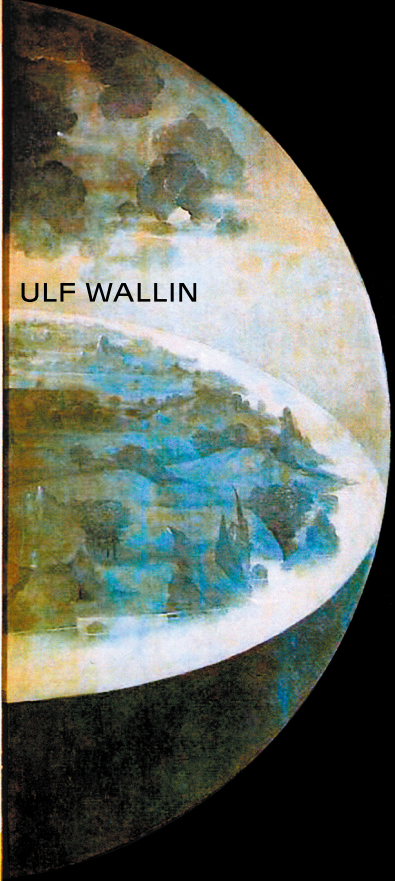


A circular painting depicting a landscape with a body of water, swans, and a distant shoreline. The painting is divided into two halves by a vertical line.

CLAUDE LOYOLA ALLGÉN
VIOLIN SONATA

A circular painting depicting a landscape with a body of water, swans, and a distant shoreline. The painting is divided into two halves by a vertical line.

ULF WALLIN

ALLGÉN, CLAUDE LOYOLA (1920-1990)

SONATA FOR SOLO VIOLIN (1989) *(Manuscript)* 160'38

Disc 1

I. *Allegro moderato* 73'23

1	Bar 1	7'16
2	Bar 97	8'19
3	Bar 202	8'19
4	Bar 292	4'24
5	Bar 325	7'39
6	Bar 399	11'33
7	Bar 527	6'53
8	Bar 597	8'34
9	Bar 673	10'23

Disc 2

II. *Largo*

	59'01
1 Bar 1	5'55
2 Bar 43	13'39
3 Bar 140	8'12
4 Bar 202	14'58
5 Bar 291	6'31
6 Bar 327	9'42

Disc 3

III. Finale: *Rondo*

	27'46
1 Bar 1	7'03
2 Bar 181	11'37
3 Bar 462	9'05

ULF WALLIN *violin*

WHY?!

Claude Loyola Allgén – who was he? Did he really exist? For me this peculiar character is an enigma – but much more enigmatic, indeed incomprehensible, are the reactions and behaviour of his contemporaries. Were it not for the manuscripts, a couple of recordings and a few anecdotes, one might imagine that he had never been born. One could compare his life to footprints in the snow... So: who was Claude Loyola Allgén? Unfortunately we do not have much material or information to guide us in our search.

Claude Loyola Allgén was born on 16th April 1920 in Calcutta, where Allgén's father was the Indian representative of a Swedish company. A few months later his family returned to Sweden. When he was twelve he started to play the violin, but soon plumped instead for the viola. As early as 1936 he was accepted into the Royal Swedish Academy of Music in Stockholm. As well as studying the viola, he devoted himself intensively to composition and took counterpoint lessons from Melcher Melchers. After completing his studies (1941), he joined forces with a group of fellow students under the mentorship of Hilding Rosenberg, later also of Karl-Birger Blomdahl. They formed the so-called Monday Group which, in its time, was a highly regarded, almost élite discussion and working circle of young Swedish composers.

From the mid-1940s onwards, Allgén became increasingly religious and devoted himself intensively to theology. When he converted to Catholicism (1950) he changed his original given name of Klas-Thure to Claude Johannes Maria to which, when he was confirmed, he added Loyola – after the founder of the Jesuit order, Ignatius of Loyola. In 1953 he began to train as a priest, studying theology and philosophy in the Netherlands and at the Canisianum Jesuit College in Innsbruck, which he left in 1961 without being ordained. Back in Sweden he applied

in vain for jobs as an orchestral musician and music teacher. He lived in absolute penury. As he could rarely – if ever – pay his bills on time, the water and power supplies to his house were cut off. Allgén melted snow in the bathtub, burned old newspapers in his stove and used candles to light his home. On 18th September 1990 the house went up in flames and Allgén perished.

So much (or rather so little) for his life...

I first heard of Claude Loyola Allgén when I was a seventeen-year-old student. I heard a few stories about him, but sadly none of his music. In a Swedish music dictionary I read a little about him – the article included a photograph of the composer in his younger years. His gaze was clear, very strict and demanding. I was impressed by the composer's personality. The almost unanimous tone of my fellow musicians, however, was hardly flattering to Allgén – as later became apparent, none of them had even heard Allgén's music, let alone played it!

Claude Loyola Allgén's music was long held to be unplayable, the bizarre ramblings of a peculiar loner, or at the most remarkable for its unusual instrumental combinations the unusual lengths of certain works. During his lifetime both the man and his music were ignored in a most scandalous fashion. Most of his works were not printed while he was alive, and this has not changed since. The works were regarded as worthless before they were even played, and many remain unplayed to this day.

I bore these judgements in mind – but later, when I saw the manuscript of his *Sonata for Solo Violin* (1989), I was immediately both shocked and fascinated just by the opening notes. Indeed, I was genuinely hypnotized, falling under the spell of its intensity and emotional force. What could this be? Was it (as repeated anecdotes seek to confirm) the work of a lunatic? It very soon

became clear to me: this was a masterpiece. And so, right from my first glance at the dense, lavishly notated manuscript, I felt the desire to perpetuate this music in my own way, and to document its absolute right to exist. Nonetheless it was to be a long time before I felt ready to record the sonata.

And so I gradually embarked on my quest for the meaning of this work. When I read it through in more detail, I found that I could explain my fascination with this sonata, and the feeling that I was dealing with something very valuable and special: it is a work that is structured in a highly intelligent manner, strongly emotional and architecturally perfect, uniting various opposites. The music is logical and clear. It displays great clarity of structure.

In terms of duration, Claude Loyola Allgén's *Sonata for Solo Violin* holds the absolute world record in its genre. This opulence was, however, never an issue for me. What moved me to record the work was rather the fascination that the music exudes, its multi-layered nature; these are what I wished to make available and accessible to a wider public by means of a recording.

We violinists – and our audiences – are not really spoilt by the number of high-quality works for solo violin. After Bach, Bartók, Berio and Ysaÿe we already come to less well-known pieces by important but less highly regarded composers. The ability to express oneself perfectly just by means of a melody instrument is not granted to many composers, and only a few have dared to try their hand at this genre. This sonata demonstrates Allgén's extremely musical and thorough knowledge of it.

After I had decided to record Allgén's *Violin Sonata*, I presented my plan to BIS Records. The project was accepted without demur, and Länna church was sug-

gested as a recording venue. As I was to discover, it proved to be an ideal place for this recording.

Thus far everything had gone perfectly. Admittedly I was aware of the difficulties that faced me (or so I thought), but it soon became apparent that this work was by some considerable margin the hardest musical and technical challenge that I had so far faced. If I had known then the cost in time and effort, I might for various reasons not have begun this undertaking. The project has been a constant, even dominant presence in my life for several years. The sonata poses the most extreme challenges – technical and musical, as well as in sonic and artistic terms.

Despite all of these demands, however, ever since I started work on it, the sonata has given me an incredible number of positive impressions and experiences – also because this music reflects all the facets of the soul. In fact the sonata is not unplayable – as is often bandied about – but it approaches impossibility; it requires all of the violin's expressive possibilities with a brazen lack of respect for all the conventions of traditional violin-playing technique. And yet I was captivated less by the technical and interpretative challenge than by the profoundly felt religiosity, the spirit and spirituality of the work. I could not escape from the challenge to conquer and unite the gulfs and contrasts between dramatic and lyrical elements.

As the emotional, spiritual and intellectual challenges know no bounds, the work started to draw me in. My self-doubts become ever greater and seem to give the impression that I was standing in front of a huge wall! I just had to stop! The recording was postponed. I began to occupy myself – with greater intensity than ever before – with the solo works of Bach, Bartók, Ernst, Ysaÿe and Paganini, and I also busied myself with other recording projects. My ideas

and feelings about Allgén's monumental solo sonata did not abate, however, but grew constantly into a yearning. And finally the (or rather my) time had come; the first recording session was definitively confirmed for September 2002.

The journey began in the densely populated Stockholm suburbs. The town became a village, the village a hamlet. Then just a house or two here and there. Nature assumed the upper hand. Nature in all its beauty, with endless fields, meadows, forests, lakes, rivulets and the sea. The motorway became a country road, which in turn became a narrow, winding lane over hills and through forests. During the trip, my tension about this recording changed into feelings of respect, responsibility and anticipation. And then... there it was, the wonderful church in the archipelago, built in 1303. A mystical place on account not just of its architecture but also of its location.

Although it was late in the afternoon, the church radiated the atmosphere of Sweden in late summer in all its splendour and dignity. A clear blue sky with rich green grass leading down to the lake. How marvellous and beautiful it was! The atmosphere in the church was unique. Even before I had played a single note, I perceived the remarkable atmosphere and acoustic of the church as an obligation and as fateful. I knew at once: this was absolutely the right place to record Allgén's music.

Well into the nineteenth century, music was written for specific occasions and venues. For us today, music has become omnipresent, and naturally this transient form of art can be pleasurable in any (good) concert hall. On recordings, however, when the interpretation loses its uniqueness and is simultaneously taken into rooms where it could only rarely be played, the architectural structures of the music and the recording venue must correspond. With its clear

structures and content, Allgén's sonata requires a very particular sort of venue, of adequate proportions. The harmonic relationships and perspectives must be in accord with the venue in order to realize the connection between spiritual and secular resonance.

Allgén's profound faith and his preoccupation with the doctrine of meditation of his namesake Ignatius of Loyola are reflected in his work. His mysticism and music bear the clear imprint of Catholicism. The conditions supplied by a religious venue are thus of the greatest importance. The sacred location not only provided the atmosphere to form a symbiosis with the mood of Allgén's sonata; with its elasticity of rhythm, sound, colour and even metre, this church also inspired me interpretatively and stimulated my creativity. Music and location thus became fused into a single entity.

It is my conviction that Allgén did not use all twelve semitones for purely compositional reasons – for instance in the main motif (with inversion) of the quasi-rondo form first movement. I assume instead that he quite consciously used the numbers 12 and 13 (with one of the notes recurring at the distance of an octave) with reference to their symbolic meanings: the twelve tribes of Israel, the twelve apostles, and also twelve as the product of 4×3 , standing both for the earthly (four points of the compass) and for the divine (Holy Trinity). On the one hand 13 is the number of the Devil, created by the disruption of the number 12 that represents the divine equilibrium between heaven and earth; on the other hand it is the number of completion: the twelve apostles plus Jesus. The number 13 is clearly recognizable in the structure of all three movements of the sonata.

In my opinion it is not possible to categorize the work unambiguously in terms of style. The sonata unites every conceivable opposite: emotional and

highly intellectual, devout and heathen, lyrical and dramatic. It contains all the facets of the soul and for that very reason is brilliantly constructed, a natural and organic structure, an architectural masterpiece. It encompasses the entire development of music since the Renaissance, not only in purely musical terms but also intellectually and spiritually; these aspects blend into a trinity. In the truest sense of the term, the sonata embodies a rebirth. It is a pilgrimage through and an examination of music in its entirety, one that refuses to bow to conventions or recognize borders.

The soul's longing is not fulfilled by an abundance of knowledge but by looking into the depths of one's own self. As the yearning for truthfulness and the examination of emptiness knows no boundaries, the traces of emptiness are all the more oppressively perceptible.

Was it a coincidence that Allgén's last work, with the title *Horror vacui* (fear of empty spaces) could not be completed? The completion of the search, the transformation of emptiness into truthfulness, is scarcely if at all possible. In my opinion this examination of emptiness is clearly depicted in the interludes of the sonata's first movement, which is in quasi-rondo form. Some of them thus symbolize for me the quest for truthfulness and content instead of emptiness. Others have a purely meditative character. A devout man's examination of earthly life is represented in other interludes with violent outbursts, despairing cries for help and resignation.

The length of the sonata seems to run counter to Allgén's ascetic way of life, but in fact there is no inconsistency here. On the contrary this massive work is an expression of his ascesis: to realize the concept in its entirety and perfection requires more effort and self-denial than the realization of a few thoughts. And so, even though the work plays for two and three-quarter hours, one gains the

impression that it does not contain a single superfluous note. It is as though Allgén knew how the sonata was going to end when he wrote the very first bar. The length of a piece is relative. I also regard the tempo markings in Allgén's sonata (with sparing use of metronome markings) as relative. A pulse is indicated which does not, in my view, need to be followed slavishly. Indeed the intramusical connections, the unfolding of the composition and the interpreter's identification with the work result in tempo changes and *rubato* in a natural, organic development. I should like to quote a passage from Claude Debussy's letter to his publisher Jacques Durand (9th October 1915): 'You know my opinion about the metronome markings: they are correct for a bar, like "the roses, just for a morning"; there are "people" who do not understand music and who use this shortcoming as an excuse to understand even less!'

This music does not fit easily into the superficial, fast-paced lifestyle of today. It captivates us and wins us over; it demands the artist's undivided interest and devotion – and the readiness to identify himself with the music and with the composer. This accord, conditional upon the artist partially relinquishing his personality for a limited time, is necessary if one is to do a degree of justice to the work and the composer. In the consumer society of today, driven by globalized collective taste, content and individuality are not of great importance; only the brand and the packaging matter. And so Allgén is not in accordance with the spirit of his time – rather, he is timeless.

We started the first recording session at night. While playing, however, I became irritated by the electric light in this otherwise so harmonious environment. I thus turned off all the lights and placed a single candle at the other end of the church, as the only source of illumination. By focusing and concentrating

on this small flame, I turned the recording into a kind of devotion. Later, at other recording sessions, we were at Länna church in seasons other than summer. The position of the sun and the change of light meant that the atmosphere in the church differed according to time of day and season. It could be soft, bright and threatening, benevolent and aggressive, depressing. The house of God offered us protection while the outside world was tormented by thunder, storms and rain; in winter the crisp cold and flickering shadows of the candles on the graves made the world take on a ghostly appearance. And thus I could at last clearly understand the parallels with Allgén's music and soul, contrasting with the turbulent, impersonal and soulless world at large.

Once again the surroundings served as a source of inspiration: after intensive recording sessions, the recording producer Martin Nagorni and I often went for a walk in the neighbourhood of the church. At times, when the concentration of the work had almost made me lose my overview, I was brought back to my senses by contemplating the lake. This strong sensitivity to nature permitted me to perceive all the more intensely the quotations in Allgén's sonata from Stravinsky's *Rite of Spring* and from the finale of Brahms's *Sonata in G major* (with its famous reference to material from the song *Regenlied*). The quotations are not just epigonism but, as a glimpse backwards towards works of similarly expressive, intoxicating and oppressive content, form an organic constituent part of the sonata. The seamless integration of these quotations is for me proof that, to a large extent, Allgén consciously avoided clear indications of tempo changes, trusting instead in the sensitivity of the interpreter. In the tempo indicated by Allgén at the outset, these quotations would lose importance within the overall context of the work; in my view the effect would be risible and absurd.

