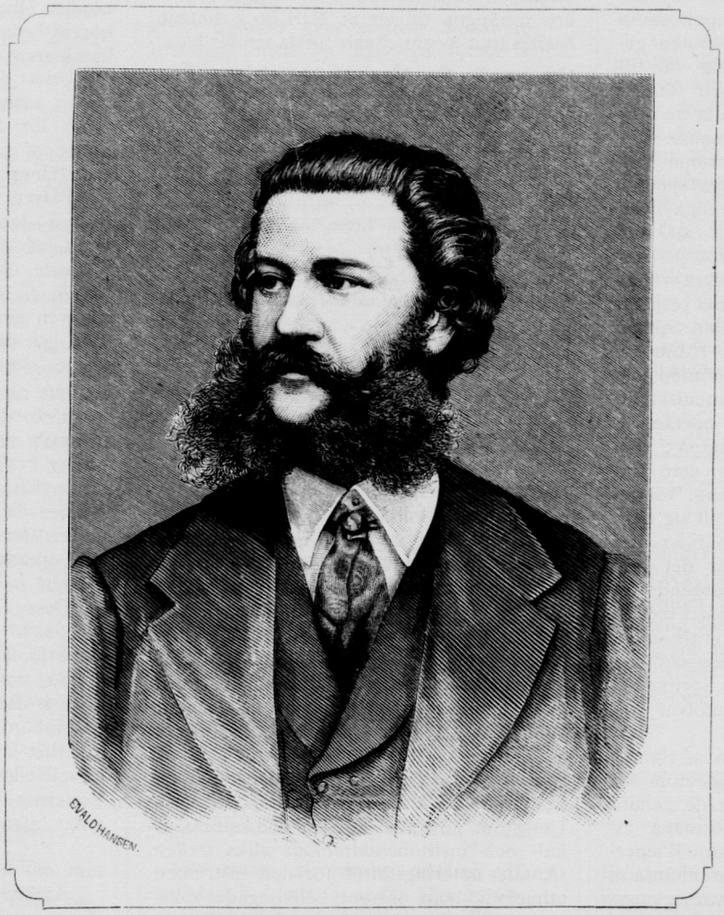
N:o 6. Redaktion: ADOLF LINDGREN. FR. VULT von STEIJERN. Stockholm den 15 Mars 1881. Pris: Helt år 6 kr. Halft år 4 kr. Qvartal 2 kr. Lösn:r 25 öre. Lösn:r med musikbilaga 50 öre. Årg. I.

Johann Strauss.

Knappast någonsin har man i Wien sett teatern så öfverfylld, publikens uppmärksamhet så spänd, som vid första uppförandet af treakts-operetten *Indigo* af Johann Strauss (1871). Indigo var ett första försök på operans område, men den, som vågade detsamma, var en man med europeiskt rykte och en af Wiens populäraste favoriter.

Ett fjerdedels århundrade har förflutit sedan den »yngre Strauss» uppträdde såsom valskomponist i spetsen för egen orkester. Sedan dess har han, oaflåtligen sörjande för karnevalens musikaliska behof, levererat det otroliga antalet af 300 verk. Idel dansmusik. Detta är ett obetydande, ja det minst betydande fält, som till och med en dilettant utan möda kan odla; men äfven här ter sig genast olikheten mellan en blott efterapande färdighet och den anborna, skapande förmågan. Man kan påstå, att Strauss' bana äfven utan faderns namn skulle hafva varit lika rask och glänsande. Redan i hans första kompositioner (Liebeslieder, Johanneskäfer m. m.) framträdde på der mest påfallande sätt hans intagande melodiska talang och verkade förtrollande. Dertill visade sig Strauss fin och pikant i instrumentering, sinnrik genom harmoniska och rytmiska infall, till och med något reformatorisk genom utvidgandet af gamla, allt för inskränkta former. »Ingen konstart» säger Goethe, »bör ringaktas; hvarje sådan är njutbar, så snart en stor talang deri uppnår spetsen.» Den äldre Strauss och Lanner voro sådana stora, glänsande talanger, och i genialiskt herravälde öfver sitt lilla område långt öfverlägsna otaliga »allvarliga» komponister, hvilkas svettdrypande messor, symfonier och sonater aldrig fröjdat ett menniskohjerta. Detsamma gäller om den yngre Strauss; hans faders glada spira tillföll honom utan gensägelse, ja hans exempel och namn förmådde dessutom att väcka till lif tvänne bröders närslägtade konstnärsgry, så att de tre yngre Strauss snart beherrskade hela den dansande verlden — »*soldats sous Alexandre, et rois après sa mort.*»



JOHANN STRAUSS.

Genom dessa förhållanden var Johann (den rikast utrustade bland bröderna) från början utan fråga hänvisad till ett strängt begränsadt område, dansmusiken, och fasthållen vid detsamma under oafbruten verksamhet. Kanske skulle denna talang blifvit hemmastadd och stark äfven i högre konstformer, om han tidigt egnat sig åt större uppgifter och vunnit krafter genom djupare studier. Men den som under 25 år lefvat i valsmusik, uteslutande komponerat en enorm qvantitet danser, lemnar sedermera svårligen detta fält och sällan ostraffadt. Sedan några år spårades dessutom uti Strauss' nyaste verk en obestridlig afmattning; de blefvo svaga, konstlade, raffinerade, uppfyllda af reminiscenser och stodo — med ett enda glänsande undantag — tillbaka för hans äldre saker. Sjelfva Donauvalsens framgång förmådde ej hejda den afmattning och öfvermättnad, som hos Strauss slutligen väckte afsmak för dansmusiken. Han måste känna icke blott att valsen förlorat sitt behag för honom, utan äfven att hans slösaktigt handhafda uppfinningsförmåga började svika. Detta är näppeligen den rätta sinnesförfattningen om man plötsligt vill blifva operakomponist. En framställare af stilleben och djurstycken, som plötsligt blifver historiemålare, en specialist i epigram eller sonetter, som vågar försöka sig med ett drama: dessas öfvergång är ej skarpare, deras ställning ej svårare. Den ensidighet, hvaruti en under årtionden verksam danstonsättares

musikaliska tänkande råkar, har knappast någon jemförelse inom öfriga konstgrenar. Han kommer aldrig ur den hoppande rytmen, den trånga, stränga symmetrien, det populära, sinliga effektsökandet. Mången motsåg derför med ängslan Strauss' första opera, som dock snart vann folkgunsten genom sin friskhet och liflighet.

Efter Indigo har Strauss komponerat ännu flera operetter, hvilka vunnit bifall: *Der Carneval in Rom* (1873), *Die Fledermaus* (1874), *Cagliostro* (1875), samt senast *Prinz Metusalem* och *Das Spitzentuch der Königin.* Fulla af behagliga infall hafva ändock dessa operetter karakteren af stora potpurrier utaf vals- och polkamotiv. Vi kunna här göra den iakttagelsen, huruledes en vid trångt begränsande former van komponist sammansätter äfven sina operor af lätt igenkänliga eller förstuckna dansmelodier. Hans föregående bana för med sig vanan att äfven för denna art af melodisk diktning ej hafva ett enda långt andedrag, aldrig utföra något bredt och tematiskt, utan alltjemt raskt lemna ett motiv för ett annat. Huruledes valsen ofta kan behandlas dramatiskt, visar oss första finalen i Marschners opera Hans Heiling, den andra i Gounods Faust, slutligen i en mindre och anspråkslösare stil den andra finalen i Lecocqs Madame Angôt. I alla tre fallen är valsmelodien behandlad dramatiskt; af alla tre komponisterna utspinnes den bredt, flygtigt afbruten genom mellansatser, som sluta sig väl till dialogen, återupptages ånyo oeh föres i allt högre stegring till slut. I alla tre operorna är den det enda förekommande valsmotivet. Strauss' operetter öfverhopa åhörarna från början med så många sjungna vals- och polkatema, hvilka tränga hvarandra såsom i ett kaleidoskop, att, om verkligen en gång en vals höres på *rätt* ställe såsom den särdeles vackra i balfinalen i »Läderlappen», densamma på långt när ej gör den effekt, som den sparad skulle göra i en annan opera. Man bedrar sig, om man tror att i och med valsen inkommer något raskt dramatiskt lif, någon framåt drifvande kraft i operamusiken. Valsen är lyrisk ej dramatisk; den eger ingen dialektisk utveckling, utan förblifver sig lik i rytm, i stämning, vänder liksom cirkeln ständigt tillbaka till sig sjelf. Der situationen förändras, fortskrider, der det berättas, handlas, der verkar det vaggande valstempot snarare stillastående än drifvande. Äfven är det en skilnad mellan nobla uttrycksfulla sångmelodier i valstempo, och de mer för fiolen än för sångstämman afsedda Wienervalstema, hvilkas sprittande, retande karakter egentligen utöfvar sin makt i danssalen.

Sålunda se vi i operetterna af Strauss en obestridligt glänsande talang utom sin rätta sfer. Det må tillstås, att de genom rikare musikalisk uppfinningsförmåga utmärka sig framför de flesta andra Wienerprodukter af detta slag, men de uthärda ej någon jemförelse med de bättre, genom dramatiskt lif och esprit framstående af Offenbach eller Lecocq. Såsom det bästa Strauss skrifvit skall man väl aldrig komma att anse hans operor, utan hans valser, äfven om han på de förra nedlagt hundra gånger mera möda. Liksom den anklagade Scipio, i stället för att rättfärdiga sig för sin förvaltning, talade om huru han den dagen slagit Hannibal vid Zama, — så ville jag, i stället för att kritisera »Indigo» eller »Die Fledermaus», låta uppspela för läsaren valsen »An der schönen blauen Donau». Den verkar öfvertygande. Strauss' Donau-vals har ernått icke blott en exempellös popularitet, utan äfven en särskild betydelse, den af ett citat, ett slagord för allt skönt, älskligt, lustigt, som Wien eger, den är för österrikaren icke blott såsom för andra en skön vals, utan en patriotisk folkvisa utan ord. Jemte Haydns folksång, som hyllar kejsaren och kejsarefamiljen, eger han i Strauss' »Sköna blåa Donau» en annan hymn, som besjunger hans land och folk. Hvarhelst i fjerran land Wienare sammanträffa är denna ordlösa Freds-Marseillaise deras festsång och igenkänningstecken. När helst vid en festmåltid en toast egnas Wien, infaller orkestern genast med »Schönen blauen Donau.» Man kan icke tänka sig det annorlunda, ty denna hos alla inpräglade melodi säger tydligare, varmare än alla ord allt det mest smickrande, som om »Wien» kan sägas.

