

STM 1920

Göteborgs musikliv 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.

GÖTEBORGS MUSIKLIV 1919.

AV JULIUS RABE.

Världsvällden kunna störta samman, nya riken uppstå, Europa skakas av revolutioner — Göteborgs musikliv är alltför säkert grundat för att icke flyta fram i samma lugna fåra som alltid. De utländska gästerna ha visserligen under den gångna säsongen varit mera capriciösa än vanligt men därav har musiklivets allmänna karaktär under denna tid ej tagit något intryck. Endast spanska sjukan ingrep mera märkbart i konsertlivet, dels genom det s. k. nöjesförbudet, som under nästan hela okt. omintetgjorde alla konserter, dels genom en viss skygghet hos publiken att i början av hösten utsätta sig för smittofara genom konsertbesök.

Det kan inte vara något tvivel om att det är orkesterföreningens djupa rotfäste i det allmänna medvetandet, som skapat den stabilitet i musiklivet, varöver göteborgarne med eller utan rätt äro stolta. Det är denna institution som obestriddligen innehåller den ledande ställningen både utåt och inåt. Inåt emedan det är inom orkesterföreningen som vår stads musikpublik bildas och fostras — icke minst tack vare de 8 skolkonserterna med korta instruktiva föredrag — och på grund av den höga konstnärliga anda, som manifesterar sig i ledningens programval. Utåt — emedan det är till dess konserter den verkligt musikaliska publiken går och de bredaste lagren till följd av de relativt billiga priserna ha tillgång, samt även därigenom att dess verksamhet omfattar över hälften av alla givna konserter — i år uppgående till 115, arbetareinstitutets söndagliga folkkonserter icke inberäknade. Härmed sammanhänger att blott konstnärer som John Forsell, violinisten Ferenc von Vecsey, pianisterna Wilhelm Kempff och Erwin Nyiregyházi förmå samla fullt hus medan andra, även M:me Cahier

och Julia Claussen, få åtnöja sig med en rätt fåtalig åhörarskara. Orkesterföreningens konserter äro däremot alltid talrikt besökta, ofta — och nästan alltid söndagskonserterna — slutsålda.

En dylik centralisation av musiklivet har både sina fördelar och sina nackdelar. De förra äro de mest i ögonen fallande. Jag vill i detta sammanhang blott nämna den välgörande frihet från reklamens bullersamhet och sensationsintresse, som därmed vinnes för det bästa i det musikaliska konstlivet. Nackdelarna bestå framför allt i uppammandet av en viss konservatism, ett visst misstroende mot allt nytt. Den bekväma säkerheten vis å vis orkesterföreningen invaggar dessutom publiken i en passivitet som är *livets* värsta fiende. Denna passivitet kommer också till synes i svårigheten att rekrytera lekmanstyrelsen inom orkesterföreningen. För närvarande vilar alltjämt hela arbetsbördan på de män, som ha förtjänsten av föreningens tillkomst för snart 15 år sedan, borgmästare Peter Lamberg och bankdirektör Herman Mannheimer.

Detta att vinna publikens aktiva medverkan i musiklivet är icke blott Göteborgs utan varje musiklivs vitala problem vilket förr eller senare och över allt kommer att framträda med aktualitetens hela skärpa. En sund och förutseende musikpolitik måste därför motarbeta den känslan hos vår allmänhet att våra fasta musikinstitutioner (orkesterföreningar, filharmoniska föreningar o. s. v.) äro några anstalter för publikens regelbundna utfodring med musikalisk spis. Man måste söka arbeta fram den uppfattningen att dessa organisationer äro hela samhällets sak, som det är vars och ens sociala plikt att med intresse taga del av.

På bred demokratisk grund måste den musikaliska konsten — den specifikt sociala konstarten — organiseras. Men därav följer icke, att man i själva konstutövningen skall åsidosätta kraven på aristokratisk kräsenhet och förnämhet. Bara det bästa är gott nog, och det bästa heter i fråga om konst personlighet. Mannen som skall göra't behöver sin fulla frihet att inom ramen av tillgängliga medel fullfölja sina ideal. Dirigentskapet är ett förtroendeuppdrag. Publikens (i detta fall lekmanstyrelsens) tillit är lika mycket som konstnärens ansvars-känsla förutsättning för dess sanna utövande.

