

STM 1920

Den nordiska musikfesten i Köpenhamn 1919

Av Julius Rabe

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.

DEN NORDISKA MUSIKFESTEN I KOPEN- HAMN 1919.

AV JULIUS RABE.

Den kom som en överraskning. Fyra veckor före festen visste knappast mer än en handfull män, mest finnar och danskar, om att den skulle hållas. Och så utsände plötsligt i mitten av maj telegrambyråerna ett meddelande om att den 13—20 juni komme att äga rum en nordisk musikfest i Köpenhamn under konung Christians beskydd. En representativ kommitté vore redan i verksamhet. Den bestod av Sveriges, Norges och Finlands ministrar i Köpenhamn jämte en del högt uppsatta danskar, bland dem inrikesministern och undervisningsministern, ett par departementschefer, några universitetsprofessorer, folketingsmän samt den kände författaren SOPHUS MICHAELIS och professor ANGUL HAMMERICH. Ett arbetsutskott var tillsatt och bestod av musikförläggare ALFRED HANSEN, kapellmästarne GEORG HÖEBERG och FREDERIK SCHNEDLER-PETERSEN samt kompositören CARL NIELSEN. En del rikt folk i Köpenhamn säkerställde festens ekonomi genom att teckna frikostiga garantier, staten och kommunen beviljade anslag, och det hela såg på avstånd ganska storstatligt ut.

Men nästan hela musikvärlden i Norden stod utanför alltsamman. Den ställdes en vacker majdag inför ett fait accompli och måste antingen hålla god min och hjälpa till att göra denna fest så värdig som möjligt eller ock ställa till bråk och spektakel — varav ingendera parten haft vare sig nytta eller nöje. Man valde med rätta det förra alternativet.

Personligt initiativ och dådkraft ha vi sannerligen inte för mycket av, och icke kommer en nordisk musikfest till stånd utan att en eller några få sätta in sin personliga energi på att skapa den. Men det har ingenting att göra med, att en nordisk

musikfest, för att verkligen vara vad den kan och bör vara, måste kännas och uppfattas som en hela den nordiska musikvärldens fest. Den får icke, som nu, vara en stekt sparv som alldeles utan vår förskyllan eller värdighet flyger oss i munnen. Den måste födas av allas våra tankar och vilja, måste vara uttrycket av en verkligen känd samhörighet Nordens musiker och musikvänner emellan, måste växa fram, driven av naturkraften från de tusen sugrötterna landet runt. Endast så kunna de nordiska musikfesterna få den samlande och enande betydelse de kunna och vilja ha.

Man hade talat om en stor musikfest redan 1914. Men då kom det stora kriget och därmed det ena oöverstigligena hindret efter det andra. Så slutade ofreden, och tanken togs upp av professor ROBERT KAJANUS i Helsingfors, som hänvände sig till den kände kapellmästare SCHNEDLER-PETERSEN vid Tivoli i Köpenhamn. Den senare vände sig till kgl. kapellmästare HÖEBERG och kompositören CARL NIELSEN, vilka i förening med musikförläggare HANSEN konstituerade sig som arbetsutskott, sedan man försäkrat sig om medverkan från Norge och Sverige genom kapellmästare JOHAN HALVORSEN i Kristiania samt d:r VILHELM STENHAMMAR i Göteborg. Men ingen tonsättareförening eller musikerförbund, inga orkesterföreningar eller filharmoniska sällskap underrättades om vad som var i görningen, utan denna krets förtjänstfulla musiker ordnade alltsamman, gjorde upp program, engagerade solister och medverkande och, efter vad det förmåles, endast genom herr Schnedler-Petersens exempellösa energi och arbetsförmåga kom festen verkligen till stånd.

Den kom till stånd och fördes lyckligt till slut, och om än ett och annat kunnat vara annorlunda och bättre, gav den dock ett rikt konstnärligt resultat. Därför är den nordiska musikvärlden skyldig festens upphovsman och arrangörer ett ärligt och varmt tack, i vilket icke behöver blanda sig någon ovilja eller förstämning över att den blivit till på ett sätt, som är principiellt falskt och förkastligt.

