N:o 9. Redaktion: ADOLF LINDGREN. FR. VULT von STEIJERN. Stockholm den 1 Maj 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.

Chopins metod och föredrag.

II.

Chopins stil kännetecknar sig framför allt genom enkelhet och är främmande för all tillgjordhet, således äfven för *allt för stora* rubbningar af tidmåttet. Må vi till deras rätta värde hänföra alla detaljer i hans på samma gång invecklade och icke dess mindre enhetliga kompositioner. Dessa talrika fiorityrer, alla dessa arabesker äro hos honom icke blott en prydlig och banal elegans såsom hos Herz m. fl., utan snarare att likna vid en spetsslöja, genom hvilken hufvudtanken framlyser och som höjer dennas behag. Detta bör den spelande aldrig glömma. Små grupper af ett visst antal noter möta som oftast så snart samma motiv återkommer flere gånger; enkelt och naket, omgifver sig detta med dessa prydnader, rikare vid hvarje återkomst. Dessa ornamentsfigurer böra icke fördröjas, utan snarare mot slutet påskyndas; ett rallentando skulle gifva dem för mycken vigt, skulle påtrycka dem prägeln af att vara sjelfständiga och oberoende idéer, då de blott äro fragment af motivet. Här några exempel på, när dessa figurer böra återgifvas långsammare i början och påskyndade mot slutet:

a) nocturnen i *ess-dur* (op. 9), takterna 16 och 24;

b) larghetto uti concerten i *f-moll*, takterna 26, 28, 30, 40, 75 och 77.

Se här några parenteser som böra utföras hastigt och pianissimo:

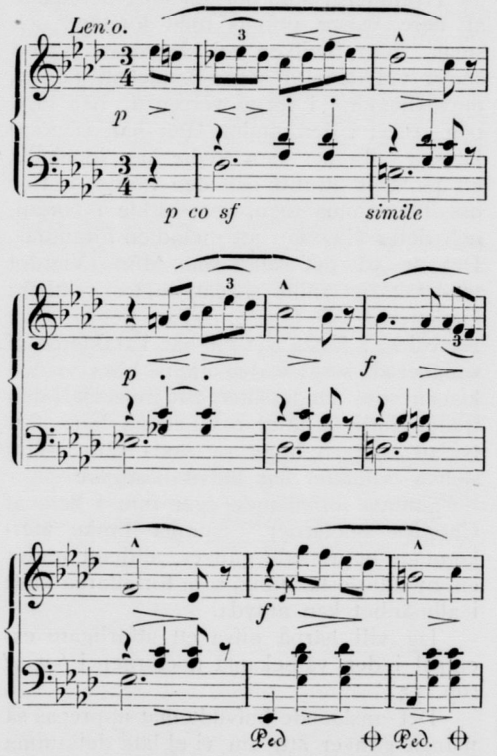
a) nocturnen i *ass-dur* (op. 32), takterna 14, 22;

b) nocturnen i *f-dur* (op. 15) takt 20 (och likaledes vid motivets återkomst);

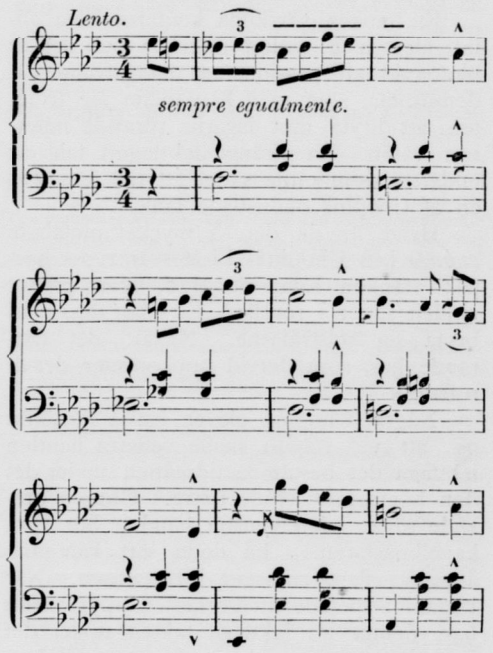
c) nocturnen i *g-moll* (op. 37) takt 36, etc.

Genom detta sätt att anbringa dylika arabesker skiljer sig Chopin från den tidens sed, som tvärt om dröjde vid sådana partier och gaf dem en viss vigt i likhet med kadenserna i italienska skolans arier. Chopin hade fullkomligt rätt. I talspråket framsäger man icke med lika tonvigt hufvud- och bitankar, utan lemnar dessa senare i skuggan och detta med rätta.

Om en musikalisk fras som oftast utgöres af åtta takter, bör slutet af den åttonde i allmänhet gifva till känna tankens afslutning, hvilket man i skrift- eller talspråket betecknar med punkt; man bör der dröja något och sänka rösten. Underindelningar af denna fras af åtta takter sker då i två och två samt fyra och fyra, fordrande kortare uppehåll, motsvarande komma eller semikolon. Dessa uppehåll äro af stor vigt; utan dem blifver musiken en meningslös följd af toner, ett obegripligt kaos såsom talspråket blefve utan iakttagande af interpunktion eller nyansering af rösten. Ett enda exempel må vara nog. Låtom oss taga den välbekanta valsen i *ass-dur;* den musikaliska tanken delar sig i perioder af två takter, hvarföre slutnoten i hvarannan takt bör återgifvas kort och svag:

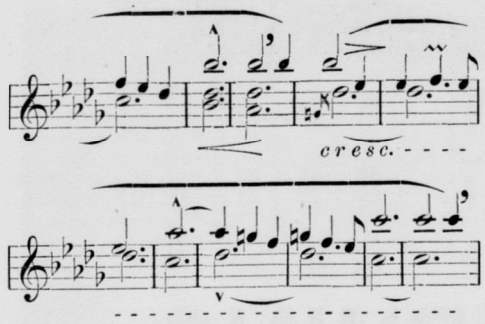


Man finner lätt, hvilken komisk effekt framginge ur ett återgifvande i öfverensstämmelse med följande exempel:



Ifrån dessa allmänna regler öfvergick Chopin till en annan, vid hvilken han fäste mycken vigt: *spela aldrig med för små fraser*, hejda ej talets gång genom accentuering och nyansering af allt för små delar af tanken och uttänj ej för mycket den musikaliska tanken genom återhåll i tempot, ty detta tröttar åhörarens uppmärksamhet och till följd häraf hans uppfattningsförmåga. Med rätta anmärkte Chopin att hvarje lång not äfven bör i samma förhållande med styrka återgifvas, hvarje not af mindre varaktighet deremot svagare, alldeles som långa och korta stafvelser i rytmisk vers. Den högsta tonen i en melodi, eller ock den som bildar dissonans, bör bland alla kraftigast angifvas.

Låt oss såsom exempel härpå gifva en del af temat i scherzot i *b-moll;* vi hafva der förtydligat punkteringen och utmärkt starka och svaga noter:



Det vanliga sättet att antyda de särskilda delarne af en musikalisk tanke är för närvarande att öfver hvarje sådan sätta en båge, hvilken dock tyvärr äfven betecknar legato. Detta system kunde förändras; man borde beteckna de särskilda delarne af frasen genom komma, semikolon eller punkter. Chopin fästade stor vigt vid dessa bågar, hvilka emellertid i flertalet af hans arbeten icke äro nog ofta angifna; hvarhelst ett sådant sammanfattningstecken slutade, lyfte han handen undan, efter att hafva låtit tonstyrkan sjunka.

En tankes särskilda konturer böra alltid klart och tydligt angifvas och det är blott vid ett passioneradt återgifvande af densamma, som man kan tillåta sig friheten att bryta mot lagarna rörande notернas valör. En strängt iakttagen takt är understundom enda sättet att rätt återgifva en af Chopins okonstlade tankar.

Hvad är då det så mycket omtalade *rubato* hos Chopin? Liszt svarar oss härpå: »tänken Eder ett träd, hvars grenar vinden sätter i rörelse! Emellan dess blad bryta sig solstrålarne. Nåväl: det darrande ljus, som dervid uppkommer, det är rubato.»

Några Chopins elever hafva försäkrat oss att vid rubato skulle venstra handen iakttaga det bestämda tidmåttet, under det den högra fantiserade friare. Chopin brukade säga: »den venstra handen bör vara kapellmästaren.» På detta sätt kan man återgifva flere passager i Berceusen. När Paganini spelade med orkester, uppmanade han denna att iakttaga takten under det han sjelf än frångick, än återkom till densamma. Jag tror emellertid att detta tillvägagående blott duger i vissa fall och skulle vilja kalla det *demi-rubato*. Det finnes hos Chopin passager, der, för att fullfölja Liszts liknelse, icke blott löfven dallra, men hela stammen skakar, t. ex. polonaisen i *ciss-moll* (op. 26), 3:dje afdelningen, takterna 9—14; nocturnen i *ass-dur* (op 32), i midtelpartiet. Må vi äfven anföra impromptut i *ass-dur;* der vacklar allt ända från grunden till taket och allt är ändå skönt och klart!

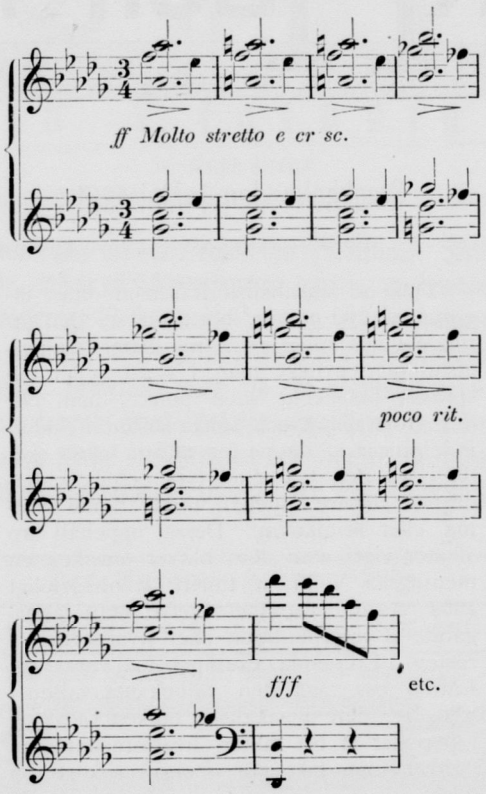
Vi se sålunda att detta rubato icke är ett fullkomligt frångående af takten; tanken på rytmen och således äfven på noternas valör sinsemellan bör aldrig uppgifvas, trots skenbara förändringar och ögonblickliga rubbningar.

Jag vill nu anföra frukterna af mina egna reflexioner rörande Chopins rubato:

1:o) man bör icke härutinnan gifva allt för noggranna föreskrifter, ty ett godt utförande af rubato kräfver en viss musikalisk uppfattningsförmåga, med ett ord, en viss talang;

2:o) allt rubato grundar sig derpå, att hvarje musikalisk tanke innehåller moment, der tonen förstärkes eller försvagas, der hon fördröjes eller påskyndas. Rubato är blott en förhöjning häruti: nyanserna markeras starkare; skilnaden i noternas valör framträder tydligare. Derigenom födes i vår själ en bild af den musikaliska tanken, lifligare och mer poetisk, men alltid regelbunden och lagenlig.