Det torde icke vara för mycket sagt om man påstår att Göteborg i detta avseende är ovanligt lyckligt lottat. Om några

slitningar mellan Vilhelm Stenhammar och orkesterföreningens styrelse har man aldrig hört talas, och de program dirigenten satt upp ha utan undantag varit präglade av den noblaste musikaliska smak.

Av klassiska verk ha uppförts åtskilliga av *Beethovens* ouverturer samt de åtta första symfonierna — den nionde kan man för ögonblicket ej våga sig på — och av HAYDN och MOZART ha vi också hört de gängse spelade. Dessutom fäste dr. Stenhammar uppmärksamheten på en symfoni i g moll av den senare mästaren, men ej den vanliga n:r 40 utan en med ordningstalet 25. Denna symfoni har mer än tonen gemensamt med den senare g-mollssymfonien: samma mörka kärvhet med inslag av plötsliga sensitiva dallringar i känslöflödet, av feberhet ångest. I stilistiskt avseende är den för övrigt ett slående exempel på Mozarts s. k. osjälvständighet, på hans vana i ungdomen att med hull och hår ge sig någon honom främmande stil i våld. Här är det Händel som långa sträckor framträder som förebilden. Hjalmar Meissner spelade kort före jul en liten läcker symfoni av DITTERSDORF och av äldre musik ha vi dessutom hört en av BACHS Brandenburger-konserter, den i D dur med obligat flöjt, violin och piano, samt den bekanta suiten i D dur.

Av romantikerna har SCHUBERT stått på programmat med den ofullbordade symfonien i h moll och den stora C-durssymfonien samt olika nummer ur Rosamunda-musiken. SCHUMANN hade kapellmästare Meissner tagit sig an och spelade B-dur-, d-moll- och C-durssymfonierna. Ouverturen av MENDELSSOHN ha förekommit ganska ofta, och man skall kanske särskilt erinra sig dr. Stenhammars återgivande av »Den sköna Melusina». BERLIOZ' ouverturer ha ävenledes ofta stått på programmen och av DVOŘAK har uppförts den mera sällan spelade tredje symfonien i F dur. Carl Nielsen, som dirigerat ett tjugotal konserter gav även CÉSAR FRANCKS symfoni och den fagra symfoniska dikten »Les Éolides». BRAHMS' symfonier och Haydnvariationerna för orkester höra naturligtvis till symfoniorkesterns stående repertoar.

Av utomskandinavisk modern musik har den ungerska varit rikligast företrädd. En tillfällighet var orsaken därtill. Den unge geniale violinisten Emil Telmányi framträdde i mars som dirigent och gav ett uteslutande ungerskt program, som upptog en suite för stor orkester av *Béla Bartók*. Vad man här

uppe i Norden hört om denne tonsättare, har väl i regel hänfört sig till hans djärva modernism. Denna suite, som bär det tidiga opustalet 3, bär sannerligen icke syn för sägen, men är intressant genom att dokumentera, var denne kompositör begynt sin tonsättarebana. Här har han givit sig den ungerska folktonen helt i våld och sammanställt fem satser alla byggda på mer eller mindre nationella motiv. Ett ungdomsverk var även den humoresk för liten orkester, »Fasching», av LEO WEINER som uppfördes vid samma tillfälle. Den vittnade om satsteknisk skicklighet men avslöjade väl knappast några mera personliga värden. Det mest betydande var en splitter ny violinkonsert av den kände pianisten ERNST v. DOHNÁNYI. Ej heller den äger någon särdeles personlig karaktär men röjer över allt, även i svagare moment, den kultiverade musikern, som mottagit starka intryck av Brahms. Andra och fjärde satsernas huvudmotiv vittna mycket tydligt om denna avhängighet utan att det därför kommer till direkta reminiscenser. Mest tilltala de båda mellansatserna för sin knapphet och avrundade form, varemot finalen (i variationsform) klingar ut något för aforistiskt för den i övrigt breda byggnaden av stycket.