I en intervju har professor Kajanus omtalat att »det kanske betydligaste resultatet av denna musikfest» blivit bildandet av ett nordiskt musikförbund, som tills vidare skulle bestå av tre tonkonstnärer från vart och ett av de fyra nordiska länderna, och som skulle ha till uppgift att ordna kommande nordiska musikfester. Ett par dagar tidigare hade professor Kajanus vid

en officiell middag å finnarnas vägnar inbjudit till en musikfest i Helsingfors år 1921. Det förefaller således som om man alltjämt vore sinnad att fortsätta på den inslagna vägen att anordna s. k. musikfester utan att låta det ske genom de förefintliga musikorporationerna. Jag har redan i dagspressen (G. H. T. den 27 juni 1919) uttalat den meningen, att endast om detta nya musikförbund betraktar sig som ett utskott — och jag vill tillägga — ett *provisoriskt* utskott från den nordiska musikvärlden endast då komma de blivande musikfesterna att vara det de böra och kunna. Om arrangörerna fått sig sitt mandat tilldelat blott av sig själva, är festen privat och ej en Nordens musikfest.

Idéen med musikfester är alltför god och framför allt tidsenlig för att få fuskas bort. I ett kulturliv där musikens utövare genom konkurrensens tryck tvingas att giva sina konserter ett större eller mindre sensationsintresse och därmed skenet att vara en art bland alla andra stadslivets förlustelser, där komma musikfester att verka som en konstnärernas självbe-sinning och som en påminnelse för publiken, att musik dock är något för mer än andra »förlustelser». Detta koncentrerade musikaliska liv, som en musikfest på några dagar möjliggör, skapar en djupare mottaglighet för nya och säregna värden, konstnärer och allmänhet ställas inför nya ideal, som de tvingas att taga ställning till och brottas med. Så tager var och en med sig från en dylik musikfest nya idéer, nya uppslag och tankar, som komma att verka vidare in i den dagliga gärningen och tillföra vårt dagliga musikliv nytt och friskt blod.

För konstnärerna ligger kanske den största betydelsen av musikfester i de personliga möten till tankeutbyte och gemensamt konstnärligt arbete, de i så rikt mått bjuda. Men man kan se deras största betydelse i den samlande verkan de kunna och böra utöva på publiken. Man tänke t. ex. på den landsortsbo, som året runt icke får höra någon musik och vet av dagens produktion endast vad han händelsevis får lära känna vid tillfälliga besök i de större städerna. För dessa musikintresserade — och de äro en stor, fast namnlös skara — kunna de nordiska musikfesterna komma att betyda en av de största högtiderna på året.

Just denna betydelse för allmänheten som dessa musikfester måste anses ha — jag skall strax ytterligare belysa den — gör

det nödvändigt att giva dem all den yttre glans som kan stå till buds. Man måste tänka sig en musikfest sådan, att hela Nordens dagspress sedan månader hållit publiken à jour med den och dess program, den måste bli för allas medvetande den stora kulturella händelsen, som alla måste intressera sig för. Och den stad som skall bli platsen för dess hållande, måste bli till en vallfartsort för alla de musikaliskt intresserade, som vid denna tidpunkt kunna göra sig lediga för en liten ferieresa.

Har man så lyckats skapa den position, som musikfesterna behöva, och fortsätter man på den inslagna vägen att helt eller åtminstone huvudsakligast låta deras program omfatta blott den nu levande generationens musikaliska alstring, då bliva dessa fester för allmänheten och främst för dess målsmän kritikerna, som skola ge uttryck åt publikens reaktion inför verket, till en räkenskapsdag. Denna samlade bild av ett lands eller en folkgrupps musikaliska produktion tvingar ut betraktaren på rätt avstånd från de enskilda verken. Det är mot bakgrunden av denna totalitet som det levande skiljer sig ut från det döda, det livskraftiga grönskar friskare än det förtorkade och vi kunna bli varse hur mycket starkt och stort som rör sig i vår tid och hos vårt folk. Det är då man tvingas att säga ja eller nej, taga ställning för eller emot, ryckas upp ur sin gunås alltför vanliga passivitet för att bli *aktiv*.