Midt under ett *crescendo* och det häftigaste *accelerando*, när den musikaliska tanken närmar sig sin upplösning och nästan framlyser i full klarhet, är det godt att dröja ett ögonblick *(ritenuto)* liksom för att samla sina krafter. Vi skulle tillråda detta i en sådan fras som denna:



Hvemhelst, som hört en sång bestående af flere verser utföras med förstånd och smak, inser, hvilken rol sångarens person spelar vid den för sådan kuplettstil nödiga omvexlingen. I första versen är han lugn och stilla; i den andra låter han starkare känslor vibrera; den tredje kan innehålla ett plötsligt utbrott och den fjerde återför oss till samma lugn, som rådde i början, och detta allt utan att melodien förändras. Det är på det sättet som M:me Viardot med verkligt snille skapat de tre ryktbara kupletterna af Gluck: »J'ai perdu mon Eurydice»; första versen har karakteren af resignerad sorg; i den andra höra vi den klagan som söndersliter älskarens själ; den tredje slutligen låter oss bevitna hans förtviflan: sången höjer sig ända till passion, sjelfva tidmåttet har blifvit hastigare.

Samma förhållande eger rum i flere af Chopins nocturner. Samma tanke återkommer upprepade gånger, alltjemt under en ny känslostämning, som författaren blott i allmänhet kan antyda.

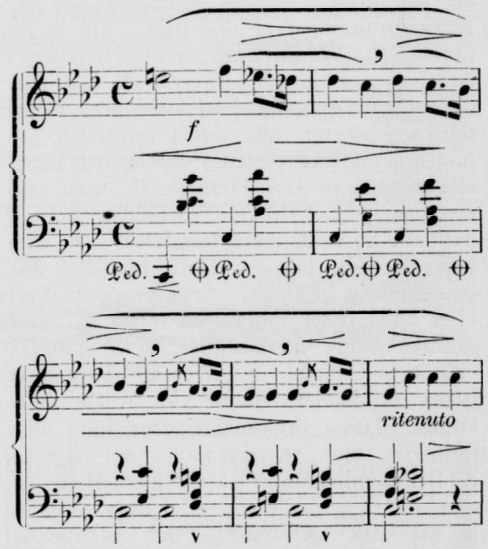
Jag vill härpå gifva ett utförligare exempel i den välbekanta nocturnen i *f-moll* (op. 55).

Det anslående hufvudtemat upprepas så många gånger att, om vi ej läte detsamma skifta karakter, det skulle förefalla oss enformigt. Det var dessutom en egenhet hos Chopin att ej utföra samma musikaliska tanke tvenne gånger med samma uttryck. Hvad vill man alltså göra? I strid mot Hanslicks teori, som förklarar musiken oförmögen att återgifva en känsla, måste man försöka uppfatta stycket i dess helhet, och derunder lägga texten till ett inbilladt poem, skapadt ur vår egen själ; detaljerna skola då utan svårighet komma af sig sjelfva.

Denna nocturne tyckes mig måla en sorg, som genomgår olika grader för att slutligen stiga till ett förtviflans skri, hvarefter den lugnar sig genom hoppet om frid. Följande denna tanke såsom ledtråd kunna vi spela på följande sätt.

De båda första takterna *piano* och lugnt; de två följande ännu svagare, likt ett eko af denna första klagan; i femte och sjette takterna höjer sig melodien, genom *crescendo* väl markerad, till forte och återfaller i sjunde takten ånyo till *piano*. Vid de åtta takternas återkomst kan man spela sålunda: de två första *pianissimo*, hvarefter man ökar styrkan småningom till *forte* (under det man något påskyndar tempot), och slutligen låter tonstyrkan sjunka, men något mera än förra gången.

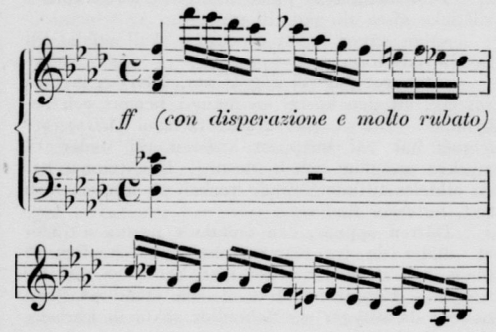
Det andra partiet (takterna 16, 17) bör börja lungt och enkelt; det bör gå i *crescendo* ända till höga *f* och sjunka åter tillbaka till de lägsta tonerna: vi fästa läsarens uppmärksamhet på nödvändigheten af att åtskilja följande delar af frasen:



Efter ett melankoliskt *diminuendo* på de tre *c*, som upprepas, återkommer första motivet, men ännu mera *piano;* den lilla figur deremot, som tjenar till prydnad för hufvudmotivet, bör återgifvas *mycket piano* och sångbart, och följande *forte* afslutas med en hastig sänkning af stämman.

Det förefaller som om smärtan allt mer bemäktigade sig skaldens själ: det andra motivet återkommer knappast hörbart *(una corda)* och slutar liksom utmattadt på de tre *c;* man kan till och med gerna dröja något efter det andra *c*. Första motivet återkommer ännu en gång och under denna andra vers återupprepa vi raskt alla förut gjorda kontraster: efter att hafva börjat liksom med sakta men lidelsefullt mumlande, komma vi i sista takten till ett kraftigt utbrott, men vi sänka nu ej mera rösten, utan forsätta *forte più mosso*. Der, vid de första symptomerna af djupare smärta tillkommer *rubato,* tecknet på en ännu häftigare själsrörelse; åttondelsnoterna i triolerna böra väl accentueras. Efter åtta takter tyckes stormen lägga sig; — författaren skrifver

piano för att icke göra sig saker till banalt skri. Men vi äro icke längre herrar öfver oss sjelfva; vi spela piano, men påskynda tempot, vi öka styrkan ända till ett *fortissimo* (Chopin skrifver blott *forte*), som är sjelfva förtviflans raseri:



En annan mästare skulle fortsatt på detta passionerade sätt. — Liszt hade säkerligen fylt några sidor med skri af smärta. — Chopin åter sansar sig, återvänder till hufvudtemat genom de mest ljufva modulationer och lugnad, utmattad, gör han en paus.

Detta är slutet på hans förtviflan; temat återkommer mera lugnt och fridfullt (jag skulle tillråda dess återgifvande här i största enkelhet och nästan utan något uttryck). Efter några tongångar, som återkalla den förutvarande oron, lugnar sig skaldens själ fullständigt. Sedan han anslagit den djupa bastonen *f*, uppstämmer han en sång, full af undergifvenhet mot Skaparen, och under en följd af beundransvärda fiorityrer *pianissimo* höjer han sin blick mot himlen.

Nocturnen är nu egentligen afslutad. Men Chopin är ännu icke tillfredsställd. Han vill ännu en gång samla sina tankar. Ett mollackord träffar oss likt ett eko af en slutad klagan; derefter förer oss ett mildare ackord öfver i *dur*; tonerna öfvergå *crescendo* till brutna, starka, uthållna och majestätiska ackord, som man kunde tro hemtade ur orgeln.

Se der tanken i denna tondikt, och sådana äro alla Chopins arbeten. Söken blott och I skolen finna, och blifva tusen gånger belönade för Eder möda.

Hvad som hos Chopin framför allt talar oss är stilens renhet och enkelhet, en viss återhållsamhet, en värdighet, som aldrig öfvergifver honom; till och med när han uttrycker de häftigaste känslor, gifver han sig icke helt och hållet åt oss, utan behåller skygt en vrå af sitt hjerta för sig sjelf. Vi kunna icke inträngа i dessa själens gömmor, vi böra blott försöka att ana, hvad der finnes. Understundom glad som ett barn, är han dock aldrig banal; han lider, men hans suckar hafva intet af det låga; han smeker stundom, men nedlåter sig aldrig till behagsjuka. Den som i hans mazurkor söker dramer à la Hugo, bedrager sig; den som känner hans nation, vet att Chopin blott velat gifva yttring åt sin kärlek för folkdansen, åt sin glädje, blandad med så mycken melankoli, åt sin godlynthet, understundom något kärf, men i grunden sympatisk. Han var en *qvinna* genom sin mildhet och sin känsla för det sköna; han var en *man* genom sin energi och själsstyrka: således en typisk person både såsom konstnär och menniska.

En middag hos Beethoven.

Vi finna Beethoven en morgon i sitt arbetsrum, så fördjupad i en ny komposition, att han med händer och fötter slår takten, under det han gnolar de motiv, som falla honom in.

Större kaos än detta arbetsrum kan man svårligen tänka sig. Utom klaveret äro äfven alla andra möbler bokstafligen öfvertäckta med böcker och noter. I hörnen af rummet bilda de verkliga pyramider, golfvet är öfverströdt med papper och notblad, fönstren fulla med korrekturark, till hälften dolda af vinflaskor och frukostlemningar. På skrifbordet ligger skissen till en qvartett. På flygeln ett notpappersblad med utkast till en symfoni, allt betäckt med ett tjockt lager af dam. Man kan ej undra på att komponisten sjelf ej kan få reda på sina saker i denna oreda, eller att han då och då gifver sin otålighet luft, när han icke finner hvad han för tillfället behöfver. Men i dag har han ännu ej haft slika vedervärdigheter, han arbetar med lust och synes finna sitt arbete lyckadt. Dervid sporras hans ifver ännu mera, hans mörka ögon tindra, hans ansigte strålar, han är som ett annat väsen, af konsten upphöjdt och förädladt. Raskt flyger pennan fram öfver papperet; derpå håller han upp, läser det han skrifvit, nickar förnöjdt och sjunger, brummar och stampar igen de följande takterna, innan han nedskrifver dem.

Hans konstnärsnatur behåller öfvertaget öfver hans annars dystra stämning, och ut ur det kaos af musikaliska tankar, hvilka storma i denna väldiga hjerna, framträder andra satsen af en nyss börjad qvartett, klart och oemotståndligt. Men hvar är qvartetten? Han letar med feberaktig brådska bland sina papper, kastar böckerna åt sidan, genombläddrar sina kompositioner — allt förgäfves! Med gnistrande ögon rusar han ut i köket och fortsätter till kökspigans förskräckelse sitt sökande, till dess han finner ett stycke sammanskrynkladt notpapper, ur hvilket han med ett utrop af vrede tager fram en medvurst.

»Tänkte jag inte det, eländiga qvinna», skrek han alldeles ursinnig, »mitt välskrifna partitur . . . återigen rotat i mina papper . . . i trots af mitt förbud . . . i trots af . . .»

»Men, herrn, det låg i kakelugnen!»

»Hvad! Inte gjort det? Hvem annars än du, din lögnerska! Jag skulle kunna få rätt på en knappnål i mitt rum, ifall du inte varit der, försök bara säga en gång till, att du inte har gjort det!»

»Det låg i kakelugnen!» ropar pigan så högt och så tätt intill Beethovens öra hon kan.

»Till på köpet brutal!» ryter han igen utan att hafva förstått pigans ord; »fort ut genom dörren strax på stund, inte ett ord mera, säger jag, inte ett ord eller . . .»

Beethovens hållning är nu så hotande, att den förfärade tjensteflickan ej vågar invänta hvad komma skulle. I farten springer hon i kull några kökssaker och slår igen dörren efter sig med en stark smäll.

»Nu måste jag väl få ro», mumlar hennes fördrifvare belåten, slätar omsorgsfullt ut sitt nedskrynklade partitur och fördjupar sig i det.

En ny fredstörare visar sig nu i dörren, men stannar helt förvånad, då han ser komponisten stå alldeles orörlig vid fönstret. Den inträdande försöker genom åtskilliga ljud att gifva sig till känna, men förgäfves. Då tager han ett raskt beslut; ur en korg, som han bär i handen, lyfter han upp ett fat med lock på, och sätter det på köksbordet, så att det skräller efter det.