Det moderna Tyskland har varit representerat av RICHARD STRAUSS med dennes symfoniska dikt »Don Juan». Det var länge sedan vi sist fingo höra Strauss, och det var häpnadsväckande att se hur hastigt denna musik redan åldrats. Den har förlorat sin charm, emedan man genomskådat den. Den förbryllade först genom den virtuosa frihet, varmed den tumlade runt med den wagnerska motivtekniken, den fascinerade genom sin klangprakt, och man tyckte sig återfinna hela den nervösa och sensitiva nutidsmänniskan i dessa hetsiga tonflöden, som myllrade om varandra i outröttlig hast. Och antagonisterna talade om kakofoni. Sedan dess ha de många eftersägarna gjort oss till fyllest bekanta med knepen. Vi bli nu varken fascinerade eller förbryllade. Vi höra en stor, välklingande men icke synnerligen subtilt nyanserad orkester, schvungfulla, men icke så litet banala melodier, och det hela förefaller oss nu så angenämt och bekvämt. Och så hjärtans likgiltigt! Strauss har förblivit den eminente musikertalang han alltid varit, men hans musik synes oss numera sakna den ädla lyftning, som är den verkliga konstens sårmarke. Den är med ett fult ord bliven borgerlig. Hans »Don Juan» saknar i alltför kännbar grad den lidelsens dämoni,

som man dock instinktivt vill kräva hos varje behandling av Don Juan-motivet.

AV DEBUSSY spelades tvenne nocturner. Denna musik ville vara impressionistisk och lyder inga formella lagar utan gör ett utommusikaliskt förlopp till sitt rättesnöre. Den vill icke vara musik i första rummet utan illusion. Men den som en gång fått en aning om den tonande verklighetens härlighet, den kan i alla Debussy'ska illusionskonster icke se annat än ett bleksiktigt artisteris doktrinära förvillelser. Intressanta bevars, speciellt tekniskt, men andligen betydelselösa.

PAUL DUKAS betyder den andra polen i fransk modern musik. Han är en de musikaliska realiteternas man, även när han såsom i det under året uppförda scherzot »L'Apprenti sorcier» (efter Goethes ballad »Der Zauberlehrling») målar med sin musik. Stycket är lustigt men förråder inte någon stark ursprunglighet eller omedelbarhet — hjärtlighet med ett ord — i uppfattningen av det angivna programmet, vars burleska partier givits en ganska alldaglig gestalt.

RIMSKY-KORSAKOW företrädde rysk musik med sin suite »Scheherazade». Den är en musikalisk skildring av fyra sagor, som den namnkunniga sultaninnan i »Tusen och en natt» berättar för sin grymme gemål. Orkestern målar med fagra melodier och underbara starka, rena färger det angivna programmet, och över det hela ligger en tjugusande dager av det otroliga, det som tilldrager sig någonstädes långt borta.

HENRI MARTEAU är såsom tonsättare internationalist. Hans violinkonsert i C dur upplevde här i oktober sin s. k. Uraufführung. Det har uppgivits att konsertens långsamma sats, som bär överskriften »in memoriam», skulle vara ägnad Tor Aulins minne. Och det är inte utan att hela konserten gör intryck att vara en meditation över nordisk musik vid sekelskiftet, ungefär som den manifesterar sig i Tor Aulins produktion. Utan att så vitt jag vet det kommer till några direkta reminiscenser, faller denna man och denna tid en i sinnet. Det är samma friska frejdighet över melodierna, samma slags innerliga inlevelse i harmoniernas rena klangvärden men också samma okänslighet för den arkitektoniska formens fordringar. Och i finalen fick man en påminnelse om Tor Aulins folkmusikintresse genom motivets ombildning till en regelrätt svensk polska. I det hela innehåller denna konsert mycket av sund och naturlig musik,

men dess innehåll räcker knappast till för de väldiga dimensioner, även i det rent klangliga, vari den är formad. Dessutom uppfördes vid ett senare tillfälle Marteauss senerad för träblåsinstrument. Stycket är en älskvärd bagatell som i mera än ett avseende ansluter sig till den gamla av Haydn, Mozart och Beethoven odlade seneraden. Så återfinns man t. ex. den lilla marschen, under vilken musikanterna tåga fram till den sköna fönster och sedan till sist draga sina färde. Och något av den kostbara bekymmerslösheten i den klassiska wienertidens musicerande rymmes också i Marteauss komposition — trots den långsamma satsens fransyska visiter i exotisk heltonspenatonik. I denna tendentiösa anspråkslöshet ligger denna senerads högsta värde. Vi behöva få modern tillfällighetsmusik av värde, den musikaliska vardagsvaran måste vi önska oss vackrare, mera artistiskt känslig, än den vanligen bjudes oss. Men jag skulle dock tro, att vi böra ställa pretentionerna något högre än Marteau här gjort. Nästan alla avslutningar äro illa förberedda och tillkomna liksom på slarv. Skola de bästa musikerna ge sig i lag med de små och minsta formerna får bara det bästa vara gott nog.