Och detta är den anmärkningsvärda betydelse, som denna komposition, alla folkvisor till trots, småningom ernått: hennes melodi verkar som ett upprop, liksom hennes titel är ett poetiskt citat. De flesta beundrare af Strauss' vals veta troligen ej att orden »An der Schönen blauen Donau» äro refrängen till ett af Karl Beck diktadt, hjertevarmt poem, hvars första strofer lyda:

Och jag såg dig under smärtan, och jag såg dig ung och huld,
Der som trohet gror i hjertan, som i grufvan ädelt guld:
Här vid Donau, vid den sköna blåa Donau!

I min stjerna stod det skrifvet, att jag måste finna dig,
Och dig älska bortom lifvet, och för alltid fröjda mig
Här vid Donau, vid den sköna blåa Donau!

Och mitt hjerta blomstrar åter, knoppar hölja öde snår,
Ingen nu här längre gråter, näktergaln sin visa slår
Här vid Donau, vid den sköna blåa Donau!

Ur notskriftens historia.

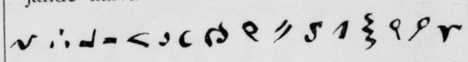
Af *Siegfried Saloman.*

I.

Visserligen ega vi blott mycket ofullständiga och obestämda uppgifter rörande den äldsta s. k. *forngrekiska* tonskriften, och jag nämner den derför endast i förbigående för fullständighetens skull. Antalet af den tiden brukliga tontecken lär ha belöpt sig till 1,620; från detta tal kan man med temlig visshet sluta till den invecklade teckenskriften i allmänhet. Man vet att dessa tecken utgjordes af grekiska bokstäfver i olika lägen och sammanställningar samt med på åtskilliga sätt förändrad form. Dessutom användes för en och samma vokal- och instrumentalmelodi olika tecken, så, att noteringssättet för den instrumentalmelodi, som unisont beledsagade vokalmelodien, till utseendet var helt olika noteringssättet för den sistnämnda.

Notering med bokstäfver gick från den grekiska antiken öfver äfven till den gammalkristliga musiken, till dess bokstäfverna ersattes med andra tecken. Ett liknande noteringssätt finner man äfven i några gamla manuskript innehållande *slaviska* sånger, i det att tonerna der likaledes betecknas med bokstäfver, som sannolikt äro ett lån från *byzantinska* kyrkan, hvilken underordnade sig den så inflytelserika grekiska antiken.

Om det musikaliska noteringssättet hos *judarne* i forntiden har man inga upplysningar förr än i sjunde århundradet, sedan hvilken tid tecken eller accenter som följande hafva kommit till oss, t. ex.:



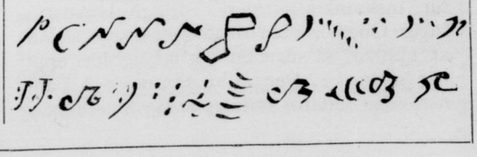
o. s. v. Enligt flere lärde äro dessa tecken en qvarlefva ifrån musiken i Salomos tempel. Den musikaliska tolkningen af dessa accenter har endast blifvit traditionelt, muntligt meddelad ifrån slägte till slägte, och föredragas ännu i våra dagar *Thoran* (Den heliga skrift) och *Megilla* (Esters bok) efter desamma. De sättas öfver och under texten; dock är det förbjudet, att bifoga dem i urtexten eller de kopior, ur hvilka föresångaren i synagogan uppläser. Denne måste lära sig utförandet genom andra exemplar, i hvilka dessa tecken finnas. Enskilda af dessa tecken, hvilka kallas *Tropp* eller *Tamim*, beteckna icke blott enskilda toner, utan ock flera eller färre sammanbundna tonförbindelser af olika intervall uppåt och nedåt, löpningar, förslag, mordenter o. s. v. Dock äro hvarken tonhöjden eller den rytmiska taktindelningen härvid bestämda, hvarigenom utförandet får karakteren af ett fritt föredrag.

Under första hälften af medeltiden uppstod i *romerska kyrkan* idén om en tonskrift för koralsången, enär man kände behof af att genom bestämda tecken antyda tonerna.

Påfven *Gregorius* (590—604) ordnade de på den tiden brukliga tonerna till en skala af sju toner och betecknade den djupaste oktaven genom stora bokstäfver: *A, B, C, D, E, F, G;* den följande högre oktaven genom små bokstäfver: *a, b, c, d, e, f, g;* den ofvan denna följande ännu högre oktaven genom dubbla bokstäfver: *aa, bb, cc, dd,* o. s. v. eller $\bar{a}$, $\bar{b}$, $\bar{c}$, o. s. v., hvarifrån den ännu i dag brukliga benämningen: *stor, liten, ettstruken* oktav o. s. v. härrör. *B* och *b* betecknade då ingalunda såsom nu *b*, utan *h*; först mycket senare, då man började införa kromatiska tecken (försättningstecken) i diatoniska skalan, gjorde man skilnad mellan *b* qvadratum — alltså *h*, och *b* rotundum eller *b*.

Dessa så *benämnda* toner *tecknades* med s. k. *neumer (nota romana)*, hvilka ännu förefinnas i äldre koralböcker. Neumerna voro i sin början ganska bristfälliga, i det desamma blott antydde tonernas inbördes höjd eller djup, utan att med säkerhet angifva vare sig ett bestämdt intervall eller sjelfva den absoluta tonhöjden. Tonernas läge betecknade man nemligen ännu utan linier helt obestämdt, ungefär som om man skulle skrifva: $a^{b}\ {}^{d}g$.

Ambros och Fétis beskrifva neumerna såsom små streck, hakar, punkter, halfbågar och liknande figurer öfver textorden af följande utseende:



Genom att kunna noga beteckna vissa toner hade bokstäfverna visserligen företräde framför neumerna *(nota romana)*. Emellertid ser man i nota romana en ny princip: melodien stiger och faller motsvarande de små streckens och hakarnes relativa stigande och fallande. De tjenade dessutom i början till sångarens hjelp vid memorerandet af en melodi efter gehör; sedermera erhöllo de småningom en allt större bestämdhet och förvandlade sig slutligen till våra nu brukliga *noter*. I Ryssland finner man ett liknande skrifsätt i gamla kyrkoböcker, äfvenså hos dervarande ortodoxa (gammaltrogna), hvilka ännu sjunga efter sådana tecken, af dem kallade »krukami» (hakar).

Sedermera kommo *en, två* och *flere linier* i bruk: den öfversta vanligen gul, den nedersta röd; derpå drog man öfver hvar och en af dessa båda linier en svart; *på, öfver* och *under* dessa linier satte man tontecknen, och slutligen bestämde man medelst en *klav* den ton, från hvilken man utgick och härledde de öfriga högre eller djupare tonerna.

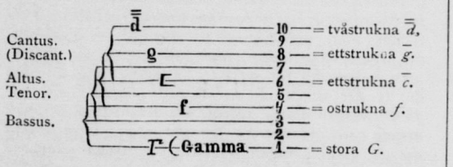
Enligt Ambros (»Geschichte der Musik») tillskrifves benediktinermunken *Guido af Arezzo* (1010—1050) tillfogandet af ofvan nämnda två svarta linier, hvilka drogos genom nota romana öfver den röda och gula linien. Guido lär samtidigt äfven begagnat bokstäfver vid notering. Härefter brukades *punkter*, som sattes på och mellan linierna, men detta först till följd af den fullständiga utvecklingen af nota romana, och först efter Guido, dock ännu utan bestämmande af tidvärdet.

Klaven betecknade vanligtvis tonen *c* eller *f*, hvilka bokstäfver man satte på en af linierna.

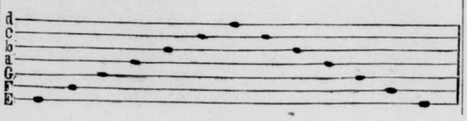
I tolfte århundradet gick systemet med linier och klaver från koralskrift öfver till *mensural-* eller *figuralmusik*, d. v. s. en sång för flera samtidiga och olika stämmor, *kontrapunktisk* musik.

Ett noggrannare bestämmande nödvändiggjordes af de olika höga och djupa tonlägena hos stämmorna, som man senare benämnde *discant, alt, tenor* och *bas*. Emedan vid denna tid behofvet af sång företrädesvis gjorde sig gällande vid gudstjensten, så se vi systemets fullständigande och utbildning för det mesta härröra från klostren. Ännu under lång tid måste der discant och alt företrädesvis utföras af män med mycket höga tenor- eller falsettstämmor.

Ur Guidos af Arezzo tonsystem uppstod en notplan af 10 linier; de 4 olika stämmornas omfång fann man emellan stora bas-oktavens *G* och tvåstrukna oktavens *d*:



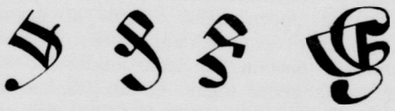
Ett annat noteringssätt skall hafva bestått deri att man drog 7 eller 8 linier öfver hvarandra och satte punkter blott *på* men icke *mellan* dessa:



Då man till en genom punkter betecknad sång satte ännu en stämma likaledes med punkter, så stodo derigenom punkter emot (contra) punkter, och detta har gifvit upphof till den senare antagna benämningen *kontrapunkt*.

Kontrapunktister på den tiden satte stämmorna i en här ofvan tecknad notplan eller partitur och kallade den *tabulatur*. Men en sådan fullständig notplan behöfde icke hvarje sångare, emedan hans omfång kunde betecknas på högst 5 linier; ur denna tabulatur afskref man derför för hvarje sångare hans stämma på en förenklad *plan af 5 linier*. Bilinier eller s. k. *hjelplinier* förekommo nästan alldeles icke, och stämmans omfång måste inneslutas inom dessa 5 linier, i det man gaf hvarje stämma den henne tillkommande klaven.