»Hvad är det nu?» ljuder plötsligen Beethovens röst.

»Det är hönsen, herre, som äro beställda till i dag», svarar budet och går.

»Hvad hviskar den uslingen?» mumlar Beethoven, medan han undersöker fatets innehåll.

»Ha ha! Det hade jag alldeles glömt. Jag har bjudit gäster till middag. Det kunde aldrig falla sig olägligare! Men låt gå; jag skall visa de musikaliska narrarne, att jag förstår mer än att skrifva noter.»

Sedan han med mycken ifver samlat ihop några grytor och pannor, blåser han upp elden, lägger kol på och är strax derefter färdig att koka och steka. Då kommer han att tänka på, att ett par höns ändå är bra litet att bjuda gästerna på. Han betänker sig ej länge utan tager sin hatt, går bort till torget och kommer snart tillbaka, lastad med åtskilliga matvaror. Han är vid ypperligt humör, det nya i situationen roar honom.

»För tusan!» mumlar han, »det kan väl inte vara svårare att laga middagsmat än att skrifva en symfoni.» Han tager af sig rocken och knyter om sig köksförklädet, som pigan i hastigheten kastat ifrån sig, beväpnar sig med en kökskniv och skrider tappert till verket med att skrapa potatis. Det går raskt undan. Då han är färdig härmed, sätter han åtskilliga grytor och pannor på elden, och sedan han med tillfredsställelse beskådat sitt arbete, tycker han sig kunna hvila en stund. Han sätter sig ned med partituret i handen, och den andra satsen i qvartetten hotar redan med att blifva en farlig afledare för hans köksverksamhet, då ett slag på axeln för honom tillbaka från högre sferer. Han ser ett par leende ögon fästade på sig.

»Schiman, låt mig i Guds namn vara i fred», utbrister Beethoven leende, »jag ger en diner och måste i brist på kökspiga sjelf laga maten.»

Schiman ger sig ej tid att svara utan skyndar bort och kommer genast tillbaka med pensel och palett.

»Har ni blifvit galen?» utropar Beethoven, i det samma som en lukt af något brändt hastigt drager honom bort till köksspiseln. »Tänker ni måla mig nu?»

Schiman nicker och sätter sig. En lång tid hade han formligen förföljt Beethoven, som aldrig hade tid eller lust att sitta för honom och som dertill förklarat att han alldeles icke ville blifva afmålad. Men målaren, hvilken var lika egensinnig som Beethoven, lät ej afskräcka sig. Han följde komponisten öfverallt, till dess han slutligen genom sin oförskräckthet och uthållighet vann Beethovens intresse. Schiman var ingen vanlig man. När han kom in, helsade han knappast och uppförde sig i det hela alldeles som om han varit hemma hos sig. Men Beethoven såg, att han var en genialisk man och begynte att sätta värde på honom. Konstnären hade redan flere utkast till Beethovens porträtt i sin portfölj, men han var ej nöjd med dem; han hade ej kunnat träffa ögonen, i hvilka uttrycket af obändigt raseri och nästan qvinlig ömhet vexlade. I samma ögonblick han trädde in och uppfångade Beethovens blick, såg han i densamma just det uttryck han behöfde för att få ett godt porträtt af honom, och han var icke den man som lät ett sådant ögonblick gå förloradt.

»Ni vet nog, Schiman, att jag har allt för brådtom att kunna sitta stilla», säger Beethoven i det han hastigt fattar vattenkitteln för att släcka den alltför starka elden som svedt maten. »Kom igen i morgon!»

Målaren gör en axelryckning.

»Styfsinta krabat!» säger Beethoven, »så måla då efter det ändtligen skall ske, men», tillägger han genast med ett leende, »glöm då inte att måla mitt köksförkläde också.»

Schiman skjuter fram en stol åt honom. Beethoven är dock alltför upptagen af sin middagsmat för att sitta stilla. Målaren vet slutligen ej annat råd, än att leda hans uppmärksamhet på partituret. Han tager det och bläddrar deri.

»Min qvartett, kom hit med den!» ropar Beethoven ängsligt. »Jag räddade den ur klorna på den känslolösa qvinnan . . . just den andra satsen . . . Hvar är min blyertspenna?»

Schiman finner den under en hög tallrikar.

»Här!»

Beethoven nickar belåtet. Schiman behöfver icke mer öfvertala honom att vara stilla, och leende tager han åter ihop med sitt arbete.

En qvart derefter är det lilla köket uppfyldt af ånga och matlukt; det kokar och smattrar i spiseln men ingen af de båda männen låter störa sig deraf, begge äro fullt upptagna hvar och en af sin konst och fördjupa sig i den till den grad, att de alldeles glömma sina prosaiska omgifningar. Snart skulle de dock påminnas derom. De tre inbjudna gästerna, hvilka förgäfves sökt sin värd i rummen, lockades ut i köket af oset derifrån; der stå de nu och kunna med möda hålla sig från att skratta.

»Tyst, tyst», hviskade Schiman, »jag är inte färdig än.»

»Det är kanske bäst att vi smyga oss bort igen», säger Halm, den ene af de inbjudne.

»Du kan ju se, att han väntar oss», hviskar den andre, B:s vän och biograf Schindler, »han har sjelf varit kock.»

»Ja, det kan man nog märka», invände den tredje, violinisten Schuppanzigh, »här luktar misstänkt.»

»Mera papper, Schiman!» ropar Beethoven, ser upp och får syn på de tre gästerna, som ha svårt att betvinga sin munterhet.

»Hvad göra ni här?» ropar komponisten, förargad öfver att för tredje gången ha blifvit störd i sitt arbete. »Ni vet mycket väl att man ej har fritt tillträde till mitt arbetsrum.»

Schindler gör en betecknande rörelse med handen mot spiseln. Beethoven står ett ögonblick alldeles handfallen. Derpå kastar han en förebrående blick på Schiman, som lugnt packar ihop sin målarattiralj. De tre gästerna draga sig tillbaka till matsalen.

»Kunde man nu bara äta noter», suckade Halm; »dermed är naturligtvis den stek späckad, som nu väntar oss.»

»Att döma af lukten tycks förbränningsprocessen redan vara i full gång», svarade Schuppanzigh; »och när man, som jag, har studerat sin mage alldeles tom, är det sannerligen ej någon behaglig utsigt.»

»Icke en sekund längre», ljöd nu Beethovens röst ute i köket; »nu har ni förderfvat min mat med er fördömda mani att kludda porträtter, så så att jag står här som en narr. Bort, och det hastigt! Hör ni inte?»

De sista orden blandades med ett väsen, hvaraf vännerna kunde sluta att den förtörnade Herkules nu förlorat tålamodet och dragit stolen undan den ihärdige målaren, som omsider finner att det är tid för honom att ge sig af; men han gör det så långsamt, att Beethoven tager honom i axlarne och med en knuff förflyttar honom utanför dörren.

»Jag skulle sannerligen önska, vi vore komna lika långt!» klagar Schindler med en djup suck.

»Vi äro i alla fall i en svår situation», svarade Halm, »men stor gunst af ödet är ofta förbunden med stor fara, det få vi trösta oss med.»

»Schindler!» ljuder Beethovens röst, »duka bordet, jag håller på med anrättningen.»

Schindler, som redan är sysselsatt dermed, understödes nitiskt af sina vänner.

»Jag kan ej finna hvarken skedar eller gafflar», hviskar han.

»Sök i skåpet», råder Halm.

»Det är låst.»

»Så sök i köket.»

»Jag vågar mig ej dit ut.»

»Se så!» utropade Beethoven eldröd af ifver och kanske äfven af elden i spiseln, »se så, hönsen kunna ej vara mörare, det ska' ni nödgas erkänna.»

Innerligen förnöjd sätter han fatet med dess kolsvarta innehåll på bordet och springer ifrigt ut och in, till dess han fått de andra rätterna, af lika betänkligt utseende, fram på bordet.

»Men tag då reda på skedar och gafflar», hviskar Schindler, »vi måste söka hålla honom vid godt humör.»

»Men hvar skall jag söka?» frågar Halm leende.

»Kanske i studerkammaren; Schuppanzigh, vill du . . .»

»Nej tack, jag har inte lust att röra vid hans papper», svarar denne.

»Och nu till bords!» utropar Beethoven sedan han med välbehag mönstrat det välförsedda bordet. »Tag plats, mina herrar! Var så god och skär för, Schindler!»

Schindler nickar, men gör den anmärkningen att han har ingen knif.

»Ha, ha», skrattar Beethoven, »jo du är mig en skön taffeltäckare! Den fins i skåpet, dummerjöns!»

Schindler anmärker åter att skåpet är låst. Beethoven sticker handen i fickan, reser sig upp, söker öfverallt och skyndar derpå in i arbetsrummet, hvarefter hans unga gäster icke utan en viss ängslan höra hur han der kastar böcker och papper om hvartannat.

»Min hatt, hvar är min hatt?» ropar komponisten i det han rusar igenom matsalen. »Den fördömda qvinnan har tagit nyckeln till skåpet med sig för att komma och bestjäla mig, när jag är ute. Hvarför skulle hon annars ha gjort det?»

De tre gästerna söka nu ifrigt efter hatten. Schindler följer sin lärmästare ut i köket.

»Min hatt, min hatt!» ropar denne åter igen under det han slår i kull allt som står honom i vägen.

»Här är den!» ropar Schindler glad, i det han drager fram hatten ur torfkorgen. Beethoven slår igen locket på torfkorgen, och skedar, knifvar och gafflar, som legat bakom locket, falla skramlande ned på golfvet.

»Åsna!» utropar komponisten. »Här är ju allt hvad vi behöfva. I ett ordentligt hus fins ju alltid sådana saker i köket. Vet du inte en gång så mycket?»

Schindler tager hatten, knifvarne och gafflarne med sig in, och såväl värden som gästerna taga för andra gången plats vid bordet.

»All början är svår!» utbrister Beethoven med synbar ansträngning att synas munter. Det hela kommer an på teorien. Teoretiskt är det ingenting att klandra hos den här maten. Jag har behandlat den efter konstens regler och försett den med alla de ingredienser, som skulle göra den välsmakande. Och likafullt — om du Halm t. ex. skulle på det musikaliska området bjuda mig någonting så torrt som de här grönsakerna, så skulle jag förbjuda dig att komma i mitt hus, hvilket alltså är ett bevis på, att man vid sidan af teorien också må öfva praxis, om man skall hafva en verklig vinst af den ena eller andra konsten. Du äter icke, Schuppanzigh!»

»Jag har tandvärk», säger violinisten, som omöjligen kan få ned en enda bit af de afskyvärdt tillredda och förbrända rätterna.

»Tandvärk är en fördömd åkomma», svarar Beethoven. »Jag har sjelf en gång lidit alldeles rasande af tandvärk, som blef ännu värre deraf att jag då hade en granne, som rådbråkade mina sonater så erbarmligt, att jag redan samma afton måste flytta. Halm, vill du inte försöka på den här hönan, eller har du också tandvärk?»

Halm bemannar sig och vill skära ett stycke af hönan men kan med bästa vilja icke få en enda bit af henne.

»Lyckas det inte?» frågar Beethoven. »Gif mig fatet.» Han skär och hackar sjelf i henne.

»Vi borde nästan skicka den här hönan till källaren 'Svanen'», yttrar han skämtande. »Den kunde tjena till prof på mörhet. Ha, ha, nu lyckades det mig ändå att bryta af ett vingben till Halm. Nå, det var den der klavérhamraren vi talade om; sådana grannar har jag träffat på öfver allt, men här i huset äro de så oförskämda, att de klaga öfver mig.»

