillfällen för grym mobbning och av lärarna möttes han säkert av både oförståelse och undran.

Vid ett tillfälle, under tiden i Innsbruck, komponerade Allgén en hyllning till den avgående rektorn. Han skrev variationer över Innsbruck, ich muss dich lassen för stråkorkester eller -kvartett. ”Det var jag och några kamrater som skulle spela. Jag försökte skriva alla stämmor utom min egen så enkla som möjligt, för ingen av de andra kunde spela något vidare. Vi framförde stycket vid avskedshögtiden i kapellet. Och så det lät! Fruktansvärt!! Ja, det lät verkligen apa. Fullt av kvartstoner överallt! Efter framförandet kom rektorn fram till mig och sade beklagande: ’Allgén, ni måste verkligen vara en djupt disharmonisk människa!’.” Under det att han berättade den här historien för mig formligen tjöt han av skratt.

1961 avslutade Allgén sina studier i Innsbruck, dock utan att få prästvigas. Att han förvägrades detta var nog en av de stora tragedierna i hans liv och ryktet förtäljer de mest skiftande orsaker och anledningar. Enligt honom själv berodde det på att han formellt inte hade någon biskop eller församling bakom sig under studietiden. Han hade börjat studera mer eller mindre på eget bevåg. För att få prästvigas måste man dock ha en församling som så att säga garanterade en tjänstgöring. Under många år sökte han sedan detta formella stöd på olika håll i Europa, men förgäves.

Allgén återvände till Sverige – en präst utan behörighet och församling, en tonsättare utan publik. Han hade nu ingenting att försörja sig på. Han sökte vikariat som altviolinist i olika Stockholmsorkestrar, han sökte arbete som lärare och han sökte med alla medel få sin musik känd och framförd, men utan större framgång.

Den första tiden bodde han hos sin mor, men efter hennes bortgång levde han ensam i huset i Täby. Det är nu som den tilltagande isoleringen och den långa, förnedrande kampen mot sociala myndigheter och byråkrati börjar. En kamp som, enligt Allgén själv, berövat honom många år av hans liv och som han skildrade med stor bitterhet. Allgén uttryckte annars aldrig någon bitterhet gentemot till exempel de framgångsrikare kollegerna och forna kamraterna eller mot det musikliv som så brutalt förskjutit honom.

Snarare besvikelse och trötthet, aldrig bitterhet. ”Jag kan ju inte hjälpa att min musik inte spelas”, brukade han säga. ”Jag kommer aldrig att få höra den, men jag har gjort mitt. Jag har fullgjort min uppgift.”

Eftersom Allgén saknade inkomster tvingades han leva på socialhjälp. Man försökte förtidspensionera honom, vilket han naturligtvis inte kunde acceptera. Han fick gå till hovrätten för att få upprättelse. Till saken hörde att han fått ärva en aktieportfölj som egentligen diskvalificerade honom för socialhjälp. Dessa värdepapper skulle emellertid bilda grundplåten till det barnhem han ville låta inrätta i sitt hus efter sin död. Socialförvaltningen i Täby verkar ha sett mer till bokstaven än till människan.

Åren gick och Allgéns delvis självvalda isolering och sociala misär ökade, liksom känslan av utstötthet och utanförskap. Han hade så gott som ingen kontakt med sina kolleger. Inte förrän 1973 ansågs han värdig att inväljas i Föreningen Svenska Tonsättare, en uppseendeväckande sen tidpunkt med tanke på att han då hade trettiofem års skapande bakom sig! Den som tog detta hedervärda initiativ var Karl-Erik Welin. Allgén berättade sedan om denna första och enda FST-middag han deltagit i. Om hur han gick till fots från Täby till Tegnérlund, om Rosenberg som duade honom och hur han då som ett barn svarade med ”farbror”. ”Nej”, slutade han, ”jag gick inte mera på de där middagarna. Jag kunde ju varken ta mig dit eller därifrån. Förresten var det inte så märkvärdigt heller!”