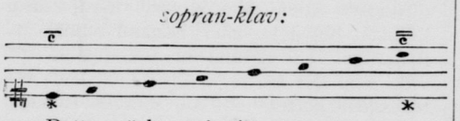
I äldre musikalier finner man den nu brukliga s. k. *G-klaven* i form af en gammal tryck-bokstaf:



hvaraf man kan vara berättigad att antaga, det våra nu brukliga klaver uppstått genom vanställande af den ursprungliga bokstafven från kopisternas sida.

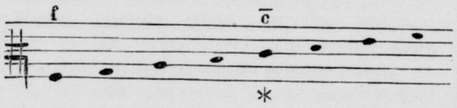
För höga stämman, *cantus* — senare äfven *discant* eller *sopran* benämnd — bestämde man en klav på första linien nedifrån räknadt, och kallade tonen på densamma *c*:

sopran-klav:



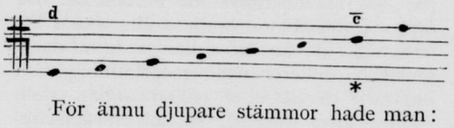
Detta räckte ej till för en djupare stämma och man bestämde då att samma noter på samma linier skulle kallas olika och sjungas djupare:

alt-klav:



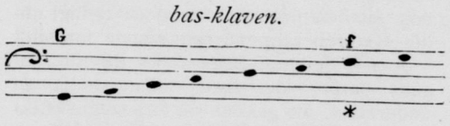
Då detta likväl ej räckte till för ännu djupare stämmor, så uppkallade man samma noter på ännu ett tredje sätt och sjöng dem ännu djupare:

tenor-klav:



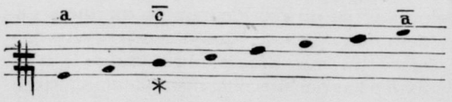
För ännu djupare stämmor hade man:

bas-klaven.

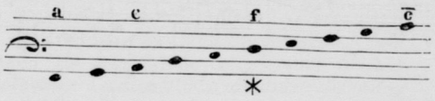


För röster af mindre omfång påfann man derpå ännu 2 andra klaver, för att undvika bruket af bilinier, nemligen en *c*-klav för en djupare diskant, senare kallad

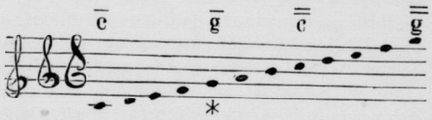
mezzo-sopran-klav:



och en *F*-klav för en högre bas, *bariton* kallad:



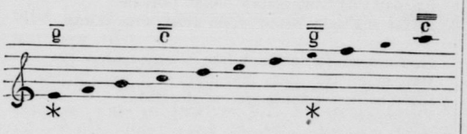
Då kontrapunktisterna ännu icke, såsom nu, kände fördelen af att vid transponerandet af ett stycke begagna sig af andra tonskalor medelst användandet af försättningstecken ♯ × ♭♭, så måste de taga sin tillflykt till andra klaver; sålunda kom *G-klaven* på andra linien i bruk:



För instrument skref man i samma olika klaver som för sångstämmor. För instrument af högre omfång synes man hafva infört bruket af *G*-klaven på andra linien. Dessa instrument trakterades under lång tid blott af de skråmässiga musikanter, man kallade tornblåsare, spelemän, konstpipare; man satte sig länge emot afskaffandet af »*tyska tabulaturen*» (bokstäfver i sället för noter) och mot upptagandet af då brukliga instrument i den ädlare tonkonsten.

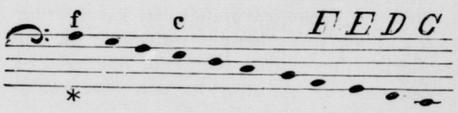
I sextonde århundradet blef violinen mycket förädlad; *G*-klaven erhöll snart namnet *violin-klav*, men användes ändock äfven för andra instrument och blef slutligen den allmännaste, i det den brukades så väl för barn- och fruntimmers- som mansstämmor, hvarigenom den blef liksom könlös.

Från sjuttonde århundradet, vid den tid då den kungliga hofmusiken i Frankrike utgjordes af en violin-corps (Les vingtquatre Violons du roi) lär datera sig uppkomsten af den s. k. *fransyska violinklaven;* man satte den på nedersta linien och kallade noten på denna *g*:



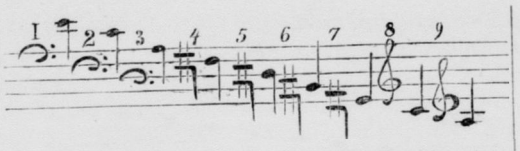
Tänker man sig de i denna klav skrifna noter två oktaver djupare, så sammanfalla dess toner så till klang som noternas benämning med dem i vår bas-klav.

Ehuru mycket sällan, finner man slutligen äfven i kompositioner från sextonde århundradet en *bas-klav* med *f* på femte linien:



hvilken, om man tänker den två oktaver högre, sammanfaller med vår violinklav på andra linien. Denna *F*-klav brukades för öfrigt icke för sångstämmor, utan för de djupaste blåsinstrumenten, i synnerhet för basbasunen (*trombone grosso*), som användes i kyrkomusiken.

Sålunda hade man efter hand infört ej mindre än nio särskilda klaver, som sins emellan alltid ega ett afstånd af en ters:

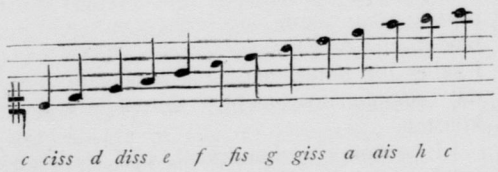


N:o 1 förekommer blott sällan i sextonde århundradet, och försvinner snart alldeles.

N:o 3 och 6 afskaffades redan under senare hälften af sjuttonde århundradet, i det man ej mer betjenade sig af dem för att transponera ett helt stycke till en annan ton. I samlingar af pater Martini, Burney, Hawkins m. fl. förekomma dock ännu dessa båda klaver, hvarför det är ganska intressant att känna till dem.

N:o 9 försvinner slutligen äfvenledes; man skall näppeligen finna den någonstädes efter de Lulliska opera partiturens tid.

Vår notskrift är egentligen och ursprungligen beräknad blott för *diatoniska* tonskalan, enär hon icke innehåller något tonernas kromatiska fortskridande. I nyare tid (1800) har professor Krause i Göttingen (förut i Dresden) föreslagit att gifva *hvarje halfton sin egen plats*, hvarigenom notskalan skulle bestå af 12 (i stället för 7) toner:



Den högste?

»Uti musiken högst bör Mozart kallas» —
Så säger en — »hans toner famna verlden,
Antikens ande lefver: Mozarts är den,
Och detta bröst, han öppnar oss, är allas.»

»Nej» — svara hörs en annan högvis Pallas —
»Beethoven ger jag palmen, han begär den:
Först han har blåst till lif på inre härden
Den eld, hvaraf vårt väsen genomsvallas.»

Dock — låt de dårar tvista! Se på himlen
En natt, då vintergatan dukat borden
I Herrans sal: Bland tusen ljus, som skåda

Ur fjermsta fjerran ned från stjernevimlen,
Välj ut de två, dem längst du tror från jorden!
Säg: hvilket sitter högre af de båda?

A. L.

Operans inverkan på kompositionstekniken.

Sedan vi i en föregående uppsats tagit i betraktande operans vigt i mera allmänt kulturhistoriskt afseende, återstår oss, för att fullständiga ämnet, att kasta en hastig blick öfver hennes inflytande på den specielt musikaliska tekniken, nämligen på *harmoniens, solosångens* och *instrumentalmusikens* utveckling.

Den operan föregående kyrkomusiken rörde sig uteslutande i de gamla, s. k. »antika» tonarterna, om äfven det moderna tonsystemet redan aningsvis framskymtar i den ur Guidos af Arezzo solmisationsteori framsprungna s. k. »musika ficta» med dess höjnings- och sänkningstecken. Men med den nya operastilen, »stile rapresentativo», blef plötsligt de gamla tonarternas mystiska slöja sönderrifven, och det moderna dur- och mollslägtet glänste afgjordt igenom. Nu först var brytningen med medeltiden fullbordad. Om än de gamla tonarterna fortfarande vegeterade, så häftade de dock blott vid qvarlefvorna af den äldre stilen; ja äfven inom denna stil gjorde sig den nya riktningen gällande, och sjelfva kyrkan upptog omsider densamma i sitt sköte.

»Monodien», den enstämmiga sången hade, utan operans dramatiska impulser, nödgats förfela sitt mål och planlöst förrinna i sanden. Inom operan åter antog den småningom fastare konturer och utvecklade sig efterhand till recitativ, cantilena och konstaria. Men denna solosång kunde endast röra sig på ett fast, harmoniskt, det vill säga ackordiskt underlag. Nu kunna vi visserligen icke tänka oss någon musik utan harmoniska förhållanden, äfven nederländarnes polyfona sats hvilar på sådana och dessa komma särskildt i enklare stycken, såsom litanior, improperier o. d. till uppenbarelse i form af nakna, hårda eller veka, treklangsföljder. Men en närmare pröfning af dessa följder lär oss, att treklangerna ingalunda äro tänkta såsom ackord, utan fast mer såsom den primitivaste af allt slags kontrapunkt, nämligen en kontrapunkt af not mot not. I deras användning bildar icke ett harmonisystem den ledande tråden, utan stämmornas toner äro radade vid hvarandra alldeles som tonerna i »cantus firmus». De skenbara ackordbildningarna hos Palestrina t. ex. äro just rätt och slätt skenbara, de uppkomma blott såsom tillfälliga kombinationer af stämföringens sammanstötningar, men hafva hvarken betydelse eller bestånd såsom utflöden ur ett system, utan endast så till vida som det är fråga om de särskilda intervallens korrekthet. Vi, som så att säga insuga harmonien med modersmjölken, kunna blott med möda sätta oss in i detta stämningslif och inlägga ovilkorligen i dessa musikbilder något som deras skapare svårligen tänkt på. Med solosången uppträdde nu emellertid *ackordet* såsom melodiens regulator och tillika såsom herskare äfven öfver körsatsen.