Gästerna finna denna sak ganska naturlig, men uttrycka icke dess mindre sin förvåning deröfver.

»Jag sjunger för högt och jag stampar för hårdt när jag slår takt. Likasom den musikaliska anden skulle göra en kall. Nej, vill man höja själen hos mängden, måste man först sjelf vara besjälad, och hvem tänker då på sina grannar! Emellertid för att undslippa vidare klagomål, flyttar jag nu igen.»

»En komponist borde egentligen hafva ett hus för sig sjelf», skrifver Schuppanzigh.

»Just så, då stör han ingen och störes icke af någon. En gång tog jag till flykten för en ung dam, som lyssnade på mig, när jag komponerade, och sedan spelade motiverna efter; hur oförskämdt! I min nästa våning träffade jag på en engelsman. Han skrålade min musik på det allra trivialaste manér, det kunde jag heller inte stå ut med. Efter honom fick jag en granne som hade en liten hundracka, och så har det gått hela vägen, till dess jag sjelf inte mer kunde höra och blef en plåga för andra. Nu må du, Schindler, åter igen se dig om efter en lägenhet åt mig, men det måste vara en hel våning, så att jag ej får någon bredvid mig, med en källare under och en spanmålsvind eller något dylikt öfver mig, så att jag inte generar någon. Slå i glasen, Schuppanzigh. Är flaskan tom? Vänta, jag har mera vin.»

»Säg nej, säg nej tack!» hviskar Schindler till sin granne», annars får han se att skåpet är låst.»

Men Beethoven står redan framför det och har fallit i tankar öfver att det var något som fattades.

»Vänta ett ögonblick, mina herrar, till dess jag antingen med nyckeln eller med tillhjelp af smeden kan komma till vinet.»

Han griper tag i sin hatt och skall gå ut genom dörren, då i det samma denna öppnas utifrån, och såsom träffad af blixten vacklar Beethoven ett par steg tillbaka. En rätt ungdomlig qvinna med ett par lifliga ögon och infallna kinder står på tröskeln.

»Kommer jag till besvär?» frågar hon.

»Följ mig», svarar Beethoven tonlöst. Med handen tryckt mot hjertat går han före henne in i arbetsrummet.

»Det kan man kalla en diner med hinder», yttrade Halm. »Den här damen tycktes mig för resten se något för fri ut.»

»Känner du henne inte?» frågar Schindler ifrigt.

»Nej, och uppriktigt sagdt, begriper jag inte hvad mästaren kan ha att skaffa med en sådan.»

»Det är hans svägerska.»

»Hon som han för process med om sin odåga till brorson?»

»Just hon.«

»Då behöfva vi säkert icke sitta här längre och vänta på vinet.»

»Håll då upp med att skämta, Halm! Såg du icke hvilket förfärligt intryck blotta åsynen af henne gjorde på honom?»

»Jo, men det tycks ju gå mycket lugnt till mellan dem, hans röst klingar eljest som en stormklocka, nu hör man den knappast.»

»Det är bästa beviset på hur nedslagen han är. Den menniskan pinar honom gräsligt. Hon vill icke afstå sin rätt till gossen . . .»

»Man säger ju att processen skall utfalla till Beethovens förmån.»

»Det vet jag ej något om, men så mycket vet jag, att den kostar en mängd pengar och bekymmer. Ett så stort konstverk som *Missa Solemnis* har väl knappast kommit till under så mycken motgång och hjertesorg. Den qvinnan har en alldeles tillintetgörande verkan på honom; men tyst, nu reser hon sig.»

Dörren öppnas, den omtalade personen träder ut, mäter de tre männen med en triumferande blick, och strax derpå hör man henne gå ned för trappan. Förgäfves vänta de en stund på Beethoven; då smyger sig Schindler sakta in i arbetsrummet.

Med hufvudet djupt nedsjunket i händerna, som under rådlös förtviflan äro pressade mot den väldiga pannan, sitter konstnären der, en bild af den djupaste smärta. Schindler söker med ögonen efter *Missa solemnis;* han vet ingen annan tröst för denne man, än hans sånggudinna. Han uppsamlar från golfvet de kringströdda bladen och lägger dem på bordet framför sin lärare. Beethoven låter händerna sjunka ned. Hans sorgsna blick hvilar med innerlig kärlek på den trofaste discipeln.

»Det går icke, Schindler, det går icke», hviskar han. »Mitt sinne är för nedtryckt. Låt mig vara allena.»

Schindler lyder och finner sina båda vänner ännu qvar vid bordet.

»Kom, nu kunna vi gå», säger han, i det han tager sin hatt. »Mästaren är totalt förkrossad.»

»Jag satt just och tänkte fylla min tomma mage med desserten», svarar Schuppanzigh, »men den får jag väl afstå ifrån på denna diner.»

»Schindler, gif mig min hatt», ropar Beethoven. Schindler bringar honom den, och i nästa ögonblick stå de tre vännerna vid fönstret och se efter sin mästare, som med böjdt hufvud, blek och under tydlig sinnesrörelse långsamt går nedåt gatan.

»Hvart går han nu, mån' tro?» frågar Halm.

»För att rådfråga sin advokat, tänker jag.»

»Nå, så kunna vi väl betrakta middagen såsom afslutad; hvad tron I?»

Schindler nickar bekräftande, men Halm utbrister förargad: »Schiman var sannerligen lyckligare än vi. Jag hade gjort räkning på att komma härifrån på samma beqväma vis, och jag känner mig nu så besvärad som om hela Beethoven tyngde på mig.»

»Hvart skola vi nu gå?» frågar Schindler.

»Kan det vara något tvifvel om det?» utropar Schuppanzigh lifligt; naturligtvis bort till 'Svanen', ty med all tillgifvenhet och vördnad för den store komponisten — på middag hos Beethoven kommer jag aldrig mer».

Genmäle.

I enlighet med vårt i förra numret gifna löfte meddela vi här nedan det der sammastädes omtalade genmälet. Dess lidelsefulla ton, sanningslösa påståenden och vrängda framställning af hvad vi verkligen sagdt vore visserligen tre fullgiltiga skäl att vägra dess offentliggörande. Men trogna vår föresats att i den mest medgörliga mån lemna rum för olika meningar, anse vi oss böra införa detsamma, ledsagadt af vårt eget svaromål i form af noter under texten. Vi äro öfvertygade att allmänheten efter uppsatsens genomläsande skall hålla oss räkning för vår liberalitet.

Till Red. af "Svensk Musiktidning".

I det sjunde numret af Svensk Musiktidning förekommer under rubrik »Musikpressen» en med A. L. signerad anmälan af de af Leonard Höijer redigerade musikbilagorna till Geijer och Afzelii folkvisor, hvilken anmälan både genom sitt språk

och sitt innehåll ger anledning till ett svar, för så vidt Svensk Musiktidning talar till en publik, som för svensk musik hyser intresse.

Anmälaren anmärker först att »den musikaliska texten är uppställd efter en annan plan än den poetiska, hvilket betydligt skadar verkets helgjutenhet». Af denna grava anmärkning skulle man kunna tro att Höijer följt *en* princip i afseende på ordnandet af melodierna, t. ex. efter deras ålder, deras inre frändskap eller dylikt, redaktören af texten, herr R. Bergström, åter en annan. Nej, melodierna följa texten troget och anmärkningen syftar på att H. ej, såsom B. in extenso meddelar Geijer och Afzelii anmärkningar, äfven meddelat Hæffners harmoniska behandling af melodierna. Är det A. L.:s allvar att ställa ackompanjemanget till en melodi, förutan hvilket den i vår tid likasom i Hæffners har svårt att tilltala en större publik, i paritet med historiska notiser? Melodien är hufvudsaken, och den förekommer tydlig — tillräcklig för forskaren — både hos Höijer och Hæffner i öfverstämman. Den *första* anmärkningen, hvilken A. L. dessutom särskildt betecknar såsom »hufvudanmärkning», mot ett källarbete öfver folkvisor, får ej drabba den drägt, i hvilken melodien klädes. Anmärkningen öfverskyles föga af att A. L. tillfälligtvis medgifver att »Höijers sättning ej sällan är vida intressantare än Hæffners» eller »af ej ringa intresse» eller »lyckligt kontrapunktiskt behandlad» [1].

Anmälaren säger att H. röjer »okunnighet om den doriska tonartens beskaffenhet», då han i n:r 21 takt 7 återställer melodiens doriska karakter. Vi frukta för att det är okunnighet, om man ej fattar Höijers anmärkning. Det bör ej missförstås då H. begagnar ordet utvikning i st. f. modulation och den saken får väl ej tynga så mycket på hans skuldregister. (Arrey v. Dommer i sitt lexikon: »Schlechthin gebraucht man die Ausdrücke Ausweichung und Modulation gleichbedeutend, diesen für jenen und jenen für diesen») [2]. A. L. hänger upp sig på ordet »främmande» och synes alldeles förbise den betydelse som ordet får derigenom att det inom musikteorin begagnas såsom teknisk term. En ton, som ej tillhör skalan (t. ex. tonikans lilla sext inom den doriska tonarten), kallas rätt och slätt för främmande [3]. Det må för öfrigt bemärkas att »utvikning till den eoliska skalan» är ett uttryck, hvaraf A. L. icke H. begagnar sig. A. L. säger att H. »med full rätt opponerar sig mot Hæffners funderingar om en nordisk skala». Skall då denna opposition gälla »sättningarne», icke melodiens uppteckning? [4] Och tror A. L. att korrektion af en uppteckning göres genom i någon handbok uppletade, lösryckta latinska citat? Vi tro snarare på grund af ett ödmjukt, träget och mångårigt studium af naturen såsom den hos folket uppenbarar sig [5]. Mot anmälarens säkra påstående »att i de fall, då folkvisan afviker från teorin, sker det alltid till förmån för de moderna tonarterna», må sättas erfarenheten hos alla dem, som haft tillfälle att i trakter, der ännu ej positiv och dragspel fullbordat det förstörelseverk af folkets tonsinne, som halfbildade klockare påbörjat, samla folkmelodier, nemligen att inledningstonsteget såväl det stigande som det fallande helst göres stort, hvilket för vår s. k. moderna skala är en galenskap och för hennes förfäktare en förargelse, säkerligen ock för A. L., då han betecknar folkets sångsätt »oegentligt» [6].

Vi hafva uppehållit oss vid denna anmärkning, enär anmälaren sjelf gör $^2/_3$ petitspalt deraf. Den nya och verkligt originela frågan om, huruvida den trestämmiga satsen är lämpligare för »folkvisans enkla skogsnatur», må hans eget förstånd besvara [7]. A. L. talar om H:s subjektivitet, men motiverar sjelf sin uppfattning med hvad som fordras af örat. Vi tro oss kunna vädja för Höijer mot Hæffner till lika goda öron som A. L., och det just der öfver den förre med de starkaste uttryck stafven brytes. För öfrigt inskränka vi oss att konstatera genom en jemförelse med den äldre upplagan (Norstedt & Söner, Sthlm 1846), att A. L.:s påstående, att H. ändrat väsendtliga melodinoter i n:o 18, takt 2 och n:o 45, takt 3 *icke* är med sanningen öfverensstämmande [8].

