



N:o 12.

Redaktion:
ADOLF LINDGREN.
FR. VULT von STEJERN.

Stockholm den 15 Juni 1881.

Pris: Helt år 6 kr. Halft år 4 kr.
Kvartal 2 kr. Lösn:r 25 öre.
Lösn:r med musikbilaga 50 öre.

Årg. I.

Franz Liszt.

Efter *Fräulein L. Ramann.*

Likasom vid horisonten ganska ofta kometer och glänsande meteorer visa sig och spårlöst försvinna i det oändliga verdensrummet, så uppdyka icke sällan på konstens stjärnhimmel märkvärdiga underbarn, hvilka genom sin andliga brådmognad och utvecklade virtuositet försätta världen i häpnad och förvåning, men efter denna mycket lofvande, förhoppningsfulla ungdomsperiod försvinna och ej mera visa sig på konstens täflingsbana. De blifva — glömda.

Blott få af dessa brådmogna fenomen beskåras en högre andlig utveckling. Bland dessa få utvalda framstår såsom bekant vår allmänt ärade Franz Liszt som primus; såsom en af de få, hvilka utvecklats till högsta höjd af konstnärlig alstringsförmåga och icke blott uppfyllt, utan långt öfverträffat de förhoppningar, man fästade vid deras ungdom.

Kometåret 1811 var mycket betydelsefullt för Tyskland och hela Europa, i det den korsikanske eröfraren då först beträdde en till undergång ledande väg, och under detta år föddes till konstnärsvärlden ett barn, hvars underbara själsgåvor försatte hela den civiliserade världen i häpnad och förvåning. — Under en af de ljusa oktobernätter, då den oändligt lysande kometen göt sitt strålskimmer öfver Adam Liszts hus, födde honom — d. 20 oktober — hans hustru ett underbarn utan like. Det

var enda barnet i deras äktenskap, men ett barn som hela världen skulle afundats dem, om den ej måst glädja sig och känna tacksamhet för att hafva erhållit ett sådant geni.

ort och ställe — en liten ungersk by vid namn Raiding — och lemnade, när han sjelf blott var dilettant, också en dilettantisk undervisning. Han var sjelf autodidakt, hade lärt sig mer genom eget studium än genom lärare. Likväl gjorde den spen- slige gossen jättelika framsteg.

På sina tjänsteresor i grannstäderna medtog Adam Liszt ofta sin Franz, hvilken då förvånade alla genom sin fingerfärdighet och sitt primavistaspel. När han vid ett sådant tillfälle i Oedenburg inbjöds att medverka vid en konsert och — ehuru han var febersjuk — ännu blott nioårig föredrog Ries' Esdurkonsert och fantiserade öfver bekanta melodier, samt sedermera i Eisenstadt väckte Esterhazys uppmärksamhet, och på en konsert i Pressburg satte ett antal ungerska magnater i häpnad och förvåning, då slog ändt- ligen afgörandets timme, lyckan log emot honom och världen icke blott erhöi ett af nutidens största snillen, utan gaf det äfven medel till högre utveckling. Sex ungerska magnater förenade sig om att årligen under sex år gifva fadern sexhundra gulden i och för sonens utbildning. Med tungt hjerta och ej utan tröstlösa blickar in i framtiden lemnade han sin tjänstebefattning och drog 1821 till Wien, der Czerny och Salieri öfvertogo gos-

sens undervisning i pianospel och kompo- sition.

Huru högt Czerny skattade sin lärjunga- ges geni framgår deraf att, ehuru honorar att börja med var öfverenskommet,



FRANZ LISZT.

Barnets längtan efter undervisning i musik villfor fadern ej förr än den lille Franz uppnått sitt sjette år och visade anlag. Adam Liszt kunde af lätt begrip- liga skäl blott vara den ende läfaren på

han framdeles derifrån afstod och under 1½ år undervisade honom gratis.

Kompositionsstudierna för Salieri gingo äfven raskt undan. Gossen tordes redan under de harmoniska satsöfningarna komponera små kyrkostycken och ett *Tantum ergo* väckte hans lärares synnerliga tillfredsställelse. Detta opus, som en gång gick förloradt, har Liszt senare åter ur minnet nedskrifvit och 1869 offentliggjort.

Att äfven partiturer flitigt studerades och spelades förstås af sig sjelft. Den elfvaårige gossen var redan i Wien känd som van partitur- och primavistaspelare, för hvilken inga svårigheter mer förefunnos. Den 1 dec. 1822 gaf han i Wien sin första konsert, då han spelade Hummels amollkonsert och derpå öfvergick till fria fantasier. På en annan konsert d. 13 april 1823, som bevisades äfven af Beethoven, spelade han Hummels hmollkonsert och öfvergick sedan, äfven då till fria fantasier, som hänryckte publiken. Till och med den melankoliske Beethoven skyndade fram och — kysste det genialiska underbarnet. Sålunda erhöill gossen invigningskyssen af den store tondiktaren, som ansåg honom värdig att upptagas bland de odödliges antal.

Konserterna i österrikiska kejsarstaden grundlade den knapt tolfåriga gossens verldsykte. Alla tidningar utan undantag voro uppfyllda af loford och beundran öfver detta brådmogna geni, som icke mekaniskt föredrog en utanlexa, utan reproducerade hvad han med själ och hjerta tillägnat sig och smält, samt dessutom i sina fria fantasier bebådade en skapande ande.

För sonens vidare utveckling flyttade Adam Liszt på hösten 1823 till Paris. Dit ankomne gälde deras första besök konservatoriets direktor Cherubini, för att få Franz intagen i denna läroanstalt. Förtviflan grep gossen, då han ur den så firade komponistens egen mun hörde att enligt konservatoriets statuter »ingen främling der fick intagas».

Adam Liszt stannade i Paris och lyckades erhålla Paër, och senare äfven Reicha till lärare i komposition för sin Franz. Denne blef snart en aristokratiens älskling och skötebarn. I de främsta, finaste salonger skattade man sig lycklig öfver att få smeka *le petit Liszt*, som man kallade honom.

Sedan han i talrika kretsar inom den förnåma Pariserverlden genom sina prestationer väckt beundran och entusiasm, gaf han den 8 mars 1824 en offentlig konsert. Här hände honom det anmärkningsvärda att icke blott publiken, utan äfven orkestermedlemmarna blefvo så häpnade och uppfylde af beundran, att de senare alldeles glömde att pausera och i tutti att gripa sig an.

Den unge konstnären dagligen växande rykte uppväckte snart afund och kabaler af alla slag, som smärtsamt berörde fadern och gjorde lifvet i Paris för honom obehagligt. Han beslöt derför att företaga en konstresa till England, skildes med tungt hjerta från sin hustru, som återvände till deras förra hem, och reste i maj 1824 med Franz till London, hvarest första konserten egde rum d. 21 Juni. Äfven här samma entusiasm och lyckliga pekuniära vinst. Vid denna tid afslutade den mycket firade och beundrade gossen en af honom

komponerad operett och önskade få den uppförd i Paris, dit båda derför återvände. Franz blef åter helsad med jubel. *Le petit Liszt* var åter medelpunkten för de musikaliska kretsarnes i Paris samtal. Så kom den 17 Oktober (1825) — dagen för uppförandet af *Don Sancho*. I operahuset hade en lysande publik infunnit sig; Rudolf Kreutzer dirigerade, den ädle och firade tenoristen Adolf Nourrit sjöng hufvudrollen, alla medverkande gjorde sitt bästa för styckets framgång och publiken följde med stigande intresse den ungdomlige komponistens förstlingsverk. Då slutet kom, ville bifallet icke upphöra. På ett stormande sätt ropade publiken på sin älskling och på Nourrit. Då tog den senare, en stövtväxt ståtlig man, i öfvermått af förtjusning den för sina fjorton somrar ännu ganska spenslige komponisten på sina armar och bar honom fram för auditoriet, som ej kände några gränser för sitt jubel. Äfven Kreutzer kom fram och omfamnade honom. Men Adam Liszt var stum af glädje. Tårar störtade från hans ögon — ett sådant mottagande som kommit *Don Sancho* till del öfverträffade alla hans förhoppningar! — Franz deremot var glad blott för faderns skull, hans väsen var allvarligt, nästan fränstötande. Att Nourrit trots hans motsträfvande burit fram honom såsom ett barn inför publiken hade djupt sårat honom. Dessutom uppfattade han bifallet såsom gällande mera hans ungdom än styckets förtjenster. — I fråga varande partitur gick tyvärr förloradt vid en för åtskilliga år sedan inträffad eldsvåda i Stora operans bibliotek.