Här stannade han plötsligt upp i sin långa monolog, blev stilla och eftertänksam. Solen var redan på väg ned bakom trädkropparna. Det började skymma och kännas lite fuktigt och kallt i rummet. ”Ja”, sade han till slut, ”om jag fick leva om mitt liv skulle jag göra allting annorlunda. Människan är ett socialt djur och ska inte leva ensam. Hon mår inte bra av isolering.” ”Men har du inte delvis valt det själv?” frågade jag. ”Nej”, jag har inte valt det. Det blev så. Jag kom tillbaka till Sverige och hade ingenstans att ta vägen. Då fick jag bo här hos min mor. Så småningom tappade jag all kontakt med musiklivet. Det var heller ingen som ville ha kontakt med mig. Nej, om jag skulle göra ny karriär i dag, då vore det som författare. Jag har skrivit oerhört många dikter i mitt liv. Det är egentligen där jag har min stora begåvning!”

Något häpen över denna helomvändning bad jag honom visa något, men det ville han inte. Det fanns ju några dikter publicerade, bland annat i Utsikt från 1949. ”En gång i tiden ville jag göra opera av Köpmannen i Venedig. Jag såg den tillsammans med mina föräldrar på deras silverbröllopsdag. Jag ville ha Lindegren som librettist. När han såg mina egna texter sade han bara: ’Det där kan du ju göra själv!’”

Besöket började nu lida mot sitt slut. Efter några sammanfattande teologiska utläggningar utropade han plötsligt: ”Jo du, här står du framför påvens hantlangare! Reserv-Jesus kallar dom mig i Täby. Men det ska jag säga dig, det är min humor och mitt goda humör som hållit mig uppe under alla år!”

Så tog vi ett glatt farväl med ömsesidigt löfte om snart återseende.

Båda höll vi våra löften. Dessutom ringde han då och då för att höra hur det gick med instuderingen av Fantasian. På den punkten kunde jag ännu inte vara honom till någon större glädje. Däremot berättade jag att jag arbetade med andra verk inför en konsert som enbart skulle ägnas hans musik. Han föreföll till en början mycket skeptisk till idén. Något annat var ju heller inte att vänta efter alla år av besvikelser.

Min gode vän i Borås, Björn Nilsson, den dynamiska kraften bakom föreningen Ny Musik, hade under många år propagerat för Allgén. Det var för övrigt genom Nilssons försorg jag först kom i kontakt med hans musik. Längre hade han velat arrangera en konsert med enbart verk av Allgén. Nu tog planerna ny fart. Han införskaffade mängder av partitur och skrev sedan ut arrangemang för två pianon av körstycken, kvartettsatser, koraler och mycket annat. Arrangemang, som jag tillsammans med Kristine Scholz spelade igenom, bara för att över huvud taget få en klingande bild av musiken. Upplevelserna var ofta hisnande.

Jag minns till exempel *Et verbum caro factum est*, en sats ur Liturgiska melodier från 1947, ett körverk som Allgén även bearbetat för stråkorkester. I denna version framfördes för övrigt två andra satser vid en Måndagsgruppsmanifestation i Örnsköldsvik 1947. *Et verbum...* består av en fyrstämmig sats, där varje stämma har sitt eget tempo eller metrum, enligt förhållandet 6:7:8:10, alltså ett samspelsmässigt mycket krävande stycke, som nog endast är möjligt att framföra i solistisk besättning.

Det var en oerhörd upplevelse när vi äntligen började få grepp om stycket och de fyra temposkikten framträdde! I den transparenta pianoklangen uppenbarades också en släktskap med Nancarrow's musik för pianorullar. Med en blick på vad som annars komponerades i Sverige vid den här tiden, kan man lätt föreställa sig reaktionerna från kolleger och musiker.

Själv gav jag mig på den stora Dubbelfuga för orgel och bearbetade den för två pianon, ett tilltag som inte väckte Allgén's odelade förtjusning. "Pianot är ett slagverksinstrument – pang säger det, sedan dör tonen ut – och det kan inte gestalta ett kontrapunktiskt förlopp." Mina invändningar att man med rik, skiftande dynamik och artikulation kan suggerera fram flerstämmighet, möttes endast av hans förakt. "Suggestion ja, det är ju bara inbillning!"

Allgén var i och för sig inte negativ till bearbetningar och arrangemang. Han hade ju själv gjort sådana. Det var just hans speciella och inte helt oortodoxa uppfattning om pianot och dess begränsningar som fick honom att resa ragg. Pianomusiken intar också en särställning i hans komponerande. Sina möten med Björn Nilsson brukade han avsluta med orden "...och hälsa den där Persson att han håller fingrarna borta från dubbelfugan!"