During the last phase of the recording we visited Allgén's grave. Although we had received the best of information from the cemetery administrators, it took us a long time to find his burial place. And so we were finally there. Of course we were ready for many possibilities – but not for the one that awaited us: before us lay an unprepossessing gravestone, bearing an inscription that was hardly legible any more (if it ever had been). If the scores had not survived, one might almost believe that Allgén had never existed. Dejectedly we returned to 'our' church. As soon as we went in, we could not fail to notice the huge contrast with the grave of a wealthy knight in Länna church, before the altar on the left – a nobleman in shining armour, his lady adorned with choice festive attire.

Suddenly, one day, I had to confront the fact that the monumental Allgén project was finished. It was, incontestably, the last time! Could it really be so? Instead of feeling satisfaction and content, I experienced a sort of trepidation and a yawning emptiness. I was very conscious of what had occupied Allgén mentally and spiritually all through his life: the examination of the emptiness of our soul in human existence.

With hindsight I believe rather that it became apparent to me, both consciously and subconsciously, that the undertaking had a much more profound meaning. It really was not 'only' a preoccupation with Allgén's music, but rather an immersion deep in the soul and fate of another human being – and, not least, I was also under examination. The three years of extremely intense work on Allgén's sonata seemed, in retrospect, like a musical life in rondo form, almost like the structure of the first movement of Allgén's violin sonata. That is to say: a constantly recurring main motif (the Allgén recording sessions)

with interludes in between (eight recordings with works by such composers as Schoenberg, Webern and Schnittke, solo and chamber concerts, participation at various festivals, teaching at music college and giving masterclasses). My experiences with Allgén permeated all of these activities and strengthened my conviction that there are no limits except those which are self-imposed.

Naturally I do not anticipate any great Allgén craze. With this recording I simply wish to do my best to promote and perpetuate one part of his musical legacy – the legacy of this uncompromising, extreme (in the best sense), unconventional and original composer and human being who refused to be hemmed in by any constraints. Society needs strong personalities like Allgén. Unfortunately, however, such characters are often written off before they can make their presence felt. Society should create the conditions necessary for such people to thrive – but, as is all too apparent (not only in music), it is neither desirable or permissible to display personality. Sweden has produced many good composers. Compared with the countries of central Europe, however, it comes across like a poor relation. All the more tragic and unforgivable, then, to ignore such a marvellous personality and great composer.

According to the established measures and norms, of course, Allgén was by no means a simple or sociable person. But: was he really an outsider, did people just want to see him as an outsider, or did they actually turn him into an outsider? Whatever the truth may be, it is clear that Allgén did not *want to be* different – he *was* different.

© Ulf Wallin 2006

Claude Loyola Allgén: Sonata for Solo Violin

Allgén's style is very expressive and wide-ranging: from major and minor to atonality. He exploits the entire chromatic scale without being bound to serial technique. An important principle is his striving for consistent use of the total-chromatic – to fill an interval or step of the scale with the notes in between so that all twelve tones are used. Number symbolism was here a not insignificant aspect for Allgén, who was trained in theology: the work of art should reflect the fullness of creation, the union of the earthly with the divine. Number symbolism also has a decisive importance for the form of this work.

The melodies are expressionistic and often move in large intervals, full of tension, which often form part of a longer, organic line with clear climaxes and phrase endings.

Allgén's very few metronome markings (only one at the start of each movement, in a work of this length!) are problematic – if applied strictly, they would reduce the effect of many of the performance indications. To realize the great expressive contrasts that occur within the movements, a degree of flexibility of tempo is necessary. The metronome markings show the proportions between the various tempos of the movements – in conformance with Arnold Schoenberg's statement that 'The metronome marks are not to be taken literally, but just as a suggestion'.

In formal terms the most remarkable aspect is the lack of breathing spaces – an almost manic tendency to fill every little corner of the composition with constant motivic writing. Allgén must have been aware of this; he gave his last composition the title *Horror vacui* (fear of empty spaces). The striving for totally chromatic writing can be seen as an aspect of the same concept.

Movement I. Allegro moderato

The movement is based on two themes that are presented without delay. The first is very powerful and energetic: the note C is repeated four times, accented by a variety of up-beats. From this centre the tonal range grows in a downward direction. A rhythmic motif consisting of two semiquavers further increases the tension. The second theme is a mirror image of the first, and thus forms an ascending line. The rhythmic motif is compressed, whereby the theme acquires an irascible character – a voice that comments upon (and contradicts?) the first statement. One can also see them as two complementary figures.

Both themes recur all through the movement – 26 times each. At first they occur in pairs but, as the entries become more widely spaced (track 2, 5'31), they are separated from each other. At quite an early stage both themes appear in inversion. Towards the end of the movement (track 7, 5'57), the entries again occur more frequently; thus the movement as a whole acquires a tripartite form.

The thematic entries form part of an overall tonal structure that follows the same principle as the melodic development in microformat, i.e. totally chromatic writing – a desire to 'fill up' chromatic areas and use all twelve notes of the chromatic scale. When a new thematic entry comes on a note that has already been used, the theme appears in inversion.

The passages between the thematic entries often work out motifs from the preceding theme, or present contrasting material. Gradually (track 1, 3'14) a yearning motif is introduced, providing a moment of relaxation after the fierce climaxes that have gone before. As a whole the movement gives the impression of being a constant and very intense spiritual struggle with isolated, very brief moments of relaxation.

Movement II. Largo

The second movement also has two persistent themes that complement each other. The first of these is serious and determined; the melody moves in large steps above broken chords in a dotted rhythm, and there is a clear tonal grounding in G minor. The character of the second theme is quite different, more introverted and lyrical. Starting from the opening notes of the first theme, a *cantabile* line grows forth. The theme's first motif is a quotation from Stravinsky's *Rite of Spring*. The rhythmic material, too, is shared with the first theme.

As in the first movement we can perceive a similar tripartite overall form – the themes are presented, then retreat to allow more space for the interludes (track 2, 10'40), and finally return in more closely spaced pairs (track 5, 1'53). The interludes grow very organically from the thematic entries by continuing selected motifs from the themes. Here, too, we find contrasting motifs, among them a 'hovering' idea of relaxed character in triplet rhythm, *grazioso* (track 1, 5'07).

The motivic material is in a constant process of metamorphosis: motifs are expanded and intensified by means of changes of register, harmony and playing technique. The end of the movement is sublime: the *grazioso* motif is played in extended note values in the highest register, and culminates in a line that disappears up into the ether... As a whole this movement is characterized less by struggle and more by intensity of expression; it is an ecstatic song that grows forth from the thematic material organically, in broad spans.

Movement III. Finale: Rondo

The title indicates that the finale is constructed in traditional rondo form: the first part, which has a pronounced *cantabile* character, alternates with two scherzo-like sections that have quick, rhythmic writing; the overall form is thus ABACA.

The rondo theme has some similarities with the subsidiary theme of the finale of Brahms's *Violin Sonata No. 1*, Op.78. This gives the movement an underlying mood that is calm and intimate, contrasting with the intense emotional state of the preceding movements. Here, too, we find a contrasting second theme (track 1, 2'22), though it is less prominent than in the other movements. This theme is wistful and romantic; moments of sensuality are contrasted with the first theme's more introverted, slightly melancholy character.

The rondo theme is heard thirteen times in all; the second theme appears six times in its entirety and on six other occasions in incomplete form. The first scherzo episode (B) (track 2) is based on a motoric triplet motion with large leaps and many acerbic, dissonant harmonies. Its character is irascible and aggressive. The next A-section (track 2, 4'17) uses the same thematic material as the first; the interludes increase in intensity, and this section is cut short by powerful chords.

The second scherzo episode (C) (track 3) is more playful in character. The dotted rhythm is derived from the A-section, but is here presented at double speed. The overall dynamic level is low, but there are sudden outbursts of a dissonant triplet motif from the B-section. A voice in dialogue with the *staccato* motif results in the creation of a contrapuntal structure.

The final A-section (track 3, 3'35) is half the length of the two earlier ones. Its is more intense in expression: the first theme is strengthened by various supporting lines, the second theme is played very loudly in a high register, *passionato*, and the interludes are highly dramatic.

The finale is the most good-natured of the movements – one can detect confidence, happiness and humour. The first movement's battle has been fought and won, and inner harmony has been achieved.

© Peter Holmberg 2006

The Swedish violinist **Ulf Wallin** studied at the Royal College of Music in Stockholm, and later at the University of Music and Dramatic Arts in Vienna. Since 1996 he has been professor of violin at the 'Hanns Eisler' Academy of Music in Berlin, having previously held equivalent positions in Vienna and in Detmold. Ulf Wallin devotes himself to solo and chamber music with equal dedication, and concert tours have taken him throughout Europe and the United States, playing under such conductors as Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller and Franz Welser-Möst. As a chamber musician, Wallin has performed with Bruno Canino, Heinz and Ursula Holliger, Roland Pöntinen, András Schiff and Tabea Zimmermann, and from 1994 until 1997 he was a member of the Cherubini Quartet. In addition, Ulf Wallin appears regularly at internationally renowned festivals such as the Berliner Festwochen, Musik-tage Mondsee, the Schubertiade in Feldkirch, the Schleswig-Holstein Music Festival and Marlboro Music Festival. Since 2002 Ulf Wallin has enjoyed a close and regular relationship as director and soloist of the chamber orchestra Camerata Nordica. His interest in contemporary music has resulted in close collaborations with several eminent composers such as Alfred Schnittke and Anders Eliasson. He has made a number of radio and television appearances as well as numerous highly acclaimed recordings, including programmes of works by Hindemith, Schnittke, Bo Linde and Janáček for BIS.



VARFÖR?!

Claude Loyola Allgén – vem var han egentligen? Har han verkligen existerat? För mig framstår denna märkliga person som en gåta! Men långt mer gåtfull, för att inte säga oförståelig, är den behandling han mötte från sin samtid. Om det inte vore för manuskripten, ett par inspelningar och några anekdoter skulle man tro att han aldrig hade levat. Mest liknar hans liv spår i snön ... Vem var egentligen Claude Loyola Allgén? Det finns tyvärr inte mycket material som kan vara till hjälp för att besvara den frågan.

Allgén föddes i Calcutta den 16 april 1920. Några månader senare återvände familjen – fadern var representant i Indien för ett svenskt företag – till Sverige. Som tolvåring började Allgén spela fiol, men gick snart över till altfiol. 1936 antogs han till Kungliga Musikaliska Akademien i Stockholm. Vid sidan om altfiolstudierna gav han sig hän åt att komponera och fick undervisning i kontrapunkt av Melcher Melchers. 1941, efter avslutade studier, kom han och några studiekamrater in i kretsen kring Hilding Rosenberg och Karl-Birger Blomdahl. De kom så småningom att bilda den så kallade Måndagsgruppen, en smått elitistisk diskussions- och arbetsgrupp av unga tonsättare.

Vid mitten av 1940-talet utvecklade Allgén en djup religiositet och ägnade sig åt intensiva teologistudier. Då han 1950 konverterade till katolicismen ändrade han sitt ursprungliga förnamn Klas-Thure till Claude Johannes Maria, till vilket han fogade tillnamnet Loyola. Vid konfirmationen valde han grundaren av Jesuitorden, Ignatius av Loyola, till sitt skyddshelgon. 1953 påbörjade han en prästutbildning med studier i teologi och filosofi i Nederländerna. Han fortsatte vid det jesuitiska prästseminariet Canisianum i Innsbruck, som han dock lämnade 1961 utan att ha blivit prästvigd. Åter i Sverige gjorde han fruktlösa ansträngningar att få anställning som orkestermusiker eller musiklärare. Han

levde under mycket svåra ekonomiska förhållanden. Då han sällan eller aldrig kunde betala sina räkningar i tid stängdes vattnet och elektriciteten av. Allgén smälte snö i badkaret, använde stearinljus som belysning och eldade med gamla tidningar som han samlade ihop på stationer och hållplatser i grannskapet. Den 18 september 1990 gick hans hus upp i lågor, och själv omkom han i branden.

Jag träffade som sjuttonårig musikstuderande för första gången på namnet Claude Loyola Allgén i samband med några anekdoter om honom, men jag hade ännu inte hört någonting av hans musik. I ett musiklexikon läste jag några korta rader om denne tonsättare. Bredvid texten fanns ett fotografi av honom i ungdomen – hans blick var klar, mycket sträng och uppfordrande och han gjorde ett mycket starkt intryck på mig. Men de omdömen som musiker fällde om hans musik var långt ifrån smickrande – trots att ingen hade vare sig hört eller spelat hans verk!

Claude Loyola Allgéns musik gällde länge som ospelbar: en märklig enstörings bisarra påfund, som på sin höjd kunde väcka uppseende i kraft av de ovanliga instrumentkombinationerna eller de osedvanligt långa speltiderna hos många verk. Musiken och människan ignorerades å det skamligaste av samtiden. De flesta av hans verk gavs aldrig ut, vare sig under hans livstid eller därefter. De blev avfärdade innan de framfördes – om de alls blev spelade.

De negativa omdömena fanns länge kvar i mitt bakhuvud, men senare i livet, då jag kom över manuskriptet till *solosonaten för violin* från 1989, blev jag helt fascinerad – styckets intensitet och uttryckskraft var hypnotiserande och förtrollande! Strax stod det klart för mig att jag stod inför ett mästerverk! Redan vid första åsynen av det tjocka, fullklottrade manuskriptet kände jag en längtan efter att på mitt sätt föreviga denna musik, att dokumentera dess själv-

klara existensberättigande. Således gav jag mig långsamt in i sökandet efter meningen med detta stycke. Under de intensiva studierna bekräftades det starka gensvar sonaten väckte hos mig, min känsla av att stå inför något mycket värdefullt och kostbart: ett synnerligen intelligent uppbyggt, starkt känsloladdat såväl som arkitektoniskt välkonstruerat verk, som i sig förenar en rad olika motsatspar. Musiken är konsekvent och klar och uppvisar en entydig struktur.

Med speltiden för solosonaten håller Claude Loyola Allgén ett överlägset världsrekord inom denna genre. Men detta överdåd hade ingen betydelse för mig, utan det som intresserade mig i verket var den fascination som den mångskiktade musiken väcker. Detta ville jag förmedla och föra ut till en större publik. Vi är inte särskilt bortskämda med verk av hög kvalitet för soloviolin. Förutom kompositionerna av Bach, Bartók, Berio och Ysaÿe finns ett fåtal mindre kända verk av mer eller mindre betydande tonsättare. Att kunna uppnå fulländning genom att begränsa sig till ett enda melodiinstrument är få kompositörer förunnat, men Allgéns sonat visar tydligt tonsättarens uttömmande och genommusikaliska insikter om denna genre.