Anmälaren yttrar sig: »*Så länge man i Sverige icke eger någon musikalisk vetenskap* *, får man måhända icke begära, det våra musiker skola veta, att första vilkoret för all vetenskaplighet är kritisk noggrannhet i forskning och analys» — en rätt säregen komplimang till alla dem som i vårt land teoretiskt sysselsätta sig med den musikaliska konsten, men då yttrandet framslungas mot just den, snart sagt ende, som på senare tider riktat vår musikhistoria med bidrag grundade på egen, sjelfständig forskning, är det mer än säreget, det är — för att begagna anmälarens eget språk — oförskämdt [9]. Och på tal om A. L:s språk och skrifsätt: hvilken gentleman tillåter sig, utan att

---

[1] I detta stycke har ins. mödat sig med långa retoriska omsvep blott för att — beslå sig sjelf med vrängning af andras ord. Vi behöfva, för att bemöta honom, endast citera hvad vi uti den i fråga varande kritiken *verkligen* yttrat: »Efter samma plan (som Bergström, näml. att »återgifva det ursprungliga verket så oförändradt som möjligt» — så lyda Bergströms egna ord) hade ju äfven utgifvaren Höijer bort bibehålla melodierna med Hæffners sättning i det närmaste oförändrade. Men detta är så långt ifrån händelsen, att han icke blott endast meddelat summa nio af Hæffners sättningar (och somliga af dessa med egna, otillbörliga tillsatser!), utan äfven ofta gjort smärre ändringar i sjelfva melodierna, utan att annat än undantagsvis gifva hemul derför». För hvar och en, som kan läsa innantill, är det klart att här talas om *både melodier och sättning*, ja att de förra framhållas såsom hufvudsak, hvilket ytterligare framgår deraf, att vi i det närmast följande tala *blott* om melodierna en hel spalt bortåt. Ins. måtte tycka detta ändå vara för litet. För att tillfredsställa den oförnöjde, skola vi nu göra honom den tjensten att meddela en liten lista öfver visor *der H. utan angifvet skäl ändrat Hæffners melodier:* n:ris 1, 5, 6, 16, 18, 36, 38, 41, 45, 54, 59, 71, 79, 83, 94, 104 (hos Hæffner resp. 1, 5, 6, 17, 19, 43, 44, 47, 51, 67, 73, 87, 93, 95, 63, 30). Dessa ställen äro allt för talrika att aftrycka i notexempel. Vi hänvisa derför till de olika upplagorna, efter hvilkas jemförande hvarje läsare lätt skall finna, huruvida melodien hos H. är »tillräckligt tydlig för forskaren». De flesta ändringarna äro strykningar af långa förslag, hvilka äro allt för karakteristiska för att så lättvindigt böra förkastas. Att icke ens någon konseqvent princip hos H. föranledt strykningen af dylika förslag, synes deraf att de ibland blifvit bibehållna (n:r 3, 24, 34 b, 51, 52, 57, 75, 86).

[2] Citatet är så mycket öfverflödigare, som vi sjelfva begagnat »utvikning» i st. f. »modulation».

[3] Ins. vill här göra gällande, att H. begagnat ordet »främmande» i betydelse af »skalfrämmande». Vi tvifla på att det af de flesta skall fattas så i *denna* sammanställning: »att här göra en för tonarten så främmande utvikning» — der man väl snarare vill fatta »främmande» såsom liktydigt med »ovanlig» eller dylikt. Men äfven antaget att vi i fråga om detta ord missförstått H., så inverkar detta ingenting på hufvudsaken, som här gälde att med de för ins. så förhatliga latinska citaten bevisa, att en dorisk melodi *ej ens* af de strängaste teoretiker förmenats att undantagsvis upptaga lilla sexten, och att detta väl således *ännu mindre* förmenats henne af folkets diktare, hvilka måste antagas hafva ännu mindre än de förra låtit binda sig vid det stela, gregorianska schemat.

[4] Vi förstå icke frågan, som synes vara ställd till — H.

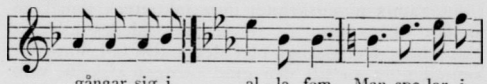
[5] Och detta är alldeles precis hvad äfven vi tro. Och *just derför* ha vi opponerat oss mot den i fråga varande ändringen, som H. sjelf säger sig ha verkstält (*icke* på grund af någon angifven, bättre uppteckning efter folket, utan) *blott* på grund af sin egen subjektiva »åsigt» att den ursprungliga tonen här icke *kan* hafva varit någon annan än ciss, emedan »tonarten är rent dorisk». Det är eget att icke ins. inser, huru abstrakt spekulativt och dogmatiskt H. härigenom förfarit. Men ins. har förmodligen varit förblindad af sin egen originella »åsigt» om folkvisorna, hvilken nu följer.

[6] Den här framställda regeln om folkvisornas inledningstoner är verkligen så öfverraskande, att vi lifligt uppmana ins. att till Svensk musiktidning lemna en närmare redogörelse för denna teori, som ställer ins. i ledet jemte Hæffner och Södling såsom uppfinnare af »nordiska skalor». Till dess ins. framlagt ett splitter nytt material till bevis för sin sats, är det emellertid nog tidigt att påbjuda densamma såsom auktoritet och mana oss att utan vidare gå under oket. Vi beklaga att vi ej kunna visa ins. denna artighet, så mycket mindre som vi icke känna *en enda* hittills befintlig samling af folkmelodier (*Julius Bagges* förtjenstfulla »Svenska polskor för violin» inbegripna), der det stora inledningstonsteget ens i nämnvärd mån förekommer annat än i mollmelodier, som modulera till dur, eller någon gång i eoliska, doriska etc. melodier och då antingen i öfverensstämmelse med teorin eller ock, som vi sagt, afvikande till förmån för moderna begrepp; i slutfall särskildt förekommer stor inledningston nära nog *aldrig*, åtminstone ytterligt sällan. Och detta lär väl åtminstone hvad Hæffners samling beträffar svårligen kunna tillskrifvas »positif och dragspel», eftersom dragspelen i Sverige ej populariserades förr än omkr. 1857 och positiven åtminstone ej äro äldre än sedan århundradets början (Lundin-Strindberg, Gamla Stockholm, s. 129), hvadan de väl svårligen hunnit förstöra folkmusiken redan 1814—16, då Geijer-Afzelii folkvisor utkommo.

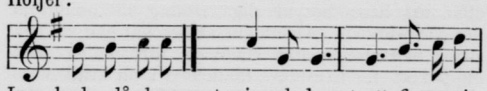
[7] Om ins. behagar reflektera derpå, att den trestämmiga satsen onekligen är enklare än den fyrstämmiga och att det enkla passar för det enkla, så torde äfven insändarens förstånd räcka till för att besvara den alls icke originella frågan.

[8] Lemnande å sido den outredda frågan, hvilkendera af oss två har de bästa öronen, vilja vi här blott »konstatera», att ins. åtminstone icke har särdeles vakna ögon, då han endast forskat i en upplaga, som utgafs 13 år efter Hæffners död, men icke i den genuina af 1814—16. Den förra säges visserligen af R. Bergström (Förord, sid. XXX) vara en facsimileupplaga, och detta må vara sant om texten (som blott omfattar första delen), men gäller alldeles icke om noterna, hvilka tvärt om uppvisa icke så få afvikelser från den genuina upplagan, sannolikt tillkomna genom tryckfel. Hade ins. gjort sig mödan att slå upp i den ursprungliga upplagan (nr 19 och 51, motsvarande H. nr 18 och 45) eller ock blott i den härmed fullkomligt öfverensstämmande Ahlströms samling (nr 82 och 180), så hade han funnit följande materiel till jämförelse:

Hæffner:



Höijer:



Ins. hade då besparat sig obehaget att finna sin med öfvermodig tvärsäkerhet mot oss utkastade beskyllning för osannfärdighet — rikta sig mot honom sjelf. Att ins. också påstår oss hafva citerat takt *3*, då vi citerat takt *13*, är i stil med ins:s hela, af lidelse förvirrade artikel i öfrigt.

[9] Detta skall nu utgöra balansen — om ej i Europa, så dock i ins:s äfventyrliga lindans på polemikens hala ståltråd. Redan från början dömd att störta och bryta halsen, famlar han efter ett stöd och tror sig finna ett sådant i en parentes, som icke egentligen hör till saken — ty äfven *om* ins. kunde vederlägga det kursiverade allmänna påståendet, så gjorde detta naturligtvis hvarken till eller från i den speciela sak-kritiken öfver H:s redaktion af folkvisorna. Men ins. lär icke kunna vederlägga det, lika litet som vi lära kunna försvara det — i ins:s ögon nämligen, och detta af det enkla skäl, att ins. uppenbarligen med »vetenskap» menar något helt annat än vi. Vi tro som vi sagt, att första vilkoret för vetenskaplighet är kritisk noggrannhet, och det är just hvad vi sakna hos H., äfven i den lexikaliska handbok, som förmodligen af ins:s antydningar åsyftas och som vi för öfrigt skatta minst lika högt som ins., nämligen för det *flitiga, långvariga* och *omsigtiga* arbete, hvarom den bär vitne. Hur det åter förhåller sig med nämda vetenskapliga noggrannhet särskildt i fråga om folkvisorna, derom vitna våra prof och listor tillräckligt. Begär ins. flere bevis, så se här ett par:

I H:s anm. till nr 96 säges att Hæffners uppteckning har blifvit jemförd med handskriften »En Vijsebook» etc. Denna anm. kan lätt ingifva läsaren den tron, att H. funnit anledning att i något afseende beriktiga Hæffners uppteckning efter handskriften. Döm då om vår öfverraskning, när vi togo kännedom om nämda handskrift på k. biblioteket och funno, att *Hæffner* citerat troget, men H. icke! Den förre har (under nr 64) upptecknat visan som hon står, utan synnerlig omvexling i rytm och utan klav; den senare har rytmiserat henne och satt henne i hypoeolisk ton. Detta arrangemang hade väl åtminstone bort *omtalas* i samma anmärkning, som nu genom sina sväfvande ordalag *kan* kasta en oförtjent skugga på Häffner? Nog hade sådant varit en »vetenskapsman» värdigare.

Ett annat än värre exempel erbjuder nr 101 (Hæffner 62), som visserligen af H. blifvit satt i den rätta tonarten — den Hæffner missförstått — men hvars bland anmärkningarna af H. efter hand-

* Kursiveringen är *icke* gjord af genmälaren.

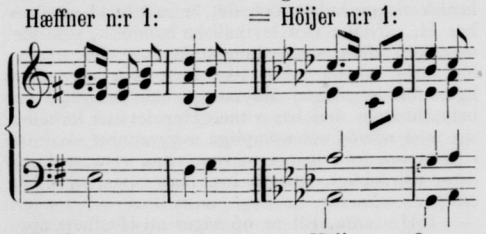
på något sätt frambära skäl (hvilka dock här legat nära till hands), en sådan insinuation som A. L., då han efter att hafva lofordat Höijers upptagande af fleres sättningar tillägger: »skada blott, att man icke vågar lita på att alla äro korrekta?» Hvilken skribent i en tidning, som vill söka göra sitt ord gällande, talar, äfven om han egde sakkännedom, rörande den inom sitt fack förnämste, om ej ende, musikforskare i vårt land om »oförskämdhet», »okunnighet», »otillbörliga tillsatser», »kriarättningar» &c? Vill den ännu unga Svenska Musiktidningen hålla hvad hon i sin anmälan lofvar: att »särskildt bevaka den inhemska tonkonstens intresse», måste hon förneka dylika medarbetare [10].