Men i operan skulle äfven utveckla sig krafter, som skulle styra hän mot ett alldeles nytt, dittills främmande ideal: nämligen de musikaliska instrumentens muntra skara. Till den polyfona satsens struktur lemnade den menskliga stämman ensam materialet, till och med orgeln var ett djupare ingripande inflytande förmenadt. De öfriga instrumenten kommo alls icke i betraktande; de förblefvo hänvisade till dansmusikens underordnade rangställning, och om de i denna eller någon annan sjelfständig form förenade sig till en flerstämmig sats, så framblickade dock tydligt under fakturen sångmusiken såsom förebild. I operan deremot befordrades de till sångens bärare, der hade de att stödja, att undermåla, att genom sin färg stegra effekten af framstående stämningsmoment; och i mån som operan utbildade sig, erhöllo de allt rikare tillfälle att göra sig gällande såsom sjelfständiga makter. Som en liten oansenlig källa qvällde instrumentalmusiken en gång fram ur operan, såsom en bred, präktig ström har densamma nu mera genombrutit operans dammar och öfversvämmar dem med sina väldiga vågor; i symfonien har den absoluta instrumentalmusiken eröfrat operan och såsom herskarinna dragit in i det hus, der hon en gång förrättade en tjenarinnas åligganden. Äfven konstens utvecklingsfaser hafva stundom sin tragik. — —.

Har nu emellertid — kan man fråga — operan kanske redan öfverlefvat sig sjelf? Om vi öfverskåda hennes historia från *Jacopo Peri* till *Richard Wagner*, så förvånas vi öfver de många förvandlingar som i detta slags drama hafva försiggått, och tillika kan det icke undgå vår blick, att operans fortväxt står i innerligaste förbindelse med den musikaliska konstens öfver hufvud, att hvarje framsteg i den senare städse finner en reflex i den förra. Detta vittnar om en elasticitet som talar för en sund lifskraft. Tillfälliga förderfliga återverkningar på smaken böra icke tagas i betraktande. När det gäller den historiska helbilden af en företeelse, böra partikularistiska åsigter icke blanda färgerna. Har operan verkligen öfverlefvat sig sjelf, så måste samma öde äfven hafva drabbat musiken öfver hufvud; att borttaga operan skulle vara att borttaga hjertat ur kroppen på den nuvarande tonkonsten.

Ur Roger's dagbok.

Med hugenotterna gjorde jag början att med tyskt språk beträda den tyska skådebanan. Hvarje qväll innan jag gick till sängs lärde jag mig ett par satser, dem jag vid uppstigandet kunde fullkomligt utantill. Operaversarne hafva ju alltid samma rim med sig: *amour* kommer sällan utan *retour*, och får man se *Herz* kan man vara säker på att *Schmerz* är inte långt borta. Under ett halft år har jag hvarje morgon och afton fortsatt denna enformiga procedur och slutligen — kunde jag Raoul på tyska. — —

Vid dålig röst i följd af en mycket orolig natt, och Meyerbeer var der! Han hade hållit sitt ord att presentera mig för orkestern, hvilken appladerade mig vid mitt framträdande men ej efter mina sångnummer. Vi, min hustru och jag, gingo ifrån profvet såsom ett par fördömda. Jag hade redan fått afsmak för Berlin; det tycktes mig nu omöjligt att lefva här, då hvar man på gatan kunde läsa min skam i ansigtet på mig . . . vi tillbragte dagen med döden i hjertat. Vi stackars konstnärer! *En* motgång inger oss mera missmod, än som *tio* framgångar äro i stånd att utplåna. —

Gårdagens framgång har hållit mig vaken; glädjen har samma verkan som kaffet. Jag klädde mig och gick ut: jag kände behof att låta beundra mig ett grand; olyckligtvis såg jag endast till *droskkuskar* på gatan; det betyder ingenting, jag visar mig i hast för dem och det tycktes som om de kände till mig. Hvad skulle jag ej ge dem i dricks-pengar om de förstode mig! Berlin, som jag nyss fann så afskräckande är en leende stad. —

Ander har ledig röst i de högre tonerna men utan fyllighet, utan stil och intet spår till den doft som kan utströmma från denna underbara musik, men han eger denna genres alla egenskaper i sin strupe: luftvolym, beslöjade toner, mången gång framträdande både skönt och glänsande. *C'est un instrument, ce n'est pas un artiste*, och trots detta tycker man om honom på scenen. — Men brist på nyansering håller man till godo i Tyskland; man kallar det för styrka i organet. Jag för min del tycker att det är en afgjord svaghet. *En sångare sjunger aldrig starkt, om icke rösten är oförmögen att frambringa schatteringar, utan hvilka det ej gifves någon konst.* De tyska sångarne hafva än mer än våra sedan Duprez underordnat allt för rösten, icke i afseende på den intelligenta behandlingen af dess olika klangfärger utan med hänsigt till tonbildningens jemna styrka. I detta land, der filosofien så ofta förlorar fotfäste, för att stiga upp i molnen, är sångens konst fjettrad vid stoftet. Tyskarne, säger man, hafva en konstskatt; väl möjligt, men mig förefaller det som om de affallit från gudomligheten för att tillbedja templet, och detta felet kan tillräknas konstnärerna i högre grad än publiken. Det fins menniskor

som likt vansinniga applådera skriket vid slutet af ett stycke, hvars mellansats kanske blifvit helt medelmåttigt utförd.

Man gör här i Tyskland alltför mycket musik och konsten har ingen fromma af detta slöseri: hvad derigenom vinnes för den stora allmänheten förloras i afseende på värdighet och fullkomning.

Fra Diavolo är en märkvärdig rol, som endast genom stor finess i detaljutförandet kan hållas uppe. Jag har hört tvifvel uttalas rörande det comme il faut hos den förnäme herrn, hvilket jag inlägger hos honom i de båda första akterna. Just häri ligger det originella, det riktiga i uppfattningen. Denne bandit får icke blott gifva sig utseende af *grand seigneur*, han måste i verkligheten vara det. Det är hans utpreglade karaktär, som skiljer honom från hans trupp och höjer honom öfver dessa; jag vet ej heller något förskräckligare, än den förnäma kallblodighet, med hvilken han hotar att slå in skallen på Beppo. Detta är hundrade gånger mera imponerande, än brutala hotelser. —

Må vara att Marschners Templer und Jüdin innehåller åtskilliga vackra saker, men, min Gud, hvilket musikaliskt system! en evigt full, i oupphörlig rörelse försatt orkester, som nödgar till fördubbling af instrumenten, till fyrfaldigande af röststyrkan och behandlar rösten som ett orkesterinstrument. Det är sant, att nyanseringskonsten är just ej den tyska sångkonstens starka sida; piano och forte förstå de sig nog på, men att sjunga åtta takter starkt och åtta takter svagt är en barnlek och en effekt som hela verlden känner. Något annat är det att finna de fina nyanser som framgå ur ämnet, ur ordens mening, att göra den hastiga systemvexlingen, det *tempo rubato*, som åstadkommer en så skön färgskiftning i operan. Komponisterna äro vana att såsom sina tolkar ega att tillgå mer eller mindre vackra röster, hvilka dock ej äro förädlade genom konstnärlig insigt, och de äro sålunda tvungna att behandla orkestern fullkomligt symfoniskt. —

Après la chasse. 27 Juillet 1859, sept heures du soir. Dicté à Fanny (hans fru): Il me reste un bras! . . . et du coeur*. — — Jag kan öppet framlägga denna dagbok. Om jag deri ofta talat om mina framgångar, så nämner jag dem med sådan uppriktighet, att man ej kan tillräkna mig att vara öfvermodig. Och om jag har framgångar att uppvisa, så har jag städse arbetat på att göra mig förtjent deraf. Jag har uppnått dem, emedan det just är tillåtet en ärlig konstnär att eröfra dem. Aldrig har jag skattat åt mängdens vexlande smak, jag älskar konsten lidelsefullt; hon har varit min lefnads kult och om jag nått så långt att kunna fröjda mig öfver det bifall som belönat mina ansträngningar, så var jag stolt häröfver ej för den obetydliga prestens skull, som jag var, utan för den gudomlighet jag tjenade.

* Roger hade den olyckan att 1859 skjuta sönder sin ena arm, som derefter måste amputeras. Han uppträdde derefter på scenen med en mekanisk arm, och var efter detta en lika stor gunstling hos publiken som förr.

Från scenen och konsertsalen.

Visserligen hafva vi denna gång att skärskåda de sceniska företeelserna under ej mindre än en hel månads tid, men bristen på materiel är dock, det oaktadt, blott alltför känbar. Två operarepriser, en liten operettnyhet — hvad kan dermed åstadkommas, helst ingenting är att förmäla vare sig om gästspel eller debuter?

Men denna stiltje i vår teaterverld torde endast vara öfvergående, tro och hoppas vi. Vår första lyriska scen har ju omplanterat Siegfred Salomans »*Karpathernas ros*» i svensk jordmån, der den nu som bäst håller på att slå rot, för att snart nog spira upp med tvenne knoppar på samma stängel: man ämnar nemligen låta pjesen framträda i två olika upplagor, d. v. s. med *alla* rolerna dubblerade, en uppmärksamhet mot tonsättaren och hans opus för hvilken denne bör känna sig dess mera smickrad, som icke ens de allra yppersta verk som prydt och pryda k. teaterns spellista vederfarits något dylikt. Nya teatern som, då detta skrifves, just värfvat en »*rekryt*» af Heland, rustar sig att med »*Drottningens spetsnäsduk*» vifta samman den ystra operettmusikens beundrare, dock riskerande att med denna manöver sjunka i aktning hos den del af allmänheten som hållit teaterstyrelsen räkning för dess på sista tiden ådagalagda urskiljning i fråga om valet af pjeser. Vid Mindre teatern smider man på »*Den lilla slafvinnans*» bojor, med hvilka man vill fängsla samma publikum som kort derefter skall snärjas i »*Sköna Helenas*» måhända mera förföriska garn. Som synes, lofvar den närmast förestående teaterperioden att i fråga om »nyheter» erbjuda all önskvärd omvexling — och våra teaterrevyer med den.