Efter en konstresa genom Frankrike vände Adam Liszt med Franz tillbaka till Paris, icke för att konserter, utan för att den senare skulle få studera kontrapunkt för Anton Reicha. I tillbakadragenhet från verlden genomgick han nu under mästarens ledning alla former för polyfoni och fuga, både den enkla och dubbelfugan. Till och med de gamla mästarnes kontrapunktiska hexerier, såsom gåtkanon och *canon cancrizans*, lärde han känna. Med lidelsefull ifver öfvade han alla delar af kontrapunkten, men mer för nöjet att beherska svårigheterna och alla musikaliska uttrycksmedel än af kärlek till dessa former, hvilka icke lemnade fritt lopp åt hans eget känslolif. Med samma flit studerade han litteratur, Saint Simons läror, religionsfilosofi och Laménais' estetik, läste Chateaubriands, Lamartine's skrifter och kom i personlig beröring med Frankrikes berömdaste författare.

Sedan de kontrapunktiska studierna för Reicha afslutats, företogs vintern 1826—27 en konstresa till Schweiz, hvarest konserterades i de större städerna. Derpå följande maj gjordes en tredje resa till England.

Men vid denna tid inträffade en fysisk och psykisk förvandling hos både far och son. Den förres helsa blef mycket vacklande och hade hypokondri till följd och den unge öfverallt uppburne och firade konstnären fann verldens diktan och traktan vara idel fåfänglighet. Den religiösa känsla, som han närt såsom barn, vaknade åter och beherrskade snart till den grad hela hans sjäslif, att han önskade afsäga sig verlden och blifva en Guds ords tjennare. Fadern bringade honom dock på andra tankar, i det han gjorde klart för

honom att hans uppgift vore musiken. Såsom lydig son hörsammade han visserligen detta, men vinnlade sig mycket om religiösa öfningar och sysselsatte sig med andliga visor. Men snart skulle ett hårdt slag drabba honom. Läkarne rådde fader och son att för stärkandet af deras helsa begagna sjöbaden vid Boulogne. Under det att Franz här hemtade både andliga och lekamliga krafter, försvagades fadern deremot allt mer och angreps slutligen af en gastrisk feber, som den 28 aug. 1827 gjorde ett slut på hans lif.

I denna förtviflade belägenhet skulle den unge konstnären säkert tillfredsställt sin åtrå efter att afsäga sig verlden, om icke tanken på hans älskade moder och hennes utkomst afhållit honom derifrån. Han reste åter till Paris och lät henne komma dit, för att uppehålla både sig och henne — med pianolektioner.

Ehuru ännu i ynglingåren erhöill han dock mycket snart talrika både manliga och qvinliga elever ur den högsta bördsoch penningearistokratien. Den väl honorerade undervisningen och besparingarne från konsertresorna tillförsäkrade moder och son en behaglig existens. Men snart upplågade hos honom en varm kärlek till en af hans lärjungar, en grefvinna och dotter till en adelsstolt minister, som naturligtvis icke ville höra talas om en sådan förbindelse. Liszt var dessutom ännu allt för ung för att kunna gifva sig. Skilsmessan från detta hulda väsen lade den känslige ynglingen på sjukbädden; ett rykte om hans död utbredde sig och en tidning, *l'Etoile*, innehöll till och med en rörande nekrolog öfver det för tidigt bleknade geniet.

Efter denna sorgetid greps den ändtligen tillfrisknade unge konstnären utaf den väldiga ström af andlig oro, som betecknade julirevolutionen och hade sitt centrum i Paris. Såsom ofvan är nämnt började nu företrädesvis hans vetenskapliga, sociala och litterära studier. Ett mäktigt inflytande på Liszt's konstnärsriktning utövade Paganinis uppträdande, äfvensom Meyerbeers och Berlioz' verk. Under det Liszt lifligt beundrade den store virtuosen Paganini, afskydde han på samma gång hans fåfänga och smutsiga girighet.

Antydas må, att Liszt efter åhörandet och beundrandet af de Paganiniska svårigheterna icke blott stegrade sin tekniska virtuositet i allmänhet, utan tillika betydligt *utvidgade instrumentets uttrycksförmåga* och härigenom förde pianotekniken ett godt stycke framåt. Man kan utan svårighet med afseende på detta inflytande påvisa den brygga, som från Paganinis violstråke leder öfver till den otroliga omhuvlfning Liszt införde i pianospelet.

Den första anledningen härtill gäfvos Paganinis offentliggjorda 24 capriccios för viol, hvilka Liszt försökte spela på piano. De för fingersättningen på pianot så främmande och motsträfviga löpningar, språng, arpeggier, dubbelgrepp o. s. v., hvilka Paganini med virtuosens djerfhet framtröllade i rikaste fyllighet och i dittills okända former, lågo allt för illa för den unge virtuosens ingalunda stora, men fina, välproportionerade, genom klassisk musik utbildade hand, som knappast förmådde gripa en nona. Under försöket att vid pianot vinna en fullfärdig bild af violin-

stycket gjorde han den upptäckten, att äfven en pianospelares hand kunde öfvervinna sådana saker, i synnerhet vida grepp. Utgångspunkten är utbildning af handens sträck- och språngförmåga, som bredvid den klassiska musikens trånga lägen i ackord, löpningar och figurer uppstälde den nyas vida grepp och härigenom å ena sidan stegrade detta instruments skönhet och klangförmåga ända till det underbara, å andra gaf uppslaget till den moderna pianomusikens stil.

Det första orkesterverk han arrangerade för piano var Berlioz symfoni: *Episode de la vie d'un artiste*, som vid dess uppförande 1832 i pariserkonservatoriet gjorde ett mäktigt intryck på honom. Förtjust i denna skapelse, som, beträddande nya symfoniska vägar, i sina enskildheter bar stämpeln af något högst märkvärdigt, beslöt han att öfverflytta den till pianot. Under intrycket häraf liksom vaknade hans sällsporda tekniska förmåga. Kännande i sina fingrar en hel orkester, dertill i sin inbillning bärande en trogen bild af orkestermassorna och solopartiernas särskilda klangfärger, växte under detta arbete hans teknik till en svindlande höjd, som både före och efter honom blifvit ouppnådd.

En tid härefter begynte Liszt äfven i ord uttala sina tankar och åsikter. Han skref öfver Meyerbeers »Robert» och författade till och med en nekrolog öfver Paganini.

Om Berlioz mäktiga inflytande på Liszts utbildning är redan nämnt. Stor inverkan på hans själsutveckling utövade äfven romantiken. Men allt vetande och kunnande förvärfvade Liszt genom enskild undervisning och studier på egen hand. Han har hvarken besökt något konservatorium eller något högskola.

Ett drag af själsfrändskap förenade Chopin och Liszt och dock, hvilken olikhet dem emellan! Man tänke sig jemte Chopins nästan serafiska bild Liszts! Denne egde icke den föres förening af ungdom och mognad, icke hvad som hos Chopins ungdom var så märkvärdigt, det inom sig afslutna och fullfärdiga. Liszts väsen blef med tiden allt mera flammande, trånande, förtärande, likt en flytande eld. Heine kallade honom vild, blixtrande, vulkanisk och himmelsstormande. Hans figur, som uppnått en anseelig längd, var större än Chopins, men smärre som dennes; hans lemmar voro lika fina och spensliga som den andres. Trots denna kroppsbyggnadens finhet genomträngde dock själens energi hvarje lem af hans figur, förrådande den utomordentlige mannen, och förlänade honom ett uttryck, som Chopin icke egde.