— *gg* —

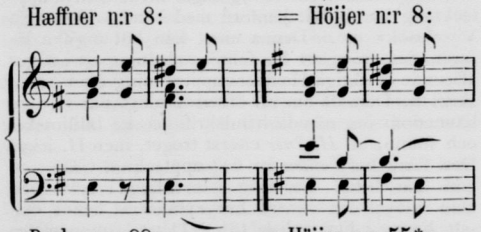
skriften »Mythiska sånger och folkvisor» afteckнade början ser mer än besynnerlig ut. Man finner der, efter uncialbokstafven och den genomstreckade halfcirkeln, en figur som liknar tvenne breves, derpå ett ♭ på tredje linien och slutligen en c-klav på samma linie. Som vi omöjligen kunde tyda dessa förteckningar till någonting rimligt, uppsökte vi handskriften å k. biblioteket och funno: I st. f. de båda skenbara breves en tydlig c-klav på första linien, så tecknad: ; vidare ett ♭ som efter den föregående klaven var ganska riktigt placeradt, på fjerde (icke tredje) linien; slutligen en simpel trea (3), såsom tecken för tempus perfectum och åtföljd af två helt små (icke långa) streck, hvilka lätt låta sig förklaras såsom pauser för tvenne minimæ, hvadan de båda följande fjerdedelarne äro att anse som ett slags upptakt (naturligtvis finnes i det gamla manuskriptet inga taktstreck annat än mellan versraderna). Saken var således alldeles klar; men oförklarligt blef det i alla fall, huru H. kunnat göra en till den grad otrogen afskrift, vare sig nu att han ej förstått mensuralskriftens tecken eller att hans besynnerliga ritning tillkommit af pur vårdslöshet. Af ettdera skälet har han väl ock straxt nedanför afritat Hæffners förteckning med ett ♯ i st. f. en c-klav, hvilket vi i vår kritik voro nog artiga att låta gälla för tryckfel.

[10] Ins:s slutpunkter innehålla som man ser endast ovett, och sådant kunna vi bemöta helt kort. Jaså, man är icke gentleman för det man, då en person fyra gånger farit med inkorrekta uppgifter, icke litar på honom den femte gången! Sådant anses annars vara i dagliga lifvet en nödig försigtighet, i vetenskaplig granskning en *pligt*. Och hvar har ins. nu igen haft sina ögon, då han ej märkt att vi verkligen »framburit skäl», hvilka ganska riktigt »legat nära till hands», ja, så nära, att de uttalas snart sagdt i samma andedrag som den förskräckliga »insinuationen»? Än mer: den förut såsom inkorrekt uppvisade upptecknингen af Ahlströms sättning är ju *inbegripen* bland dem om hvilka vi yttra vår misstro! Och att denna misstro äfven om en och annan bland de öfriga ej var utan grund, ha vi sedermera genom ytterligare undersökningar funnit, särskildt beträffande ett ställe i en sättning af Drake, hvilket jemte H:s öfriga *svåraste* förseelser i denna väg här må införas:

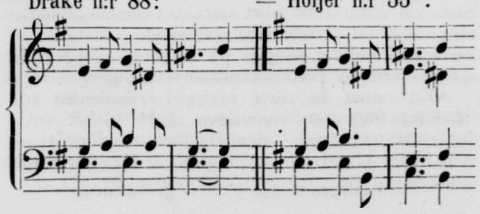
Hæffner n:r 1: = Höijer n:r 1:



Hæffner n:r 8: = Höijer n:r 8:



Drake n:r 88: = Höijer n:r 55*:



Från scenen och konsertsalen.

I konsertsalen har *Joseph Wieniawski* under de senaste fjorton dagarne fortfarande helt och hållet dominerat det musikaliska intresset. Det har gått nu som mången gång förut: stämningen hos Stockholmspubliken är gent emot främlingen till en början ofta kylig nog, men blir den en gång väl uppvärmd behåller den sin höga temperatur, och behåller den med orubblig trohet.

De båda senaste konserterna hafva också endast varit egnade att stegra det intryck, som redan den första bekantskapen gaf: man känner vid hvarje ton att man står inför en konstnär, som förmår gifva det högsta ideela uttryck åt de konstverk han företager sig att tolka, och att han gör det med suveränt herravälde öfver sitt instrument, hvilket under hans händer eger toner och uttrycksmedel, som eljest snarare tyckas vara orkestern förbehållna.

Om redan det enda nummer han å första konserten utförde af Chopin visade i hvilken fulländad grad han förstått att uppfatta och återgifva de fina skiftningarne hos denne komponist, lade han detta i dagen på ett ännu mera otvetydigt sätt på de följande, der han med fullkomligt mästerskap framför en hel rad af dennes skönaste och mest karakteristiska kompositioner — vi erinra här blott om de båda *etyderna* (op. 25, n:o 11 och 12), *ess-durs-polonäsen, balladen i ass-dur* och *nocturnen i f-moll* — och när han nu ändtligen, samma dag som tidningen lägges under pressen, till afsked bjuder på ett program, helt och hållet egnadt åt samme mästare, skall denna afton för visst utgöra spetsen af alla de högtidsstunder han under sitt besök skänkt oss. Bland det myckna han dessutom på de båda sista konserterna framfört, synes oss särskildt böra framhållas hans utförande af *Beethovens Sonata appassionata*, der företrädesvis finalen höjde sig till ett jätteverk af sublim storhet, *Rubinsteins* präktiga *sonat i E-moll* (op. 49) samt *Liszts rapsodier och transscriptioner*, i hvilka han låter allt det snillrika, det blixtrande qvicka och storslagna, som gömmer sig under den glänsande ytan, framträda så förträffligt accentueradt, att åtminstone vid ett sådant utförande Liszt borde vara befriad från det allt för ofta hörda omdömet, att han i dem skattat till en blott tom virtuositet.

Utom de egna kompositioner, som Wieniawski redan på första konserten framförde, och bland hvilka hans »Valse de Concert» till den grad vunnit allmänhetens gunst att den å hvar och en af de följande måst gifvas såsom extranummer, har han tillika på de följande i en *Mazourka-rêverie* (op. 23, n:o 7), en *Etude de Concert* (n:o 1) samt ytterligare ett par småsaker gifvit nya bevis på sin talang såsom tonsättare.

Robert Heckmann, den särskildt på kammarmusikens område berömligt kände tyske violinspelaren, är sedan åtminstone tvenne föregående besök väl bekant för Stockholms allmänhet, och om de tre konserter för kammmarmusik han tillsammans med sin fru *Marie Heckmann*, född Hertwig, och herr *Jean Tolbecque* gifvit, ej rönt den uppmuntran de verkligen förtjenat, torde detta få skrifvas uteslutande på mängden af sammanstötande musiktillställningar under den senaste tiden, hvilken, såsom det synes, varit allt för stor för Stockholms i det hela lilla publik för musik af detta slag. *Heckmanns* spel röjer i allt den gedigne, fint bildade musikern, lika mycket i solo- som ensemble-spelet, om än detta senare dock obetingadt är hans hufvudfack. Fru H. är en dugtig pianist, äfven hon starkast i ensemblen — ehuru man här någon gång haft skäl till den anmärkning, att hon allt för mycket låter pianot nedsjunka till blott ackompagnement — och ur denna synpunkt skulle man må hända kunnat önska att de synnerligt goda programmen upptagit flere ensemblenummer än nu var fallet. Herr *Tolbecque* har nu såsom alltid spelat förträffligt, liffullt och tekniskt fulländadt.

Vid det sedvanliga uppförandet af »*Skapelsen*» å långfredagen, kommo vi ovilkorligen att tänka på hvad Hanslick yttrar med afseende på uppförandet af »Skapelsen» i Wien. »Så långt den närvarande generationens minne sträcker sig», säger han, »förgick sällan något år utan att ettdera eller båda Haydns oratorier uppfördes, och lika orubbligt som skapelsen i naturen hvarje vår och årstidernas vexling, lika osvikligt återkommo »Skapelsen» och »Årstiderna» i Burgtheater. — — — Wienerpubliken har, i stället för att med vaken blick segla vidare på tidens rörliga ström, kört fast i en enda punkt af konsthistorien — om detta är en grönskande ö eller en sandbank, betyder för den konstnärliga utvecklingen ingenting. — Hvarje ensidig förkärlek, som af missförstådd pietet fasthåller vid en enda auktor hämnar sig grymt på den egna insigten och omdömeskraften — — — Genom det uteslutande qvardröjandet vid ett och samma konstverk blir man, i ordets etymologiska och egentliga betydelse *bornerad*, och på intet område af konsten ges det ett enda verk som gör samtliga de öfriga öfverflödiga. — —

Att så väsentligen förändra harmonierna i andras sättningar och dock citera dessa under sina författares namn, det *är* och *blir* ett så svårt fel, att de epitet vi användt och hvaröfver ins. himlar sig, svårligen torde kunna sägas vara för starka, ty här gäller det hvarken mer eller mindre än en kränkning af den literära eganderätten. Och det är i högsta grad förvånande att nu höra en sådan kränkning försvaras från ett håll, der man annars plägar samvetsgrant respektera just samma eganderätt.

Härmed taga vi farväl af ins., beklagande att vi till sjelfförsvar nödgats mot H. framdraga saker, som vi helst velat lemna osagda. Ty den öppna och bestämda förklaringen vilja vi här afgifva — liksom vi äfven förut tydligt och ej blott, såsom ins. påstår, »tillfälligtvis» afgåfvo den — att vi anse H. hafva handlat i fullt ärlig afsigt och bona fide, och att *den enda bristen* på noggrannhet, vid hvilken vi vår kritiska pligt likmätigt nödgats dröja något länge, motväges af *lika stora och mångsidigare förtjenster* hos den — såsom vi af full öfvertygelse instämma med ins. — *inom sitt fack förnämste musikforskaren i vårt land.* Ju mera man högaktar en person, dess uppriktigare tror man sig kunna framställa en anmärkning mot honom: se der innersta orsaken till all vår skärpa. Hvad åter ins. beträffar, så äro vi — då han tydligen i retad stämning förgått sig — böjda att med orubbadt godmod betrakta hans opåkallade advokatyr.

A. L.

Jag vaktar mig här uttryckligen», säger han slutligen, sedan han uppräknat en del äldre och nyare oratorier, »för någon slags jemförelse mellan dessa verk och Haydns: till och med om de alla tillhopa ej räckte »Skapelsen» till midjan, ändrar detta ej sjelfva saken; ej att man skall gifva *bättre*, utan *andra* oratorier är hvad vi önska.»

Nästan ord för ord skulle man ju kunna tillämpa detta på våra förhållanden, endast att tillämpningen blir så mycket skarpare, i samma mån som vårt musiklif under hela året är fattigare än Wiens.