Endast i förbigående vilja vi omnämna k. teaterns tvenne senaste operarerepriser: *Hallströms* »*Den bergtagna*» och *Aubers* »*Svarta dominon*», båda med några smärre förändringar i rollbesättningen. Den förra var i synnerhet af intresse och äfven ur ekonomisk synpunkt lyckligt vald: styckets tyvärr blott till en del äkta gammalnordiska hållning, Hallströms ibland genialiska, mindre ofta originella, men alltid fyndiga och välklingande musik, som i fråga om melodisk uppfinning och stilens enhet står ojemförligt mycket högre än »Vikingarne», vidare fröken Grabows aldrig svikande popularitet, de lysande balletterna, den för denna teater rätt sällsporda dekorations- och kostymprakten, utgöra ju ganska mäktiga faktorer för att tillsammantaget bilda — en kassapjes. Bergakungen och Ingeborg ega samma förträffliga representanter som förr: hr *Arnoldson* och fröken *Grabow*. Bergadrottningen har onekligen vunnit på att anförtros åt fröken *Ås*, som här visar tydliga framsteg och röjer en god dramatisk begåfning. Vissa ojemnheter i hennes malmfulla röst, särdeles höjd och djup, äro ännu i behof att afslipas. Annars är mot sångmaneret föga att anmärka.

»*Césarine*» är namnet på den nya treaktsoperetten, som i dagarne gått öfver Mindre teaterns tiljor. Att dess lifslängd der ej blir synnerligen lång, torde väl få antagas, hvilket dock icke bör skrifvas på de utförandes utan på hrr Schirmers och Wolfs, textförfattarens och kompositörens räkning. I stycket ingå visserligen icke dessa tvetydiga, dumma och barnsligt orimliga ingredienser som tyckas vara så oåtskiljaktiga från den moderna operettkulten, vare sig nu att den leder sitt ursprung från Offenbachs eller Suppés hemland. Men äfven om den beskedliga handlingen icke saknar en viss poetisk lyftning, är den å andra sidan genom sin svaga intrigbygnad och föga muntrande karakter icke egnad att väcka någon lifligare stämning hos publiken. Tonsättaren har förgäfves sökt att bättra upp saken genom ett brokigt potpourri af mer eller mindre kända melodier, till en del slentrialmessiga och triviala, till en del, hvilket ju ock är berättigadt af pjesens innehåll — af en mera stadgad prägel samt med omsorg utarbetade. Till det senare slaget vilja vi räkna Césarines drömkupletter och valsduetter mellan henne och markisen samt Louison och chevaliern, äfvensom en verksam qvartett i tredje akten. Hufvudrollerna gifvas med godt samspel af fröken *Wiberg*, fru *Hjortberg*, hrr *Sjöberg*, *Sellman* och *Linden*. Den senares i tal och spel öfverdrifna affektion är icke på sin plats.

Från scenen till konsertsalen!

Den märkligaste insatsen i vårt konsertlif är naturligtvis Musikföreningens sedan någon tid förebådade och derefter mycket omskrifna uppförande af *Händels Messias* vid en fulltaligt besökt konsert i Ladugårdslands kyrka den 3 dennes, Det i tid och otid upprepade uttrycket »musikalisk högtid« vilja vi utan tvekan tillämpa på denna verkligt njutningsrika musikfest. För att söka dess närmast föregående motstycke här på platsen måste man gå så långt tillbaka i tiden som till 1871.

Att nu inlåta oss i någon detaljerad analys af Messias och dess ovanskliga skönheter eller någon utförligare granskning af Musikföreningens prestationer torde vara mindre behöfligt och är ej heller vår mening. Detta skulle för öfrigt föra oss vida utom det spaltområde, hvaröfver dessa revyer ha att förfoga. Det vilja vi emellertid säga att man att döma af den på det hela rätt lyckliga tolkningen af Messias bör kunna vara förvissad om att oratorie- och kyrkmusiken i den nya musikföreningen kommer att ega en både driftig och pietetfull främjare.

De anmärkningar, som man i ett eller annat afseende skulle kunna framställa mot utförandet, syfta endast företrädesvis på några af solisterna, hvaremot den väl samspelta, väldiga orkestern och den tydligen med omsorg inöfvade, redan nu rätt godt samsjungna kören i allmänhet förtjena loford. Så fann man t. ex. att det i sig sjelf så vackra altpartiet icke kom till sin fulla rätt med fru *Rubens* svaga och osäkra samt mindre rena sång, detta med liflig hågkomst af det präktiga föredrag som t. ex. fru Trebelli, ehuru icke någon egentlig »Händelsångerska» härom året gaf åt den herrliga arian n:o 8 (O! Thou that tellest good tidings). Hr *Lundquist* sjöng varmt och redbart som alltid, med mycket tydlig artikulation, men något jemntjockt och vid de högre tonerna ej utan ansträngning. Mot olämpligheten att anförtro hr L. tenorpartier har ock kritiken vid ett liknande tillfälle i fjor (skapelsekonserten) med rätta höjt sin röst.

Att fröknarna *Grabow* och *Niehoff* samt hr *Lange* ännu icke äro mogna för kyrksången, som ju kräfver sitt föredrag, torde knapt förnekas, med skyldig aktning dock åt de förras alltid korrekta, klockrena och välljudande sång.

I öfverensstämmelse med den af Mozart verkstälda bearbetningen hade man vid konserten uteslutit tre nummer. Detta torde så mycket mindre kunna göras till föremål för anmärkning som Messias t. o. m. i England aldrig gifves fullständigt. Tvärtom skulle man, som ock någonstädes anmärkts, kunna ifrågasätta lämpligheten af ännu flere förkortningar (särskild skulle vi för vår del velat påyrka uteslutandet af duetten mellan alt och tenor »Du död hvar är din udd», på grund af dess mindre lyckliga exekution). Sannolikt är väl ock att om Musikföreningen hade tillmötesgått en från åtskilliga håll framställd önskan och gifvit en ytterligare Messiaskonsert, skulle oratoriet fått undergå betydliga förkortningar. Enligt ett i dagarne fattadt beslut lärer dock någon dylik konsert icke komma att ega rum, utan förbereder föreningen till uppförande Mendelssohns Walpurgisnacht.

Ett gediget och intressant musiknöje, liksom dess med rätta gouterade föregångare, var den *tredje* symfonikonserten å stora teatern under Normans ledning. Man gaf blott goda, sedan gammalt värderade saker: Spohrs åtminstone i de båda mellansatserna friska och natursanna orkestermålning »Årstiderna», ett af hans sista opus, samt Schumanns symfoniska förstlingsverk (B-dur op. 38), som med sin ogrumlade friskhet, sitt jublande känslolif och sin klara fattlighet hör till S:s populäraste arbeten. Att hofkapellet här häfdade sitt gamla anseende med glans, torde ej kunna behöfva nämnas.

Mellan dessa båda nummer uppträdde hr *Zetterqvist*, den unge framstående violinisten, om hvilken vi förut talat, och spelade första satsen ur Beethovens konsert. Med återgifvandet af denna ytterst svåra komposition inlade han mycken ära: bred och fast ton, osviklig renhet, exakt teknik och ärlig uppfattning. Värma och själfullhet är ännu hvad man saknar hos hans violin. Men den bristen blir väl i sinom tid afhulpen.

Den till förmån för *Herman Berens'* familj gifna, talrikt besökta konserten i musikaliska akademien egde äfven ett rent konstnärligt värde, något som visserligen icke alltid inträffar, när musiken hos oss träder i välgörenhetens tjenst.

I afseende å programmets sammansättning var samma norm vidtagen som vid fjolårets Stolpe- och Héritte-Viardotkonserter, samt detta års Josephson- och Stenhammarkonserter: det upptog nemligen uteslutande Berens' tondikter. Den öfverblick man härigenom erhöll öfver hans flitiga och aktningsbjudande tonsättareverksamhet på åtskilliga vokala och instrumentala områden, var onekligen af ett visst intresse. Inledningsnumret var utmärkt väl valdt: den fjerde af de, företrädesvis inom amatörsverlden med en viss förkärlek spelade s. k. Gesellschafts-Qvartette (piano fyra händer, violin och violoncell, f-dur op. 30), ett tatentfullt och stämningsvexlande verk med mycket originell motivbehandling. De tre sista satserna väckte i synnerhet lifligt erkännande. Bland solosångerna fästa vi oss vid en liten karakteristisk serenad för baryton ur op. »Riccardo», som med sin koketta bolerorytm och smäktande, veka, sångbara melodi man nästan skulle kunna tagit för »en *äkta* spanior». Förvexlingen vore i sanning förlåtlig. Vidare fick man höra några små instrumentalpjeser, dels solostycken för piano, »Rosen- und Dornenstücke», dels ett par »Melodier» för violoncell och piano, de senare dock af något seg och rytmiskt enformig natur. Till sist gafs en af Berens' större kantater »Fader vår» (solo och kör med piano). Inom kyrkmusikens gebit rörde sig dock icke B. med samma afgjorda framgång som inom kammarmusikens.

Nästan alla de vid tillfället medverkande voro f. d. eller n. v. elever af musikkonservatoriet. Det kalla kapprummet och frånvaron af ciceroner som anvisade de konsertbesökande deras platser i salongen voro två oegentligheter, dem man anmodat oss påpeka.

Pianisten hr *Bodells* matinée i Berns salon hade samlat en rätt stor åhörarekrets. Om hr B:s förmåga som konsertspelare torde omdömet vara stadgadt och meningarna temligen odelade. Han eger en synnerligen högt uppdrifven fingerfärdighet, ett mjukt och delikat anslag, en viss elegans i sitt föredrag samt när så fordras en käck bravur och ursinnig rapiditet. Men medaljen har äfven en frånsida. Den betecknas hos hr Bodell genom den lösa och osäkra grund på hvilken hans teknik är fotad, den brist på hållning och korrekt jemnhet som utmärka hans skalor, det rent ut sagdt slarfviga sätt hvarmed hr B. ofta återger hastiga passager. Svårigheten att intränga i en kompositions karakter beror på hr B:s enligt regeln ängsliga och fruntimmersaktiga ritarderade och diminuerade spel, liksom gälde det blott att ideligen föredraga Chopin.