Den första konserten någonsin med enbart musik av Allgén ägde rum den 24 september 1989 i Borås Folkets hus, en konsert som obevekligt punkterade myten om den

ospelbare Allgén. Björn Nilsson hade ställt samman ett växlingsrikt program med sånger, körstycken – även i arrangemang för stråkkvartett – ett par mindre kammarmusikverk med stråkar och några kvartettsatser. Av pianoverken framförde jag Ave maris stella och Nocturne. Jag hade dessutom fått uppdraget att hämta tonsättaren och resa tillsammans med honom.

Det blev en tågresa jag sent glömmet. Allgén var på ett sagolikt humör. Han underhöll hela kupén med historier och anekdoter. När konduktören passerade med frågan "Några nypåstigna?" svarade han varje gång: "Nää, vi är gamla. Så gamla att det börjat växa skägg på oss!" Sedan vrålade han av skratt. Ritualen upprepades ordagrant varje gång konduktören passerade.

Hela Boråsresan och inte minst själva konserten måste ha varit en märklig upplevelse för honom. Denna plötsliga uppmärksamhet efter år av isolering och tystnad. På konsertdagen fick han dessutom ge inte mindre än tre intervjuer. Det var kanske inte så konstigt att han efter konserten, som bestod av inalles 17 verk, däribland 14 uruppföranden, var aningen förvirrad och undrade om han verkligen skrivit allt det där.

Mitt sista möte med Allgén ägde rum på hans 70-årsdag. Jag hade bland annat tagit med mig en kassetinspelning av Liturgiska melodier, som vi framfört tidigare under året. Dock i bearbetning för två pianon... Han hälsade mig med orden: "Jaså du, egentligen skulle jag kasta ut dig direkt! Jag har ju hört att du spelat de här bearbetningarna. Men kom in, eftersom du nu i alla fall är här!" Jag hade tagit taxi den sista biten, något som upprörde honom djupt: "Vilket slöseri! Se åtminstone till att STIM eller FST betalar. Någonting kan väl dom också göra för mig!"

Han visade sig vara i ett oerhört forcerat och uppskruvat tillstånd. Han talade oavbrutet om det planerade barnhemmet och om alla rättsliga och juridiska vedermödor som numera uppfyllde hans liv. Så småningom ville han höra lite på kassetten. Efter en stunds lyssnande sade han med glimten i ögat: "Det här låter väl typiskt Allgén va? He, he!". När jag sedan skulle gå var det som om han plötsligt greps av ett slags självsikt. Han gjorde en gest med handen inåt rummet och sade: "Ja, det här var inte precis min mors stil! Jag undrar vad hon skulle säga om hon såg mig i det här. Förresten var det hennes förtjänst att jag kom att syssla med musik. Min far var helt emot det. Först ville jag bli dirigent. När jag berättade det för honom slog han upp i taxeringskalendern för att se vad Nils Grevillius hade för årsinkomst. Men min mor stödde mig."

Sedan vi tagit adjö vandrade jag iväg. Allgén stod kvar i dörren och ropade efter mig: "Och glöm inte att skicka taxiräkningen till FST!"

Några månader senare var han död. Han innebrändes i sitt hus natten till den 18 september 1990, som en direkt följd av sin kamp mot myndigheterna eller vice versa. Han hade uppenbarligen inte betalat elräkningen på länge och till slut stängde elverket av strömmen. Man tror att han somnat ifrån ett brinnande stearinljus.



Vid den tragiska branden förstördes naturligtvis oersättliga värden i form av partitur, skisser, transparanger o.s.v., däribland hans sista komposition, för saxofonkvartett. Dess märkligt symboladdade titel Horror vacui (skräck för tomrummet) kunde för övrigt stå som motto för och sammanfattning av Allgéns hela skapande.

Ett stort skåp på övre våningen hade dock någorlunda motstått elden. Där hittades en stor del av hans ungdomsverk, skissböcker och bland annat de första 18 satserna av planerade 24 i en ofullbordad, gigantisk violinkonsert, där varje sats bygger på en Paganinicaprice. Paradoxalt nog är det först nu efter hans död som konturerna, linjerna och sammanhangen i hans skapande kan börja skönjas. Skissböckerna ger också en ovärderlig inblick i hans arbetssätt.