»Skapelsen» uppfördes hos oss för första gången den 11 nov. 1801 — i riddarhussalen, på föranstaltande af musikaliska akademien, textöfversättningen är ännu i dag den samma som då, verkställd af döv. svenska chargé d'affairen Fredrik Samuel Silfverstolpe och envoyén grefve Jakob Gustaf De la Gardie i Wien, och borde således snart kunna anses ha tjent ut. Om ock de gångna åttio åren ej medfört lika många skapelsekonserter, hafva dock dessa varit talrika nog för att med fullt fog kunna aflösas af någonting annat mera egnadt att uppföras på långfredagen, till hvars hela karakter »Skapelsens» naiva, glädtiga tro står i en — man vore frestad att säga nära nog löjlig motsats. Och detta med så mycket större skäl när — såsom i år var fallet — det hela tyckes ha sjunkit ned till en slentrian, för hvilken man ej ens aktat tillräcklig förberedelse nödig. Ingen enda af solisterna var lämplig för sin uppgift. Fröken *Karlsohn* kunde alldeles ej finna sig tillrätta i oratoriestilen, hvilket denna gång äfven var fallet med fröken *Niehoff*, som vid andra tillfällen visat sig ganska användbar på detta område. Tenorpartiet ligger alldeles för högt för herr *Lundqvist*, men detta oaktadt var han obetingadt den af artisterna som lyckligast skilde sig från sin uppgift. Hr *Lange* är en förträfflig teatersångare, men saknar helt och hållet den episka bredd i föredraget, som är nödvändig för oratoriet, hvarjemte intonationen ej alltid var ren, hvilket dock möjligen till någon del kunde bero på att orkestern, lika litet som kören, skötte sig med den noggranhet man af en så långvarig öfning haft rätt att fordra. — Under sådana förhållanden är det knapt värdt att tala om, att intet af den andaktsfulla stämning, som bor i hvarje ton, gick igen vid utförandet.

Påskdagskonserten å St. teatern (den femte symfonikonserten), hvilken framförde endast svenska kompositioner, inleddes med en *symfoni i Ess-dur* af *P. A. Ölander*, komponerad, om vi ej misstaga oss, redan för omkring tolf år sedan, och förut någon gång spelad af Meissners orkester. I bygnad och anläggning anslutande sig närmast till den Haydnska symfonien, utvecklar den sitt visserligen ej stora, men melodiskt behagfulla innehåll osökt och följdriktigt och ger ett aktningsbjudande begrepp om komponistens formsinne och kontrapunktistiska förfarenhet.

En åtminstone i allt yttre fullständig motsats till denna var *J. F. Kjellstrands* »nordiska tonmålning» *Tomtelek*. Såväl namnet som epitetet anger att komponisten velat anvisa åhöraren en bestämd utgångspunkt för sin uppfattning, men då vi äro öfvertygade om att denna, åtminstone i sina detaljer — likasom för oss — gick förlorad för det allra största flertalet af publiken, kunna vi, efter autentiska meddelanden, här redogöra för planläggningen, sådan tonsättaren tänkt sig den. Introduktion: tomtarne samlas till nattlig dans å logen. Dansen börjar (hufvudtemat) och fortgår under det olika dansande partier deltaga deri, hvilket åskådliggöres genom särskilda motiv. Glädjen stegras; allmän ringdans (polsk-motivet i mellansatsen), hvilken slutligen öfvergår till sådant oväsen, att husfolket väckes. Bonden går ned till logen och bultar hårdt på logdörren för att få lugn (trumman), hvarefter dansen återtager sin första karakter (hufvudmotivets tredje inträde), samt slutligen, sedan trötthetten inträdt, dansens upphörande, och sist tankar och drömmar efter leken (sista andantet). Huruvida kompositören fullt lyckats att måla allt detta, lemna vi derhän, då detta skulle föra oss in på programmusikens berättigande och möjlighet, men visst är, att kompositionen, om den ej eger andra förtjenster, åtminstone utmärker sig för en i hög grad liflig och färgrik instrumentering, som väl kanhända stundom syftar högre än den når, men dock är både talangfull och karakteristisk, detta senare dock måhända mera i allmänhet än såsom specielt »nordisk».

John Jacobssons »En dröm» (för orkester och bariton) till Heines ord: »Nacht lag auf meinen Augen», är det må hända svårt att göra full rättvisa åt vid ett första åhörande, i synnerhet som hr Lundqvists tolkning deraf ej var den lyckligaste. En äkta poetisk flägt genomgår den, och ordens tunga stämning finner en uttrycksfull motsvarighet i musiken, men det är dock som om någonting, och någonting mycket väsentligt fattades, måhända det rätta temperamentet, den äkta Heineska humorn, som dock utgör grundväsendet i hela hans diktning.

Konsertens slutnummer, *Frans Berwalds G-moll-symfoni*, utgjorde också dess glanspunkt, för hvilket allt det öfriga, huru förtjenstfullt det än var, fick träda i skuggan. Den är en verklig perla, ej blott inom den svenska symfonidiktningen, utan — synes det oss — inom hela den efterbeethovenska symfoniliteraturen öfver hufvud, och det kan endast förundra att den ej förr än nu — åtminstone på mycket lång tid — blifvit uppförd. Från första tonen till den sista är allt idel inspiration af det friskaste slag. Tankarne ega en storhet, som stundom nära nog erinra om Beethoven sjelf, plastiskt lugnt och helgjutet foga sig de skilda delarne vid hvarandra och en pompös form, som dock aldrig blir »gjord» eller tillkommit för att maskera inre fattigdom, omsluter med sin väldiga ram det hela. Vi kunna i sanning vara stolta öfver att räkna ett sådant arbete till vår inhemska musikliteratur.

Kongl. Stora teatern. Huruvida det ur konstens synpunkt är lämpligt att, under en sådan tid af nöd för kungl. lyriska scenen som den närvarande, söka odla den stora operan, vilja vi ej afgöra; ur ekonomisk synpunkt åter har *reprisen af »Afrikanskan»* visat sig som ett lyckligt grepp. Med afseende på utförandet erkänna vi upprikтigt att vi på det angenämaste öfverraskats af det sätt hvarpå fröken *Anna Strandberg*, nu för första gången, återgaf *Selikas* parti. Hon är utom all fråga alldeles icke lämplig för den stora operan och hennes förträffliga koloratur hör strängt taget hemma på ett helt annat område af operan. Mycket finnes också naturligtvis att anmärka, särskildt mot hennes spel, der min och gest äro mycket bristfälliga; men hon sjöng hela det maktpåliggande partiet fullkomligt korrekt och såsom alltid osvikligt rent; hennes föredrag fick stundom en dragning åt det lidelsefulla, som man förut ej ofta funnit hos henne, och det sätt hvarpå hon gjorde det hela visade resultatet af ett troget, samvetsgrant arbete, ett allvar i uppfattningen, som förtjenar all aktning. *St.*

Från in- och utlandet.

BREF FRÅN BERLIN.

Oaktadt säsongen hittills egentligen ej erbjudit något öfverflöd på konserter af mer än vanligt intresse, har den dock bragt ett och annat, som i hög grad förtjenat så väl publikens som fackmännens uppmärksamhet och varit särskildt egnadt att sätta sinnena i en helsosam rörelse. Sålunda var bl. a. uppförandet af Liszts *»Faust-symfoni»* — de tre första satserna — hos Bilse (i »Konzerthaus») en af dessa företeelser, som aldrig gå spårlöst förbi.

Det var ett synnerligen talrikt och elegant publikum som infunnit sig till denna konsert, och vid utgången herskade en mer än vanligt stark trängsel, en följd deraf att aftonens program redan nu ifrigt diskuterades. Bland de många yttranden som flögo omkring, var det i synnerhet ett, som tilldrog sig min uppmärksamhet, emedan det träffande karakteriserar det sätt, hvarpå en stor del af allmänheten och dess värre äfven mången musiker mottager ett konstverk: »Es war wirklich sehr schön, es kommt aber ganz darauf an, was man auf die Richtung giebt!» Det är följden af allt detta teoretiserande och systematiserande, hvaraf herrar estetici i så hög grad göra sig en ära, och beklagligtvis är det just den musikaliskt allvarliga och intresserade delen af publiken som lider under detta. Teorien ställer sig mellan konstnären och allmänheten och gör det omedelbara, naiva hängifvandet åt konstnärens intentioner, samt derigenom äfven den verkliga konstnjutningen, omöjlig. I nio fall af tio är det på detta sätt de konstnärer, som få sitta emellan, hvilka äro i besittning af genialitet, individualitet och mod nog att följa sin konstnärliga drift, hvilken mera böjer sig för inspirationens än för vanans och traditionens makt. Hvarför faller det aldrig publiken in att gå den motsatta vägen, att först sätta sig i rapport med en stor konstnärs idéer och derpå att pröfva de estetiska teoriernas värde?

Liszt är en af dessa utpräglade personligheter; med fullt och klart medvetande styr han mot ett bestämdt mål; just på denna grund skall man aldrig med rätta kunna förebrå honom formlöshet eller oklarhet, och hans suveräna herravälde öfver de musikaliska uttrycksmedlen räddar de ställen, der hans musikaliska uppfinningsförmåga måhända är mindre intensiv. I sin *»Faust-symfoni»* aflägsnar han sig heller icke i formelt hänseende synnerligen långt från det traditionella, men de stora dimensionerna göra att den vid en första bekantskap måhända blir mindre öfverskådlig. Den är emellertid så rik på skönhet och intresse, att det fullt ut lönar mödan att noggrannare studera den. Mottagen blef den för öfrigt med så stort bifall, att den kort efteråt måste uppföras ännu en gång, hvartill naturligtvis också det — i synnerhet i tekniskt afseende — förträffliga utförandet i hög grad bidrog. Om dirigenten deremot förmått att tränga helt och hållet in i den storslagna kompositionens anda torde vara mer än tvifvelaktigt; men huru som helst måste man vara Herr Bilse särskildt tacksam att han framfört den. Bilses program är för öfrigt utomordentligt omfångsrik, såsom man också kan vänta, då der två gånger i veckan, onsdag och lördag, gifvas särskilda symfonikonserter. Af lefvande komponister äro väl Wagner och Saint-Saëns de starkast representerade. Af nordi-

ska komponister synes han endast känna Gade och Emil Hartmann (son till I. P. E. Hartmann), och i synnerhet tyckes den senare, märkvärdigt nog, vara *persona grata*.

På den sista tiden ha också stora konstnärer börjat att gifva egna konserter i »Konzerthaus» i stället för i »Singakademies» sal, obestridligen en förnuftig idé, då både den förra salen är större och Bilses förträffliga orkester här står till disposition. I fjol gaf på detta sätt Saint-Saëns en konsert der, och under denna säsong ha fru Essipoff, Sarasate och Rubinstein följt hans efterdöme. Huru intressanta än både fru Essipoffs och Sarasates konserter i och för sig voro, måste dock Rubinsteins obetingadt tillerkännas priset, ej blott emedan han sjelf uppträdde som pianist, utan i främsta rummet emadan han dirigerade sin nyaste symfoni i g-moll; dessutom biträddes han af fru Essipoff. Symfonien är ett högst betydande verk, friskt och fullt af originalitet samt med en förträfflig instrumentering. Af de särskilda satserna må i synnerhet framhäfvas den första samt scherzon. Sjelf spelade han utom en del småsaker sin e-durfantasi med orkester, och om utförandet kan blott sägas, att det var rubinsteinskt, men sjelfva kompositionen är deremot temligen svag och lider i synnerhet af allt för stor längd. Tillsammans med Essipoff spelade han några nummer af »Bal Costumé», i hög grad fängslande, och poetiska stycken i dansform, och som naturligt är, var också deras utförande ensamt i sitt slag. Jublet och bifallet i den till trängsel fylda salen trotsar all beskrifning.

Berlins symfonikapell under herr Jankes ledning bragte en gång under säsongen i »Singakademies» sal Berlioz' »Symfonie Fantastique» till uppförande. Så vidt jag vet, var det nu trettio år sedan den sista gången spelades i Berlin, och att döma efter det sätt, hvarpå den mottogs, lär det väl dröja innan den åter uppföres. Orkestern löste på ett aktningsbjudande om än icke fullkomligt tadelfritt sätt sin uppgift. Den är ju i hög grad intressant, på sina ställen genial både hvad uppfinningen och användningen af de orkestrala medlen angår; men man kan utan svårighet förstå att det stora publikum, som naturligtvis hört endast litet af Berlioz, har svårt att finna sig i denna slags musik. Der råder ofta en egendomlig blandning af vidunderligt sköna och märkvärdigt triviala ting, och för den största delen af allmänheten är naturligtvis den i hög grad raffinerade användningen af orkestern en förseglad bok.