Denna publikens aktivitet är det som vårt musikliv liksom konstlivet över huvud i närvarande stund kanske mer än något annat behöver. Och det är därför som den organisatoriska sidan av musikfesternas anordnande icke får förbises. Vi veta nu, att det finns auktoritativa personligheter som vilja sätta in sina krafter på skapandet av dessa fester. Därmed är det första och viktigaste steget taget. Men vi få ej stanna därvid. Vi måste kräva att dessa män, var och en i sin stad, kalla upp sina landsmän till gemensamt arbete för dessa fester och så väcka till liv den känsla, utan vilken en fest aldrig kan bli en fest, känslan av samhörighet, samförstånd och medansvarighet.

1919 års nordiska musikfest ägnades uteslutande åt våra dagars musik — man kan ju helt bortse från inledningen med ouverturen till »Elverhøj», en helt och hållet yttre dekorativ

anordning, som väl var avsedd att suppleras med danske konungens närvaro; men majestätet kom inte förrän till den tredje konserten och man fick i stället nöja sig med att resa sig upp vid tonerna av nationalsången, vari denna ouverture mynnar ut. Det andra allmänna draget i programmet, som blev föremål för åtskillig kritik i den danska pressen, med genljud av danska skribenter i svensk press, var frånvaron av körverk. Denna begränsning, som ju var en direkt följd av festens ovan karakteriserade något mystiska tillblivelsesätt, är i och för sig icke önskvärd, allra minst ur synpunkten att körverk äro relativt svåra att bringa till utförande — ty en musikfests stora apparat möjliggör ju en mycket fullständigare mobilisering av tillgängliga krafter än under säsongens brådska och konkurrens om körmedlemmar — men jag kan inte inse att därigenom denna fest förlorat musikfestens karaktär. Huvudsaken är alltid att man funnit ett program som samlar sig till helhetsverkan. Och det ägde detta huvudsakligen instrumentala program.

Huvudsakligen — ty man hade även räknat romanssången som kammarmusik. Därom är ur begreppssynpunkt väl ingenting att säga, men det är näppeligen praktiskt. Romanskonsten har så egendomliga livsbetingelser, den är så skör och intim på samma gång den även arbetar med litterära medel, att den knappast tål att kopplas samman med den instrumentala kammarmusiken. Det är att begära för mycken smidighet av åhörarna, att de efter en stråkkvartett av Stenhammar, och till på köpet hans sista, skola kunna möta Viktor Bendix' och Merikantos sånger med den rätta mottagligheten, eller efter Rangströms sånger till texter ur Holger Drachmanns »Forskrevet» skola ha något till övers för Furuhjelm's pianokvartett. Därtill kommer att den nordiska romanslitteraturen är så rik, både kvalitativt och kvantitativt, att den har rätt att presenteras på självständiga konserter.

Det är kanske inte möjligt att till den inskränkningen som här var påbjuden giva en värdig bild av den moderna nordiska romanskompositionen. Sverige var utmärkt företrätt (med Stenhammar, Ture Rangström, Peterson-Berger och Oskar Lindberg) men både Danmark och i synnerhet Finland voro icke blott ofullständigt utan även illa representerade, och Norge saknades alldeles. Det var blott Sverige som på detta fält bjöd på något nytt, för övrigt fick man höra det mest kända av Lange-Müllers,

Victor Bendix', Järnefälts och Merikantos kompositioner. Den sistnämnde besitter varken konstnärligt eller ens artistiskt en kvalitet som berättigar honom plats på en musikfest.