När jag hade bestämt mig för att spela in sonaten presenterade jag detta mycket speciella projekt för skivbolaget BIS, som genast accepterade det. Den inspelningslokal som föreslogs, Länna kyrka strax söder om Norrtälje, visade sig vara den perfekta miljön för detta verk.

Så långt var förutsättningarna idealiska. Men även om jag var medveten – eller trodde mig vara det – om svårigheterna med uppgiften visade det sig snabbt att detta verk med marginal skulle bli den största musikaliska och tekniska utmaning jag någonsin mött. Om jag hade varit klar över vilken tid och ansträngning som detta projekt skulle kräva hade jag förmodligen avstått från

det. Projektet har följt mig och styrt mitt liv under flera år. Sonaten ställer högsta möjliga krav på sin uttolkare, såväl tekniskt som musikaliskt, klangligt och konstnärligt. Ändå har verket varit en källa till otroligt många positiva intryck och erfarenheter, också därför att musiken speglar samtliga aspekter av den mänskliga själen. Sonaten är visserligen inte ospelbar (som många tror) men den fordrar det nästan omöjliga. Samtliga uttrycksmöjligheter hos instrumentet utnyttjas med en hänsynslös brist på respekt för alla slags konventioner inom traditionell violinteknik. Men långt mer än den tekniska och tolkningsmässiga utmaningen är det ändå verkets djupt upplevda religiositet, dess andlighet och sjäslighet som kommit att fångsla mig. Jag kunde inte dra mig undan utmaningen att övervinna och förena dess motsättningar mellan musikens dramatiska och lyriska element. Men då de känslomässiga, sjäsliga och intellektuella kraven spränger alla gränser börjar man bli "uppäten" av verket. Tvivlet på den egna förmågan växer och växer, och det tycks som om man står inför en väldig mur – jag blev tvungen att göra ett avbrott! Inspelningen sköts upp. Med större intensitet än någonsin förr började jag ägna mig åt Bachs, Bartóks, Ernsts, Ysaÿes och Paganinis soloverk och jag drev på mina andra inspelningsprojekt. Men tankarna på och känslorna inför Allgéns monumentala sonat släppte inte sitt tag utan växte till en oemotståndlig längtan. Jag hade äntligen kommit så långt att den första inspelningsperioden kunde slås fast: september 2002.

Resan började i de tätbebyggda förorterna. Staden blev till by, by till bondgårdar, och sedan till enstaka hus. Naturen tog överhanden – en underskön natur med vidsträckta fält och betesmarker, skogar, sjöar, vattendrag och havet. Motorväg blev till landsväg, och slutligen till smala och slingrande grusvägar över backar och genom skogar. Allt under resans gång förvandlades min an-

spänning inför inspelningen till aktning, en känsla av ansvar och förväntan. Och ... där stod den alltså, den vackra Roslagskyrkan, uppförd 1303.

Trots att det var sent på eftermiddagen strålade kyrkan i sin fulla glans och värdighet i sensommarluften. Klarblå himmel och saftigt grönt gräs, vid randen av en sjö. Kyrkan var praktfull och dess atmosfär unik! Redan innan den första tonen hade spelats in upplevde jag den förbluffande stämningen och akustiken i kyrkorummet som något förpliktigande och ödesmättat. Detta var verkligen den rätta platsen för att spela in Allgéns musik! Till långt in på 1800-talet skrevs musik för bestämda ändamål och för bestämda platser. Numera är musik något allstädes närvarande, och visst kan denna flyktiga konstart bli en njutning i varje (bra) konsertsal. Men vid inspelning förlorar tolkningen sin karaktär av engångshändelse och genom tekniken kan musiken fås att klinga i miljöer som den i verkligheten inte skulle kunna framföras i. Därför är det av yttersta vikt att musikens och inspelningsplatsens arkitektoniska strukturer stämmer överens med varandra. Just genom sin tydliga struktur kräver Allgéns sonat ett alldeles speciellt rum med passande dimensioner. Harmoniska samband och perspektiv måste stå i samklang med rummet för att förbindelsen mellan andlig och världslig genklang skall bli fulländad.

Allgéns djupa tro och fascination för den meditativa inriktning som hans skyddshelgon Ignatius av Loyola förespråkade avspeglar sig i hans verk. Hans mysticism och musik har en stark katolsk prägel. Alltså var de förutsättningar som kyrkorummet bidrog med enormt betydelsefulla. Den sakrala miljön erbjöd inte bara en atmosfär som kunde uppgå i symbios med stämningen i Allgéns sonat. Kyrkans akustik möjliggjorde också en plasticitet beträffande rytm, klang, färg, själ och till och med metrik, som inspirerade mig i min tolkning och sti-

mulerade min kreativitet: musik och rum smälte samman till en enhet.

Jag är övertygad om att det inte enbart är av kompositionstekniska skäl som Allgén i sin sonat använder sig av samtliga tolv halvtoner – till exempel i den rondolikhnande första satsens huvudmotiv med dess spegelvändning. Snarare utgår jag från att han medvetet använder talen 12 och 13 (med grundtonen upprepad i oktavläge) för deras symboliska innebörd: Israels 12 stammar, de 12 apostlarna, men också 12 som en produkt av talen 4 och 3, vilka står för det jordiska (de fyra väderstrecken) respektive det gudomliga (treenigheten). 13 gäller å ena sidan som Djävulens tal, uppkommet genom rubbandet av talet 12 som representerar den gudomliga jämvikten mellan himmel och jord, å andra sidan är det fullkomningens tal: de tolv lärjungarna plus Jesus. Talet visar sig på olika sätt tydligt i uppbyggnaden av sonatens samtliga tre satser.

Stilmässigt kan sonaten enligt min mening inte ges en entydig etikett. Den förenar alla motsatser: emotionell och intellektuell, troende och hednisk, lyrisk och dramatisk. Den innefattar alla människosjälens facetter och är just därför uppbyggd på ett genialiskt sätt: en naturligt organisk konstruktion, ett arkitektoniskt mästerverk. Denna sonat omfattar musikens hela utveckling sedan renessansen, i såväl musikaliskt som andligt avseende. Sonaten förkroppsligar i ordets sanna bemärkelse en pånyttfödelse. Det är en vandring genom och konfrontation med all musik; den väjer inte undan för några konventioner och erkänner inga gränser. Själens längtan kan inte tillfredsställas genom yttre kunskaper utan genom den egna, inre övertygelsen. Då törsten efter sannfärdighet och kampen mot tomhet inte känner några gränser blir tomhetens spår desto mer påtagliga och tyngande.

Var det en tillfällighet eller ödets nyck att Allgéns sista verk, med titeln *Horror vacui* (skräcken för tomrummet) inte kunde fullbordas? Strävan efter

att ersätta tomhet med sannfärdighet är ju knappast möjligt att uppfylla. Denna konfrontation med tomheten skildras enligt min mening tydligt i mellanspelen i sonatens rondolikhande första sats. Vissa av dem symboliserar för mig sökandet efter sannfärdighet och innehåll i stället för tomhet. Andra av mellanspelen har en rent meditativ karaktär. Åter andra utgör skakande skildringar av en troendes uppgörelse med den jordiska tillvaron, med häftiga utbrott, förtvivlade rop på hjälp och uppgivenhet.

Sonatens längd kan tyckas stå i kontrast till Allgéns asketiska levnadssätt, men utgör ingen motsättning: snarare är detta mastodontverk ett uttryck för askesen – att förverkliga denna tanke i sin helhet kräver mer ansträngning och spåkelse än förverkligandet av mer oansenliga uppslag. Trots dess speltid på 2 timmar och 45 minuter upplever man därför att sonaten inte innehåller en ton för mycket. Det förefaller som om Allgén redan då han skrev ned den första takten visste hur sonaten skulle sluta. Ett styckes längd är relativ. Lika relativa är tempoangivelserna – med ett fåtal metronomtal – i Allgéns sonat. De angivelser som presenteras fordrar enligt min mening inte någon slavisk efterlevnad. Istället följer tempoväxlingar med rubateringar i en organisk utveckling utifrån de inommusikaliska sammanhangen, kompositionens förlopp samt uttolkarens identifikation med verket. I detta sammanhang vill jag citera ett brev från Claude Debussy till hans förläggare Jacques Durand, daterat 9 oktober 1915: ”Ni känner min inställning till metronomtal: de är korrekta under en takt – ’likt rosor en enda förmiddag’ – men det finns ’de’ som inte förstår musiken och som stödjer sig på denna brist för att förstå den än mindre!”

Allgéns musik lämpar sig inte för vår ytliga, snabbt förbiilande tid. Den trollbinder, uppslukar, kräver av sin uttolkare hans fulla intresse, hängivenhet och beredvillighet att identifiera sig själv med musiken och kompositören. Denna sam-

stämmighet, som för musikern innebär ett tidsbegränsat och delvist uppgivande av den egna personligheten, är förutsättningen för att man tillnärmelsevis ska kunna göra kompositören och verket rättvisa. I dagens konsumtionssamhälle, styrt av en globaliserad, kollektivistisk smakuppfattning, är innehåll och individualitet utan verklig betydelse – det enda som räknas är varumärke och förpackning. Under sådana omständigheter är Allgén inte tidsenlig, utan snarare tidlös.

Under den första perioden spelade vi in kvällstid. Men medan jag spelade var det något som störde mig i denna annars så harmoniska miljö – det elektriska ljuset. Jag släckte alltså alla lampor och ställde i stället som enda ljuskälla ett ensamt ljus i andra änden av rummet. Genom fokuseringen på den lilla lågan blev inspelningen till en slags andakt. Senare, under andra inspelningsperioder, var vi i Länna inte bara sommartid. Med solens höjd på himlen och de varierande ljusförhållandena förändrades stämningen i kyrkan alltefter tiden på dygnet och året: mild, ljus eller hotfull, vänlig eller aggressiv, dyster. Kyrkorummet erbjöd oss skydd då omgivningarna piskades av höstens åska, storm och regn och när vinterns bittra kyla och de fladdrande skuggorna som gravlyktorna frammanade fick världen att framstå som överklig. På så vis åskådliggjordes parallellerna mellan Allgéns musik och själ i motsats till den stormiga, omänskliga och själlösa yttervärlden. Men omgivningarna skänkte också inspiration – efter intensiva tagningar tog jag och inspelningsproducenten Martin Nagorni ofta promenader i kyrkans närhet. Åsynen av sjön brukade lugna mig när arbetet hade fått mig att nästan förlora perspektivet. De starka naturintrycken gjorde att jag ännu intensivare upplevde innebörden av Allgéns citat ur Stravinskijns *Våroffer* och Brahms *sonat i G-dur* (med finalens berömda *Regenlied*). Dessa citat är inte utslag av epigoneri, utan blir organiska beståndsdelar

av sonaten såsom tillbakablickar på verk med liknande uttrycksfulla, berusande eller beklämmande inslag. Allgéns sätt att sömlöst infoga dessa citat är för mig ett bevis på att han medvetet avstod från att ge detaljerade tempoanvisningar, och i stället förlitade sig på uttolkarens känslighet. I det av Allgén föreskrivna ursprungstempot förlorar nämligen citaten sin betydelse i verket som helhet och blir enligt min mening löjeväckande och absurda.

Under den sista inspelningsperioden besökte vi Allgéns grav. Trots att vi hade fått anvisningar från kyrkogårdsförvaltningen tog det lång tid innan vi lyckades finna gravplatsen, men slutligen stod vi där. Framför oss låg en oansenlig gravsten vars inskription knappt var läsbar längre, om den nu någonsin hade varit det. Beklämda återvände vi till vår kyrka och innanför porten slogs vi av kontrasten i den ståtliga riddargraven till vänster framför altaret, där adelsmannen ligger i skinande rustning med sin gemål smyckad i kostbar högtidsdräkt.

Plötsligt en dag stod jag inför det faktum att det monumentala Allgén-projektet snart var slutfört. Det var oåterkalleligen den sista gången! Var det möjligt? I stället för tillfredsställelse kände jag ett slags beklämning blandad med en gapande tomhet. Det som sysselsatt Allgén både andligt och själsligt i hela hans liv blev mycket tydligt för mig: konfrontationen med den själsliga tomheten i den mänskliga tillvaron.

I efterhand tror jag dock snarare att det jag mer eller mindre medvetet insåg var att projektet hade rört sig om något ännu djupare. Det hade inte "bara" handlat om Allgéns musik, utan också varit en sorts djupdykning ned i en människas själ och öde. Konfrontationen rörde inte minst mig själv.

De tre år som jag mest intensivt arbetade med Allgéns sonat framstår i efterhand som ett musikaliskt liv i form av ett rondo, nästan som uppbyggnaden

hos sonatens första sats: ett ständigt återkommande huvudmotiv, d.v.s. inspelningsperioderna med Allgén, med inskjutna mellanspel: åtta andra skivinspelningar med bland annat verk av Schönberg, Webern och Schnittke; solo- och kammarmusikkonserter; medverkan vid ett antal festivaler; undervisning vid högskola och vid mästarkurser. Mina erfarenheter från Allgén flöt in i samtliga dessa aktiviteter och styrkte mig i min tro att det inte finns några gränser – gränser skapar man åt sig själv!

Naturligtvis förväntar jag mig ingen Allgénhysteri. Med denna inspelning vill jag göra mitt bästa för att bidra till att förmedla och föreviga en del av vårt musikaliska arv – arvet efter denna kompromisslösa och i bästa mening måttlösa, okonventionella och nyskapande kompositör och människa, som inte lät sig begränsas av något. Samhället behöver starka profiler som Allgén. Ändå blir sådana personligheter alltför ofta kvästa innan de hunnit göra sig hörda. Ett samhälle borde skapa förutsättningar för sådana människor – men som det ofta (och inte bara inom musiken) visar sig, är det sällan tillåtet eller önskat att visa personlighet. Sverige har frambringat många goda kompositörer, men i jämförelse med Centraleuropa kommer vi fortfarande till korta. Så mycket mer tragiskt och oförlåtligt är det då att en sådan storartad personlighet, en så stor kompositör som Claude Loyola Allgén har tigits ihjäl.

Med största sannolikhet var Allgén ingen enkel person att ha kontakt med. Men man kan undra om han verkligen var en utomstående eller om han gjordes till utomstående av sin omgivning. Faktum är dock att Allgén inte behövde försöka vara annorlunda – han var det!

© *Ulf Wallin* 2006

Claude Loyola Allgén: Sonat för soloviolin

Allgéns tonspråk är mycket uttrycksfullt och har stor spännvidd: från dur och moll till atonalitet. Han utnyttjar hela den kromatiska skalan utan att vara bunden till seriell teknik. En viktig princip är strävan efter kromatisk komplettering – att fylla ut intervall eller tonsteg med intilliggande toner så att alla tolv toner utnyttjas. Talsymboliken i detta var säkert en väsentlig aspekt för den teologiskt skolade Allgén – konstverket återspeglar skapelsens fullkomlighet, föreningen av det jordiska med det gudomliga. Också för formen har talsymboliken avgörande betydelse.