Den skandinaviska musiken har behärskats av SIBELIUS och CARL NIELSEN. Den förres D-durssymfoni och den senares »Uudslukkelige» ha gjort djupt intryck. Av äldre musik ha vi hört SVENDSENS båda symfonier i D dur och B dur.

BERWALDS tre första symfonier och Estrella-ouverturen förekomma minst en gång varje säsong och uppskattas livligt i Vilhelm Stenhammars känsliga tolkning. SÖDERMANS »Die Wallfahrt nach Kevlaar» uppfördes på en abonnemangskonsert med Harald Falkman som solist och den unga konserthuskören i körpatiet. Herr Falkman har dessutom sjungit både »Tannhäuser» och »Kvarnruinen».

Av nu levande svenska tonsättare ha VILHELM STENHAMMAR och TURE RANGSTRÖM fått bestrida var sitt hela program, ALFVÉN har representerats blott med »Midsommarvakan» och »Festspelet». Av H. M. MELCHERS uppfördes en »svensk rapsodi», som dock visade sig vara ganska obetydlig, trots att bearbetningen av motiven förrådde grundliga studier.

Av ALGOT HAQVINIUS gav Stenhammar en suite för orkester benämnd »Fordomtima», bestående av fyra stycken: »Morgonväkt», »Sommar natt», »Kröningsdansen» och »Midsommardagen

1523» (Gustaf Wasas intåg i Stockholm). Haqvinius' musik förefaller att vara programmusik i den meningen, att den ansluter sig nära till vissa konkreta, dramatiska föreställningar, varur den söker hämta sin speciella nyans. Denna nyans uppfattar icke den, som är obekant med den dramatiska modellen, och Haqvinius synes i varje fall icke i denna suite äga så stark musikalisk uppfinning, att icke detta minus blir till förfång för intrycket av hans musik. Den vittnar visserligen om skolad smak men är rätt opersonlig, och det är egentligen blott i Kröningsdansen man känner ett fast grepp på uppgiften. Instrumentationen saknar klara och starka färger, verkar ofta diffus och gråtung och skymmer ibland t. o. m. bort det musikaliska innehållet.

En utmärkt instrumentationstalang visade sig däremot HILDING ROSENBERG vara, som vid samma tillfälle fick tre fantasi-stycken för orkester uppförda. Han musicerar på det stora instrumentet orkestern som en överlägsen pianist på sin flygel. Hans melodiska och harmoniska uppslag äro liksom födda med en bestämd instrumental dräkt. Och om hans musik också vimlar av direkta och indirekta reminiscenser från Sibelius och andra, bäres den dock upp av en frisk hänförelse och vilja till uttryck som åtminstone ställvis aldeles avväpnar åhöraren.

TURE RANGSTRÖM dirigerade själv sin Strindbergs-symfoni. Den anses väl numera allmänt såsom ett av de mest betydande alstren av svensk tonkonst under det senaste årtiondet. Det är den utan tvivel också, ehuru mindre på grund av stilistisk fulländning än genom den intensiva personlighet som talar ur detta verk. Överallt möter man intensitet och lidelse, inga konventionella bimotiv eller övergångar matta intresset, allt är sjudande liv. Inga »poetiska» eller »stämningfulla» ställen utan överallt samlad kraft till storhet och klarhet. Den symfoniska dikten »Havet sjunger» utmärker sig för samma grundstämning. Detsamma gäller även om den av John Forsell framförda sångcykeln »Notturmo». Här som alltid fånglar Rangström först genom det tvingande enhetliga greppet på uppgiften. Helt andra toner anslår Rangström i Intermezzo drammatico (ur musiken till ett icke namngivet och aldrig uppfört österländskt skådespel). Här är han den ömsinte lyrikern, som ger underbart starkt upplevda och koncentrerat formade tusen-och-en-nattstämningar. Hans stil är också här en annan än i »Havet sjun-

ger» eller i symfonien. Den är klarare, rikare i detaljteckningen och känsligare i linjeföringen.