Om STENHAMMARS »Fyra Stockholmsdikter» till texter av Bo Bergman yttrar jag mig i sammanhang med skildringen av sistlidne Göteborgssäsongen. TURE RANGSTRÖMS sånger med text ur Holger Drachmanns roman »Forskrevet» gjorde djupt intryck i JOHN FORSELLS intensiva tolkning. Särskilt den stilla och melankoliska »Den snevre Kreds» når mycket högt. I sin enkla strofiska form talar den så gripande om vemodet hos den som ser livet rinna bort för sig och blott har hjärtats minnen kvar. OSKAR LINDBERGS båda sånger till dikter av Mildred Thorburn-Busck äro kanske icke så betydande men i »Vad söker du på stranden, flicka?» finnas ett par tonfall av personligt och omedelbart övertygande uttryck. KARIN BRANZELLS praktfulla stämman, som så lätt lånar sig just till mörkt patetiska stämningar, förhjälppte dessa sånger till en mycket glädjande framgång. Hon sjöng även tre av PETERSON-BERGER'S bekantaste Karlfeldtssånger, ett val som väl var en smula onödigt eftersom dessa visor redan äro på allas läppar. Mera berättigande ur denna synpunkt hade då uppförandet av samma kompositörs »Gullebarns vaggssånger». Men kritiken har tämligen enstämmigt underkänt detta val ur musikalisk synpunkt. Fröken Branzell sjöng två av dem, »Spörj östan, spörj västan» och »Mumla, humla, tumla» men kunde icke rädda dem. Den sistnämnda, som sannolikt kan göra sig med pianoackompagnemang, berövas all effekt genom en elevmässigt tafatt och klanglös instrumentation men även om man med en smula god vilja lyckas bortse från denna bristfällighet, kvarstår en nedstämmande slapphet i uttryckets intensitet. Man saknar framför allt den underbara blandning av graciös humor och poetisk fantasifullhet, som utmärker denna vackra Heidenstamdikt. En ännu värre diskrepans mellan text och musik faller »Spörj östan, spörj västan» ohjälpligt till marken. Här kan icke vara tal om ens ett försök att giva ett musikaliskt uttryck åt all den tysta smärta och djupa kärlekstankar orden tala om. Ej heller kan kompositören försvara anläggningen av denna sång med en hänvisning till att han ville söka i musiken forma den namnlösa intigheten i smärtan. Därtill behövs annan musik än dessa tongångars liknöjda nynnande.

Med bättre musik hade PETERSON-BERGER kunnat vara re-

presenterad, men den fruktade kritikern var själv den ansvarige för detta egendomliga val, varigenom han gav sin egen kritiska förmåga ett ganska betänkligt underbetyg.

Det gavs tre kammarmusikkonserter som upptogo, utom romansavdelningar och HALVORSENS Passacaglia efter Händel, sju stora kammarmusikverk: SINDINGS pianokvintett i e moll op. 5, en pianotrio i A dur av den i finska inbördeskriget på ett tragiskt sätt omkomne unge kompositören och dirigenten TOIVO KUULA, en pianokvintett i c moll av ERIK FURUHJELM, känd för svensk publik som författare av en Sibelius-monografi, en stråksextett av HAKON BÖRRESEN, en violinsonat av GUSTAV HELSTED samt av svenska verk VILHELM STENHAMMARS stråkkvartett nr 6 i d moll och HARALD FRYKLÖFS violinsonat »alla legenda». Symfonikonserternas antal var fyra och rymde likaledes sju stora symfoniska verk, en »sinfonietta», en sexsatsig »orkestersuite», tvenne pianokonserter samt en lång rad smärre symfoniska verk. Här var Sverige representerat med ALFVÉNS tredje symfoni i E dur och RANGSTRÖMS cis-mollssymfoni »August Strindberg in memoriam».

Sindings pianokvintett väckte ju vid sin framkomst någon gång i början av åttiotalet stort uppseende genom sin djärva modernitet, och den förblev länge ett rätt omstritt verk. Tiderna förändras. Alla de beryktade och förhånade harmoniska extravaganserna i detta stycke befinnas nu ligga på allfartsvägarna, vi observera dem knappast, och i dag blåser det ej längre upp till strid om de Sindingska idealen. Men trots att Sinding i dessa ungdomsverk för oss redan blivit ett stycke historia, kunna vi dock ej undgå att känna ungdomens heta pulsar slå i dess toner. Låt vara att vi finna hans friskhet vara brutal, han växte ju upp under ett bestämmande intryck av Wagners kraft- och hjältedyrkan, låt vara att hans form och hans stilkänsla förekomma oss råa och ofta, rent ut sagt, okultiverade, det är dock livet som han sökt och åt livet som han givit gestalt efter sin begåvning och sin historiska begränsning. Därför skall ej heller glöden i hans musik slockna, även där hans form och uttryckssätt förlorat sin aktualitet. För den som kan lyssna till den musik som ligger bakom tonerna, fånga viljan och den konstnärliga intentionen tvärs igenom hela massan av död och döende stilmateria, för den kommer Sinding i sina bästa