Det som i första hand frapperar vid en blick i Allgéns partitur, är nog verkens ibland enorma längd och deras täta, kontrapunktiska struktur. Violinkonserten, flera av orkesterverken och stråkkvartetterna har speltider på över en timma, stråkkvartetterna från 1975 tar säkert bortåt två timmar och den ofullbordade violinkonsertens längd kan man bara gissa sig till... Det är inte utan att en jämförelse med den ”nyupptäckte” Sorabji ligger nära till hands. Givetvis finns det verk i mindre format, ja, de flesta titlarna i hans verklista har betydligt mer hanterbara speltider.

Många av verken finns också i flera versioner. Han bearbetade och reviderade ständigt sin musik. Och nästan undantagslöst växer musiken, sväller ut, blir längre, tätare och flerstämmigare. Han lägger in nya avsnitt, utarbetar genomföringar och förtätar stämväven mot det alltmer komplexa. Han tillfogar ofta genomgångstoner, figurationer och drillar. En särskild förkärlek har han för pralldrillen, antingen som ornament eller rytmiserad, utkomponerad. Avsnitt, som i sin första version haft en tydlig tonalitet och kanske en strukturell enkelhet, ”smutsas ner” med främmande toner, kompliceras med nya, tillagda stämmor. Återigen horror vacui!

Det är för övrigt påfallande hur Allgén ”återanvänder” sin musik, hur äldre kompositioner, ja, till och med ungdomsverk dyker upp i ny klanglig skrud. Ofta kombinerar han delar och skikt från flera kompositioner så att nya helheter uppstår. Man kan onekligen få känslan av att det egentligen är ett och samma gigantiska verk som hela tiden belyses från olika håll.

Jag vill här i min framställning koncentrera mig på pianoverken. Dessa intar, som tidigare påpekats, en särställning i hans oeuvre, dels genom sitt förhållandevis ringa antal, dels genom stilistiska och kompositionstekniska avvikelser.

Allgén måste ha drabbats av musiken som av ett klubbslag. När han väl börjat komponera formligen försar musiken ur honom. Många av ungdomsverken har gått förlorade, men det som återstår visar bilden av en brådmogen, oerhört receptiv tonåring som suger upp, imiterar och bearbetar all musik han hör och som kommer i hans väg.

Allgéns första komposition är ett pianostycke, Sorgpreludium op. 1. Fullbordad 28/2

1934. Titelbladet är prytt av en lyra, en blomma och korslagda svenska fanor. Musiken, som präglas av ett högstämt patos i långsamma tempi, ger ett valhänt och trevande intryck. Han hade uppenbara svårigheter att notera sina idéer.

Från de följande tre åren finns så gott som inget bevarat, men därefter visar de efterlämnade manuskripten hur han fullbordar verk efter verk med en förbluffande hastighet. Här möts man av en tekniskt betydligt mer fullfjädrad tonsättare. Musiken, som är utpräglad homofon, befinner sig stilistiskt mellan Grieg, Peterson-Berger, Sibelius och senare även Nielsen. Hans kompositioner inregistrerar med nästan seismografisk tydlighet vad han just hört eller vad han själv spelat.

Trots att det mesta egentligen är låne- eller rent av stöldgods, är det just i sättet att tillgodogöra sig det hörda, som han redan nu visar sin särart. Han arbetar med en teknik som man även återfinner i de senare pianoverken. En metamorfosteknik, där han bygger upp ett stycke över kanske ett enda tema, som sedan återkommer om och om igen men i skiftande gestalt. Det kan vara ackompanjemanget som figureras olika, tempot, registret eller dynamiken som förändras, men i allt detta framstår temat klart urskiljbart och mer eller mindre oförändrat för varje upprepning. Det förekommer alltså inget kontrasterande sidotema eller något direkt motivistiskt arbete. Påfallande är den oerhörda klangliga medvetenheten, känslan för pianot. Det är en romantisk, ofta högdramatisk och expressiv musik i en praktfull, sensuellt mättad pianosats, som ibland kan föra tankarna till Skrjabin.

Men så händer något. Två pianostycken, daterade med bara några veckors mellanrum, i december 1940, vittnar om en vändpunkt och en ny fas i Allgéns utveckling. Det är i Scherzo i c-moll och Fuga i a-moll, som kontrapunktikern Allgén nu visar sig. De båda styckena får nog ses som de första frukterna av hans kontrapunktstudier för Melchers.