VILHELM STENHAMMAR spelade på sin konsert symfonien i g moll op. 34. Den utmärker sig för en viss asketism i fråga om både klang och stämningssinnehåll. Allt yttre och oväsentligt är bortrensat, hela den väldiga symfoniska byggnaden är uppförd i ett enhetligt och till det yttersta utnyttjat motiviskt material, varje detalj äger en bestämd formell funktion, och allt är utarbetat med stor kontrapunktisk konstfullhet. Karakteristiskt för detta verks kontrapunktiska anda är, att detta officiellt proklamerade g moll i själva verket är en strängt genomförd dorisk tonart på g.

Det ligger en egendomlig skönhet i detta Göteborgs symfoniorkester tillägnade verk. Det ger bilden av en man, som står vid sidan av vägen och slutet inom sig själv betraktar världens ävlan och strid. Stenhammars musik ger här ej intrycket av livet självt utan av kontemplation över livet. Klarast giver sig denna karaktär i den finstämda och särskilt i rytmiskt avseende känsligt behandlade andantesatsen. Denna Stenhammars objektiva passivitet står i slående motsats till Rangströms himlastormande aktivism.

En absolut nyhet för denna konsert voro de John Forsell tillägnade »Fyra Stockholmsdikterna» till texter av Bo Bergman, vilka väckte ett stormande bifall. Även här håller Stenhammar distansen till livet självt och ser på det med en halft ironisk, halft road blick, på en gång spydig och älskvärd. För övrigt äga dessa sånger en bestickande artistisk förfining av folkligt enkla uppslag, och Stenhammar rör sig härvidlag i samma riktning som Gustav Mahler. Och John Forsells namn på titelbladet betyder nog mera än blott en dedikation. Allt i dessa sånger, från den skarpt poängterade fraseringen av texten och sångstämman svävande mellan små melodiska vändningar och parlando till den av ett överdådigt tjuvpojks humör burna stämningen i »En skogsbacke» eller »En positivisa» — allt är så John Forsellskt som gärna möjligt.

Detta om vad som tilldragit sig inom ramen av orkesterföreningens verksamhet.

Kammarmusiken har omhändertagits av en kammarmusikförening som anordnat ett halvt tiotal kammarmusikkonserter. Utom dess konserter äro egentligen blott två verkliga kammarmusik-

musikaftnar att notera från det gångna året: en sonatafton av den danska violinisten fröken GUNNA BREUNING och VILHELM STENHAMMAR och en trioafon av de tyska konstnärerna ARTHUR SCHNABEL, KARL FLESCH och HUGO BECKER. De senare gävo ett Beethoven-Brahms-Schubertprogram inför en betänkligt fåtalig åhörarekara — det var också redan i september — de förra spelade Brahms' G-durssonat, Beethovens c-moll och CARL NIELSENS violinsonat nr 2 op. 35. Detta sistnämnda stycke ger åhörarna en svår nöt att knäcka och en beskrivning eller kritik därav är inte möjlig utan ett ingående studium av partituret. Men här liksom i allt vad Carl Nielsen skriver känner man det järnhårda greppet på materialet och formen. Den fasta linjeföringen av hans musik och dess stolta resning utstråla en elementär, hälsobringande kraft, som det icke går att komma »udenom» utan att helt fegt sluta öronen. Denna välgörande verkan som av ett stärkande stålbad, den erfar man även när man hör Carl Niensens musik för första gången och en djupare inlevelse ej blir möjlig för allt det nys och ovanligas skull.

Kammarmusikföreningens konserter ha bjudit på omväxlande program, som varit säkert förankrade i en eller par klassiska kvartetter. Av märkligare verk kunna framhållas CÉSAR FRANCKS stråkkvartett varmed vår inhemska ensemble (hrr Asti, Dabrowski, Blomquist och Claeson) gav sitt allra bästa under sin hittillsvarande existens och av stort intresse var den engelska kvartettensemblen »The Pops» uppträdande. Dessa representanter för brittisk musikkultur frapperade genom sitt utomordentligt fint utmejslade spel som varken rent klangligt eller med avseende på frasering och nyansering torde stå någon kontinental kvartettensemble efter. Vad man dock har rätt att sakna är frånvaron av omedelbar uttrycksfullhet och spelmansfriskhet. Något dylikt syntes visserligen eftersträvas i den engelska komposition med vilken »The Pops» gjorde oss bekanta, WALDO WARNERS »Phantasy Quartet», men det hurtiga anslaget tapades snart nog bort och kompositören förlorade sig i ett vekt svärmeri med franskt parfymade klanger. Till formen smidigt och intressant tilltalade stycket särskilt genom sin koncentrerade knapphet.