stunder att stå som en av dessa eldiga viljemän, vi ha så gott av att få träda i beröring med.

Detsamma gäller om hans d-mollssymfoni op. 21. Där möter oss en frisk och frejdig norsk gut med grova bergsstövlar, men utstyrd av kompositören med granna bleckrustningar från den gamla wagnerska teatern. Men man märker ögonblickligen att alla dessa storståtliga allyrer bara äro teater och att man här i verkligheten står inför urnordisk kraft och urnordiskt svärmeri, enkelt och kyskt känt.

Denna svaghet för posen synes vara genomgående för den norska musiken, när den rör sig i större former — åtminstone att döma av musikfestens program. Det ligger något av omogen gymnasistidealitet i denna tendens att à tout prix uttrycka sig som om det gällde livets högsta värden. Och det behövs en Sindings starka vitalitet för att bryta igenom denna doktrinära högtidlighet och verka omedelbar och fri. Både HJALMAR BORGSTRÖM och GERHARD SCHJELDERUP ha omgärdat sig med höga vallar av ideal — ideal, som stänga dem ute från livets solsken och befruktande regn. Båda skriva högravande programmusik, där innehållet (i betydelsen det verkligt egna de vilja säga) stannar i programnotisen.

Borgströms' symfoniska dikt »Hamlet» för piano och orkester är ett verk från denne tonsättares yngre dagar, och det är möjligt att det inte längre är uttryck för hans nuvarande ställning till och tankar om musikens uppgift och möjligheter. Men då hade det icke bort vara med vid en musikfest som ägnats åt modern musik. Ty det verkade mera gammalmodigt än något annat verk redan genom sitt litterärt och logiskt mycket klen avfattade program. Hamlets konflikt mellan kärleken till Ophelia och faderns hämndbud samt hans tragiska slut är temat för denna dikt. Men uppfattningen av detta ämne äger ingen personlighetens styrka, kompositionen framkallar blott tanken på gammal dålig teater. Och finns det verkligen i våra dagar någon som tar en slik Baedeker genom ett musikstycke på allvar? Dessa små stickord, som hänföra sig till vissa ställen i musiken verka väl mest som de olyckssaliga förklaringarna i filmdramatiken. Men nog bör en musiker tilltro sin konst större uttryckskraft och klarhet än biografen.

Det program varmed Schjelderup försett sin musik är då av bättre art. Det antyder blott den allmänna linjen av musiken

och giver en vink om den litterära bakgrund mot vilken musiken spelar. Det är Ibsens »Brand», som Schjelderup översatt till något som han kallar »symfoniskt drama». För skildringen av sin hjälte och hans förhållande i olika livslägen mobiliserar tonsättaren norrmannens hela kraft till hänsynslös idealitet. Men intrycket blir svagt. Motiven äro bleksiktiga och ofruktbara för den musikaliska formutvecklingen, och stycket är till sin byggnad såväl i arkitektoniskt som i harmoniskt och melodiskt avseende slappt gestaltat och format utan stringens. Vad hjälper det då, att man måste tro denna musik syftar till det högsta och djupaste och vilja stort och ädelt uttryck! Visserligen ligger det något rörande i denna klyfta mellan den *verkliga*, på formen grundade musikaliska karaktären och kompositörens blåögda barnatro på högheten av sin uppgift och vidden av sin förmåga. Men ordet för detta slags musik kan tyvärr endast vara: diletantism.