Säsongens intressantaste konsert har utan tvifvel varit den som under prof. Joachims ledning gafs af den »kongl. högskolan för utöfvande tonkonst». På densamma uppfördes Schumanns c-dur symfoni med det präktiga allegrot och scherzon samt Brahms' »Tyska requiem». Det är nästan uteslutande högskolans elever, som medverka vid dessa konserter, och orkestern är, särskildt hvad stråkinstrumenten angår, förträfflig. Den gjorde också vid detta tillfälle sin sak utmärkt. Brahms requiem, måhända hans mest betydande verk, är en skapelse, som från början till slut bär genialitetens stämpel. Det är en rikedom på poesi, en originalitet i melodiskt och harmoniskt hänseende som ej nog kan uppskattas, och när härtill kommer att den formela behandlingen är den öfverlägsne mästarens, för hvilken man obetingadt böjer sig, är det väl knapt för mycket sagt, att verket söker sin like och det icke endast inom vår tid. Utförandet var både från körens och orkesterns sida helt enkelt mönstergildt, hvaremot eleven ännu stack väl mycket fram hos de båda solisterna. Brahms, som var närvarande vid uppförandet, blef naturligtvis föremål för en storartad ovation.

Af andra större kor-konserter må här framhållas »Singakademies» uppförande af Grells sextonstämmiga vokalmessa på kompositörens åttionde födelsedag. Den är, särskildt hvad kontrapunktistiskt arbete och klarhet angår, ett betydande verk, innehåller många skönheter och erinrar till anläggning och manér i hög grad om den italienska kyrkomusikens härligaste alster under dess guldålder. Emellertid kan det ej nekas att det nu för tiden blir något tröttande att i två timmar höra på en messa à capella i strängt kyrklig stil. — Likaledes må nämnas den Sternska sångföreningens uppförande af Händels »Israel i Egypten». Det storartade oratoriet med sina väldiga körer och sin karakteristiska orkesterbehandling erhöll under Rudorffs ledning en allt igenom värdig och god tolkning. — Det kungl. hofkapellets symfonisoaréer under öfverhofkapellmästare Tauberts ledning äro i hög grad fina, stela och ofta äfven temligen tråkiga med ett utprägladt konservativt program. — De bästa konserter Berlin öfver hufvud har att uppvisa, äro prof. Joachims qvartettsoaréer; den fina ensemblen och den äkta konstnärliga uppfattningen, parad med ett oinskränkt herravälde öfver alla tekniska svårigheter, kan ej förfela att i hög grad anslå. Under innevarande säsong ha dessa soaréer gifvit förutom qvartetter af Haydn och Mozart några af Beethovens sista vidunderliga produkter på kammarmusikens område och slutligen äfven en del intressanta nyheter af Brahms, Volkmann och Dvôrák.

Den kongl. operan bragte som novitet Rubinsteins »Nero». Efter uppförandet af den samma i Hamburg i fjol voro meningarna om dess värde mycket delade, och de flesta och vigtigaste rösterna voro just ej gynsamma; det var derför med stor spänning man motsåg denna premier. Mottagandet blef, trots de många beundrare Rubinstein eger i Berlin, äfven här temligen kyligt, och detta oaktadt publiken var långt ifrån ogunstigt stämd. Visst är emellertid att utförandet, såsom det från vissa håll blifvit framkastadt, alldeles icke kan göras ansvarigt för denna »Misserfolg». Saken är den, att »Nero» bär dödsfröet i sig sjelf, och särskildt är det musiken som lider af en betänklig brist på saft och kraft, och några af de musikaliskt bästa ställena äro af en rent lyriskt natur. Man räddar nu för tiden icke en vingbruten musik genom lysande processioner, genom timlång förträfflig ballett, till och med om den dithörande musiken är pikant, eller genom storartade dekorationer, som till och med framställa Romas brand. Man ser steg för steg huru Rubinstein har sökt undgå hvarje beröring med de wagnerska principerna, och då han icke varit i stånd att sjelf skapa någonting originelt i dramatiskt hänseende, har han kastat sig i armarne på Meyerbeer, utan att ega dennes talang för yttre scenisk verkan. Dock äro åtskilliga af körerna både originela och effektfulla, om de än icke kunna mäta sig med dem i »Maccabeerna», och till det bästa operan eger kan utan gensägelse räknas en verkligt skön och fin »Schlummerlied» (Chrysa och Epicharis) samt Neros dödsscen. — Äfven är orkestern genomgående mindre intressant behandlad. Utförandet var i det hela taget godt, Niemanns Nero rent af en glansprestation och Betz och fröken Brandt gjorde allt tänkbart af sina ofta föga tacksamma partier. Fru Mallingers Chrysa var deremot mindre vällyckad. Uppsättningen utmärkte sig för en ytterlig grad af prakt. Denna samt kör och ballett äro för närvarande i det hela taget berlineroperans stoltaste sidor, och i synnerhet förtjenar den präktiga kören allt beröm. Deremot ser det ofta ut som om den musikaliska ledningen befann sig i mindre kraftiga händer; man kan ofta spåra en påfallande stillöshet, att icke tala om rent af grofva förseelser, hvilka tyckas förråda slapphet vid instuderandet. — Att för resten omtala berlineroperans repertoar skulle här föra mig allt för långt, hvarföre jag blott till sist vill anmärka att Wagner, trots den kongl. intendenturens motsträfviga hållning, är den som, med sin »Fliegende Holländer», »Tannhäuser», »Lohengrin» och »Meistersinger», är starkast representerad af samtlige operakomponister, Meyerbeer icke undantagen. *H.*

Musikföreningens andra konsert för säsongen kommer att ega rum torsdagen den 5 maj i musikaliska akademiens stora sal. Programmet upptager »Schicksalslied» af Brahms, »Valpurgisnacht» af Mendelssohn samt 4- och 8-stämmiga körer a capella af Gade och Norman.

Fruarna Norman-Neruda och *Trebelli* ha nyligen uppträdt på några konserter i Wien. På en af dessa spelade fru Norman Mendelssohns violinkonsert, och prof. Hanslick yttrar i en recension i Neue freie Presse om henne: »Fru Wilhelmina Norman-Neruda, som redan för 32 år sedan såsom halfuppvuxen flicka med bifall gaf konserter här, uppträdde senaste gången på en af detta års filharmoniska konserter. Befunno vi oss då i den angenäma ställningen att kunna efter förtjenst berömma hennes violinspel, så befinna vi oss i dag (på en konsert till förmån för konservatorium i Wien) i den ännu angenämare att kunna betydligt höja detta beröm. Sällan ha vi hört så klockren, silfverklar ton, så lätt framandad bravour och så fint nyanseradt föredrag.» Om fru Trebelli skrifver recensenten: »Den andra medverkande damen, Zelia Trebelli, florerar ännu i dag såsom för tjugu år sedan som den italienska operans i London mest omtyckta och oumbärligaste altsångerska. Af publiken helsad med stormande bifall, sjöng den utmärkta konstnärinnan först Gluck berömda aria: »Che farò senza Euridice», denna af italienskt väljud genomdränkta melodi. Signora Trebelli sjöng arian med full och kraftig röst och varmt föredrag, utan att tillägga några prydnader, såsom en Catalani och andra så ogeneradt gjort. Först i sitt andra nummer (»Havanera» af Bizet) gaf hon fritt lopp åt sin bravur.»

Dödslista.

Mars—April.

Bessac, Felix, orkesterchef för Palais-royal-teatern i Paris, † derstädes.

Bourges, Maurice, literatör och medarbetare i »Gazette Musicale» samt komponist. Hans opera »Sultana» gick med framgång öfver scenen på opera comique 1846; flere af hans outgifna kompositioner komma att under ledning af hans lärjunge prof. Bougnon vid konservatoriet utgifvas. — † i Paris, 68 år.

Chiampo, Giovanni, komponist, † i Tunis, 76 år.

Fontana, fordom chef de chant vid stora samt ital. operan i Paris äfvensom professor vid dess konservatorium. † derstädes.

Gaspari, Gaëtano, kyrkokompositör, professor vid Liceo i Bologna. † derst. $^{31}/_{3}$.

Krause, Julius, pensionerad och på sin tid värderad bassångare vid kongl. operan i Berlin. — † derst., 68 år.

Migliara, Francesco, kammar- och kapellsångare, fordom betydande sångarstorhet. † i Turin, 61 år.

Orsini, Luigi dei Conti, framstående musikdilettant och konstvän; † $^{7}/_{3}$ på sin villa nära Firenze.

Prume Jehan-, f. Rosa Delvecchio, sångerska och maka till belgiske violinvirtuosen Jehan-Prume. † i Montreal (N. Amerika), 33 år.

Schneller, Max, tenor vid Thalia-teatern i Newyork; † derst., 30 år.

Schwartz, Adolf Fredrik, violist och bibliotekarie vid kongl. operan i Stockholm, derstädes född $^{15}/_{1}$ 1800—† $^{15}/_{4}$. — Schwartz inträdde 1817 i hofkapellet, violinist i detsamma 1818—28, derefter altviolist till för ett par år sedan. — Från 1835 kgl. operans bibliotekarie, 1866 ledamot af kgl. musikaliska akademien. S. har äfven gjort sig känd såsom komponist oeh arrangör af musik till balletter och teaterstycken.

Southard, C. H., kompositör och musikskriftställare, f. 1827, † i Augusti (N. Amerika).

Ulm, Franz, betydande böhmisk musikskriftställare f. 1811, har nyligen dött i Prag. Efter att hafva studerat rättsvetenskap egnade han sig åt tonkonsten, gjorde med Ole Bull en stor konsertresa i Ryssland. Efter återkomsten från denna har han vistats i Prag, der han varit en mycket eftersökt pianolärare.

Weber, Max Maria von, son af den ryktbare kompositören Carl Maria v. Weber, geheimeregeringsråd vid handelsministeriet i Berlin (sed. 1878), utmärkt som tekniker och skriftställare (förf. till en enda känd »Jernvägsskola», romaner, berättelser m. m.). En förträfflig och utförlig biografi öfver hans store fader utgafs af honom 1864. — † i Berlin $^{18}/_{4}$, 57 år gammal.

Svensk Musiktidning

utkommer den 1:sta och 15:de i hvarje månad.

Pris, postarvodet inberäknadt: för helt år 6 kr., halft år 4 kr., fjerdedels år 2 kr.

Lösnummer med musikbilaga 50 öre, utan dito 25 öre.

Prenumeration 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 flesta tidningsutdelningsställena; för landsorten samt Norge, Danmark och Finland genom tidningens ombud, å postanstalterna och i bokhandeln.

Annonspris 30 öre pr petitrad.

Adolf Lindgren. Fr. Vult von Steijern.
Redaktörer.

Huss & Beer.
Förläggare.

INNEHÅLL: Chopins metod och föredrag, II. — En middag hos Beethoven. — Genmäle. — Från scenen och konsertsalen. — Från in- och utlandet. — Dödslista.

MUSIKBILAGANS INNEHÅLL: Tre polskor för piano. Af Conrad Nordqvist. N:o 1.

STOCKHOLM, IVAR HÆGGSTRÖMS BOKTRYCKERI, 1881.

Med detta n:r följer musikbilagan N:o 7.