Av solisternas långa rad står främst violinisten FERENC V. VECSEY, som med sina tio utsålda konserter ganska grundligt förstört marknaden för sina kolleger på violinen och andra

instrument. Han har emellertid förmedlat några oföreglömliga intryck. Rent violinistiskt står han utan tvivel högst av alla vi hört, icke blott under detta år utan över huvud. Det är ett välljud i hans underbara instrument som i intet annat instrument, och hans stråkföring är det mest häpnadsväckande man kan höra. Att tonen bildas av en stråke, det låter han åhörarna icke ens ana. Det är som om bildades tonen av hans violin någonstades i rymden, och komme till oss såsom ett budskap från en renare värld. Vad hans föredrag beträffar är det behärskat och ytterst soignerat, utan att därför någonsin bli torrt eller ytligt elegant. Djupaste intryck efterlämnade hans tolkning av Sibelius' violinkonsert.

Violoncellen har haft tvenne företrädare, vilka nästan samtidigt gästade oss: den danske mästaren HERMAN SANDBY och ungraren ARNOLD FÖLDESÝ. Det blev den senare som utan möda kunde hemföra priset. Han är icke blott en tekniker för vilken inga svårigheter existera, han är även en musiker av Guds nåde, som spelar med den noblaste musikaliska kultur. Därtill är han som så få virtuoser i våra dagar ett stycke oförfalskad och naturfrisk spelman. Av pianisterna märkas ELLY NEY och VILHELM KEMPF. Den förra gav en Schubertsonat med bedårande delicatezza och den senare är ju en musiker för vilken musiken först och främst är meddelelse. Men hur tacksam man än måste vara att där vid flygeln sitter en man, som vet att skapa andakt kring sin konst, så mycket man än kan glädja sig åt all den värme, ädelhet och finhet, som lever i de känslor denne konstnär förmedlar, kan man dock icke dölja för sig att han har en benägenhet att så fördjupa sig i sina stämningar att han alldeles förlorar fotfästet i den musikaliska verkligheten och råkar in i uppenbara överdrifter.

AV sångens storheter har ett icke ringa antal besökt oss under det gångna året. M:ME CAHIER med en avskedskonsert, M:ME ANDREJEWÁ SKILONDZ, CLAIRE DUX, den holländske tenoren JAQUES URLUS, dansken JÖRGEN BENDIX, den tyske barytonen JOSEPH SCHWARZ och våra egna JULIA CLAUSSEN och JOHN FORSELL. Den enda av dessa som i uppställningen av programmet röjer konstnärlig nobless och stilkänsla är John Forsell. Eljest präglas sångkonstnärernas konserter av en mycket ledsam atmosfär av uppvisning. Undantag göra därutinnan glädjande nog några dii minores, av vilka den i Köpenhamn bosatta, men

göteborgsfödda sångerskan KARIN LINDHOLM och sångaren AUGUSTIN KOCK böra nämnas. Den förras fagra stämma och genomtänkta, poetiskt känsliga föredrag skola alltid tillförsäkra henne även den kräsnaste publiks bevågenhet, helst som hon tycks känna sin begränsning och åtminstone vid sin Göteborgskonsert ägnade sitt program åt lugna och blida, lätt vemodsfulla stämningar. Augustin Kock trädde modigt i breschen för den nyaste svenska romanskompositionen och framförde här obekanta saker av OLALLO MORALES, WILLIAM SEYMER, JOSEF JONSSON och JOSEF ERIKSSON.

Jag har gömt det bästa till sist. Årets musikaliska höjdpunkter inföllo i slutet av april och början av maj då under enastående publikt intresse HÄNDELS »Messias» gavs av konserthuskören, och orkesterföreningen gemensamt samtidigt med att Lorensbergsteatern lät GLUCKS Orfeus gå över scenen.

HÄNDELS mästerverk gavs i stark förkortning — hela tredje avdelningen var struken — men under Vilhelm Stenhammars överlägsna ledning och konserthuskörens ungdomsfriska välklang gjorde det ett gripande intryck. Bland solisterna framträdde särskilt fröken Karin Branzell i det underbara altpartiet.