Det innerliga, på djup själsfrändskap grundade förhållande, som vid denna tid, då Chopin i Pleyels sal aflade sina första konstnärspref i Paris, begynte utspinna sig emellan Liszt och honom, hade till följd en vexelverkan full af andligt inflytande. Konstnärligen liknade de hvarandra framför allt i sitt förhållande vid pianot. Men under det Liszts eldigare ande liksom bevingar detta instrument och upphöjer det till en hel orkester, under det han förvandlar detsamma till en Pegasus, på hvars rygg han svingar sig upp i främmande regioner, försänker sig Chopin, hvars fantasi rör sig inom gränserna af en subjektiv och polskt-national lyrik, i dess

blotta klang, genomväfvande denna med sina tårar och sin kärlek, med sina glada förhoppningar och förborgade lidanden, med en innerlighet och trollkraft, lika allenastående och förut ohörda, som den eld, hvilken dref Liszt öfver hans förutvarande gränser. Paganini hade visat denne vägen till en ny pianospelets teknik, kanske äfven hos honom väckt inspirationens dämon; Chopin deremot klargjorde för honom värdet af det sköns jemnmått inom den subjektiva lyrikens gränser. Den ene lossade hans fjättrar, den andre band honom; den förre dref honom ut öfver pianospelets dittills erkända gränser, den senare förde honom genom sitt innerligt förtjusande spel åter till drömmarnes verd. Liszts måttlösa natur behöfde synnerligen under den tid, då han ännu omogen rörde sig bland stridiga andliga strömningar, ett sådant bindande element för att icke förlora sig i det vidunderliga. Men en sådan bindande och återhållande kraft kunde blott en natur utöfva, som var med honom andligen befreundad och tillika bar inom sig det mognade geniets gudagnista.

Hvad Liszt slutligen uppnådde med afseende på tekniken var en storartad utvidgning af passager, dubbelgrepp, akkordspel, språng, anslagssätt och nyansering — tekniska eröfringar, som förenade sig med glansen af en stor full ton, med en titanisk kraft och svindlande rapiditet. Dessutom hade hvarje särskildt finger uppnått en oafhængighet från de öfriga och en förmåga af kraftyttring, som väl ingen pianist före honom ens kunnat tänka sig. Hans hand fann och kände den till utseende omöjliga. Den fann konsten att på pianot låta samtidigt ljuda vidt från hvarandra liggande toner, hvilka tycktes omöjliga att nå med tio fingrar, ja att låta till och med samtidigt melodier och tankar — en polyfon väfnads enskilda stämmor — förmedelst olikhet i anslag och nyansering framträda så tydligt, att de blefvo uppfattliga icke blott för spelaren utan äfven för åhöraren. Kontrapunktiska former, synnerligen fugan såsom förnämsta representeranten för samtidigt uppträdande stämmor, eröfrades härmed, från ideel synpunkt sedt, först då å pianot. Förut hade man vid föredraget behandlat dem mer som harmoniska massor, hvarvid pianots enahanda klangfärg nästan fördolde hvarje särskild stämma.

Men icke blott den polyfona, äfven den briljanta såväl som de behagfullhet uttryckande formerna erhöles genom hans spel nya vändningar, i det han skapade denna mångsidiga fingrarnes oafhængighet, löpningar, passager och melodier, hvilka man kan benämna musikalisk interpunktion. I synnerhet utvecklade han passagen, dittills virtuosernas tomma prunkmedel, till förut ej anad mångfald. Han mättade detsamma med sin känslas hela rikedom, men äfven med sin fantasi färgglans; den blef för honom medel för poetiskt målande stämning. Sålunda uppenbarade under hans föredrag pianomusikens alla delar ett rikt andligt och poetiskt innehåll och hans spel trädde hans samtida till mötes såsom ett fullt uttryck för den moderna andens första allmänt historiska konstdebut inom romantiken.

(Fortsättningen af Frl. Ramanns bok är ännu icke utkommen.)

August Södermans messa.

Det är en ej alltför sällsynt — om också icke heller alltför vanlig — företeelse, att en protestantisk musiker företager sig att komponera en katolsk messa. Att detta icke behöfver betyda vare sig affällighet eller ljumhet i trone torde man kunna sluta redan deraf, att själfva Seb. Bach företog sig nämnda uppgift. Och för öfrigt har ju den katolska messan — om än ej i konstnärlig form — nästan i sin helhet ingått i vår egen ritual. Med »Sanctus» (Helig, helig, helig) börjar ju presten hos oss sin altartjenst, med »Kyrie» (Herre, förbarma dig öfver oss) och »Gloria» (Åra vare Gud i höjden) fortsätter han efter syndabekännelsen, och straxt efteråt följer »Credo» (trosbekännelsen), nästan alldeles lika med den katolska, ehuru naturligtvis orden »nam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam» blifvit utbytta emot »en helig, kristelig kyrka». Likaså läses eller sjunges vid nattvardsgång så väl »Benedictus» (Välsignad vare han, som kommer i Herrans namn) som ock »Agnus Dei» (O Guds lam). Det är blott offertoriet som fattas.

Den tanken att skriva en katolsk messa behöfver således ej ligga så fjerran för en protestant. Att konstnären måste taltas af den konstrikare form hvari messan i en katolsk kyrka kläder sig, detta är ju icke underligt. En annan fråga är huruvida den messa som nu ligger framför oss, kan kallas kyrklig i egentlig mening. Detta namn torde den lika litet göra anspråk på, som öfver hufvud något annat nutidens verk af samma slag. Den äkta, naiva, kyrkliga konsten är längesedan död. Men den religiösa konsten är därför icke förbi. Och att tillhöra denna konst kan August Södermans förnämsta oeuvre posthumt med trygghet räknas på, ty äfven om en strängt rättvis uppskattning skulle nödgas vidgå, att detsamma nog mycket anlitar en yttre glans och effekt, så är det likväl uppburet af en så uppriktig andakt och prägladt af en så klar, konstnärlig mogenhet, en så genialisk originalitet, att det med skäl må sättas bland den svenska musikens kronjuveler. En analys af detsamma varder sålunda en pligt för Svensk musiktidning. Läsaren kan i det nyligen utkomna klaverutdraget följa med våra citat.

Trogen sin natur har Söderman fattat sin uppgift koncist och beslutsamt. Hvarje särskildt nummer är en enda sats, icke flere olika tempi och taktarter, såsom annars messan vanligen plägar komponeras. Om härigenom icke erbjüdes tillfälle till så utförliga detaljmålningar af Kristi lidande, död och uppståndelse, som tonsättarne i allmänhet pläga älska, så vinnes deremot onekligen fasthet och enhet, hvilken är strängt bibehållen, ej blott i utan äfven, såsom vi skola se, mellan de särskilda numren.

Redan början är högst originel. Öfver en pukhvirvel på dominanten till c-moll blåsa basunerna en melodi, skiftande af klagan och resignation, en skiftning som ytterligare stärkes, då stråkarnes följande åttondelstrioler synas vilja bestämma sig för moll men plötsligt afbrytas af en trumpetfanfar i klart essdur. Denna obestämda blandning af moll och dur återkommer ofta i denna messa och man skulle deri

kunna se ett nationellt drag: det är samma »sorg i rosenrödt» som genomgår våra flesta folkvisor och ofta kommer dem att närma sig de gamla kyrkotonarterna, särdeles den eoliska och doriska. Här tolkas derigenom den blandning af ruelle och hopp hvarmed människan nalkas den Högste. Nu inträder körens *Kyrie* på ett synkoperadt $\frac{6}{4}$ ackord på *g*, som i fjerdels (ej längre åttondels) trioler öfvergår till dylika på lilla treklängen öfver samma *g* — hvarmed man med ens är inne i *g*-moll. Den rytmiska och harmoniska vaxningen i alt detta är obeskrifligt öfverraskande. Samma fraser upprepas nu i stegring till ett skallande *fff*, som af kören ifrigt uthålles en takt längre än orkestern; det är den Jakobiska enträgenheten: »jag släpper Dig icke med mindre Du välsignar mig!» Derpå, under det orkestern fortfar med sina förra tema, upptages ett nytt sådant af kören, hvilket ger anledning till en kort kontrapunktisk genomföring, som ändtligen stannar i ett väldigt *a*-durackord, hvarefter den våldsamt enträgna bönen öfvergår i solostämmorna till en mera mild och smekande vid tanken på försonaren: »Christe eleison». Upprepade gånger afbrytes dock detta lugn af körens trängande »Kyrie», som slutligen behåller platsen, men förvandladt till durackord, som med vunnen segerviss tillförsigt dallra i rummen ännu långt efter det instrumenten tystnat.