Scherzot är en vildvuxen och spretig polyfon studie i ABA-form, där varje del utgörs av en liten fuga. Här finns redan ansatser och försök till större utnyttjande av materialet. Här finns också modulationer och fräck kromatik, som får andra mer eller mindre samtida polyfona stycken att framstå som tama skolboksexempel. Tanken går ibland till Busoni. Genom den kontrapunktiska väven skimrar – liksom hos honom – ljuset från Bach.

Detsamma kan även sägas om den trestämmiga fugan. Man finner pastischartade delar, men även en djärv dissonansbehandling, som i sin konsekvens föregriper den mogne kontrapunktikerns idéer om stämmornas absoluta självständighet och hundra procentigt utnyttjande av materialet.

Fugan var uppenbarligen en viktig pelare i Allgéns katedral och han återkom flera gånger till den. Bland annat gjorde han en version för stråkorkester och den fick även utgöra grunden till Dubbelfuga för orgel, komponerad i mitten av 40-talet. Denna visar på ett illustrativt sätt något av Allgéns arbetsmetod.

Till fugans tre stämmor fogar han ytterligare två. Materialet hämtas från orkesterverket Les impressions de Poculetelocle. Dessa stämmor transponeras så att samma ton aldrig förekommer vertikalt, enligt teorin om varje stämmas självständighet. Dessutom finns här en självständighet på det rytmiska planet. Mot grundfugans takter om 4/2, alltså 8/4, har den ena stämman stundtals 9/4 och den andra senare 7/4. Denna form av metrisk kontrapunkt, som även finns i andra verk, kallade Allgén själv "meterfission".

Den yttersta konsekvensen av hans kontrapunktiska tänkande kan studeras i körsättningen av koralen Skåder, skåder nu här alle för tolvstämmig blandad kör. Satsen består av jämnt skridande halvnoter i alla stämmor och alla tolv toner är närvarande i varje ackord. Alltså ett utkomponerat cluster, där tonernas inbördes relation förändras för varje halvnot. Detta komponerat i december 1945.

Nocturne för piano är ett odaterat men senare stycke, tillägnat modern Hjärdis och systemen Mary-Anne Allgén. Ett klangskönt stycke i arkaiserande stil med tydlig tonalitet, stilistiskt pendlande mellan Brahms, Mozart och Nielsen. Stycket återuppstår senare i andra sammanhang, bland annat i Nocturne för violin och piano. Pianostämman har här bibehållits helt intakt. Den tillfogade violinstämman bygger på material från pianostämman, men transponerat så att gemensamma toner undviks. Denna stundtals bitonala musik ger ett egenartat intryck. Man får känslan av en musik som pågår i flera rum, två parallella förlopp, där pianostämmans starka tonala förankring suddas ut och ett slags tonala "gråzoner" uppstår.

På min fråga varifrån han fått impulser till dessa djupt originella verk, som ju onekligen faller ur samtliga ramar i Sverige vid den här tiden, svarade han: "Tja, jag hittade bara på". Schönberg och Webern kände han då inte till – Måndagsgruppen studerade ju Hindemith – och under utlandsvistelserna hade han aldrig tid att ta kontakt med det nya. Charles Ives ande svävar här inte alltför långt borta.

Tolvtonsteknik i egentlig mening har Allgén aldrig använt sig av. Men genom kombinationen av flera stämmor, under iakttagande av ovanstående "negativa hänsyn", uppstår ofta tolvtonslignande komplex. Hans arbetssätt kan ibland påminna om Weberns tidiga "intuitiva" tolvtonsteknik. I skissböckernas marginaler noterar han tonförrådet han får förfoga över och prickar sedan av tonerna vartefter de förbrukas.

Med tanke på att Allgén lade stor vikt vid teori och konstruktion i sitt komponerande, kan man kanske lätt tro att hans musik också skulle verka torr och konstruerad. Det märkliga är att den alltid genomsyras av en stark expressivitet, en nära nog extatisk intensitet, hur asketisk den än till det yttre verkar vara.

Det skulle komma att dröja ända till mitten av 50-talet innan Allgén åter komponerade för piano. Men då med besked! Sommaren 1955 gav han sig själv uppgiften att skriva ett "krävande virtuosnummer" för piano. Sålunda tillkom den första versionen av Fantasia, daterad den 2 augusti 1955.