Vad Orfeus-föreställningarna beträffa, så har åt dem ägnats en mindre vanlig uppmärksamhet i svenska pressen. Det var ju för första gången i Sverige som moderna regiprinciper tillämpades på ett musikdramatiskt verk. Och så mycket kan man utan tvivel våga säga: för ingen del av den dramatiska konsten kommer den moderna regien att vinna så djupt konstnärliga resultat som just för operan. Här kommer den musiken till mötes, hämtar näring och kraft ur den, men tränger den samtidigt tillbaka och ger den den plats i det hela, som endast den kan fylla. Här, inför den enkelt stiliserade, principiellt realistiska scenbilden, blir musiken liksom förändligad, mister något av sin akustiska påtaglighet, smyger sig in i dramats, såväl det yttres som det inres, alla delar och fyller alla dess lemmar med klang och liv. Den blir blodet som osynligt pulserar i allkonstverkets kropp.

Allkonstverket — denna sköna dröm som renässansens operafantaster, Gluck och Mozart, Wagner och Debussy drömde — det mötte oss här i Per Lindbergs och Vilhelm Stenhammars »Orfeus».

Icke som om allt hade varit fulländat. Stora svårigheter

voro att övervinna och icke alla hade kunnat besegrats. Den statsunderstödda operan i Stockholm vägrade, icke ens i riktigt hövlig form, varje hjälp, exempelvis genom att låna några dräkter till statister, vilket givetvis pålade regissören en kännbar inskränkning så till vida, som han måste göra kören i stort sett osynlig. Och statister och balett måste rekryteras av folk, som aldrig förr hade stått på en scen.

Och dock lyckades det i det väsentliga. Det blev över föreställningen denna underbara enhetlighet, som vi knappast känt förut i svensk scenkonst. Om man tänker tillbaka skall man icke finna någon detalj, någon viss roll eller bestämd scen som dominerar i minnet. Vad man har kvar är något av det helas karaktär, en viss poetisk doft, en viss stil. Ty här hade det lyckats att samla alla de olika konstviljorna till en enhetlig ny form, till en syntes. Målarens, musikerns, sångarens, aktörens alla ansträngningar förenades här till *en* gest, till *ett* gemensamt verk, inom vilket allt individuellt försvann såsom tonen i ett ackord, som instrumentet i en symfoni.

Här är icke platsen att ingå på detaljkritik. Det bör blott nämnas, att KARIN BRANZELL var en storstilad Orfeus, och att den norska sångerskan KAJA EIDE med fin stilkänsla sjöng Eurydikens parti.

Till sist en liten framtidsblick. På Stora teatern har under det gångna året spelats opera ett par gånger av det Ranft-ska sällskapet, som förfogat över så förträffliga förmågor som fru ELIN LINNANDER-LEJDSTRÖM och sångarne CARL LEJDSTRÖM och MARTIN ÖHMAN. Men dessa operor — det har varit Mignon och Faust — ha blott utgjort ett knappt märkbart inslag i en icke synnerligen kultiverad operetrepertoar. De ha också stannat på en nivå, som till och med den allmänna meningen i Göteborg betecknar som mer än tillbörligt landsortsmässig.

Nu står Stora teatern inför en grundlig ombyggnad. Den vackra salongen kommer visserligen i stort sett att bibehållas, men scenhuset blir högst väsentligt förlängt, varigenom utrymmet på andra sidan rampen blir större. Och de mått, enligt vilka den nya scenen kommer att byggas, äro sådana att dekorationer från K. Teatern i Stockholm kunna passa till användning. Man träffar denna anordning för att i en framtid kunna etablera ett rationellt samarbete med den statsunderstödda lyri-

ska scenen i huvudstaden. Att en stad med Göteborgs storlek och allmänna karaktär skulle kunna ekonomiskt bära en opera är otänkbart, åtminstone för de närmaste årtiondena. Man tänker sig därför att göra Stora teatern till ett hem för lyrisk konst och på den spela klassisk operett och opera comique med inhemska krafter och för större, festspelartade operaföreställningar få hjälp från den lyriska nationalscenen.

Så hoppas Göteborg kunna gå i spetsen för en utveckling som avsåge att operakonsten, som hittills varit ett huvudstadsbefolkningens privilegium, komme ut över hela landet.