»Jag vet ingenting mera störande än när en pianist vid en fermat slår ögonen mot himmelen, vid hvarje mollackord dystert skakar på hufvudet, vid hvarje af sex accentuerade noter bildad figur sex gånger nickar med hufvudet», klagar en berömd tysk kritiker. Man vore nästan frestad tro att han sett hr Bodell spela t. ex. Tausigs Ungarische Weisen.

Som lärare torde dock hr B. vara lyckligare qvalificerad än som solospelare. Vid matinéen i fråga gafs som slutnummer Saint-Saëns' genialiskt behandlade variationer för två pianon öfver ett enkelt tema af Beethoven. Hr Bodell spelade den ena stämman, vid hans sida framför det andra pianot satt en helt ung man, som uppgafs vara hans elev. Denne utvecklade ett både flärdfritt och naturligt föredrag samt en i allmänhet säker och felfri teknik, i hvilket sistnämda hänseende han — mirabile dictu — kunde tjena sina medspelare till ett nyttigt föredöme.

Vid matinéen biträdde fru Roth de Blanck, hvars varmblodiga och stilfulla violinspel alltid höres med stort nöje, samt barytonisten hr Friedman, som denna gång gjorde ett något fördelaktigare intryck än vid sin minnesvärda debut i »Trubaduren» på Stora teatern. Ett vårdadt och måttfullt användande af röstens resurser kunde man iakttaga i en bekant romans af Tito Mattei samt i »Aufenthalt», i vårt tycke en af Schuberts yppersta och kantablaste sånger.

Matinéen inleddes med en pianoqvartett af fru Héritte-Viardot, samma komposition med hvilken den rikt begåfvade tonsättarinnan för första gången debuterade inför stockholmspubliken (1879). Exekutionen af detta nummer hade närmast karakteren af primavista-spel, deri dock stråkinstrumenten redde sig temligen obesväradt. *B.*

Sann interiör

från en musikhandel i Stockholm.

Damen. Men min bästa hr X., låt mig *ändtligen* få en bättre stämmare nu än förra gången.

Musikhandlaren. Hur så, var den förra då inte bra?

Damen. Nej, han stämde visserligen *durtonerna* rent, men alla *molltonerna* äro ännu ostämda.

Några tal ur akustiken.

Titl dagligt bruk.

Hvarje angifven ton för med sig ett alltid i samma inbördes förhållanden framträdande antal öfvertoner, hvilkas svängningstal växa i samma proportion som den naturliga talföljden (1 : 2 : 3 : 4 o. s. v.), och hvilka tillika utgöra grunden till vårt intervallsystem. Tager man t. ex. *C* till bas, så framträda såsom öfvertoner:

C c g c'. e' g' i' c'' d'' e'' k'' g'' hvilka stå i svängningsförhållande af

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 : 10 : 11 : 12, hvarvid *i'* får tänkas vara en mellan *a'* och *b'*, *k''* en mellan *f''* och *fiss''* liggande ton.

Man ser således att oktaven (*C* : *c*) är = förhållandet 1 : 2, qvinten (*c* : *g*) = 2 : 3, qvarten (*g* : *c'*) = 3 : 4, stora tersen (*c'* : *e'*) = 4 : 5, lilla tersen (*e'* : *g'*) = 5 : 6, lilla sexten (*e'* : *c''*) = 5 : 8, stora sexten (*g* : *e'*) = 3 : 5. Sätter man *C* = 24 eller 1, så erhåller man med fasthållande af dessa proportioner och vid beräkning af desamma på tonerna i *en* oktav:

C	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*H*	*C*
24	27	30	32	36	40	45	48
1	$\frac{9}{8}$	$\frac{5}{4}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{3}{2}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{15}{8}$	2
8 : 9	9 : 10	15 : 16	8 : 9	9 : 10	8 : 9	15 : 16	

Den nedersta raden angifver svängningstalens förhållande hos två bredvid hvarandra liggande toner. Två af dessa tre olika bråk, $\frac{9}{8}$ och $\frac{10}{9}$, ligga hvarandra ganska nära, i det att deras qvot $\frac{9}{8} : \frac{10}{9} = \frac{81}{80}$ (det s. k. *komma*) blott obetydligt skiljer sig från enheten; båda uppfattas såsom totaluttryck för *heltonen*. I jemförelse med denna är *halftonen* med sina $\frac{16}{15}$ betydligt mindre. Praktiskt tillämpadt framställa sig för ettstrukna oktavens tonskala — normal *a'* antaget = 435 (*hela*) svängningar — följande tal:

c' d' e' f' g' a' h' c''

261, $293\frac{5}{8}$, $326\frac{1}{4}$, 348, $391\frac{1}{2}$, 435, $489\frac{3}{8}$, 522.

De djupare och de högre oktavernas liknämnda toner kunna likaledes beräknas genom motsvarande division och multiplikation med 2, 4, 8, 16 o. s. v., och sålunda har exempelvis pianots djupaste ton „$A = \frac{435}{16} = 27\frac{3}{16}$ svängningar, den högsta *a''''* = 435 · 8 = 3480 svängningar i sekunden. Men gränserna för de för örat öfverhufvud förnimbara tonerna ligga betydligt längre från hvarandra. De sträcka sig på djupet ungefär till „$C = 16\frac{5}{16}$, under det att fint organiserade öron lära kunna urskilja toner med ända till 50,000 vibrationer. — Lika litet som de enkla tonintervallen äro tonskalans qvintintervall alldeles lika hvarandra. Sålunda måste *A* såsom qvint till *D* (se första tabellen, der *C* är antagen = 24) hafva $40\frac{1}{2}$ i stället för 40, d. v. s. qvinten *DA* är ett komma för liten ($40 : 40\frac{1}{2}$ = 80 : 81). Qvintcirkeln omfattar nu 12 qvinter = 7 oktaver, från „*C* till *c''''*. Således måste „*C* : *c''''* vara = $1 : 2^7$; men i rena qvinter skulle förhållandet ställa sig så: $1 : (\frac{3}{2})^{12}$. Då nu $(\frac{3}{2})^{12}$ är större än 2^7, så äro båda såsom samtidiga icke möjliga. Man kan derför antingen blott stämma vissa qvinter rent, under det man förminskar de öfriga med ett komma — och detta är den *rena* stämningen — eller fördelar man, i *liksväfvande temperaturen*, felet lika på alla qvinter, hvarigenom detsamma blifver omärkligt litet. Om x uttrycker den tempererade qvinten, så måste x^{12} vara = 2^7, alltså $x = \sqrt[12]{2^7} = 1{,}49831$, ett tal, hvilket såsom man ser, blott föga skiljer sig från 1,5.

Såsom förut är nämndt, har *a'* (normal-a) blifvit satt = 435 svängningar. För detta antagande hafva vi att tacka ett år 1859 i Frankrike utkommet ministerielt påbud, genom hvilket efter mogen öfverläggning utaf musiklärde och naturforskare detta tal fastställdes, nu temligen allmänt äfven i Tyskland erkändt såsom *kammarton*. Förut varierade denna ständigt och befann sig i ständigt stigande. I Berlin hade t. ex. *a'* år 1759 427 svängningar; 1821 var det nästan lika den nuvarande (437); 1857 hade det redan stigit till 443, då det i Petersburg samma år hade 460, som står vårt *b'* helt nära. För vetenskapliga tabeller etc. betjenar man sig likväl ännu i dag, på Scheiblers förslag, af talet 440 för *a'*, emedan detta är ofantligt beqvämt vid beräkningen af alla intervaller.

Ljudvågornas hastighet vid fortskridandet i luften utgör, vid en temperatur af 0°, 332,15 meter i sekunden. Den är oberoende af lufttrycket — derför på berg lika stor som i dälder — likaså af tonens höjd; deremot aftager tonens intensitet med

luftens täthet och i lufttomt rum är ljudets fortplantning omöjlig. Tonens fortplantningshastighet i andra gaser, i flytande och fasta kroppar, är i allmänhet betydligt större än i luften. Om hastigheten i denna sist nämnda betecknas = 1, utgör den i

vätgas	4	tenn	$7\frac{1}{2}$	messing	$10\frac{2}{3}$
vatten	$4\frac{1}{2}$	silfver	$8\frac{1}{10}$	koppar	$11\frac{1}{10}$
bly	$4\frac{1}{3}$	zink	$9\frac{7}{10}$	stål	15
guld	$6\frac{2}{3}$	ekträ	$10\frac{2}{3}$	glas	$16\frac{2}{3}$.

Från in- och utlandet.

Kristiania 2/3 1881.

Sedan jag sist hade äran att skrifva till Svensk Musiktidning, ha vi haft flera konserter, af hvilka jag särskildt vill framhålla »Musikföreningens» 4:de konsert och fru Nissens Beethovenkonsert.

På *Musikföreningens* konsert uppfördes denna gång ett arbete af en bland våra yngre komponister *Ivar Holter*. Detta arbete är en idyll för stråkorkester kallad »Norsk Midsommarafton», som med framgång gifvits utomlands. Man påstår att arbetet tydligen röjer inverkan af Svendsen, men detta kan väl knappast vara ett hinder för att gifva den unge mannen en smula mera erkännande och uppmuntran än som blef fallet i går afton, då han under vägledning af en så utmärkt och inspirerande lärare som Svendsen näppeligen kan underlåta att i sig upptaga det, som den omogna talangen under hvarje dugtig lärare undfår, innan den ännu slumrande originaliteten, som möjligen kan vara tillstädes, har förmågan att göra sig gällande. — Jag för min del tror att Holter efter afläggandet af ett prof sådant som detta, i hvilket motivet möjligen var något tunt, men behandlingen — instrumentationen — i alla fall icke utan talang, skall komma att gå rätt långt.