Gloria uttalas i korta, kraftiga, af orkestern besvarade utrop, med det dominerande rytmiska motivet: , som äfven i det följande af messan ofta återkommer och i själfva verket utgör det prägnantaste uttalet af flere deri förekommande väsentliga ord, såsom »kyrie, gloria, domine, spiritu, virgine, filio, Sebaoth». »Gloria in excelsis», upprepas af rösterna ensamt i en fördubblad s. k. hornsats, ett manér som Söderman mycket älskar; det är liksom ville själfva naturtonerna blanda sig i den menliga hymnen. Slutligen utföres af solostämmorna — under det kören emellanåt inkastar sitt rytmiska motiv — hela tanken »Gloria in excelsis Deo et in terra pax hominibus bonæ voluntatis», i en bredare, vacker melodi, hvarefter ofvan nämnda utrop återkomma. Sextackordföljden vid det tredje »Deo» på sid. 20 m. fl. i klaverutdraget är äkta Södermans. Med orden »Cum sancto tuo Spiritu in gloria Dei patris» upptaga solisterna ett nytt motiv, som förenar sig med det förra till en genomföring, intressant i harmoniskt afseende särdeles på sid. 22—23. Derpå följer modifierad omtagning af första repisen, hvarvid särskildt är att märka den kända harmoniställningen nederst på sid. 26, der nyss nämnda hornsats frambares af kören i *ess* dur, under det samtidigt orkestern envist fasthåller dominantseptimackordet till *ass* dur. Stycket afslutas på Beethovens vis, raskt och energiskt, och bildar i sin helhet en glansfull och storlagen lofsång.

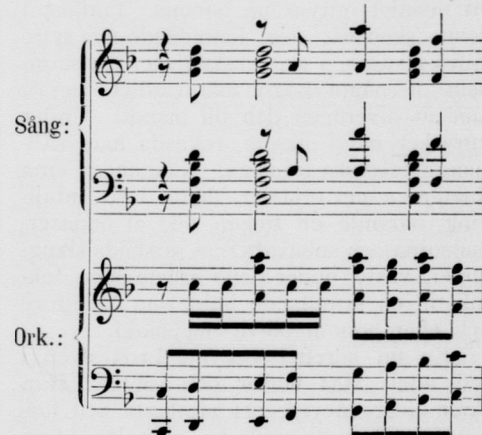
Strax i början af *Credo* återfinner man samma rytmiska motiv som i det föregående numret, och samma egendomliga orgelpunkt på dominanten som i det första. Ofvanpå denna orgelpunkt utvecklar sig i moll liksom tvekande och med flere skarpa dissonanser trosbekännelsen, som

först vid *ff* på sid. 29 inträder klangrikt i jublande dur, hvarmed tonsättaren synes hafva velat antyda, att tron först vinnes efter en ihärdig kamp med tviflet. I andra takten af detta *ff* märker man några rena qvintföljder mellan basstämmorna; vi anse dem här fullt berättigade på samma grund som i orgelns mixturregister, då de nämligen mindre göra intrycket af själfständig stämföring än af förstärkning i klangen. Det unisona framförandet af orden »genitum, non factum, consubstantialem patri», symboliserar Sonens väsensenhets med Fadern. Den nedstigande melodien vid »descendit de coelis» innebär äfven ett slags symbolik, som redan i mycket gamla messor ej var ovanlig. Samma motsats mellan moll och dur, som i början af stycket, tager nu tonsättaren på ett lika enkelt som sinnrikt sätt i anspråk äfven för kontrasten mellan det mystiska »et incarnatus est» och det tröstefulla »et resurrexit». Deremot är den vanligen uppgående melodirörelsen vid »et ascendit in cœlum» försummad och den öfversinliga karakteren antydes i stället genom en från instrumentmassorna befriad *a* capella sång. Den mera abstrakta delen af trosbekännelsen, »et in spiritum sanctum», inledes särdeles lämpligt genom några hornstötter i tomma, abstrakta qvinter. För öfrigt upprepas samma tankar som förut, dock nu vid orden »adoratur et glorificatur» i praktfullt dånande unisoner, och vid »unam sanctam catholicam ecclesiam» derjemte i en bruten treklang, som här tjänar till symbol för den harmoniska kyrkliga enheten. »Confiteor unum baptisma» utföres *a* capella, och slutligen sjunges »amen» i den från förra numret bekanta »hornsatsen». — Detta Credo är ett godt exempel på huru många olika skiftningar och betydelser kunna åstadkommas blott genom så att säga olika belysningar af ett och samma tema. Stycket är emellertid anmärkningsvärdt kort i jämförelse med andra messors, der Credo ofta bildar den drygaste delen och i skilda tempi och rytmer i detalj utmålar innehållet, särskildt Kristi historia. Tonsättaren har uppenbarligen här icke arbetat med den fulla öfvertygelsens värme; detta är skada, ty styckets tvärhuggenhet torde försvåra messans uppförande i katolska kyrkor, hvaraf hon dock vore förtjent, så sant hon är en bland samtidens yppersta.

Nr 4, *Offertorium*, är ovanligt nog behandlad i form af ett orkesterstycke. Inledd genom en ritornell af basklarinetten, upptages af stråkarne en bedjande sångmelodi, som mot slutet återkommer ledsagad af blåsarnes trioler. Mellansatsen utgöres af vaxlingar mellan två fraser, den ena tunn, stark, hotande, den andra rikt ackordisk, mild, lugnande, den ena basisk, utförd af messingen, den andra diskantisk, utförd af träet och violini pizzicati. Möjligen har tonsättaren här afsett en kontrast motsvarande den, som i sjungna offertorier förekommer mellan orden »ne cadant in obscurum» och »signifer sanctus Michael». Den förbindande länken mellan hufvudpartierna utgöres af ofvan nämnda ritornell, som ock avslutar stycket.

Sanctus hör i ett sammanhang med *Benedictus*; dessa båda stycken erbjuda både storslagna och romantiskt egendomliga drag. »Sanctus» upprepas efter vanlig-

heten tre gånger, hvarunder orkestern upptager hufvudmotivet, hvilket vid »Pleni sunt coeli» förenar sig med ett annat tema till ett litet fugato i solorösterna; kören inkastar ibland liksom i »Gloria» det meromnämnda rytmiska motivet — hvilket redan strax i början låter sig förnimma i orkestern under denna form:  — hvarpå kör och soli i det följande ömsom byta roller, ömsom förena sig. Genomföringen erbjuder intet särskildt ovanligt förr än på sid. 43, takt 4—7, der tonsättaren anbragt en harmonisk kombination af storartad djerfhet, som i synnerhet i 6 takten, der alla *f*-durskalans toner samtidigt angifvas:



vid flyktigt påseende kan göra ett förvirrande intryck. Grundstommen är emellertid helt enkelt den, att öfver en orgelpunkt på *c*, i orkesterbasen utvidgad till en basso ostinato på skalan *C—c*, uppbygger sig småningom (i tredje omvändning) nonackordet *g b d f a*, hvilket sedan i 7 takten öfvergår till dominantackordet på *c*. Den redan i och för sig hårda dissonansen ökas ytterligare genom de många mot hvarandra svärande, genomgående noterna. Det hela är dock så väl förberedt, så följdriktigt sequensartadt genomfördt och så uttrycksfullt för den genom alla trångmål oryggligt uppåsträfvande andakten, att man ej ett ögonblick tvekar att med häpnad underskrifva sitt gillande. En fläkt af Beethovens örnvinge har här å ny omsusat tonsättaren, och säkert har den väldige kompositören af *d*-moll- och *a*-dur-symfoniernas finaler från sitt elysium skänkt honom en olympisk nick. Men för den bomerade filistern är allt detta visserligen »ein Gräuel»; en sådan skulle redan i 5 takten storkna af förargelse vid åsynen af den öppna qvintföljden *a c* — *b f*.