För övrigt fäste man sig — utom vid några fint arbetade orkesterbagateller av HALFDAN CLEVE — vid en sats ur HALVORSENS »Suite ancienne», som egentligen spelades utom festens officiella program. Halvorsen förefaller vara den ende bland de nu levande norske kompositörerna som kommer ihåg att norsk musik inte bara behöver bestå av Grieg och Sinding utan att även JOHAN SVENDSEN var norrman. Den ömhet och kärleksfullhet gentemot själva tonmaterialet som uppenbarar sig i detta lilla anspråkslösa stycke är ett artistiskt värde som borde odlas litet mer i modern norsk musik.

Finland var mycket ojämnt företrätt. MERIKANTOS sånger har jag i det föregående vidrört. De äga varken i faktur eller syftning den betydenhet, som gör dem representativa. Representativt kan man ej heller anse ett så ledsamt verk som FURUHJELMS pianokvintett i c moll, som i sin konventionella ledsamhet mest gjorde intrycket av elevarbete. KAJANUS' »Sinfonietta» är habilt gjord »Kapellmeistermusik», som dess bättre inte ger sig ut att vara mer än den är. Av SELIM PALMGREN uppfördes en pianokonsert kallad »Metamorfoser», där solostämman utfördes av kompositören själv. Det var ett icke alldeles lättillgängligt stycke, som uppgavs vara skrivet över en gammal finsk religiös sång. Det speciella stilproblemet i sammanställningen av pianot med orkestern var här knappast löst. Här blev soloinstrumentet ett bland orkestrens alla andra instrument, som

inte övertog ledningen, därför att det hade några innehållslösa, rätt så salongsmässiga kadenser. MELARTINS lyriska suite var med undantag av en sats impressionistisk i nyfransk stil — d. v. s. musik av den avbildande sorten, där det roliga ligger i att åhöraren förstår vad det är för något poetiskt kompositören vill skildra. Om man också kan medge att igenkännandets glädje är ett estetiskt värde, så är det därför icke ett musikaliskt. I all sin enkelhet blev det dock en liten impromptuartad obetydlighet, kallad »Dansvision» av LEEVI MADETOJA som stannade längst kvar i minnet. För övrigt överskuggades allt finskt, och det mesta av den övriga musiken, av Sibelius' D-durssymfoni.

Att i detta sammanhang orda om betydelsen för nordisk musik av denna Sibelius-symfoni torde ej vara lämpligt. Det vare nog sagt att dess storhet framstod i en än klarare dager än någonsin mot bakgrunden av all den övriga musik, Köpenhamnsfesten bjöd tillfälle att höra. Den rullar upp väldiga syner, vilda och hänsynslöst passionerade, än mörka i sin tunga dysterhet, än strålande i vittfamnande jubel. Och Sibelius äger utom sin genialaförmåga av klangbehandling och sin mästerliga teknik även den stolthet och intensitet som gör honom till en av de verkligt store.

Liksom Danmark i många avseenden bland de nordiska länderna står i den skarpaste motsatsen till Finland, så är också en dansk tonsättare Sibelius' motpol inom den moderna nordiska musiken. Jag tänker på CARL NIELSEN. Och det var hans fjärde symfoni, kallad »Det Uudslukkelige» som jämte Sibelius-symfonien blev musikfestens höjdpunkt. Rent stilistiskt går Carl Nielsen helt andra vägar än Sibelius, — jag har i en artikel i årsskriften för förra året¹ antytt vari jag ser det väsentliga i Carl Niensens stil. Han tänker musiken helt och hållet melodiskt, polyfont, och i intet större verk av honom kommer denna stilistiska karaktär fram starkare än i »Det Uudslukkelige». Men utom denna stilistiska märklighet äger detta Niensenska verk en känslans höghet och makt som ställer det i främsta linjen av moderna nordiska tonverk. »Det Uudslukkelige», det är enligt anteckningen på partituret den elementära viljan till liv, och det finns väl knappast någon som vid åhörandet av denna symfoni icke skulle få ett starkt och levande intryck av en mäktigt andens aktivism. Och denna Carl Niel-

¹ Sv. Tidskr. f. Musikf. I, 89.

sens renande entusiasm för andens oavlåtliga, eldiga spänning är ett härligt fältrop just för vår av skepticism och passivitet lidande tid. Hans konst kan stå för oss som en svalkande källa till hälsa, som det nordiska havet en soligt frisk vårmorgon.