Arbetsättet är här en utvecklad och förfinad form av den tidigare beskrivna metamorfostekniken, men med några väsentliga avvikelser. I verkets långsamma inledning presenterar han först sitt musikaliska grundmaterial, "urelementen": en kvintserie, där alla tolv toner förekommer, parvisa kombinationer av treklanger, till exempel C-dur/b-moll, ett ackordiskt, koralliknande parti och slutligen ett rytmiskt, motoriskt ostinatomotiv.

Ur dessa fyra källor öser han sedan mer eller mindre fritt när han komponerar det tematiska materialet, som består av ett tiotal olika teman, stilistiskt tämligen heterogena. Här finns rytmiska, frenetiska, bartókliknande avsnitt, messiaenska ackordföljder, banala, slagdångeaktiga melodier, dock präglade av Allgéns omiskännliga harmonisering, en habanera intonas och så vidare...

Det sublima och det banala ställs här sida vid sida, mer eller mindre oförmedlat. Temana återkommer i ständigt varierande ordningsföljd, alltid i ny omgivning. Som sammanhållande element fungerar det rasande virtuosa passageverk som omger varje tema och som varierar, förnyas. Mellan olika temablock finns glissandi, snabba passager, kadenser insprängda, en del verkligen lånade från den dramatiska pianolitteraturens mest exploaterade rekvisitaförråd. I Fantasians mittparti finns en stort anlag och relativt fri genomföringsdel.

Men Fantasian växer. Den andra versionen är färdig någon gång under följande år och mer än dubbelt så lång med en speltid på säkert 40–50 minuter. Pikturen i den slutliga versionen tyder även på senare revideringar.

Här finns nu nya, väldiga genomföringar, övergångar, tillagda stämmor och helt nya partier med spel direkt på strängarna. Allt präglas av en närapå måttlös komplexitet. Vid habanerarytmens inträde har han också skrivit en liten fotnot på latin: "Hic obiciunt imperiti fabulantes: 'Hispania!'. Respondeat tantum celeberrimo axiome: Coram stultitia quisquis inermis." I översättning ungefär: "Här invänder de okunniga pratmakarna: 'Spanien'. Man må svara endast med det mycket berömda axiomet: Inför dumheten är vem som helst värlös." Detta axiom står även som motto för hans femte stråkkvartett och han lät till och med trycka det på sitt visitkort!

Fantasian låg honom varmt om hjärtat. Av den andra versionen gjorde han ett orkesterstycke, som han i sin tur utvidgade och reviderade, bokstavligt talat in i det sista. Transparangerna till detta väldiga orkesterverk förintades vid branden.

De två följande pianostyckena, *Have a look at Mary?* och *Ave maris stella*, var det enda som trycktes under hans livstid. Dock fick han det bisarra infallet att nu, när han äntligen fick stå i offentlighetens ljus, låta det ske under det anrika tonsättarnamnet *Anonymus!*

Det förstnämnda stycket, komponerat förmodligen i början av 60-talet, är en liten briljant, musikantisk studie. Titeln anspelar antagligen på Jungfru Maria, men kanske även på hans älskade lillasyster *Mary-Anne*. Fram till sin död i slutet av 80-talet var hon den

enda person som tog hand om honom och hjälpte honom under de långa, ensamma åren.

Manuskriptet till Ave maris stella, Nocturne för piano, är daterat den 22 mars 1962. Bredvid titeln står överstrukna alternativa titlar som Impromptu, Echalom och Förspel till Akt V av The Merchant of Venice. Det är ett grandios stycke, delvis i senromantisk, arkaiserande stil, baserat på två teman. Som i en chaconne upprepas dessa med de för Allgén typiska, ackordfrämmande, virtuosa figurationerna. En nästan extatisk musik, som för tanken till både Liszt, Busoni och Messiaen på en gång. Stycket fick sitt kongeniala uruppförande genom Tore Wiberg i en radioinspelning från slutet av 60-talet.

Det sista pianoverket, Från ciss till ciss, Studie för piano, skrevs 1986. En 8–9 minuters vänsterhandsmardröm med en oavbruten kedja snabba kvintoler mot vilken en absurt obekvämt och spretigt högerhand avtecknar sig. Ett fantasteri, som i sitt ursprungliga koncept tangerar gränsen för det spelbara.