Öfvergången till »Benedictus» bildas genom ett i solosopran och -alt sakta, trånfullt förtonande »Hosanna!», hvilket upprepas såsom ett romantiskt eko af hornen. Derpå inledes det härliga »Benedictus qui venit in nomine Domini» af solostämmorna i en unison melodi, som besvaras ackordiskt af kören, hvarvid man å ny kan iakttaga den serafiska effekten af $\frac{6}{4}$ ackordet, användt, såsom ofta i denna messa, på ett oväntadt och fritt sätt. Vid »dolce» upptages och utvecklas temat tvåstämmigt, sparsamt ledsagadt af stråkarnes arpeggier. Öfver hufvud förhållanden i hela detta stycke *a capella* sången: rösterna sväffa fritt i etern liksom välsignande englastämmor, blott då och då finnande ett återskall i instrumentens mera materiella och jordiska resonansbotten. På slutet förtonar åter ett längtansfullt upp-

repadt »Hosanna» — i *h*-moll, *f**ss*-moll, *g*-dur samt det tomma qvintackordet på *d* — tills det ändtligen i hornens dröjande *f*-dureko tynar bort och slocknar

»som aftonens glans slocknar på tempelkupoln».

Att öfverbjuda verkan af dessa mäktiga Sanctus- och Benedictusstycken hade knappast varit möjligt. Tonsättaren nöjer sig därför med att i sista satsen, *Agnus dei*, liksom rekapitulera det hela, hvarför han låter vissa framstående tankar ur det föregående ännu en gång passera bevy. Så erinrar anläggningen af början om begynnelsen af Credo, och på nästa sida möter det vackra Sanctusmotivet, som smekande kringspelar en cantus firmus: »Miserere nobis», hvilken, nyss förut antydd af solo-stämmorna, nu i förlängda noter såsom koralmelodi frambäres af kören, tills mot slutet äfven soli förena sig i dess högtidliga unison under det orkestern ensam kontrapunkterar. Dessförinnan har dock ännu en gång bönen »Agnus dei» stigit klagande och ångerfull mot höjden, inledd af samma basunmelodi som började Kyrie. Afslutningen bildas, ehuru bredare utförd, af det från Credo bekanta »Amen».

Så ungefär ter sig för en närmare granskning denna märkvärdiga tondikt, till hvilken »Andliga sånger för blandad kör och orgel» kunna sägas utgöra ett förstudium. Den som med äldre kyrkmusik för ögonen väntar sig finna klassisk form med utförda fugor m. m., skall kanske anse denna messa profan och arbetet flyktigt. Svårigen lär dock någon kunna neka, att hon i mer än ett hänseende är ett chef-d'oeuvre af Sveriges må hända snillrikaste tonsättare.

A. L.

Mellanaktsmusik.

Efter Franz Liszt.

Då det som bekant är fråga om att återupplifva mellanaktsmusiken på Dramatiska teatern härstädes, kan det vara af intresse att påminna om nedanstående artikel, som stod att läsa i »Ny tidning för musik» 1856, nr 1:

»Såsom mellanakt till de många debatter, hvilka till följd af en märkbar söndring i den musikaliska världen sysselsatt pressen och allmänheten, har nyligen äfven mellanaktsfrågan kommit på tapeten; i början väckt genom en tillfällighet, har den sedan i principen blifvit angripen och försvarad.

Vi äro för vår del långt ifrån att fränkänna sjelfuppostringen dess förtjenst, men anse det likväl vara tillåtet att lämpa vår hängifvenhet efter omständigheterna, och ej pålägga oss offer, som gagna andra mindre, än de skada oss sjelfva. Litteraturen är något högst skönt och ädelt, men musiken är det ej mindre, och då båda förena sig, så är hvar för sig berättigad att endast då understödja den andra, när den ej sjelf egentligen lider dervid. I likhet med så många andra bruk, som genom sedernas och idéernas modifikation förlorat sin betydelse, är det i våra dagar endast vanan och indifferentismen, som uppehålla mellanakterna.

Denna fråga har redan för ej länge sedan varit före vid en af Europas största teatrar, men genom en berömd skådespelares inflytande på scenens intendent blifvit tvärt afbruten. Vi vilja ej undersöka, hvil-

ken andel kassan, denna teaterödenas oövekliga parce, har haft uti denna åtgärd; vi hafva alltid funnit, att den divergens man vanligen antager råda mellan konstens och ekonomiens intressen, endast är inbillad och beror på falska beräkningar, samt att inkomsternas aftagande nästan alltid är en följd af förbiseendet utaf konstens rättvisa fordringar. Det är en, fast hittills föga insedd sanning, att konstdefekter slutligen urarta till kassadefekter.

Vi bestrida ingen form dess existens i konsten, och vilja ingalunda framställa operan såsom en omättlig despöt, hvilken åt sig rycker alla prerogativer. Ingen kan vilja klandra musikens medverkan vid tal-dramat, hvarpå Beethoven och Mendelssohn gifvit oss så berömda exempel. Vi neka ej en gång, att ursprungligen af hvarandra oberoende literära och musikaliska verk kunna sammanbindas och försmälta till ett mer eller mindre harmoniskt helt. Men den här medgifna särskilda genren står utom all beröring med de egentliga entreakterna: ty dessa lefva af all slags musik, utan att sjelfva bilda en genre, använda Mozart såväl som Strauss till fylnad, utan afseende på, att hvarken Mozart eller Strauss skulle såsom sina verk erkänna dessa ofullkomligt och öfveriladt utförda, ofta ad libitum stympade och ännu mera ad libitum åhörda stycken. De till vissa dramer komponerade eller arrangerade entreakter få icke öfverlemnas åt den vexlande slumpen af en sådan exekution; de utgöra en särskild musikalisk kategori, och förtjena följaktligen att med allvar instuderas, för att kunna göra anspråk på allmänhetens uppmärksamhet; ty dålig eller dåligt gifven musik bör icke lidas i de rymder, som äro bestämda för utförandet och åhörandet af den bästa. Men mellanaktsmusiken, om hvilken man sagt: »den underhåller opinionens stämning, den godtgör mången under aftonen förekommen svaghet, samt höjer verkan af det lyckade», kan icke motsvara denna bestämmelse, redan af det enkla skälet, att det ej ges någon publik, som i fem timmar utan hvila kan egna en spänd uppmärksamhet åt en sak. En hvar vill samla sina intryck, meddela sig, röka en cigarr; men då genast efter ridåns fall orkestern åter börjar brumma och fortfar att brumma till begynnelsen af nästa akt, så uppkommer för publiken nödvändigheten att oupphörligen låta kasta sig ur dramatiska i symfonistiska nöjen och tvärtom.