Melodiken är expressionistisk och rör sig ofta i stora, spänningsfyllda intervall vilka ofta ingår i en större organisk linje med tydliga höjdpunkter och avfraseringar.

Allgéns mycket fåtaliga metronombeteckningar (endast en i början av varje sats i ett verk av denna längd!) är problematiska – strikt tillämpade skulle de förta effekten av många angivna föredragsbeteckningar. För att kunna gestalta de starka uttrycksmässiga kontraster som förekommer inom satserna krävs en viss flexibilitet i tempot. Metronomtalen visar proportionerna mellan satsernas olika tempi – man kan stödja sig på Arnold Schönbergs yttrande: ”Metronomtalen är inte absoluta, utan skall uppfattas som antydningar.”

Beträffande formbehandlingen är det märkligaste avsaknaden av vilopunkter – en närmast manisk tendens att fylla ut varje liten del av kompositionen med ständig motivisk bearbetning. Allgén måste varit medveten om detta – han gav sin sista komposition titeln *Horror vacui* (skräck för tomrummet). Strävan efter kromatisk komplettering kan ses som en annan aspekt av samma tanke.

Sats I. Allegro moderato

Satsen bygger på två teman som presenteras direkt. Det första är mycket kraftfullt och energiskt: tonen c upprepas fyra gånger, accentuerad av olika förslagstoner. Från detta centrum växer tonförrådet ut nedåt. Ett rytmiskt motiv bestående av två sextondelar ökar spänningen ytterligare.

Det andra temat är en spegelbild av det första och bildar därigenom en stigande linje. De rytmiska motiven komprimeras vilket ger temat en ettrig karaktär: en röst som kommenterar (och säger emot?) det första påståendet. Man kan också se det som två gestalter vilka kompletterar varandra.

Dessa båda teman återkommer genom hela satsen (26 gånger vardera). Till att börja med följs de åt parvis, men i och med att insatserna kommer allt gläsare (spår 2, 5'31) frikopplas de från varandra. Ganska tidigt uppträder båda temana i spegelvänd form. Mot slutet (spår 7, 5'57) kommer insatserna åter tättare vilket ger satsen en tredelad storform.

Temainsatserna ingår i en övergripande tonal struktur som följer samma princip som den melodiska utvecklingen på mikroplanet, nämligen kromatisk komplettering: en strävan att "fylla ut" kromatiska tonfält och använda alla tolv toner i den kromatiska skalan. På de ställen där en ny temainsats inträffar på en ton som redan utnyttjats används temats spegelvändning.

Avsnitten mellan temainsatserna bearbetar ofta något motiv ur föregående tema eller presenterar kontrasterande material. Så småningom (spår 1, 3'14) introduceras ett smäktande motiv som ger ett ögonblicks avspänning efter de föregående intensiva stegringarna. Som helhet ger satsen känslan av en ständigt pågående och mycket intensiv andlig kamp, med enstaka, mycket korta avspänningsmoment.

Sats II. Largo

Också denna sats har två genomgående teman som kompletterar varandra: det första är allvarligt och bestämt. Melodin rör sig i stora språng över brutna ackord i punkterad rytm. Det finns en tydlig tonal förankring i g-moll.

Det andra temats karaktär är helt annorlunda, mer inåtvänd och lyrisk. Med utgångspunkt från de första tonerna i tema 1 växer en sångbar linje fram. Temats första motiv är ett citat från Stravinskys *Våroffer*. Också det rytmiska materialet är gemensamt med tema 1.

Man kan ana en liknande tredelad storform som i första satsen – temana presenteras, träder tillbaka för att ge större utrymme åt mellanspelen (spår 2, 10'40), återkommer slutligen parvis i tätare insatser (spår 5, 1'53). Mellanspelen växer fram mycket organiskt ur temainsatserna genom fortspinning av något motiv ur temat. Också här uppträder kontrasterande motiv, bland annat en svävande rörelse, *grazioso*, i triolrytm med avspänd karaktär (spår 1, 5'07).

Det motiviska materialet befinner sig i en ständigt fortgående omvandlingsprocess: det expanderar och intensifieras genom förändring av register, samklang och spelsätt. Satsens avslutning är sublim: *grazioso*-motivet spelas i förlängda notvärden i extremt högt läge och utmynnar i en linje som försvinner upp i atmosfären... Som helhet präglas satsen mindre av kamp och mer av intensivt uttryck, den är en extatisk sång som organiskt växer fram i stora bågar ur det tematiska materialet.

Sats III. Finale: Rondo

Titeln anger att finalen är uppbyggd i traditionell rondoform: den första delen, som är mycket sångbar, alternerar med två scherzoartade partier präglade av snabb rytmisk rörelse enligt mönstret ABACA.

Rondotemat har vissa likheter med finalens sidotema i Brahms *Violinsonat nr. 1* op. 78. Det ger satsen en lugn, innerlig grundstämning som kontrasterar mot de två föregående satsernas intensiva känsloläge. Också här förekommer ett kontrasterande andra tema (spår 1, 2'22), inte lika framträdande som motsvarande teman i de tidigare satserna. Det är ett smäktande, romantiskt tema – sensuellt utspel ställs mot det första temats mer inåtvända, något vemodiga karaktär.

Rondotemat spelas totalt 13 gånger, det andra temat förekommer i sin helhet 6 gånger, dessutom finns 6 ofullständiga insatser. Den första scherzo-episoden (B) (spår 2) bygger på en motorisk triolrörelse i stora språng och med många skarpa dissonanta samklanger. Karaktären är ettrig och aggressiv. Nästa A-del (spår 2, 4'17) utnyttjar samma tematiska material som den första. Mellanspelen utvecklas till allt större intensitet. Kraftfulla ackord avbryter denna del.

Andra scherzo-episoden (C) (spår 3) har en mer lekfull karaktär. Den punkterade rytmen förekommer i A-delarna, men spelas nu i dubbla tempot. Grundnyansen är svag men med plötsliga attacker av ett dissonant triolmotiv från B. En motsämma till *staccato*-motivet gör att en kontrapunktisk struktur uppstår.

Sista A-delen (spår 3, 3'35) är hälften så lång som de båda tidigare. Uttrycket är mer intensivt – tema 1 förstärks av olika understämmor, tema 2 spelas mycket starkt i högt läge, *passionato*, mellanspelen är mycket dramatiska.

Finalen är den mest musikantiska av satserna – man kan uppfatta trosvisshet, glädje och humor; kampen från första satsen är övervunnen och en inre harmoni uppnådd.

© Peter Holmberg 2006

Ulf Wallin är utbildad vid Kungliga Musikhögskolan i Stockholm och Universität fr Musik und darstellende Kunst i Wien. Sedan 1996 r han professor vid Hochschule fr Musik "Hanns Eisler" i Berlin, efter att tidigare innehaft liknande ställningar i Wien och i Detmold. Han givit givit konserter i större delen av Europa samt i USA, under dirigenter såsom Jess Lpez-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller och Franz Welser-Mst. Wallin r också en hängiven kammarmusiker och har samarbetat med bland andra Bruno Canino, Heinz och Ursula Holliger, Roland Pöntinen, Andrs Schiff och Tabea Zimmermann. Under åren 1994-1997 var han även medlem av Cherubinkvartetten. Wallin r en flitig gäst på en rad festivaler, däribland Internationale Musikfestwochen i Lucerne, Berliner Festwochen, Musiktage i Mondsee, Schubertiade i Feldkirch, Schleswig-Holstein Musik Festival och Marlboro Music Festival. Sedan 2002 arbetar han regelbundet med kammarorkestern Camerata Nordica, som solist och ledare. Hans stora intresse för nutida musik har lett till ett nära samarbete med tonsättare som Alfred Schnittke och Anders Eliasson. Förutom framträdanden i radio och TV har Ulf Wallin gjort ett stort antal lovordade skivinspelningar, bland annat med verk av Bo Linde, Schnittke, Hindemith och Jancek.

WARUM?!

Claude Loyola Allgén – wer war er eigentlich? Hat er tatsächlich existiert? Für mich ist diese sonderbare Persönlichkeit zwar ein Rätsel, aber weitaus rätselhafter, ja unverständlicher sind mir die Reaktion und das Benehmen seiner Zeitgenossen! Gäbe es nicht die Manuskripte, ein paar Aufnahmen und einige Anekdoten, würde man meinen, es hätte ihn gar nicht gegeben. Vielmehr kommt mir seine Existenz vor wie Fußspuren im Schnee ... Also, wer war eigentlich Claude Loyola Allgén? Viel Material oder Informationen sind ja leider nicht vorhanden!

Claude Loyola Allgén wurde am 16. April 1920 in Kalkutta geboren. Wenige Monate später zog die Familie – Allgén's Vater vertrat eine schwedische Firma in Indien – zurück nach Schweden. Mit zwölf Jahren begann er Geige zu spielen, entschied sich aber bald für die Bratsche. Bereits 1936 wurde er in die königliche Musikakademie Stockholm aufgenommen. Neben dem Bratschenstudium widmete er sich intensiv der Komposition und besuchte den Kontrapunktunterricht bei Melcher Melchers. Nach Ende des Studiums (1941) begab er sich zusammen mit einigen Kommilitonen unter die Mentorenschaft von Hilding Rosenberg, später auch Karl-Birger Blomdahl. Sie bildeten die so genannte Montags-Gruppe, seinerzeit in Schweden ein hoch angesehener, fast elitärer Diskussions- und Arbeitszirkel junger Komponisten.

Ab Mitte der 40er-Jahre entwickelte Allgén eine große Religiosität und beschäftigte sich intensiv mit Theologie. Mit dem Übertritt zum Katholizismus (1950) änderte er seinen ursprünglichen Vornamen Klas-Thure in Claude Johannes Maria, dem er bei der Firmung Loyola hinzufügte – als Namenspatron wählte er den Gründer des Jesuitenordens Ignatius von Loyola. 1953 begann er mit der Priesterausbildung (Studium der Theologie und Philosophie) in den

Niederlanden sowie am Jesuitencolleg Canisianum in Innsbruck, das er 1961 ohne die Priesterweihe verließ. Zurück in Schweden bemühte er sich erfolglos um Anstellungen als Orchestermusiker und Musiklehrer. Er lebte in absolut ärmlichen Verhältnissen. Da er Rechnungen selten oder nie pünktlich begleichen konnte, wurde sein Haus von der Wasser- und Energieversorgung abgekoppelt. Allgén schmolz Schnee in der Badewanne, heizte einen Ofen mit alten Zeitungen, die er in den umliegenden Bahnhöfen sammelte, und beleuchtete sein Haus mit Kerzen. Am 18. September 1990 ging sein Haus in Flammen auf, in denen Allgén umkam.

So viel (oder wenig) über sein Leben ...

Als 17-jähriger Hochschulstudent hörte ich erstmals von Claude Loyola Allgén. Ich hörte einige Erzählungen über ihn, leider jedoch hörte ich nicht seine Musik. In einem schwedischen Musiklexikon las ich spärliches über ihn – bei dem Artikel gab es eine Photographie des Komponisten, die ihn in jüngeren Jahren zeigt. Sein Blick wirkte klar, sehr streng und auffordernd. Ich war von der Persönlichkeit des Komponisten beeindruckt. Der einstimmige Grundtenor fast aller Aussagen von Musikern dagegen war nicht gerade schmeichelhaft für Allgéns Musik – wie sich später herausstellte, hat keiner von diesen Allgéns Werke gehört, geschweige denn gespielt!

Die Musik von Claude Loyola Allgén galt lange als unspielbar, als bizarrer Einfall eines kuriosen Eigenbrötlers, allenfalls wegen unkonventioneller Besetzungen oder der ungewöhnlichen Länge vieler Werke als bemerkenswert. Musik und Person wurden zu Lebzeiten aufs Schändlichste ignoriert. Die meisten Werke wurden weder zu Lebzeiten noch danach gedruckt. Die Werke wurden niedergemacht, bevor sie gespielt wurden, wenn sie überhaupt gespielt wurden.

Diese Urteile blieben mir im Hinterkopf, aber später in meinem Leben, als ich das Manuskript der *Sonate für Violine solo* (komponiert 1989) in die Hände bekam, war ich von den ersten Noten zugleich erschrocken und fasziniert! Ja, von der Intensität und der Ausdruckskraft des Stückes regelrecht hypnotisiert und gebannt. Was ist das hier?! Ist es (wie durch immer wiederkehrende Erzählungen bestätigt) das Werk eines Wahnsinnigen? Nach kürzester Zeit war mir klar: Vor mir liegt ein Meisterwerk! Und so fühlte ich bereits bei der ersten Sichtung des dicken, vollgekritzelten Manuskripts das Verlangen, diese Musik auf meine Art zu verewigen, deren absolute Existenzberechtigung zu dokumentieren. Dennoch war es noch ein langer Prozess, bis meine Entscheidung feststand, die Sonate aufnehmen zu wollen.

Also machte ich mich langsam auf die Suche nach dem Sinn dieses Werkes. Beim intensiveren Lesen konnte ich meine Faszination für die Sonate, mein Gefühl etwas ganz wertvolles und kostbares vor mir zu haben erklären: Es ist ein hochintelligent strukturiertes, stark emotionales wie ein architektonisch perfekt konstruiertes Werk, das verschiedene Gegensatzpaare vereint. Die Musik ist konsequent und klar. Sie zeigt eine eindeutige Struktur.

Claude Loyola Allgén hält mit der Dauer seiner *Sonate für Violine solo* den absoluten Weltrekord in dieser Gattung. Diese Opulenz war für mich jedoch niemals von Bedeutung. Was mich dazu bewegte das Werk aufzunehmen, waren die Faszination, die von dieser Musik ausgeht, die Vielschichtigkeit des Werkes, die ich durch eine CD einer breiten Öffentlichkeit zugänglich machen und näher bringen wollte.

Wir Geiger und auch die Zuhörer sind nicht gerade verwöhnt von der Anzahl der qualitativ guten Werke für Violine solo. Nach Bach, Bartók, Berio,

Ysaÿe, kommen schon die weniger bekannten Werke von bedeutenden und weniger geschätzten Komponisten. Diese Vollendung in der Reduktion auf ein Melodie-Instrument war nur wenigen Komponisten vergönnt und nur wenige haben sich an diese Gattung getraut. Die Sonate zeigt das hochmusikalische und hochanspruchsvolle Wissen Allgéns von dieser Gattung.

Nachdem ich mich für eine Einspielung von Allgéns Violinsonate entschlossen hatte, präsentierte ich dieses besondere Vorhaben der CD-Firma BIS. Das Projekt wurde widerspruchsfrei akzeptiert, als Aufnahmeort die Kirche in Länna vorgeschlagen; wie ich später feststellen konnte, ein für die Aufnahme dieses Werkes perfekter Ort!