Både Björn Nilsson och jag försökte många gånger förmå Allgén att komponera för två pianon. Alla sådana försök klippte han av med orden: ”Jag är en kontrapunktiskt tänkande människa. Pianot passar mig helt enkelt inte!” Hela hans pianoproduktion motsäger dock detta sistnämnda påstående.

Man kan utan överdrift hävda att Sverige aldrig haft någon tonsättare med motsvarande självklara storhet och betydelse som våra grannländers Grieg, Nielsen eller Sibelius. Ingen, som till närmelsevis kunnat fylla den dubbla funktionen av portalfigur och nationellt samlande gestalt. Ofta brukar detta faktum framhållas som något positivt för svenskt musikliv, att vi sluppit det dominerande inflytandet av en enda person.

Jag skulle vilja tillägga att en sådan person heller aldrig skulle ha tillåtits få en liknande ställning. I ett land, som så konsekvent förnekat sin kulturella identitet och sitt kulturarv, ett land där ämbetsmannavälde och byråkrati av tradition varit starka och där en bred, kulturbärande medelklass i egentlig mening saknats, där hade aldrig någon accepterats, som – likt en Nielsen eller en Sibelius – på ett så utmanande sätt höjt sig över medelmåttan.

I ett sådant kulturklimat finns det naturligtvis minst av allt plats för udda personligheter och särlingar. Att Allgén får räknas in bland dessa särlingar, står väl utom allt tvivel. Följaktligen kunde han också exkommuniceras som en sådan! Men han är ingalunda ensam om sitt öde. Det finns gott om exempel på tonsättare och konstnärer i Sverige, vilka på olika sätt försökt gå mot strömmen och hävda sin egenart och således också förskjutits av representanterna för etablissemanget. Men Allgéns fall är nog det mest uppenbara och mest upprörande.

Kamraterna i Måndagsgruppen gjorde dock allvarliga försök att framföra hans musik. I synnerhet Sven-Erik Bäck försökte på många sätt stödja och hjälpa honom, även på det personliga planet. Men Allgén var säkert ingen lätt person att ha att göra med och hans

musik är genomgående svårspelad, dock inte ospelbar. Självt deklarerade han beredvilligt: "Svår ja, tacka för det! Men visa mig någonting som är ospelbart så skriver jag om det!" Den genomsnittliga instrumentala standarden och beredskapen inför verk av den svårighetsgraden var då säkert inte på långa vägar vad den är idag.

Måndagsgruppen ansågs ju stå för "det nya", även om det nya – det vill säga Hindemith – vid den här tiden och sett ur europeiskt perspektiv, var nyheter från i förrgår. Gruppens estetiska program formulerade i första hand Blomdahls, Lidholms och Bäckes egna konstnärliga strävanden. Man omhuldade inte modernismen i allmänhet utan sin egen speciella inriktning i synnerhet: materialstudierna i den hindemithska-rosenbergiska traditionen. Så till vida är Allgéns blasfemiska inställning till gruppen förståelig.

Däremot anade han kanske inte hur fel han hade när det gäller dess insatser på det musikpolitiska planet. För det var just där Måndagsgruppen och framför allt dess utlöpare hade sin stora betydelse och kom att kasta sina slagskuggor över det svenska musiklivet under flera decennier framåt. Ett musikbyråkratiskt styre som var en "måndagsgrupp i förlängning". En hegemoni på gott och ont.

Att den internationella modernismen så småningom fick sin stora chans var det positiva. Att däremot oliktankande åsidosattes, att tonsättare som stod utanför maktens brödraskap ignorerades och att Allgén behandlades på detta exempellösa sätt, kan inte på något vis försvaras.

Att han uppfattades som en störande faktor, att han utmanade medelmåttan genom sitt ofta arroganta och omnipotenta uppträdande, det känner vi till. Att han var en orosande och en provokatör i ett musikliv, där lojaliteternas band knyts bakom stängda dörrar, det har vi förstått. Men att han skulle bestraffas på detta sätt av ett etablisseman, som annars slår sig för bröstet för sin radikalism och sin vidsynthet, är både skandalöst och samtidigt inte förvånande. Men hans tid kommer. Det tror jag många idag är medvetna om.

Till Allgéns begravning fick Björn Nilsson i uppdrag att skicka blommor från några av oss, hans nyvunna musikervänner. Som sista hälsning skrev han det enda tänkbara: "Claude, vi hörs!"