Vi skulle anse det för lika orätt som fruktlöst att söka bannlysa musiken från alla de ställen der hon användes uti industriens tjenst. Dessa promenad- och trädgårdskonserter, denna konstberidaremusik, der hästarne långt mera än människorna höra på musiken — hvad vidkommer detta alla konstnären? Hvad bekymrar sig skalden om länbibliotekslitteraturen? Hvad har målaren att skaffa med skilderiet på en världshusskylt? eller bildhuggaren med de gipsfigurer som fattiga satar utbjuda till salu på torg och gator? Detta konstens utbredande nedåt eger i allt fall förtjensten att här och der förlusta den obildade, som ej förmår lyfta sig till en högre konst-åskådning. Om vi beundra grekerna, hvilka så förstodo att med konsten genomtränga hvardagslifvet, så böra vi icke klandra vår tids bemödanden att göra konsten tillgänglig för alla, helst då vi betänka, att medel-

måttan äfven hos de gamla jemväl förstod att göra sig gällande och likasom hos oss bidrog till att skärpa sinnena och gifva de af naturen mera begåfvade tillfälle till att fatta smak för det sköna, i det de småningom föranleddes till att uppsöka originalerna till de dåliga efterapningar, som gifvit dem första väckelsen. I konsten lefver en helig gnista, som aldrig slocknar, huru man än betäcker den med aska och stoft för att qväfva den; men då detta väcker hos konstnären en oangenäm känsla, så ega de mindre kultiverade naturerna just genom sin naiva okunnighet en ännu ej blaserad känslöförmåga, som midt genom askan låter dem märka gnistans elektriska värma. De plumpa försöken af den billiga och industriella konsten betrakta vi därför ej blott såsom en önskvärd appendix, utan medgifva den ock en viss vikt för sjelfva konstens allmänna utveckling och uppblomstring i det hela. Må man sålunda gern gynna trädgårds- och kaffekonserterna; vi ha ingenting deremot. Men om konsten å ena sidan kan medgifva många friheter, så har hon ock å den andra en viss värdighet att bevara. Hvad skulle målarna säga, om man ville ställa världshusskyltar bredvid taflor af Rafael? eller bildhuggarne, om man lemnade papegojor, gökar samt andra gipsartiklar på torgplatserna tillträde till museerna, bland verken af Canova och Michel Angelo? skulle skalderna samtycka till att införa lyriska eller episka fragment såsom mellanakter i en opera, för att tjena publikens prat och dörrarnes slamrande såsom ackompanjerande larm? huru skulle dramatiska artister upptaga förslaget att recitera verser ett tillfälle, då ingen gäfvade akt på dem? och likväl om det är fråga om att mellanakterna underhålla en viss stämning hos publiken, så vore musikern lika väl berättigad till att såsom mellanakt till »Förmenta Prinsen» begära en satir af Horatius eller ett kapitel ur Don Quixote, äfvensom en sång ur Homer eller en ode af Klopstock till »Lucia».

Dessutom kan det icke nekas, att mellanaktsmusiken, sådan den nu är beskaffad, är för litteraturen ett lika ondt som för tonkonsten. Skulle en selenit eller ett naturbarn komma till oss och begära en definition öfver entreaktsväsendet, så kunde vi endast svara: det är en dålig musik, som utföres af goda musici. Detta svar skulle antyda ett lika förnärmande af poesien som af musiken. Hvarför skall poesien åtnöjas med dålig musik? skulle Shakespeare, Calderon, Racine, Göthe, Schiller, skulle våra moderna dramatiker finna en mindre eller otacksammare publik, om man bortlemnade det vid sådana tillfällen öfliga *Schrum-schrum*? borde ej de dramatiska författarne opponera sig mot en så eländig medverkan? huru kunna de bland deras rörande, upplyftande skildringar af dygdens segrar, af lastens fall, deras taflor, som förhålliga hädangångna hjeltars minne och midt uti hvardagslifvet framtrolla och fixera idealet — huru kunna de bland dessa praktfulla framställningar lida några trasgranna klutar, några bedröfliga kattgullsornament, som i musikalisk form påtrugas dem? vi önska se litteraturens värdighet bättre uppfattad, och vilja lika litet se poesien, äfven i hennes gladaste lynne i dåligt sällskap, som vi älska att finna ett anständigt frun-

timmer bland personer af dålig ton. Emellertid, om den dramatiska konsten själf fordrar entreakter, och själf godkänner de dåliga, så hafva vi intet mera att invända. Vi önska endast, att hon måtte förskaffa sig dem på annat sätt, ej på den musikaliska konstens bekostnad. Vi skulle då ej protestera, om en teaterdirektör anställde ett orkesterband för tragedien, komedien, dramen, farsen o. s. v.

Entreakterna äro vanligtvis ett åliggande för operaorkestrarne, och deruti ligger kärnan af det onda för artisterna. Det strider mot hvarje begrepp af hederskänsla, som eggat människan till ädel verksamhet, till intelligent bemödanden, att scenens musikaliska artister, som i sina olika funktioner arbeta på konstens och sin egen förkofran, skola vara tvungna att kompromettera sig, genom att foga sig efter den föderliga vanan att af konsten göra ett handverk. Man invänder likväl i filantropiens intresse, att accessisterna böra tillåtas att på detta sätt förvärfva sitt bröd. Ingenting kan invändas emot att accessisterna såväl som artisterna förtjena sitt uppehälle på ett sätt som ej nedsätter deras aktning i det allmänna; men *deri* ligger ett stort ondt, att en teaterorkester, som på ett värdigt sätt skall representera den sceniska konsten, samt derjemte på ett tillfredsställande, ja, förträffligt sätt bringa de största och svåraste instrumentalverk till uppförande — att en sådan orkester skall vara tvungen till en sådan brödförtjenst. Man må icke invända, att endast de mindre skickliga vid dylika tillfällen komma i fråga; ty för det första blefve det onda derigenom ej minskadt, emedan det är just dessa, som lättast tillägna sig en lägre uppfattning af konstverken; och för det andra äro bland hela orkestrern högst få fritagna från denna tjänstgöring. De största orkestrar ega endast högst tre eller fyra medlemmar, som lagligen äro dispensade från denna förderliga förpligtelse. Om andra på eget beväg fritaga sig, och så godt de kunna, genom list, genom mer eller mindre högt uttalad opposition, genom passivt motstånd vid pulpeten undgå denna förpligtelse, så göra de sig skyldiga till en försumlighet, som af chefen bör beifras. Nu fråga vi: strider det icke emot allt förnuft, att rangera det rätta och anständiga bland missbruken, och de verkliga moraliska missbruken deremot bland de lagliga förvaltningsprinciperna?

Historien lär oss, att det gifvits tider, då *Konungens spelmän (violons du roi)*, som besoldades ur budgeten för hans *menus plaisirs*, utan knot begäfvos sig från operasalongen till dans- eller matsalen. I våra dagar skulle det icke falla någon in, att använda en operaorkester till toastfanfarer, måtte gästerna vid taffeln vara hur förnåmna som helst, eller till polkor och kontradanser. Instrumentalmusiken, som utvidgat sina gränser till så gigantiska proportioner, har derigenom också stegrat sina exekutörers virtuositet till en grad, som till godkännandet af en orkester gör aflägsnandet af alla handverksmessiga spelare till ett oundgängligt villkor. Ut i en *god* orkester är hvarje enskild *artist* och eger särskild vikt och betydelse för kapellmästaren. Namn, sådana som Pfund, pukist i Leipzig, Müller, den berömda kontrabasisten i Darmstadt, Nabisch, basunist i

Weimar, utvisa tillräckligt, att äfven de vanligtvis såsom otacksamma ansedde instrumenten ofta genom sina exekutörers talang och artistiska uppfattning erhålla en högre betydelse. Under dessa omständigheter synes det oss lika orätt att döma sådana konstnärer till en deras talanger så ovärdig musik, under hvilken man lider i mellanakterna, som att använda dem till taffel- eller dansmusik. Hvad skulle man säga, om unga personer, som arbeta i Rietschels atelier, anvisades till brödförtjenst såsom stenhuggare, eller om man lät Kaulbachs elever stryka väggar?