Soweit waren die Voraussetzungen optimal. Zwar waren mir die Schwierigkeiten der Aufgabe bewusst (dachte ich), doch recht schnell stellte sich heraus, dass dieses Werk mit Abstand die schwierigste musikalische und technische Herausforderung meines bisherigen Lebens sein würde. Wären mir Zeitaufwand und Mühe bewusst gewesen, hätte ich dieses Projekt aus vielerlei Gründen wahrscheinlich nicht begonnen. Das Projekt hat mich über Jahre beherrscht und begleitet. Die Sonate stellt die allerhöchsten Ansprüche: sowohl technisch wie musikalisch, klanglich und künstlerisch, trotz allen soeben erwähnten Ansprüchen hat mir aber dieses Werk von Anfang an unglaublich viele positive Eindrücke und Erfahrungen geschenkt, auch da diese Musik sämtliche Facetten der Seele spiegelt. Die Sonate ist zwar nicht unspielbar – wie vielfach kolportiert – aber sie fordert das nahezu Unmögliche, verlangt alle Ausdrucksmöglichkeiten der Geige mit einer schonungslosen Respektlosigkeit gegenüber allen Konventionen der herkömmlichen Geigentechnik. Weit mehr jedoch als die technisch-interpretatorische Herausforderung schlugen mich die tief empfundene Religiosität, die Geistigkeit und Geistlichkeit des Werkes in Bann. Ich

konnte mich der Herausforderung nicht entziehen, die Abgründe, die Gegensätze zwischen dramatischen und lyrischen Elementen zu überwinden und vereinen. Da die emotionalen, seelischen und intellektuellen Anforderungen alle Grenzen sprengen, hat das Werk angefangen an einem zu „saugen“! Die Zweifel an einem Selbst wurden immer größer, und schienen einem klar zu machen, man steht vor einer riesigen Mauer!! Ich musste einfach aussetzen! Die Aufnahme wurde verschoben. Ich fing an mit größerer Intensität als je zuvor mich mit den Solowerken von Bach, Bartók, Ernst, Ysaÿe, Paganini, zu beschäftigen; setzte meine anderen Aufnahme-Projekte fort. Die Gedanken und Gefühle für Allgéns monumentale Solosonate ließen nicht nach, sondern wuchsen eher stetig zu einer Sehnsucht. Dann endlich war es (ich) so weit; der erste Aufnahmetermin wurde endgültig festgelegt, September 2002.

Die Fahrt begann in den dichtbesiedelten Vororten. Die Stadt wurde zum Dorf. Dorf zum Gehöft. Dann ein paar Häuser hier und da. Die Natur nahm überhand. Eine wunderschöne Natur mit endlosen Feldern, Wiesen, Wäldern, Seen, Flüssen und dem Meer. Die Autobahn wurde zur Landstrasse, diese schließlich zu einem kurvenreichen, schmalen Sträßchen über Hügel und durch Wälder. Während dieser Fahrt wandelte sich meine Anspannung gegenüber dieser Aufnahme nach und nach in Respekt, Verantwortung und Vorfreude. Dann ... da stand sie also: die wunderschöne Schären-Kirche, 1303 erbaut. Nicht nur als Bauwerk, sondern auch durch die Lage ein mystischer Ort.

Obwohl spätnachmittags, strahlte die Kirche in der spätsommerlichen Atmosphäre Schwedens in vollem Glanz und Würde. Klarblauer Himmel mit satten grünen Rasen, zu Füßen der See. Prachtvoll und wunderschön!! Die Atmosphäre der Kirche war einmalig! Bereits vor dem ersten gespielten Ton waren die verblüffende Atmosphäre und Akustik der Kirche für mich verpflichtend.

tend und schicksalsmäßig. Ich wusste sofort: das hier ist der absolut richtige Ort die Musik von Allgén aufzunehmen!

Bis weit ins 19. Jahrhundert wurde ja Musik für bestimmte Anlässe geschrieben, sie hatte eine Funktion, und war nicht nur für unterschiedliche Räume gedacht, sie wurde an verschiedenartigen Orten gespielt. Für uns ist Musik jedoch omnipräsent geworden, und natürlich kann diese flüchtige Kunst in jedem (guten) Konzertsaal zum Genuss werden. Doch bei Einspielungen, durch welche die Interpretation ihre Einmaligkeit verliert und gleichzeitig in Räume gebracht wird, in welchen sie selten gespielt werden kann, müssen die architektonischen Strukturen von Musik und Aufnahmeort übereinstimmen. Allgéns Sonate fordert eben durch ihre klaren Strukturen und Inhalte einen ganz besonderen Raum mit adäquaten Dimensionen. Harmonische Relation und Perspektive müssen in Einklang mit dem Raum stehen, um die Verbindung von geistlicher und weltlicher Resonanz zu vollenden.

Der tiefe Glaube und seine Verhaftung in der Meditations-Lehre seines Namenspatrons Ignatius von Loyola spiegelt sich im Schaffen Allgéns wider. Seine Mystik und Musik ist stark katholisch geprägt. So ist die Voraussetzung des Gottesraumes von größter Wichtigkeit. Der sakrale Raum bot nicht nur die Atmosphäre, um mit der Stimmung von Allgéns Sonate eine Symbiose einzugehen, durch ihre Elastizität für Rhythmus, Klang, Farbe, Seele und sogar Metrik inspirierte mich diese Kirche in meiner Interpretation und förderte auch meine Kreativität; Musik und Raum verschmolzen zu einer Einheit.

Es ist meine Überzeugung, dass Allgén in seiner Sonate nicht aus rein kompositorischen Überlegungen alle zwölf Halbtöne verwendet hat – zum Beispiel im Hauptmotiv mit Umkehrung des in Quasi-Rondoform geschriebenen ersten

Satzes. Vielmehr gehe ich von einer bewussten Verwendung der Zahlen zwölf und 13 (mit Wiederholung des Grundtons in der Oktav) aufgrund der Zahlen-symbolik aus: Die zwölf Stämme Israels, die zwölf Apostel, aber zwölf auch als Produkt der Zahlen vier und drei, die für das Irdische (vier Himmelsrichtungen und Erdenkreis) sowie für das Göttliche (Dreieinigkeit) stehen. Die 13 gilt einerseits als teuflische Zahl, entstanden aus der Störung der Zahl zwölf, die das göttliche Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde darstellt, andererseits als Zahl der Vollkommenheit: die zwölf Jünger plus Jesus. Die Zahl 13 ist wiederum in der Struktur aller drei Sätze der Sonate eindeutig zu erkennen.

Stilistisch ist dieses Werk meiner Meinung nach nicht eindeutig einzuordnen. Die Sonate vereint alle Gegensätze: emotional und hochintellektuell, gläubig und heidnisch, lyrisch und dramatisch, enthält sämtliche Facetten der Seele und ist gerade deswegen genial konstruiert, eine natürlich-organische Konstruktion, ein architektonisches Meisterwerk. Sie umfasst die gesamte Entfaltung der Musik seit der Renaissance, sowohl musikalisch wie geistig und geistlich, die zu einer Trinität verschmelzen. Die Sonate verkörpert im wahrsten Sinn des Wortes eine Wiedergeburt. Sie ist eine Wanderung und Auseinandersetzung mit der gesamten Musik, die sich keinerlei Konventionen beugt, und keine Grenzen anerkennt.

Die Sehnsucht der Seele wird nicht durch eine Menge von Kenntnissen, sondern durch die eigene innere Anschauung erfüllt. Da die Sehnsucht nach Wahrhaftigkeit und die Auseinandersetzung mit der Leere keine Grenzen duldet, sind die Spuren der Leere umso erdrückender wahrnehmbar.

War es Fügung, dass Allgéns letztes Werk mit dem Titel *Horror vacui* (Angst vor der Leere) nicht vollendet werden konnte?! Denn die Vollendung der Suche, das Erlangen der Wahrhaftigkeit statt der Leere umzusetzen, ist ja eben nicht oder kaum möglich. Diese Auseinandersetzung mit der Leere wird meiner Mei-

nung nach in den Zwischenspielen des in Quasi-Rondoform komponierten ersten Satzes der Sonate deutlich geschildert. So symbolisieren einige für mich die Suche nach Wahrhaftigkeit und Inhalt statt der Leere. Andere haben einen rein meditativen Charakter. Die Auseinandersetzung eines Gläubigen mit dem irdischen Dasein werden in wiederum anderen Zwischenspielen beeindruckend mit heftigen Ausbrüchen, mit verzweifelte Hilferufen und Resignationen dargestellt.

Die Länge der Sonate scheint konträr zu Allgéns asketischer Lebensweise zu stehen, ist aber kein Widerspruch; vielmehr ist dieses „Mammutwerk“ Ausdruck der Askese: den Einfall in seiner Gänze und Vollkommenheit zu realisieren, fordert mehr Anstrengung und Kasteiung als die Realisierung weniger Gedanken. Und so hat man trotz der Länge des Stücks von zwei Stunden und 45 Minuten das Gefühl, dass in der Sonate keine Note zu viel ist. Es scheint, als habe Allgén schon beim Niederschreiben des ersten Taktes genau gewusst, wie die Sonate enden wird. Die Länge eines Stückes ist relativ. Ebenfalls als relativ empfinde ich die Tempoangaben (mit spärlichen Metronomzahlen) in Allgéns Sonate. Es wird ein Zeitmaß vorgeben, welches meiner Meinung nach jedoch kein sklavisches „Durchhalten“ fordert. Vielmehr ergeben sich durch die innermusikalischen Zusammenhänge, die Entfaltung der Komposition sowie durch die Identifikation des Interpreten mit dem Werk Tempiwechsel mit Rubati in einer organisch natürlichen Entwicklung. Dazu will ich eine Passage aus einem Brief Claude Debussys an seinen Verleger Jacques Durand vom 9. Oktober 1915 zitieren: „Sie kennen ja meine Einstellung zu Metronomzahlen: sie stimmen für einen Takt – ‚gleich Rosen für einen Morgen‘ –, aber es gibt ‚solche‘, die keine Musik verstehen und die sich auf diesen Mangel stützen, nur um sie noch weniger zu verstehen.“

Diese Musik passt nicht in unsere oberflächliche, schnelllebige Zeit. Sie zieht in Bann, nimmt ein, fordert vom Künstler volles Interesse, Hingabe und Bereitschaft, sich selbst mit der Musik und dem Komponisten zu identifizieren. Dieser Einklang, der eine temporäre und teilweise Einschränkung der eigenen Persönlichkeit ist, ist Voraussetzung, um Werk und Komponisten annähernd gerecht zu werden. In der heutigen, durch einen globalisierten Kollektivgeschmack bestimmten Konsumgesellschaft sind Inhalte und Individualität nicht wirklich wichtig, nur Marke und Verpackung zählen. So ist Allgén nicht zeitgemäß – er ist vielmehr zeitlos.

Beim ersten Aufnahmetermin begannen wir nachts. Beim Spielen irritierte mich doch etwas: es war das elektrische Licht in dieser sonst so harmonischen Umgebung – also löschte ich alle Lampen und platzierte am anderen Ende der Kirche eine einzelne Kerze als einzige Lichtquelle. Durch die Fokussierung und Konzentration auf diese kleine Flamme wurde die Aufnahme zum „Gottesdienst“. Später, bei anderen Aufnahmeterminen waren wir nicht nur im Sommer in der Kirche von Länna. Durch den Stand der Sonne und der damit verbundenen Lichtwechsel änderte sich die Stimmung in der Kirche je nach Tages- und Jahreszeit: sanft, hell und bedrohlich, gütig und aggressiv, deprimierend. Das Gotteshaus bot uns Schutz, während die Außenwelt im Herbst von Gewitter, Sturm und Regen gepeinigt wurde, und im Winter die klirrende Kälte die flatternden Schatten der Kerzen auf den Gräbern die Welt geisterhaft erscheinen ließ. So waren die Parallelen der Musik und Seele Allgéns mit aller Deutlichkeit gegenüber der turbulenten, unmenschlichen und unbeseelten Außenwelt erst recht zu verstehen! Wiederum sorgte die Umgebung auch für Inspirationen; nach intensiven Aufnahmesitzungen unternahmen der Aufnahmeleiter Martin

Nagorni und ich oft Spaziergänge in der Gegend um die Kirche. Der Anblick des Sees brachte mich wieder zur Besinnung, wenn ich durch die Arbeit fast den Überblick verloren hatte. Dieses starke Empfinden der Natur ließen mich die Zitate aus Strawinskys *Le sacre du printemps* oder aus dem Finalsatz von Brahms' *G-Dur-Sonate* (mit dem berühmten *Regenlied*) in Allgéns Sonate in ihrem Sinn intensiver empfinden. Diese Zitate sind kein Epigonentum, sondern werden als Rückblick auf Werke ähnlich expressiver, berauschender wie beklemmender Inhalte zum organischen Bestandteil der Sonate. Die nahtlose Einbindung dieser Zitate ist für mich der Beweis, dass Allgén bewusst auf differenzierte Angaben zu Tempoänderungen weitgehend verzichtet, und vielmehr auf das Empfinden der Interpreten vertraut hat. Denn in dem von Allgén vorgeschriebenen Anfangstempo verlören diese die Bedeutung im Gesamtkontext des Werkes, sie würden nach meiner Ansicht lächerlich und *ad absurdum* führen.

Während der letzten Aufnahmephase fuhren wir zum Grab Allgéns. Obwohl wir durch die Friedhofsverwaltung bestens informiert waren, dauerte es lange, bis wir seine Grabstätte überhaupt finden konnten. So standen wir endlich da: Selbstverständlich waren wir auf vieles vorbereitet, doch nicht darauf. Vor uns lag ein unscheinbarer Grabstein, die Inschrift war praktisch nicht mehr lesbar (wenn sie es je gewesen ist!). Wären nicht die Notenblätter überliefert, könnte man fast glauben, Allgén habe nie existiert! Bekommen fuhren wir zu unserer Kirche zurück. Schon beim Betreten konnte der Gegensatz nicht krasser sein zu dem reichen Rittergrab in der Kirche; links vor dem Altar der Edelmann in glänzender Rüstung, seine Gemahlin mit kostbarem Festtagsgewand geschmückt.

Plötzlich eines Tages stand ich doch vor der Tatsache, dass das monumentale Allgén-Projekt abgeschlossen wird. Es war unwiderruflich das letzte Mal! War

es wirklich so? Statt Genugtuung und Zufriedenheit verspürte ich eine Art Beklemmung mit einer gähnenden Leere. Mir wurde sehr bewusst, was Allgén sein Leben lang geistig und geistlich beschäftigt hat: nämlich die Auseinandersetzung mit der Leere unserer Seele im menschlichen Dasein.

Im Rückblick glaube ich vielmehr, dass es mir unbewusst wie bewusst klar wurde, dass es um etwas Tiefgründigeres geht. Es war wirklich nicht „nur“ eine Beschäftigung mit Allgéns Musik, sondern eine Art Eintauchen tief in die Seele, das Schicksal eines Menschen. Die Auseinandersetzung betraf nicht zuletzt mich selbst. Die drei Jahre intensivster Arbeit mit Allgéns Sonate erscheinen mir im Rückblick wie ein musikalisches Leben in Rondoform, quasi wie die Struktur des ersten Satzes von Allgéns Violinsonate. Das heißt ein ständig wiederkehrendes Hauptmotiv (die Aufnahmetermine mit Allgén) mit eingeschobenen Zwischenspielen: acht CD-Aufnahmen mit Werken von unter anderem Schoenberg, Webern und Schnittke, Solo- und Kammermusikkonzerte, Mitwirkung bei verschiedenen Festivals, Unterrichtstätigkeit als Hochschulprofessor und bei Meisterkursen. In all diese Aktivitäten flossen meine Erfahrungen mit Allgén ein und bestärkte mich in meiner Einstellung, dass es keine Grenzen gibt – Grenzen macht man sich selbst!