Joh. Seb. Bach representerades på samma konsert genom en särdeles vacker och högst intressant konsert för 3 pianon och stråkorkester. De tre pianona spelades af den genom flera kompositioner bekanta och vid konserter biträdande pianisten, organisten Cappelen samt hrr pianister Martin Ursin och Waaler. Likaledes gafs, förutom några sångnummer hvilka utfördes mycket behagligt af sångaren Kloed, Svendsens gudomligt vackra oktett med mångdubbel besättning i orkestern. Denna komposition mottogs med det mest storartade bifall. För öfrigt upptog programmet sånger af Faure, Gounod, Franz, Kjerulf och Arlberg, hvilka sjöngos af Kloed. Då han uteslutande är lyrisk sångare slog han sig bäst ut med de tre sistnämnda, i hvilka han inlade mycken smak.

Programmet på hr *Lammers'* konsert, som egde rum den 19:de Febr., upptog sånger af Schumann, Selmer, Elling, Grieg och Svendsen jemte Mendelssohns E-moll-præludium och Fuga för piano, som spelades af fru Erika Nissen, fyrhändiga »Variationer» af Brahms äfvensom ett tema af Schumann, spelade af fru Nissen och fröken Rytterager, samt tre körer af Brahms, utförda af körföreningens damer. Lamm rs, hvars röst på senaste tiden tycks hafva vunnit betydligt med hänseende till afrundning, sjöng de Schumann'ska sångerna med ett varmt och vackert föredrag, som förskaffade honom det lifligaste bifall. Den första blef till och med begärd och gifven da capo. Ej mindre lycklig var Lammers vid återgifvandet af de visserligen fantasirika men till minsta detalj nästan alltför mycket genomkomponerade och breda Selmer'ska sångerna. Ellings kompositioner syntes vilja gå i samma riktning som Selmers, att döma efter detta arbete, det enda jag tror man hört af honom här. Fru Nissen och fröken Rytterager spelade naturligtvis förträffligt, i synnerhet skördade Fru Nissen de rikaste applåder efter utförandet af Mendelssohns brillanta komposition. Kören skötte sin uppgift väl. Förutom den körskola Lammers stiftat här, och som lär räkna en 100 medlemmar, hafva vi ännu tvenne sådana. hvilka dock äro af mera privat karakter. För den ena är hr Gröndahl direktör, och för den andra hr Bredo Lassen. Då och då gifva dessa föreningar konserter, men under en mera privat än officiel form. Lassens skola har fått bokhandlaren Cappelens stora musiklagersal ställd till sin disposition för sina öfningar.

Fru *Erika Nissens* Beethovens-konsert d. 26 Febr. hade fylt logens stora sal med åhörare. Konserten blef nästan en högtid; Fru Nissens genomtänkta utförande af Beethovens kompositioner sätter åhörarne i rapport till den gigantiska anda som går igen i dessa storartade och gripande stycken. Fru Nissen har ock kanske aldrig spelat de särskilda satserna i Es-dur-konserten skönare, lättare och finare än nu. Hennes nobless i föredraget, den beherskande kraft, den lätthet och säkerhet hvarmed hon behandlar de tekniska svårigheterna tillika med den poetiska skönheten och det naiva behag, som hon förstår att lägga i sitt spel, göra henne säkerligen till en af de nu lefvande bästa Beethovens-tolkarne. Vid utförandet af Ciss-moll-sonaten gjorde sig också fru Nissens bästa och största konstnärsegenskaper gällande. I C-dur-fantasien med kör och orkester var dess värre orkestern icke så stor, som man kunde hafva önskat, hvilket man äfven med välvilligaste öfverseende ej kan annat än beklaga, då sådant absolut verkar till skada för det hela. Än mera osäkert och famlande var det ackompanjemang, hvarmed den beledsagade fru Schirmers sopranaria ur Fidelio. Fru Schirmer har en sympatisk stämma, som dock saknar tillräcklig dramatisk färg för Fidelio-arian. Hon gick också mycket bättre i land med romanserna »Freudvoll und Leidvoll» samt »Trommel gerührt», synnerligast den första. Om den sista skulle jag vilja säga, att den kunde hafva vunnit genom mera pointering, så att karaktären i densamma framstått bättre.

S.

Landskrona d. 10 Mars.

Bland musikaliska företeelser här i provinsen torde *orkesterföreningen i Ystad* förtjena ett särskildt litet kapitel. Den har nu existerat i fyra år, består förnämligast af amatörer — deribland flere ganska betydande talanger — och ledes af den ej mindre nitiske än utmärkt skicklige musikdirektören S. A. Körling. Dess instrumentalbesättning är följande: 3 primo och 2 secondo violiner, 2 alter, 2 vionlonceller och 1 kontrabas, vidare: 1 à 2 flöjter, 1 oboe, 2 klarinetter, 2 waldhorn, 1 trumpet och 1 basun samt pukor och — trummor, om man så hafva vill.

Föreningen »håller» 12 à 14 s. k. orkestersoaréer och gifver 2 à 3 konserter om året — vintertiden naturligtvis — och har sålunda under de fyra åren af sin tillvaro bragt till utförande en ganska storartad serie tonverk. På »soaréerna» spelas hufvudsakligen mera populär musik, men på konserterna utföres uteslutande klassisk orkester- och kammarmusik. Så upptog t. ex. programmet till den konsert, som i början af året egde rum till förmån för framl. prof. Josephsons familj, bl. a. Beethovens C-moll-konsert för piano med orkesterackompagnement, Mozarts klarinett-qvintett, Mendelssohns D-moll-trio m. m.

Jag kan ej neka mig nöjet uppräkna något litet af detta sällskaps orkesterrepertoar under dessa åren. Först må då nämnas *symfonier* af Haydn och Mozart, vidare *ouverturer:* Prometheus (Beethoven); Marco Spada, Muraren, Fra Diavolo, Den stumma (Auber); Mignon (A. Thomas); Maritana (Wallace); Zampa (Herold); Hvita frun (Boieldieu); Yelva (Reissiger); Mariotta (Gade); Lodoiska (Cherubini); Alphons d'Estrella (Schubert) o. s. v.; dessutom icke att glömma Mendelssohns *bröllopsmarschen* i Midsommarnattsdrömmen, en mängd saker af L. Norman, Söderman, Svendsen, Gade, Wagner, Thomas, Saint-Saëns, Gounod, Massenet, Delibes m. fl.

Detta är ju ett rätt vackert arbete? Och tänker så det ofantliga besväret och bestyret med orkesterarrangemanget! — »Vännen Körling», skrifver en af mina bekanta bland desse amatörer, »alldeles uppoffrar sig för oss; vi kunna ej nog berömma honom, vi ha honom att tacka för allt».

H.

Soaréer för kammarmusik. De af oss förut omnämnda, tilltänkta triosoaréerna af fröknarna *Lindberg, Åberg* och *Lagervall* taga sin början i denna vecka. Vi hänvisa till annonsen och anföra, bland en mängd fördelaktiga recensioner vi sett i åtskilliga landsortstidningar, följande ur Östergötlands Allehanda: Concert för piano C-moll, af Beethoven utfördes af fröken H. Lindberg med sällsynt fulländning, värdigt framhållande skönheten i denna skapelse, hvarjemte publiken fick tillfälle beundra en mindre vanlig teknisk färdighet och ett mjukt, men likväl kraftigt anslag. Accompagnementet sköttes oklanderligt af fröken W. Lagervall. Härefter föredrogos af fröken H. Åberg, hvars talang härvarande publik redan förut flera gånger haft tillfälle beundra, Adagio och Canzonetta ur Godards »Concerto romantique», hvaraf isynnerhet Canzonetten var särdeles anslående. En städse med stort nöje hörd amatrice sjöng tvenne särdeles älskliga romanser, hvarefter fröken W. Lagervall lät höra en Arioso för Violoncell, hvari hon ådagalade såväl stor färdighet i behandlingen af detta temligen svårskötta, men tacksamma instrument, — som mycken musikalisk smak.

Lundborgska qvartetten från Karlskrona har såsom nettobehållning af sin den 5 Februari i Wexjö gifna konsert till dervarande musiksällskap öfversändt 100 kr., i ändamål att dermed öka det belopp, som kan hopbringas genom den konsert, bemälda sällskap ämnar gifva i dessa dagar till förmån för afl. prof. Josephsons familj.

Joseph Wieniawsky, broder till den aflidna violinisten och i utlandet högt berömd såsom pianist, ämnar göra en konsertturnée genom Sverige och Norge. Han konserterar i Stockholm omkr. den 2 april.

Professor Byströms första aftonunderhållning med kyrkmusik eger rum i afton i Jakobs kyrka.

Verdi är ifrigt sysselsatt med komponerandet af sin nya opera *»Jago»*. Han har nämligen af pietet för Rossini ändrat titeln »Otello» till »Jago. Samtidigt är han sysselsatt med att omarbeta sin äldre opera: *»Simone Boccanegra»*. Båda skola uppföras på La Scala-teatern i Milano.

Den kgl. högskolan för musik i Berlin uppförde på sin konsert den 15 febr. två nya kompositioner: *en violinkonsert* af *Gade* och *variationer för violin och orkester* af *Joachim*. Båda kompositionerna finnas ännu blott i manuskript.

Föreningen för kammarmusik för blåsinstument, hvilken för tre år sedan stiftades i Paris, gaf nyligen en konsert, hvars program bestod af: Beethovens qvintett (op. 16) för piano, oboe, klarinett, valdthorn och fagott; ett »Concert-stück» af Mendelssohn för klarinett, basetthorn och piano; en sonat för flöjt och piano af Händel samt Mozarts serenad i E, för två oboer, två klarinetter, två valdthorn och två fagotter.