För att resumera det sagda, upprepa vi, att en för en taljes särskildt komponerad eller arrangerad musik enligt vår tanke bör ställas under kapellmästarens vård, att den måste föregås eller efterföljas af nödiga uppehåll, för att enna publiken den nödiga hvilan af uppmärksamheten, och att dess program bör på affischen tillkännagifvas. I hvarje annan händelse må man derföre förskona operaorkestrern, utan i stället använda militärmusik, dans- eller trädgårdskonsertorkestrar. Skulle sådana ej alltid vara tillgängliga, så tillåta vi oss att fästa vederbörandes uppmärksamhet på ett af dessa instrument, dem man i Wien utbildat till en utomordentlig fullkomlighet, och hvilka på den senaste Pariserexpositionen förefunnos i verklig fulländning samt på soareer och baler konkurrerade med Musards orkester. Ett sådant instrument är ett positiv af enorma dimensioner med en mängd valsar, hvilka motsvara publikens alla sympatier för dagens melodier. Omvexling kan aldrig felas, emedan man blott behöfver beställa en ny vals för att erhålla nya musikstycken. Vi själfva upplefde en gång en fullständig illusion deraf, i det vi trodde oss beundra bravuren hos någon af dagens mest firade virtuoser i föredraget af hans konsert- och salongspjeser, så exakt och glänsande var exekutionen af detta instrument. Teaterkassan skulle för en relativt ringa utgift säkert kunna påräkna sin fördel, entreakternas vänner skulle finna sina önsknings uppfylde, och de olyckliga artisterna skulle ej längre löpa fara att nedstiga hela skalan från det goda till medelmåttan, från medelmåttan till stymperiet.»

* * *

Redaktionen vill för sin del på det varmaste rekommendera författarens ironiska förslag!

Den siste mohikanen.

Efter M. Roeder.

Det var en mulen, snöig eftermiddag under karnevalen år 1879. Fotshög låg snön upptornad på båda sidor längs Corso Garibaldi i Milano. Ett ståtligt begravningsståg följde likvagnen, som förde bort till Cimitero monumentale de dödliga kvarlevorna af Valentino Fioravanti.

Under det vi förde till grafven den siste representanten af den oförlikneliga gammal-napolitanska vis comica, ströfvade våra blickar hän till de talrika klädstånden vid Corso Garibaldi, utanför hvilka på höga klädhängare sågos upphängda i de brokigaste rader hvita slokhattar och bjellerbeprydda tröjor — stumma vitnesbörd om

de lustigaste karnevalsuptåg. Hvilken kontrast! Och, hvilket sammanhang ändock, i kontrasten!

Allt detta hade vännen Valentino också burit en gång, han, hvars geniala och rastlösa själ påhittade de bizarraste kostymer i otaliga gradationer, — nu utgjordes hans dräkt af en enkel svepning!

Vi erinrade oss lifligt den svanesång Fioravanti sjungit för oss. Det var hans beneficeafton på teatro Alfieri i Torino. Han hade valt dertill en liten obetydlig, men äkta och verklig operetta buffa »I due ciabattini» (De båda skomakarne).

Blott *den* kunde till fulla värdet uppskatta den store buffons harmlösa puts-lustigheter och oemotståndliga efterhärningskonst, som själf left i Napoli, som i den brusande lazzarongesten på via Toledo skådat dessa falkströmmar, hvilka med hungriga magar ställa till de galnaste uptåg, — som gjort sina slag utefter den solbeglänsta chiajan och gifvit akt på de små af röken nedsvärtade bodarne, undan-gömda och skyddade af linnedukar mot de brännande solstrålarne, samt kastat en blick på lifvet i den brokiga röran derstädes.

Hvad Fioravanti kunde bjuda publiken och *huru* han gjorde det, är omöjligt att beskrifva. Hans framställningaringo en alldeles särskild relief genom ögonblickets ingifvelser. Han visste själf aldrig på förhand, hur han skulle spela. Endast hufvudpunkterna och de till upprätthållandet af en reglerad scenisk fortgång nödiga grundpelarne för ett stycke, lemnade han oförändrade. — Allt annat var ögonblickets verk i ständigt växlande, brokigt skimrande och blixtrande gestalt. Med honom slocknade den sista stjernan af den stora napolitanska buffoskolan. De honom öfverlevande Bottero och Selva hafva visserligen hos sig upptagit mycket af napolitanernas traditioner och anda, men Bottero är lombard, Selva spanior; deras framställningar vidlåder en viss tyngd, som hjert sticker af mot den neapolitanska skolans hufvudföreträdere: den sorglösaste och mest obesvärade ledighet.

Här pajazzosprång och harlekinader, som komma cirkus ganska nära — der en fin och sansad persiflage öfver alldagliga saker, äfven de mest obetydliga; här förvridning af lemmanne, gymnastiska parforceturer — der en modererad, fint af-rundad mimik och gestikulation, som slår hufvudet på spiken och derföre på publiken utöfvar en verkan, som aldrig uteblifver.

Namnet Fioravanti är nära förknippadt med allt hvad operabuffa heter. Vår hjertes stamfader, äfven med förnamnet Valentino, var en af de förnämsta komponisterna under operabuffans guldålder. En hans onkel, Vincenzo, kapellmästare i Napoli har i afseende på denna konstart inlagt nästan lika stora förtjenster.

De egentliga typerna för den sanna och fina operabuffan äro Malatesta (Don Pasquale), Dulcamara (Kärleksdrycken) och doktor Bartholo (Barberarn). Dock voro dessa partier ingalunda Fioravantis glanspunkter. Sådane producerade han i de verkligt napolitanska rolerna, i dialektoperor sådana som Cicco och Cola (Buon-uomo), Don Checco (de Giosa), Precauzioni (Petrella) och andra. Den napolitanska, i mindre ram framträdande komiska

operan har mycken frändskap med den spanska zarzuelan. Dock talar jag endast om de sydspanska produkterna. Nordligare, kring cantabriska bergen, är det franska inflytandet märkbart. Den i operabuffan, likasom i zarzuelan anslagna tonen är glad, ja ofta uppsluppen; men alltid framtittar i bakgrunden; den mest tydliga, hjertliga godmodighet; komiken finnes aldrig der för sin egen skull; någon tillfällig, oskyldig omständighet gaf anledning till densamma, och såsom en flyktig episod drager det komiska intermezzot hastigt förbi oss.

Denna lyckliga blandning af hjertlighet och ett glad väsen går dock också vanligen öfver på framställaren.

Utom de nämnda egenskaperna har den äkta napolitanske buffon också en grundlig musikalisk bildning, fullständigt herravälde öfver de utsöktaste sångfinesser, ett klart, fullt tydligt och dock som en hvirfvelvind frambrusande parlando.

Det är naturligt, att en sådan musikaliskt-konstnärlig förmåga i förening med dessa framställningsegenskaper gjorde buffon skicklig att till och med vid återgifvandet af de tillfälliga figurer lägga sin förnäma aristokratiska karakter i dagen och aldrig gifva efter för lockelsen att göra effekt genom grof öfverdrift.

Den siste buffon af detta slag, vår Fioravanti, var en äkta fullblodsrepresentant för sin konst. Hans musikaliska bildning särskildt var utmärkt.

Denne man, som år ut och år in hade att framställa de lustiga, oansenliga och dock alltigenom intressanta folktyperna, som var tyngden att dag efter dag underhålla bera en betydlig portion högst derhaltig musik, gjorde allt sitt bästa för att medelst ett nästan idealt utförande af honom anförtrödda partier, med samaritansk barmhertighet öfverskylda »de stora smärtorna i de små sångerna», vulgo: »de stora svagheterna» med afseende på komposition och uppfinning hos de operor, i hvilka han spelade. Med hvilken förtjusning talade ej Fioravanti om Mozart och dennes mästerverk! Hur intresserade han sig ej för allt nytt och framstående på det musikaliska området, hur raskt gick han ej fram i spetsen för ungdomen, stärkande sin ande af nutidens ideala sträfvanden! Och huru många välmenande råd meddelade han ej åt de upp- och framåtsträfvande unga konstidkarne! Helt sanningen, det omogna i konstprodukterna var honom motbjudande; med bitande qvickhet, med sarkastiska randglosor gisslade han stympanes framställningar.