Selbstverständlich erwarte ich keine Allgén-Hysterie. Mit dieser Aufnahme will ich mein bestes dazu beitragen, einen Teil seines musikalischen Erbes weiterzuvermitteln und zu verewigen, das Erbe dieses kompromisslosen, im positivsten Sinn maßlosen, unkonventionellen und originären Komponisten und Menschen, der sich durch keinerlei Grenzen einengen ließ. Persönlichkeiten mit großem Profil wie Allgén braucht die Gesellschaft. Doch leider werden solche Charaktere zu oft niedergemacht, bevor sie sich zu Wort melden können. Die Gesellschaft sollte die Voraussetzung für solche Köpfe schaffen – aber wie sich

leider (nicht nur in der Musik) herausstellt, ist es nicht erwünscht und erlaubt, Persönlichkeit zu äußern. Schweden hat viele gute Komponisten hervorgebracht. Aber im Vergleich mit zentraleuropäischen Ländern stehen wir doch etwas ärmlich da. Umso tragischer und unverzeihlicher ist es, eine so großartige Persönlichkeit, einen so großen Komponisten totzuschweigen.

Sicherlich war Allgén nach den allgemeingültigen Maßstäben und Normen keine einfache und umgängliche Persönlichkeit. Doch: war er tatsächlich ein Außenseiter, oder wollte man in ihm einen Außenseiter sehen, oder hat man ihn letztlich zum Außenseiter gemacht? Wie auch immer! Feststeht, dass Allgén sicher nicht anders sein wollte – er war anders.

© Ulf Wallin 2006

Claude Loyola Allgén: Sonate für Solovioline

Allgéns Tonsprache ist äußerst ausdrucksvoll und verfügt über eine große Spannweite von Dur und Moll bis zur Atonalität. Er verwendet die gesamte chromatische Skala ohne an irgendeine serielle Technik gebunden zu sein. Ein wichtiges Prinzip ist das Streben nach einer chromatischen Komplettierung – Intervalle oder Tonschritte mit benachbarten Tönen auszufüllen, sodass alle zwölf Töne ausgenutzt werden. Die Zahlensymbolik war dabei sicher ein wesentlicher Aspekt für den theologisch geschulten Allgén, denn sein Kunstwerk spiegelt die Vollkommenheit der Schöpfung und die Vereinigung des Irdischen mit dem Göttlichen wider. Auch für die Form ist die Zahlensymbolik sicher von entscheidender Bedeutung.

Die Melodik ist expressionistisch und bewegt sich häufig in großen spannungsgeladenen Intervallen, welche oft Teil einer größeren organischen Linie mit deutlichen Höhepunkten und Abphrasierungen sind. Was die Behandlung der Form angeht, so ist das Auffälligste das Fehlen von Ruhepunkten – eine

nahezu manische Tendenz, jeden kleinsten Teil der Komposition mit einer ständigen motivischen Bearbeitung auszufüllen. Allgén muss sich dessen bewusst gewesen sein, gab er doch seinem letzten Werk den Titel *Horror vacui* (Angst vor der Leere). Das Streben nach chromatischer Komplettierung kann als ein weiterer Aspekt der gleichen Idee gesehen werden.

Allgén's äußerst wenige Metronombezeichnungen (jeweils nur eine einzige zu jedem Satzanfang bei einem Werk von dieser Länge!) sind problematisch – in deren strikter Befolgung würde der Effekt von den vielen angegebenen Vortragsbezeichnungen verloren gehen. Um die starken ausdrucksmäßigen Kontraste innerhalb der Sätze gestalten zu können, ist eine gewisse Flexibilität im Tempo erforderlich. Die Metronomzahlen zeigen die Proportionen zwischen den verschiedenen Tempi der einzelnen Sätze. Zur Unterstützung kann man Arnold Schönbergs Äußerung zitieren: „Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich, sondern bloß als Andeutung zu nehmen.“

Satz I: Allegro moderato

Der Satz ist auf zwei Themen aufgebaut, welche direkt präsentiert werden. Das erste ist sehr kraftvoll und energisch: Der Ton C wird viermal wiederholt, akzentuiert durch unterschiedliche Vorschlagsnoten. Von diesem Zentrum aus wächst der Tonvorrat in absteigender Linie weiter. Ein rhythmisches, aus zwei Sechzehnteln bestehendes Motiv erhöht außerdem die Spannung. Das andere Thema ist ein Spiegelbild des ersten und bildet dadurch eine aufsteigende Linie. Die rhythmischen Motive werden komprimiert, was dem Thema einen boshaften Charakter verleiht, etwa wie eine Stimme, welche die vorherige Behauptung kommentiert (und ihr widerspricht?). Oder aber man sieht diese beiden Themen als zwei einander komplettierende Gestalten.

Beide Themen kehren den ganzen Satz hindurch immer wieder (jeweils 26-mal). Zu Anfang gehen sie paarweise nebeneinander, dann aber kommen die Einsätze mit immer größeren Abständen, was sie voneinander löst (Track 2, 5'31). Bereits sehr früh treten beide Themen in gespiegelter Form auf. Gegen Ende folgen die Einsätze wieder dichter aufeinander (Track 7, 5'57), was dem Satz eine dreiteilige Großform gibt.

Die Themeneinsätze sind Teile einer übergreifenden tonalen Struktur, welche dem gleichen Prinzip folgt wie die melodische Entwicklung auf dem Mikro-niveau, nämlich der chromatischen Komplettierung: Das Bestreben, das chromatische Tonfeld „auszufüllen“ und alle zwölf Töne in der Chromatischen Skala zu verwenden. An jenen Stellen, wo ein neuer Themeneinsatz auf einen bereits verwendeten Ton fällt, wird die Spiegelung des Themas verwendet.

Die Abschnitte zwischen den Themeneinsätzen bearbeiten oft das Motiv eines vorangegangenen Themas oder aber präsentieren kontrastierendes Material. Ganz allmählich (Track 1, 3'14) wird ein schmachzendes Motiv eingeführt, welches einen Augenblick der Entspannung nach den vorigen intensiven Steigerungen erlaubt. Als Gesamtheit vermittelt der Satz das Gefühl eines ständigen Vorantreibens und äußerst intensiven geistigen Kampfes mit einzelnen, sehr kurzen, Momenten der Gelöstheit.

Satz II: Largo

Auch dieser Satz hat zwei sich komplettierende Themen: das erste ist ernst und energisch. Die Melodie bewegt sich in großen Sprüngen über gebrochenen Akkorden in einem punktierten, und man spürt eine deutliche Verankerung in g-moll. Der Charakter des anderen Themas unterscheidet sich völlig von dem des ersten, er ist eher nach innen gekehrt und lyrisch, jedoch mit dem gleichen

rhythmischen Material. Mit den Tönen des ersten Themas als Ausgangspunkt wächst eine gesangliche Linie heran. Das erste Motiv des Themas ist ein Zitat von Strawinskys *Frühlingsopfer*.

Eine ähnliche dreiteilige Form wie die des ersten Satzes ist zu erahnen. Die Themen werden vorgestellt, weichen dann zurück, um den Zwischenspielen einen größeren Spielraum zu ermöglichen (Track 2, 10'40), und kehren schließlich paarweise in immer dichterem Einsätzen wieder (Track 5, 1'53). Diese Zwischenspiele treten durch das Weiterspinnen eines Motivs aus dem Thema sehr organisch aus den Themeneinsätzen hervor. Auch hier gibt es kontrastierende Motive, darunter eine schwebende Bewegung, *grazioso*, in Triolenrhythmus, mit gelassenem Charakter (Track 1, 5'07).

Das motivische Material befindet sich in einem ständig fortdauernden Verwandlungsprozess. Es expandiert und wird durch sowohl Veränderungen der Register, der Zusammenklänge als auch der Spielweise intensiviert. Der Abschluss des Satzes ist erhaben: Das *grazioso*-Motiv wird in verlängerten Notenwerten in extrem hoher Lage gespielt und mündet in einer sich in der Atmosphäre verlierenden Linie ... Insgesamt wird der Satz weniger von einem Ausdruck des Kampfes, als einem der Intensität geprägt. Er ist ein ekstatischer Gesang, der in großen Bögen aus dem thematischen Material hervor wächst.

Satz III: Finale: Rondo

Der Titel gibt an, dass das Finale in traditioneller Rondoform aufgebaut ist. Der erste, sehr gesangliche Teil alterniert mit zwei Scherzo-artigen Partien, die von einer schnellen rhythmischen Bewegung nach dem Muster A-B-A-C-A geprägt sind.

Das Rondothema hat einige Ähnlichkeit mit dem Seitenthema des Finales aus Brahms' *Violinsonate Nr. 1*, Op. 78. Es verleiht dem Satz eine ruhige, innige

Grundstimmung, die ganz im Kontrast zu der intensiven Gefühlslage der beiden vorigen Sätze steht. Auch hier gibt es ein kontrastierendes zweites Thema (Track 1, 2'22), jedoch nicht so beherrschend wie die entsprechenden Themen in den anderen Sätzen. Es ist ein schmachkend-romantisches, sensuelles Spiel, welches dem eher nach innen gekehrten, etwas wehmütigen Charakter des ersten gegenüber gestellt wird.

Das Rondotheema wird insgesamt dreizehnmal gespielt, das zweite Thema kommt in seiner Gesamtheit sechsmal vor, außerdem gibt es sechs unvollständige Einsätze. Die erste Scherzoepisode (B) (Track 2) ist auf einer motorischen Trielbewegung mit großen Sprüngen und mit vielen scharfen Dissonanzen mit boshaftem und aggressivem Charakter aufgebaut. Der nächste A-Teil (Track 2, 4'17) verwendet das gleiche thematische Material wie der erste. Die Zwischenspiele entwickeln eine immer größere Intensität. Kraftvolle Akkorde brechen diesen Teil ab.

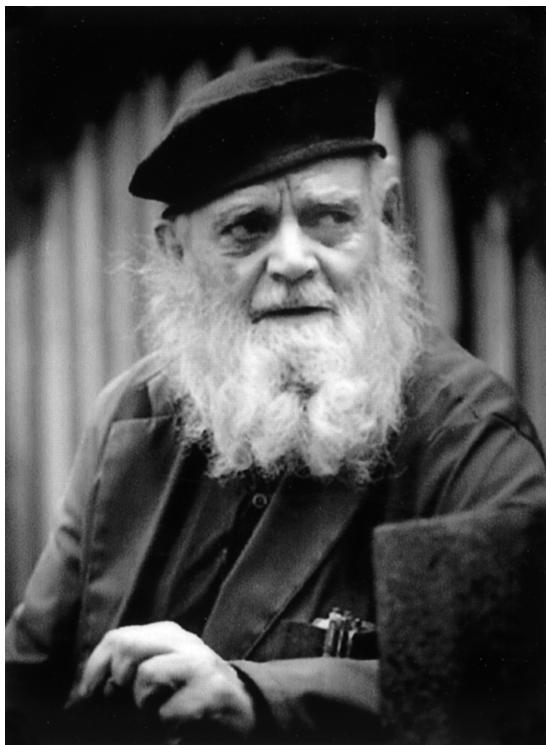
Die zweite Scherzoepisode (C) (Track 3) hat einen eher spielerischen Charakter. Der punktierte Rhythmus taucht in den A-Teilen auf, jedoch nun in doppeltem Tempo. Die Grundnuance ist leise aber mit plötzlichen Attacken eines dissonanten Triolenmotivs von (B). Eine Gegenstimme zu dem Stakkato-Motiv schafft eine kontrapunktische Struktur.

Der letzte A-Teil (Track 3, 3'35) ist nur halb so lang wie die beiden anderen. Der Ausdruck ist intensiver – verschiedenen Unterstimmen verstärken das erste Thema, und das zweite Thema wird sehr laut in hoher Lage gespielt, während die Zwischenspiele, *passionato*, äußerst dramatisch sind.

Das Finale ist der spielerischste Satz – man kann eine gewisse Glaubensstärke, Freude und sogar Humor erahnen. Der Kampf des ersten Satzes ist überwunden und eine innere Harmonie ist erreicht.

© Peter Holmberg 2006

Der schwedische Geiger **Ulf Wallin** studierte an der Königlichen Musikhochschule Stockholm und später an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Seit 1996 hat er eine Violinprofessur an der Hochschule für Musik „Hanns Eisler“ in Berlin, nachdem er zuvor in Wien und Detmold entsprechende Stellungen innehatte. Ulf Wallin widmet sich dem Solofach wie der Kammermusik mit gleicher Hingabe; Konzertreisen haben ihn durch ganz Europa und die USA geführt, wobei er unter Dirigenten wie Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller und Franz Welser-Möst gespielt hat. Als Kammermusiker ist Wallin mit Bruno Canino, Heinz und Ursula Holliger, Roland Pöntinen, András Schiff und Tabea Zimmermann aufgetreten; von 1994 bis 1997 war er Mitglied des Cherubini Quartetts. Außerdem tritt Ulf Wallin regelmäßig bei international renommierten Festivals auf wie den Berliner Festwochen, den Musiktagen Mondsee, der Schubertiade Feldkirch, dem Schleswig-Holstein Musik Festival und dem Marlboro Music Festival. Seit 2002 hat Ulf Wallin eine enge und regelmäßige Zusammenarbeit als Leiter und Solist mit dem Kammerorchester Camerata Nordica. Sein Interesse an zeitgenössischer Musik hat zu einer engen Zusammenarbeit mit bedeutenden Musikern wie Alfred Schnittke und Anders Eliasson geführt. Er hat zahlreiche Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen gemacht und hervorragend bewertete CDs vorgelegt, u.a. mit Werken von Hindemith, Schnittke, Bo Linde und Janáček bei BIS.



Pourquoi ?

Claude Loyola Allgén – qui était-il en fait ? A-t-il vraiment existé ? Cette personnalité étrange est pour moi certes une énigme, mais ce qui me semble encore plus curieux, voire incompréhensible est la réaction et le comportement de ses contemporains. Si ce n'était pour des manuscrits, quelques enregistrements et certaines anecdotes, l'on aurait pu dire qu'il n'a jamais existé. Sa vie me paraît ressembler plutôt à des traces dans la neige... Qui donc était Claude Loyola Allgén ? Pour y trouver réponse, il n'y a malheureusement que peu d'information ou de matériel disponibles.