Carl Nielsens symfoni stod högt över all övrig dansk musik. Louis Glass' symfoni i c moll är ett arbete som avtvingar aktning och respekt. Formen är alltigenom fyllig och vackert genomarbetad. Och dock! — icke ett ögonblick fångslande. Man står hela tiden liksom utanför alltsammans, styckets stämningar äro en både längesedan välbekanta och oändligt likgiltiga. GUSTAV HELSTEDS violinsonat i G dur var ävenledes ett mycket imponerande verk, nobelt och fint i uppfinning, kärleksfullt utarbetad i detaljerna och av äkta kammarmusikalisk hållning och stil. Helsted lär ha varit en av N. W. Gades elever och han har tydligen även tagit starka intryck av Brahms' musik. Han dröjer gärna vid idyll och svärmeri men förfaller aldrig till flack sentimentalitet, om också hans känsla inte utmärker sig för styrka och temperament. En stråksextett av HAKON BØRRESEN (op. 5) bar spår av sin upphovsmans studier hos Johan Svendsen och man fann med nöje alla mästarens bästa egenskaper: frisk naturlighet i uppfinningen, fint genomarbetad form och varm, gärna litet vek klangskönhet.

Några smärre kompositioner av LANGE-MÜLLER (förspelet till »Renässans»), FINI HENRIQUES och LUDOLF NIELSEN (violinromanser med orkester) vittnade egentligen om samma grunddrag i den moderna danska musiken: dess utmärkt kultiverade form. Utom Carl Nielsens symfoni fanns det knappast något som bar vittne om stark personlighet och originalitet i stämningen. Men Danmark var utan all fråga den nation som hade att ge det i fråga om formell karaktär gedignaste, och man vore orättvis, om man inte också erkände, att denna så omsorgsfullt vårdade form inte också vore vackert och ädelt besjälad. Endast en av de danska tonsättare som kommo till orda på musikfesten ägde icke denna formstyrka. Jag tänker på RUD. LANGGAARD, vars »Sommersagnsdrama» tydligen syftar till något som skall föreställa högre stil men förblir barnsligt pjoller och diletterantisk efterklang. Den harmoniska satsen är karaktärslost väklingande och arkitekturen av det påprövande långa stycket högst oformlig. Det saknar med ett ord hållning och vad värre är även viljan till hållning.

Det är möjligt att en svensk alltid skall stå närmare svensk musik än annan nordisk musik. Hur objektiv jag än sökt vara i värdesättningen av den musik, som man fick höra på den nordiska musikfesten i sommar kvarstod dock ett bestämt intryck av att de svenska verk som framfördes genomsnittligt voro de som starkast vittnade om betydande talanger. Visserligen äger vårt land icke en så stor skara tekniskt välskolade tonsättare som Danmark, men vi ha i stället mera ursprunglighet och omedelbar uttrycksfullhet bland de våra. Ett så ungdomligt djärvt och stolt verk som TURE RANGSTRÖMS Strindbergs-symfoni kunde ingen av de unga tonsättarna i våra naboland visa upp. Detta verk är känt och erkänt. Det bäres upp av en storvulenhet och en eldig livsvilja som låter dess otvivelaktiga, tekniska brister alldeles träda i skuggan. VILHELM STENHAMMARS sista stråkkvartett i d moll — som i fråga om stilistisk och teknisk avrundning knappast står något på festen uppfört kammarmusikverk efter — äger i sin aristokratiska sensitivitet en fysionomi av utpräglad egenart. Det är liksom sökte han skydd bakom den ädla formfulländningen i sin musik. Men medan han så strävar efter objektivitet, blir han i själva verket som den sanne konstnär han är först riktigt personlig. Det finns få verk av Stenhammar där man så känner sig stå ansikte mot ansikte med tonsättaren själv som i denna kvartett.