Konservatorium för musik i Dresden firade i slutet af januari sin 25-åriga tillvaro medelst två storartade konserter i Gewerbehaussalen, hvarvid allenast institutets elever medverkade. Den första konsertens program bildade: 1) Jubeluvertyr af Weber; 2) Festprolog af Adolf Stern, framsagd af fröken *L. Eppner,* skådespelerska vid residensteatern i Berlin; 3) Die hohe Messe i h-moll af S. Bach (soli: fru *Otto-Alvsleben,* hedersledamot af Dresdens hofteater, fröken *A. Lankow,* konsertsångerska i Berlin, hrr hofoperasångarne *Götze* och *Gutschbach).* Den andra konserten företedde kompositioner och soloföredrag af forna och nuvarande elever; bland annat en festuvertyr af A. Förster, körsånger af R. Buchmayer, Lieder af R. Becker, H. Brückler, sjungna af hofoperasångerskan fröken *Reuther* och hr *Götze;* hofkonsertmästaren *O. Hohlfeldt* (Darmstadt) föredrog Spohrs 9:e konsert för violin, kammarmusikus *Demnitz* Webers esdurskonsert för klarinett o. s. v. Konserten slutades med Beethovens fantasi för piano, orkester och kör, opus 80 (piano fröken *A. Kluit* från Amsterdam). Kritiken i Dresden är enig i sina loford öfver den konstnärliga förträffligheten i utförandet af dessa konserter, som stodo under ledning af direktorn, kapellmästaren dr *Wüllner,* äfvensom öfver det mönstergilt organiserade, ledda och genom de utmärktaste lärarekrafter uppburna konstinstitutet. Såsom ett erkännande häraf tillade h. m:t konung Albert af Sachsen institutet, såsom dess beskyddare, benämningen »Kungligt konservatorium», förlänade direktor *Pudor* titeln hofråd, läraren i flöjtspelning k. kammarmusikus *Fürstman* titeln professor i musik och institutets berömda lärarinna fru *Otto-Alvsleben* medaljen »virtuti et ingenio».

Paris. På stora operan är man ifrigt sysselsatt med förberedande repetitioner till Gounods »Le tribut de Zamora». Uppsättningen af denna i Syd-Spanien spelande opera lär i glans och prakt öfverträffa allt hvad hittills förekommit på scenen. Gounod har nyligen låtit sin intimaste vänkrets få göra bekantskap med operan och, mästare som han är i föredraget, hänfört sina åhörare. Operans verkliga värde kan man dock ej bedöma förr än den gått öfver scenen. Man hoppas för kompositörens — och förläggarens skull, att densamma ej

delar öde med »Cinq Mars» och »Polyeucte». För den senare betalade förläggaren Lemoine en bagatell af 100,000 francs, och den modiga förläggarinnan Giovannina Lucca i Milano betalade ensamt för eganderätten i Italien till »Cinq Mars», som gjorde fiasco på Scala-teatern, — 60,000 francs.

— För att fira Victor Hugo och till förmån för de fattige har en präktig konsert gifvits på konservatoriets sal. De populära konserternas beundransvärda orkester lät dervid under Pasdeloup's ledning höra saker af våra största mästare. En fin och lycklig tanke företedde sjelfva programmet, i det framför hvarje stycke namnet var utsatt på den skald, af hvilken tonsättaren mottagit sin inspiration. På detta sätt såg det ut som om det varit Dante, Tasso, Shakespeare, Schiller, Lamartine, som bringade Victor Hugo en hedersgärd af tankar, uttryckta i musik. Flertalet af de delegerade från provinserna, föreningspresidenterna, festkommitterade, främlingarne etc. voro närvarande vid denna konsert, hvilken utgjorde en stor och välförtjent succès för mr Pasdeloup och hans orkester, för m:me Brunet-Lafleur och mr Lauwers.

— Mr Vidor, hvars musik till balletten »Korrigane» gjort så stor lycka, har en komisk tre-aktsopera »Capitaine Laitz» under arbete.

Petersburg. Tschaikowskys opera »Jungfrun af Orleans» har vid första representationen väckt stormande bifall. Emellertid beskrifves operan såsom föga rik på uppfinning, monoton, öfverlastad i flera fall, körerna äro styfmoderligt behandlade, uppsättningen lemnar mycket öfrigt att önska. Med undantag af hufvudrolen är karaktärernas individualisering otillfredsställande.

Breflåda.

Till insändare af kompositioner. Vi kunna ej förbinda oss att besvara alla förfrågningar om huruvida insända tonsättningar komma att användas. Visar sig ej stycket i tryck i något följande nummer och följer intet särskildt svar i breflådan, bör kompositionen betraktas såsom icke antagen.

Svensk Musiktidning

ingår med nästa nummer i sitt **andra qvartal.** Den öfver förväntan betydliga uppmuntran, som redan kommit vårt företag till del, ger oss anledning hoppas på ytterligare intresse för detsamma, ett intresse som lämpligast kan visa sig i **fortfarande ökad prenumeration,** hvarigenom vi ock skulle sättas i tillfälle att i ännu högre grad än hittills motsvara de **ganska stora** anspråk — exempelvis på musikbilagor och porträtt — som på oss af allmänheten ställas. Att vi emellertid **redan gjort öfverloppsgerningar** bevisas deraf, att ehuru vi i »Anmälan» endast utlofvat »minst **fyra sidor** nottryck i månaden»; så hafva vi under det nu tilländagångna qvartalet meddelat **dubbelt så mycket,** nämligen sammanlagdt 24 sidor, d. v. s. i medeltal 8 sidor i månaden. Denna, egentligen öfverflödiga, erinran riktas till dem, som på grund af uteblifven musikbilaga i nr 4 trott sig ega anledning till klander.

För den händelse **det otroliga förhållandet** skulle ega rum, att i Sverige ännu skulle finnas någon verklig musikvän, som försummat prenumera på Svensk Musiktidning, så bör denne skyndsamt godtgöra sin försummelse, emedan den ej altför rikligt tilltagna upplagan af de första numren snart torde omöjliggöra expeditionen af hel årgång.

Svensk Musiktidning utkommer med ett nummer om minst **åtta sidor stor qvart — oberäknadt de talrika musikbilagorna —** den 1:sta och 15:de i hvarje månad.

Priset är, postarvodet inberäknadt:

för **helt**	år	**kronor**	6,
» **halft**	»	»	4,
» **fjerdedels**	»	»	2.

Lösnummer med musikbilaga 50 öre, utan dito 25 öre.

Prenumeration mottages i Stockholm å »Svensk Musiktidnings» byrå: **Huss & Beers Musikhandel, Gustaf Adolfs torg N:o 8,** af tidningens ombud, hos hrr bok- och musikhandlare och å de vanliga tidningsutdelningsställena; för landsorten samt Norge, Danmark och Finland genom tidningens ombud, å postanstalterna och bokhandeln.

Hvar och en som till Svensk Musiktidnings expedition, **Huss & Beers Musikhandel,** insänder prenumerationsbelopp för eller bevis från vederbörande postanstalt på erlagd prenumeration för minst **5—9 ex.** erhåller antingen **ett friex. eller 10 % af beloppet;** för **10 ex.** eller **derutöfver** erhålles **20 % prov. eller motsvarande friexemplar.**

Annonspris 30 öre pr petitrad.

Adolf Lindgren. Fr. Vult von Steijern. — Redaktörer.

Huss & Beer. — Förläggare.

Den 1:sta af undertecknades

KAMMARMUSIK-SOIRÉER

gifves i Vetenskaps-Akademiens hörsal

Lördagen den 19 Mars 1881 kl. ½ 8 e. m.

enligt följande

Program:

1. **Trio** för piano, violin och cello (C-dur) ..... *J. Haydn.*
   Allegro.
   Andante.
   Finale. Presto.
2. **Chrom. Fantaisie och Fuga** för piano (D-moll) ..... *Seb. Bach.*
   H. Lindberg.
3. **Trio** för piano, violin och cello (D-dur) ..... *L. Norman.*
   Allegro con brio.
   Intermezzo. Allegro.
   Adagio, cantabile.
   Finale. Allegro con fuoco.

Hilma Lindberg. ***Hilma Åberg.***
Walborg Lagerwall.

Pianisten

JOSEPH WIENIAWSKI

gifver härstädes omkr. den 2 April

KONSERT

hvarom närmare framdeles.

Å Huss & Beers

Musik-Lånbibliotek,

upptagande hela det rikhaltiga Musiklagret, emottages abonnement

för helt år	**10**	**Kr.**
„ **halft år**	**7**	„
„ **fjerdedels år**	**5**	„
„ **månad**	**2**	„

gällande för 1 häfte vid hvarje ombyte.

Obs.! Abonnenter i landsorten erhålla dubbelt antal häften.

Från **Wilhelm Hansens** i Kjöbenhavn musikförlag har inkommit i **Huss & Beers Musikhandel:**

"Ett vänligt ord."

Sång för 1 röst och piano

af

Rudolph Bay.

Pris: 50 öre.

Obs.! Obs.!

På ***Huss & Beers*** förlag har i dag utkommit:

"CARTES DE VISITES"

3 petites pièces

pour Piano

composées par

Jean Tolbecque.

Pris: 1 krona

Piano- och Orgelmagasinet

N:o 8 Arsenalsgatan N:o 8

midt emot Kongl. Stora Teatern

har att erbjuda stort urval af ***Flygelpianon, Pianinon*** och ***Taffelpianon*** samt ***Orglar.***

Äldre instrument öfvertagas vid köp af nya.

Stämning och ***reparation*** af såväl Pianon som Orglar verkställes.

Delar till Orgelharmonium, såsom ***tungor*** (spel), ***registerskyltar, klaviaturben, tonlådor*** m. m. till billiga priser.

Fullständiga priskuranter erhållas gratis.

Stockholm, IVAR HIRSCH,

f. d. Abr. Hirschs Pianomagasin.

På Flöjt

meddelas grundlig undervisning af

LOUIS MÜLLER,

1:ste Flöjtist i Kgl. Hofkapellet.

David Bagares gata 22—24.

Obs. Äfven flöjtreparationer ombesörjas.

INNEHÅLL: Johann Strauss (med porträtt). — Ur notskriftens historia. I. Af Siegfried Saloman. — Den högste? Sonett af A. L. — Operans inflytande på kompositionstekniken. — Ur Roger's dagbok. — Från scenen och konsertsalen. Af B. — Anekdot. — Några tal ur akustiken. — Från in och utlandet. — Annonser.

MUSIKBILAGANS INNEHÅLL: Vals ur Drottningenss spetsnäsduk af Strauss, arr. af Richard Henneberg.

STOCKHOLM, IVAR HÆGGSTRÖMS BOKTRYCKERI, 1881.