Claude Loyola Allgén naît le 16 avril 1920 à Calcutta où son père représentait une entreprise suédoise. Quelques mois après sa naissance la famille regagne la Suède. A l'âge de 12 ans il apprend le violon mais opte peu après pour l'alto. En 1936, il est admis au Conservatoire royal de Stockholm. Il combine ses cours d'alto avec l'étude intensive de composition et apprend le contrepoint auprès de Melcher Melchers. Les études terminées il s'inscrit en 1941 chez Hilding Rosenberg, ensuite chez Karl-Birger Blomdahl. Avec quelques camarades de classe il forme l'ensemble dit Groupe du Lundi. Ce groupe de discussion et de travail rassemble des jeunes compositeurs et jouit à l'époque en Suède d'un assez grand prestige, avec une nuance quelque peu élitaire.

Au courant des années 40 Allgén s'adonne à la religiosité et se consacre intensément à la théologie. Lors de sa conversion au catholicisme (1950) il change de prénom : Klas Thure devient Claude Johannes Maria ; à l'occasion de sa confirmation il y ajoute le nom Loyola comme saint patron, d'après Ignatius von Loyala, fondateur de l'ordre des Jésuites. En 1953 il s'inscrit comme séminariste (Etudes de théologie et de philosophie) aux Pays-Bas et au collège jésuite Canisianum d'Innsbruck, qu'il quitte sans être ordonné prêtre. De retour

en Suède il s'efforce en vain d'obtenir un poste de musicien d'orchestre ou de professeur. Il vit dans la pauvreté : faute de revenus il n'arrive pas à acquitter régulièrement les factures d'eau et d'électricité, ce qui lui vaut d'en être privé. Il est contraint de faire fondre de la neige dans son bain et de s'éclairer à la bougie. Pour se chauffer, il ramasse de vieux journaux dans le quartier. Le 18 septembre 1990, sa maison prend feu ... il ne survit pas.

Voilà tout (ou si peu) concernant sa vie.

Étudiant âgé de 17 ans, je tombe sur le nom de Claude Loyola Allgén. J'en entends bien des anecdotes mais point de la musique. Un lexique de musique suédois me donne quelques notes d'explication et une photo d'un jeune homme. Son regard est clair, fort sévère et exigeant. Sa personnalité m'impressionne. Pourtant, le jugement des musiciens est loin d'être flatteur. Faut-il encore y ajouter que personne n'avait écouté, et bien moins encore, joué ses œuvres !

La musique de Claude Loyola Allgén a longtemps été considérée comme injouable : une invention bizarre d'un solitaire fantasque qui peut tout au plus impressionner par la force que dégagent les drôles de combinaisons d'instruments ou par l'extrême longue durée de beaucoup de ses œuvres. De son temps, ce compositeur et sa musique sont scandaleusement ignorés. La plupart de ses œuvres n'a jamais été publiée, ni durant sa vie, ni à titre posthume. Sa musique est enterrée avant d'avoir été jouée – si encore elle l'a été.

Je garde ces jugements en mon for intérieur et lorsque plus tard, je mets la main sur le manuscrit de la *sonate pour violon* de 1989, je suis ahuri et fasciné dès l'abord ! En effet, l'intensité et la force d'expression qu'exhale la pièce sont hypnotisantes et ensorcelantes. Mais qu'est-ce donc ?! Est-ce – pour reprendre les réactions et explications habituelles – l'œuvre d'un cerveau dérangé ? Très vite il me

paraît clairement que je suis face à une œuvre de maître ! Abordant ce manuscrit épais pullulant de notes, j'éprouve une envie de vouloir éterniser cette musique à ma façon, de documenter les raisons évidentes de son existence. Il y a eu pourtant un long processus avant d'arriver à ma décision d'enregistrer la sonate.

Je me mets donc à rechercher la signification de cette pièce. Tout au long de mes études poussées, je suis renforcé dans ma fascination pour cette sonate, dans mon sentiment d'être en face de quelque chose d'une valeur impayable : cette œuvre est construite de façon fort intelligente, riche en sentiments, dotée d'une structure architectonique, et en même temps elle comporte une série de contradictions. La musique est logique et claire, et démontre une structure transparente.

Pour ce qui est de la durée de jeu de cette sonate pour violon seul, Claude Loyola Allgén bat tous les records du genre. Et pourtant cette exagération ne m'a jamais paru importante. Ce qui me pousse à explorer cette œuvre est la fascination que dégage cette musique variée, quelque chose que je veux transmettre et communiquer au grand public.

Ni les violonistes, ni les auditeurs ne sont particulièrement gâtés par des œuvres de haute qualité pour violon seul. Après Bach, Bartók, Berio et Ysaÿe il y a quelques oeuvres de moindre importance écrites par des compositeurs moins connus. Arriver à la perfection par le biais d'un seul instrument mélodique n'est pas donné à tout le monde, et peu de compositeurs ont osé s'aventurer dans ce genre. Dans cette sonate, Allgén démontre sa haute maîtrise musicale du genre.

Une fois prise la décision d'enregistrer cette sonate, je présente ce projet extraordinaire à la maison de disques BIS Records, qui l'accepte sans hésita-

tion. Comme lieu d'enregistrement l'on me propose l'église de Länna (entre Stockholm et Norrtälje), qui s'est révélée comme l'endroit idéal pour ce genre de musique.

Jusque là les prémisses sont optimales. Et même si je suis conscient – ou du moins crois être conscient – des difficultés inhérentes à ce projet, je m'aperçois très vite que, comparé à ce que j'ai rencontré jusque là, cette œuvre constitue le défi par excellence du point de vue musical et technique. Si j'avais pu imaginer le labeur et le temps que ce projet allait exiger, je ne l'aurais sans doute jamais entamé. Et pour des raisons multiples. Pendant plusieurs années le projet m'a poursuivi, a dicté ma vie. La sonate pose les plus hautes exigences à son interprète, aussi bien techniquement que musicalement, tant du point de vue sonore qu'artistique. Et pourtant, l'œuvre a été pour moi une source de multiples impressions et expériences positives car elle reflète l'ensemble des facettes de l'âme humaine.

La sonate n'est apparemment point injouable, comme beaucoup le prétendent – mais exige quasiment l'impossible, fait appel à toutes les expressions imaginables de l'instrument, sans aucune concession, sans respect aucun pour les conventions propres à la technique classique du violon. Néanmoins, les défis techniques et expressifs m'ont moins saisi que l'expérience religieuse et spirituelle, et la sérénité que cette œuvre m'a procurée dans l'âme.

Je me devais tout simplement de relever le défi et de combattre et unir les contradictions entre le dramatique de la musique et les éléments lyriques. Lorsque les exigences sentimentales, spirituelles et intellectuelles anéantissent toute limite, on est « mordu » par l'œuvre. Le doute s'empare de moi, paralyse mon savoir-faire. Je me trouve devant un mur énorme et me sens condamné à abandonner. L'enregistrement est remis. Avec une intensité plus grande que jamais je

m'adonne aux œuvres solo de Bach, Bartók, Ernst, Ysaÿe et Paganini. J'intensifie mes autres projets d'enregistrement. Mais jamais la sonate monumentale d'Allgén ne me lâche, au contraire c'est comme j'y aspire. Finalement, le projet se concrétise, je me sens prêt – on écrit septembre 2002.

Le voyage commence dans les faubourgs urbanisés. La ville devient village, le village devient hameau, quelques fermes éparpillées, et puis, rien que la nature, un panorama d'une beauté époustouflante, des champs et des prés à perte de vue, ici des bois, là des lacs et des ruisseaux, ou encore la mer. La grande route devient route régionale, puis un chemin de campagne, étroit et sinueux, par bois et collines. Pendant le voyage, moi aussi j'évolue, la nervosité devant l'enregistrement se mue en respect ; un sentiment de responsabilité et d'attente s'ancre en mon for intérieur. Et puis... elle s'érige, la belle église de Roslagen, datant de 1303. Non seulement l'édifice mais également ses alentours forment un lieu mystique.

Même en fin d'après-midi l'église rayonne de grandeur et de dignité dans cet air exhalant la fin proche de l'été suédois. Un ciel bleu clair, de l'herbe vert foncé, aux bords d'un lac. Céleste et gracieuse, l'église respire une atmosphère unique ! Avant même la première note, je savoure cette ambiance et cette acoustique stupéfiantes dont est imprégnée cette église, comme quelque chose d'obligé, de prévu par le destin. Immédiatement, je le sais : ce lieu est parfait pour y jouer la musique d'Allgén ! Jusqu'au courant du 19^{ème} siècle la musique répondait à des fins précises, elle avait une fonction. Elle n'était pas seulement destinée à des lieux précis, elle se jouait également dans des endroits divers. De nos jours, la musique est quasi omniprésente ; bien sûr, cet art éphémère peut s'apprécier dans n'importe quelle (bonne) salle de concert. Par contre, lors d'un enregistrement, où l'interprétation perd de son caractère d'événement unique et

dont le résultat est le plus souvent écouté dans des milieux où elle ne serait normalement jouée, la musique et sa structure doivent s'accorder aux constructions architectoniques du lieu d'enregistrement. La sonate d'Allgén, qui brille par la clarté de sa structure et de son contenu, requiert en effet un lieu tout à fait spécial et aux dimensions adaptées. La relation et la perspective harmoniques doivent être en unisson avec le lieu pour que le lien entre la résonance spirituelle et la vibration terrestre soit soudé.

La profonde croyance d'Allgén et sa fascination pour l'attitude méditative, préconisée par son patron Ignatius de Loyola, se reflète dans son œuvre. Son mysticisme et sa musique sont imbibés de catholicisme, d'où l'extrême importance de l'église comme prémisses. Le milieu sacré se prête à une atmosphère dans laquelle la sonate d'Allgén peut entrer en symbiose ; l'acoustique de l'église permet une plasticité touchant le rythme, le son, la couleur, l'âme ; même la métrique inspire mon interprétation et stimule ma créativité : la musique se fait une avec le lieu.

Je suis convaincu que ce n'est pas uniquement pour des raisons techniques de composition qu'Allgén se sert dans sa sonate de la technique dodécaphonique, comme par exemple dans le *leitmotiv* et son écriture en reflet du premier mouvement de structure rondo. Je crois plutôt qu'il insère consciemment les nombres 12 et 13 (avec la tonique répétée à l'octave) pour leur contenu symbolique : les 12 tribus d'Israël, les 12 apôtres, mais également le chiffre 12 comme produit de 4 fois 3, où le 4 évoque les choses terrestres (les quatre points cardinaux) et le 3 le monde céleste (la trinité). Le chiffre 13 par contre symbolise le diable et est obtenu par un dérèglement du chiffre 12 représentant aussi bien l'équilibre divin entre le ciel et la terre que le chiffre parfait : les douze apôtres et Jésus Christ. Le

chiffre 13 se manifeste de plusieurs manières dans la construction des trois mouvements de la sonate.

Pour ce qui est du style, je ne crois pas que l'on puisse coller une étiquette uniforme sur la sonate. Elle contient en effet toutes sortes de contradictions : émotion et intellect, croyance et hédonisme, lyrisme et drame. Elle comprend toutes les facettes de l'âme humaine qui lui confèrent justement une construction géniale. Se fondant sur une structure organique naturelle, cette œuvre de maître excelle en architectonie. Cette sonate embrasse toute l'évolution de l'histoire musicale depuis la renaissance, aussi bien du point de vue musical que spirituel et mental. La sonate personnifie littéralement une re-naissance. Elle parcourt la musique et s'y confronte. Elle ne cède à aucune convention, ne recule devant aucune limite. La soif spirituelle ne peut se satisfaire au travers de connaissances extérieures, mais seulement par une contemplation intime. Lorsque l'aspiration à la vérité et la confrontation au vide ne connaissent plus de limites, l'empreinte du vide devient encore plus flagrante et oppressante.

Serait-ce une pure coïncidence que la dernière œuvre d'Allgén, intitulée *Horror vacui* (La peur du vide) n'a pas été achevée ? Vouloir remplacer le vide par la vérité tient de l'impossible ou presque. D'après moi, cette confrontation avec le vide se manifeste clairement dans la partie centrale du premier mouvement en rondo. A certains endroits elle symbolise pour moi la recherche de vérité ou de signification en remplacement du vide. A d'autres endroits elle prend un caractère purement méditatif ou dépeint de façon ahurissante la confrontation d'un croyant face à son existence terrestre, avec ses déchaînements de colère, ses appels au secours désespérés, sa renonciation.

La longue durée de la sonate peut paraître en contraste avec le mode de vie ascétique d'Allgén. Et pourtant, cette œuvre mastodonte représente plutôt une

expression d'ascèse. A mettre en oeuvre ce raisonnement à cent pour cent demande plus de mortifications que l'accomplissement de maintes idées insignifiantes. Même si la sonate se joue en 2 heures 45 minutes, elle ne contient aucune note superflue. On a l'impression qu'Allgén savait exactement où il allait, dès la première mesure. La longueur d'une œuvre est relative, comme le sont d'ailleurs les indications de tempo avec les quelques métronomisations dans la sonate d'Allgén. Je ne crois pas qu'elles doivent être interprétées de façon stricte. Mieux valent les changements de tempo avec ses alternances dans un développement organique à partir du cadre musical, du déroulement de la composition et de l'identification que l'interprète en donne. Dans ce contexte je voudrais citer une lettre que Claude Debussy adressait à son éditeur le 9 octobre 1915 : « Vous savez mon opinion sur les mouvements métronomiques : ils sont justes pendant une mesure, comme « les roses, l'espace d'un matin », seulement, il y a « ceux » qui n'entendent pas la musique et qui s'autorisent de ce manque pour y entendre encore moins ! »

La musique d'Allgén cadre mal dans notre époque superficielle où tout doit aller *illico presto*. Sa musique est ensorcelante et engloutissante, elle exige de son interprète une attention absolue, un dévouement total et une volonté illimitée à s'identifier à la musique et au compositeur. Ce consensus, requerrant du musicien de renoncer en partie à sa propre personnalité, est le préalable pour rendre justice au compositeur et son œuvre. Dans notre monde de consommation, dirigé par des goûts globalisés et collectifs, la substance et l'individualité n'ont plus de valeur réelle ; la seule chose qui compte est la marque et l'emballage. Dans des circonstances pareilles, Allgén n'est pas « de son temps » mais « intemporel ».