HARALD FRYKLÖFS violinsonat i C dur »alla legenda» blev för den som skriver detta en överraskning. Och det fanns väl knappast någon av de närvarande i Köpenhamn som förut var bekant med detta verk eller ens närmare kände till dess upphovsman. Han var känd som en finkänslig och allvarlig kyrkomusiker. Och så ger han oss kort innan han skall gå bort i arv en violinsonat som utan tvivel alltid kommer att betecknas som ett av de allra förnämsta kammarmusikverk den svenska musikkulturen äger. Den har icke Ture Rangströms starka, alla band brytande uttrycksvilja men den äger i stället en samlad fysionomi och en oändligt kärleksfull genomarbetning av detaljen, som man icke finner i den yngre svenska tonsättargenerationens verk. Stilistiskt har han tydligen tagit starka intryck av Carl Nielsen — hans huvudmotiv kommer en till och med att tänka på den danske mästarens violinsonat i A dur — och han eftersträvar otvivelaktigt en polyfon, melodisk stil. Hans tonspråk har också något av den mustiga realitet som

utmärker Carl Nielsen. Men i stämmningslivet är han en helt annan. Fryklöf har vuxit sig stark under en nordligare himmel, bland barrskogar och klippor, han har icke Danmarks storlinjighet utan Norrlands betagande skiftningsrikedom. Han är icke frank och fri, vänd utåt mot världen och människorna, han har icke sydkandinavens meddelelsebehov. Utan att vara elegisk eller sentimental är han inåtvänd och tystlåten. Trots sonatens friskhet — man badas i yttersatserna i ett rent och stålstarkt C dur — har den något av monologens karaktär. »Alla legenda» — det är den unge munken som i tyst nit och mild hänförelse tecknar upp till egen uppbyggelse en honom dyrbar vorden, underbar historia.

Utom dessa verk gavs även HUGO ALVENS tredje symfoni i E dur. Även den är i sin hurtiga ridderlighet typiskt svensk och har dessutom en virtuositet i det formella som skänker verklig elan åt hela kompositionen. Blott den fruktansvärt banala andantemelodien skulle man vilja önska bort — men den kan ju få anses representera frälsningssentimentaliteten på svenska landsbygden.

Jag framhöll inledningsvis att musikfesters betydelse till väsentlig grad ligger däri, att man vinner en överblick över den samtida musikproduktionen, och att denna överblick skänker en ny måttstock för bedömandet av det enskilda fallet. Frågar man då vad denna musikfest lärt oss, vilka perspektiv den öppnat, så blir svaret ungefär detsamma som Vilhelm Stenhammar yttrade i ett tal vid banketten på Langelinie efter festens sista konsert: vi äro på väg bort från den borgerliga romantiken och gå mot »Det Uudslukkelige», icke mot Carl Nielsens symfoni utan mot idén, idén om musiken såsom uttrycket för livet självt, för dess egen heta puls och dess skälvande i ångest och glädje. Inför detta nya program »Det Uudslukkelige» känna vi så klart, hur död den gamla beskrivande programmusiken i själva verket är. Vi se, hur det bara har behövts en enda liten förskjutning i det allmänna idéläget för att den genom sitt konkretiserande och materialiserande »program» alldeles förlorat livets färg. Och vi bli varse hur borgerligt-banal den musik är, som inte tar sikte på det ädlaste i mänskligt liv. Den höga syftningen hos Sibelius, Carl Nielsen, Ture Rangström, Vilhelm

Stenhammar och Christian Sinding är det som håller och kan stå emot den yttre formens förvittring.

Om detta »Uudslukkelige», som man styr på, kan kallas nordisk klassicism, som Stenhammar benämnde det, är väl ganska omtvistligt. Rymmer icke »Det Uudslukkelige» det bästa hos både romantik och klassicism? Det behöver ej binda sig till något estetiskt eller stilistiskt program. Det betyder endast den konstnärliga viljans renhet, att musiken måste vara obesudlad av alla materiella förutsättningar och konventionella fördomar, och att den först och främst har att ge uttryck åt denna längtan, denna »Higen» efter rent och fullt liv.

Men detta är också det skönaste av alla tänkbara program.
(Augusti 1919.)