Les premiers enregistrements se font le soir. Pendant que je joue, je suis dérangé par quelque chose qui jure avec ce milieu si harmonieux – l'éclairage électrique. J'éteins tout sauf un cierge dans le fin fond de l'église, comme seul éclairage. Grâce à la concentration sur cette faible flamme, l'enregistrement relève d'un moment de recueillement religieux. L'ensemble des périodes d'enregistrement s'étale sur toutes les saisons. A chaque fois, la position du soleil donne un nouvel éclairage et une autre atmosphère à l'église, dépendant de l'heure du jour et de la saison : douceur, clarté, menace, amabilité, agressivité, obscurité. En automne, l'église nous protège des orages, tempêtes et pluies torrentielles. En hiver avec ses températures glaciales, le décor prend des traits irréels : des ombres mouvantes sortent des flammes des bougies placées devant les tombeaux. Ces scènes m'aident à mieux comprendre les parallèles entre la musique et l'âme d'Allgén d'une part et le monde extérieur orageux, inhumain et antispirital d'autre part. L'environnement réussit également à m'inspirer. Vidé après des enregistrements intenses, je me promène souvent aux alentours de l'église en compagnie du producteur Martin Nagorni. Le panorama que m'offre le lac me calme lorsque le travail me fait presque perdre toute perspective. Grâce aux fortes impressions de la nature, je peux plus intensément encore ressentir ce qu'Allgén a voulu exprimer par les citations prises du *Sacre du Printemps* de Stravinsky et de la *sonate en sol majeur* de Brahms (avec le célèbre *Regenlied* en finale). Sans vouloir être épigone, Allgén recourt à ces citations pour donner à partir des éléments organiques de la sonate, une rétrospective des œuvres ayant un caractère similaire d'expression, d'étourdissement et d'oppression. La façon dont Allgén introduit ces citations à la perfection sont pour moi la preuve qu'il renonçait consciemment à vouloir y inclure des indications de tempo précises. Il faisait confiance à l'interprète et sa sensibilité. En effet, en

suivant le tempo indiqué par Allgén au début de l'œuvre, les citations perdent, dans le contexte général de l'œuvre, toute leur signification et seraient à mon avis ridicules et absurdes.

Pendant le dernier enregistrement, nous visitons la tombe d'Allgén. Malgré les indications du garde du cimetière, nous avons du mal à trouver l'endroit précis. Finalement, nous voilà ... nous sommes préparés à tout, sauf à ce qui se présente sous nos yeux : une pierre tombale dont l'inscription est à peine lisible, si elle l'a jamais été. Heureusement que ses partitions sont encore de ce monde, sans elles, l'existence d'Allgén pourrait bien se mettre en question. Décontenancés nous regagnons l'église ; en entrant nous sommes tout de suite frappés par les tombeaux imposants des chevaliers de Länna. A gauche devant l'autel repose le noble dans son armure héroïque à côté de son épouse en riche tenue de cérémonie.

Arrive le jour où je me réalise que le projet monumental d'Allgén s'approche de sa fin. C'est la toute dernière fois. Est-ce vraiment possible ? Au lieu de ressentir satisfaction et contentement, je me sens quelque peu asphyxié, vide. Ce qui a occupé Allgén spirituellement et mentalement toute sa vie se manifeste pour moi en toute clarté : la confrontation de l'homme face au vide de son âme.

Avec du recul je crois plutôt que je me réalisais, tant consciemment qu'inconsciemment, que le projet embrassait quelque chose de plus profond. Au delà de la musique d'Allgén, c'était aussi une plongée dans l'âme de l'homme et son destin. Et cette confrontation touchait enfin ma propre personne.

Les trois années consacrées au travail intense sur la sonate d'Allgén, je les considère maintenant comme un épisode musical en rondo, presque semblable à la structure du premier mouvement de la sonate. En l'occurrence : un *leit-*

motiv récurrent (les périodes d'enregistrements de la musique d'Allgén) avec ses interludes (8 enregistrements d'œuvres de Schoenberg, Webern et Schnittke, des concerts en solo ou comme chambriste, la participation aux festivals, l'enseignement au conservatoire et lors des classes de maître. Mon expérience d'Allgén se tissait dans toutes ces activités et me convainquait qu'il n'y a point de limites – seulement celles que l'on se crée!

Je ne m'attends évidemment pas à une hystérie Allgén. Avec cet enregistrement je veux faire de mon mieux pour répandre et immortaliser une partie de notre patrimoine musical, un héritage laissé par un compositeur, un être humain qui était intransigeant et, au sens positif, sans bornes, non conventionnel, un créateur qui ne se laissait pas emprisonner par quelque restriction. La société a besoin de grands profils comme Allgén. Malheureusement les personnalités de ce gabarit sont trop souvent enterrées avant même d'avoir pu se faire entendre. La société devrait être en mesure de créer les prémisses pour des individus de cette classe. Hélas, trop souvent (et non seulement dans le monde mélomane) il n'est pas permis, pas souhaitable d'afficher une forte personnalité. La Suède a produit beaucoup de bons compositeurs, mais comparé à l'Europe centrale, nous sommes encore loin derrière. Il est dès lors d'autant plus tragique et impardonnable qu'un artiste comme lui, un compositeur de cette grandeur ait été réduit au silence.

A l'aune des normes actuelles, Allgén n'était très probablement pas une personne accommodante. Pourtant, des questions s'imposent : était-il vraiment si étrange, n'était-ce pas plutôt son entourage qui le voyait ainsi, ne l'a-t-on pas contraint à se comporter comme un individu insolite ? Quoiqu'il en soit, le fait est qu'Allgén ne s'est pas voulu singulier, il l'était !

© Ulf Wallin 2006

Claude Loyola Allgén : Sonate pour violon solo

Le langage musical d'Allgén est d'une haute expressivité et d'une vaste étendue : il évolue des modes majeur et mineur jusqu'au mode atonal. Libre de toute contrainte à l'égard de la technique sérielle, Allgén emploie la gamme chromatique dans sa totalité. Il vise avant tout le complément chromatique : truffant un intervalle d'un ou de plusieurs sons par des notes intermédiaires, il utilise le système dodécaphonique (douze tons). Le symbolisme numérique impliqué dans ce système est certes un aspect révélateur du théologien qu'était Allgén. Cette œuvre d'art reflète la perfection de la création, l'union entre les choses terrestres et le monde céleste. Même dans la forme, le symbolisme numérique joue un rôle capital.

Le concept mélodique à caractère expressionniste évolue souvent en grands intervalles vibrant de tension. Elle est assujettie à une ligne organique enveloppante qui s'orne de points culminants et de chutes.

Pour ce qui est de la forme, l'absence de pauses est le plus frappant. Il s'agit d'une tendance presque maniaque à vouloir remplir la moindre partie de la composition par des motifs stylisés. Nul doute qu'Allgén le faisait consciemment ; le titre de sa dernière composition *Horror vacui* (La peur du vide) en témoigne. Le principe du complément chromatique (voir ci-dessus) peut être considéré comme un autre aspect de la même notion.

Concernant la métronomisation, Allgén n'en met qu'une seule au début de chaque mouvement. Pour une œuvre d'une aussi longue durée, cela pose des problèmes. En l'appliquant rigoureusement, un grand nombre d'indications d'interprétation perdraient de leur effet ... Afin de pouvoir interpréter la grande expressivité des contrastes présents dans les mouvements, il faut une certaine flexibilité dans le tempo. Le chiffre donné vise à indiquer les proportions entre les différents tempos des mouvements. Pour reprendre Arnold Schoenberg :

« Die Metronomzahlen sind nicht wörtlich, sondern bloß als Andeutung zu nehmen. » (« Les chiffres métronomiques ne doivent être pris au sens strict, mais seulement comme une indication. »)

1^{er} mouvement : Allegro moderato

Ce mouvement se bâtit sur deux thèmes qui sont exposés d'emblée. Le premier thème est vigoureux et énergique : le do, accentué de diverses appoggiatures, se répète 4 fois. Partant de ce centre, les notes se développent en direction descendante, sur un motif rythmique à doubles croches, augmentant davantage encore la tension. Le second thème est le reflet du premier et se construit en ligne ascendante. Les motifs rythmiques y sont comprimés, créant un caractère hargneux : une voix qui commente (ou contredit ?) ce qui vient d'être exprimé. Mais l'on pourrait également y voir une complémentarité de deux formes.

Tout au long du mouvement ces deux thèmes reviennent chacun 26 fois. Au début ils apparaissent par paires pour ensuite, lorsque leur fréquence diminue, se distancier l'un de l'autre (piste 2, 5'31). Les thèmes s'étalent très vite en forme de palindrome. Vers la fin (piste 7, 5'57), la fréquence en est à nouveau accrue, dotant le mouvement d'une structure tripartite.

Les attaques des thèmes font partie d'une structure tonale omniprésente qui suit le même principe que le développement mélodique au niveau micrographique, en l'occurrence le complément chromatique : la volonté de remplir l'espace tonal chromatique par les douze sons de l'échelle chromatique. Quand un nouveau thème apparaît sur une note déjà utilisée, il se présente sous une écriture spéculaire.

La partie entre les attaques de thèmes brode sur l'un ou l'autre motif du thème précédent ou présente du matériel contrastant. Après ces accélérations

intensives, l'introduction subtile d'un motif langoureux (piste 1, 3'14) offre un moment d'apaisement. Vu dans sa totalité le mouvement donne l'impression d'une lutte spirituelle, inlassable et violente, trop rarement interrompue par de courts moments de détente.

2^{ème} mouvement : Largo

Ce mouvement présente également deux thèmes continus et complémentaires. Le premier, sérieux et décisif, déploie une mélodie qui, dans un rythme ponctué, enjambe par grands bonds des accords arpégés. Le tout s'enracine clairement dans la tonalité de sol mineur. Le caractère du second thème est entièrement différent. Introverti et lyrique, il prend comme point de départ les tons initiaux du premier thème pour développer une ligne chantante. Le premier motif du thème est une citation empruntée au *Sacre du printemps* de Stravinsky. Le rythme lui est également repris du premier thème.

Une structure tripartite identique à celle du premier mouvement se laisse deviner : présentation des thèmes, leur retrait pour faire place aux interludes (piste 2, 10'40), leur réapparition vers la fin par paires à intervalles rapprochés (piste 5, 1'53). A partir du développement d'un quelconque motif d'un thème introductif, la partie centrale croît de manière clairement organique. Le motif contrastant y apparaît également, comme par exemple, le *grazioso* (piste 1, 5'07), un mouvement flottant et détendu, rythmé sur triolets.

L'arsenal de motifs se trouve dans un processus de transmutation constante : en modifiant le registre, l'harmonie et le mode de jeu, il s'étend et s'intensifie. La fin du mouvement est sublime : le *grazioso* formé de notes rallongées dans le plus haut des registres décrit une ligne ascendante se dissipant dans l'atmosphère... Dans son entité, le mouvement ne porte pas tellement le caractère

d'un combat mais plutôt d'une expression intense. Il ressemble à une chanson extatique qui, partant du matériel thématique, se développe en grandes lignes.

3^{ème} mouvement : Finale : Rondo

Comme le titre l'indique, le finale prend la forme d'un rondo traditionnel : la première partie, ayant un caractère extrêmement chantant, alterne avec deux parties de type scherzo, d'un rythme rapide, selon la forme : ABACA.

Le thème du rondo s'apparente quelque peu au thème secondaire de la *sonate pour violon no 1*, op. 87 de Brahms. Le mouvement s'en trouve apaisé et introverti, contrastant avec les émotions intenses des deux mouvements précédents. Il comporte aussi un autre thème contrastant (piste 1, 2'22) qui, contrairement aux autres mouvements, n'est pas si accentué. Le thème est langoureux, romantique ... l'enjeu sensuel s'oppose au caractère plus introverti, voire mélancolique du premier thème.

Le thème du rondo se joue 13 fois au total alors que l'autre thème en son entier revient 6 fois ; il y a en outre 6 attaques inachevées. Le premier épisode de type scherzo (B) (piste 2) se fonde sur un mouvement moteur en triolets qui se développe en grands bonds avec maints accords d'une dissonance extrême. Il en résulte une atmosphère agressive, hargneuse ... Dans la partie A qui s'ensuit (piste 2, 4'17) le matériel thématique de la première partie refait surface. L'interlude gagne systématiquement en intensité pour éclater à la fin en accords vigoureux.

La partie C du type scherzo (piste 3) affiche un caractère plus ludique. Le rythme ponctué des parties A se joue ici sur un tempo redoublé. La faible nuance de base s'enrichit d'attaques inopinées reprenant le motif aux triolets dissonant de la partie B. Une voix opposée jouée *staccato* engendre une structure de contrepoint.

La partie A finale (piste 3, 3'35) est deux fois plus courte que les deux précédentes. L'expression est plus intense : le 1^{er} thème se renforce de différentes voix sous-jacentes, le 2^{ème} thème se joue énergiquement dans un registre haut, l'interlude *passionato* est franchement dramatique.

De tous les mouvements, le finale est le plus musical : croyance, bonheur et humour s'y côtoient. Le combat du mouvement initial est triomphalement réduit à néant pour faire place à une harmonie intérieure.

© Peter Holmberg 2006

Le violoniste suédois **Ulf Wallin** a étudié à l'Université Royale de musique de Stockholm puis à l'Université de musique et des arts de la scène à Vienne. Depuis 1996, il est professeur de violon à l'Académie de musique « Hanns Eisler » à Berlin, un poste qu'il a également occupé à Vienne et à Detmold. Ulf Wallin se consacre autant à la musique pour soliste qu'à la musique de chambre. De nombreux concerts l'ont mené partout à travers l'Europe et les Etats-Unis et il s'est produit en compagnie de chefs tels que Jesús López-Cobos, Esa-Pekka Salonen, Walter Weller et Franz Welser-Möst. Il s'est également produit en tant que chambriste en compagnie notamment de Bruno Canino, Heinz et Ursula Holliger, Roland Pöntinen, András Schiff et Tabea Zimmermann et a été, de 1994 à 1997, membre du Quatuor Cherubini. Ulf Wallin se produit de plus régulièrement dans le cadre de festivals de réputation internationale comme les Festwochen de Berlin, les Musiktage de Mondsee, les Schubertiade de Feldkirch, le Festival musical de Schleswig-Holstein ainsi que le Festival musical de Marlboro. Depuis 2002, Ulf Wallin travaille régulièrement en collaboration étroite avec l'orchestre de chambre Camerata Nordica comme chef d'orchestre

et soliste. Son intérêt pour la musique contemporaine l'a mené à une étroite collaboration avec plusieurs compositeurs importants comme Alfred Schnittke et Anders Eliasson. Il a participé à de nombreuses retransmissions de concerts à la radio et à la télévision ainsi qu'à plusieurs enregistrements reçus avec enthousiasme, notamment des œuvres de Hindemith, Schnittke, Bo Linde et Janáček chez BIS.



CLAUDE LOYOLA ALLGÉN · KARL-BIRGER BLOMDAHL · HANS LEYGRAF

DDD

RECORDING DATA

Recorded in September 2002, August and December 2004, and April 2005 at Länna Church, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Martin Nagorni

Recording equipment: Neumann M 149 microphones; Didrik De Geer custom-made microphone pre-amplifier;

Genex 8500 MOD recorder; Sennheiser HD 600 headphones

Executive producer: Robert von Bahr

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Ulf Wallin 2006, © Peter Holmberg 2006

Translations: Andrew Barnett (English); Anke Budweg (German); Lut Rudberg (French)

Front cover: Hieronymous Bosch, *Garden of Earthly Delights*. Outer wings, 'Creation of the World', c. 1504

Triptych, plus shutters. Oil on panel; Central panel, 220 x 195 cm; Wings, 220 x 97 cm.

Museo del Prado, Madrid

Booklet back cover photograph of Ulf Wallin: © Lasse Hejdenberg

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-CD-1381/82 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.