Man måste i högsta grad beklaga, att Fioravanti ej kunde utföra sin älsklingsplan att offentliggöra en skrift, som afsåg att förbättra det italienska teaterväsendet, och hvilken särskildt skulle innehålla ideer till omskapandet af den italienska buffaoperan; döden öfverraskade honom i hans kraftigaste mannaålder. Ingen hade på så många af teaterväsendets områden kunnat införa så välbehöfliga reformer, som han; hans stämma skulle med all säkerhet ej förklingat såsom predikarens röst i öknen — ty hvar Fioravanti visade sig lyssnade alla till honom med uppmärksamhet och nöje.

Med buffos dödsårsakolans undergång, med Fioravantis äfverlöd, den siste resten af den egentliga komiska operan i Italien efter långsamt aftynande burens till grafven.

En gång satte mästare sådana som Bellini, Donizetti, Pacini, Ricci och andra sin ära deri, att kultivera den lilla buffagenren, och teatrarne S:ta Radigonda och Carcano voro de utvalda ställen, der man fick skåda första uppförandet af en »Don Pasquale», en »Somnambula», en »Crispino e la comare». De rysligaste generationer af blottörstiga. Den nyssligaste ämnem till operatexter uppsökas i boulevardlitteraturen och blifva af första bästa literäre handlangare uppsade till libretti; — partiet *måste* då lukta blod.

Och dock ligger just för italienaren ingenting närmare än det musikaliska återgifvandet af gladare episoder, — med riktig instinktiv blick fattar den romanske individen den komiska kärnpunkten i situationen och förmedlar sitt rörliga idiom vet han att framträffa för oss omedelbart fattliga och fängslande bilder.

En genomgripande pånyttfödelse af den italienska operan öfver hufvud kan först åstadkommas genom återupplifvandet af den äkta, nationela operabuffan.

Och detta är i första rummet italiernarnes egen sak.

Beriktigande.

Kompositören af »Karpaternas ros» har bedt få upplysa om, att i »Lodierna i balettmusiken icke, såsom vår anmeldare i förra numret uppgaf, äro »slaviska folkmelodier», utan helt och hållet komponerade af honom själf. Måna har äfven fäst vår uppmärksamhet vid, att nämnda opera icke var »Stora teaterns enda nyhet för säsongen», då ju »Jean de Nilville» gått anförut i förmoda emellertid att vår anmeldare med afseende på uttryck menat, icke hela vintern, utan endast vårsäsongen.

Vår musikbilaga för i dag innehåller, jämte kupletter ur »Blenda», en sång af Walborg Aulin, en dotter till framl. lektor Aulin, lofvande elev af Ludvig Norman och, som vi tro, den enda bland konservatoriets elever, som studerar komposition såsom hufvudsak.

Från in- och utlandet.

Kristiania d. 3/6 1881.

Af de konserter, hvilka härstädes gifvits, sedan jag sist skref, förtjena i synnerhet att framhållas de af hr Lammers i Vor Frelsers Kirke gifna kyrkokonserterna, å hvilka första och andra afdelningarne af Händels oratorium »Messias» nu blifvit utförda 3 gånger, sista gången för stadens fattiga. Utförandet, som visserligen ej var så, som man i fråga om ett sådant verk kunde önska, var dock, med hänsyn till hvad som i det hela presterades, rätt god. I synnerhet gälde detta den instrumentala delen af verket, som utfördes ganska förträffligt af organisten Cappelen, samt tenorpartiet, hvilket var anförtrödt åt hr Kloed, och med hvilket han redde sig rätt lyckligt. Sopranpartiet sjöngs af fröken Ingeborg Pettersen, som har en ganska stor röst. Fröken Wieses utförande af altpartiet kan också omtalas med erkännande. Baspartiet utfördes af amatörer.

På organisten Otto Winter-Hjelms gäfvos till det mesta kompositioner af honom själf, något, som blifver mer och mer modernt och som ej litet bidrar till den stora lutning åt ensidighet, som redan länge begynt att råda härstädes. Programmet på denna konsert öppnades med Winter-Hjelms H-mollsymfoni, hvilken symfoni anses kunna göra anspråk på att vara den första norska, som intog ett rum i musikkulturen. Nationaliteten förnekar sig ej heller i densamma och instrumentationen i den är rik och kraftig. Den spelades under Svendsens ledning. »Efter slaget», också en komposition af Winter-Hjelm, som behandlar en episod efter slaget vid »Stiklestad», är egentligen en större manskör med orkester, hvilken inledes med en sorgmarsch. Det hvilas en egen dyster färg öfver tonmålningen, hvarigenom den äfven gör en egendomlig stämning. »Studenternas» och »han-

delskårens» sångföreningar utförde här körpartierna. Förutom Agnus dei, hvari fröken Wiese sjöng altpartiet, gafs Bachs trippelkonsert för stråkorkester och 3 pianon.

Fröken Maria Thörings konsert i Hals' lokal var också väl besökt. Fröken Thöring, ännu helt ung, elev af fröken Mathilda Andersen, kan såsom sådan sägas röja särdeles stora musikaliska anlag, hvilka förtjena komma till en betydligare anlag, mera omfångsrik utveckling, än hvad som kan ske här hemma, der ett af det väsentligaste — de goda mönstren — antingen saknas eller endast då och då framlänsas. Genom en aria ur »Semiramis» samt några romanser och sånger kunde man tydligt få begrepp om, hvilken stor skada det skulle vara, om denna unga lofvande elevs utveckling skulle hämmas af pekuniära skäl, hvilket nog torde blifva möjligt, om icke de, som förmå att hjälpa, antingen genom undervisning eller understöd, här vinna räcka handen åt en, som har kraft och mod att gå framåt. För att utbilda sin talang har fröken Thöring tänkt, åtminstone till en början, begifva sig till Stockholm, der intyg från konstnärer sådana som fru Stenhammar, fru Basilier-Magelsen, fröken Andersen, herrar Lindemann, Conradi och Ursin m. fl. böra kunna förskaffa henne det intresse, hvaraf hon så väl är i behof. Harmonilära har hon studerat för Conradi och pianospel för Ursin.

På Kristiania teater uppföres nu »Jeannettes bröllop», med fru Basilier-Magelsen som Jeannette och hr Kloed som Jean. Hvad fru Basilier-Magelsen presterar genom sin tilltalande röst och praktfulla koloratur, det saknar hon emellertid som skådespelerska, något som innehafvarinnan af denna rol måste vara. Herr Kloeds sympatiska och klara röst tog sig väl ut, men äfven hvad honom beträffar saknades åtskilligt i fråga om spelet.

På »Folketheatret» har med fröken Berg från Kiöbenhavn som gäst gifvits »La belle Lurette». Trots det bristfälliga uppförandet har dock denna pjäs dragit folk.

Johan Svendsens Wergelandskantat är en komposition ovanlig och af sällsynt skönhet. Den gafs änyo i går uti Universitetsvestibulen för en talrik publik.

Marscherne med anledning af d. 17:de maj af Cappelen, Theilman och Hansen äro alla tre rätt nätta.

Ett större tyskt operasällskap gästar för närvarande staden, hvartill jag i mitt nästa bref, när jag fått tillfälle att höra det ännu en gång, får anledning att återkomma. S.

Tidning för kyrkomusik heter ett nytt periodiskt organ härstädes, som nyligen utsändt sitt profnummer och här vänligen må rekommenderas. Tidningen, som redigeras och utgifves af Joh. Lindegren, har till hufvudsyfte »att söka väcka ett allmännare intresse och kärlek för den kyrkliga tonkonsten», samt afser närmast att i fråga om höjande och förbättrande af kyrkosången »åstadkomma ett på sakkännedom och god samdräggskänsla grundadt, offentligt meningsutbyte, så att nämnda viktiga fråga måtte af tonvetenskapen i enlighet med de estetiska lagarna vara noga skärskådad och belyst». För detta ändamål vill Red. icke blott öppet framlägga sin egen öfvertygelse utan äfven intaga olika tankandes meningar. Tidningen är nätt utstyrd, utkommer en gång i månaden och kostar endast 1 kr. pr år eller 50 öre pr halfår. Profnumret innehåller: Melodi af J. L. Amölan. Medlet. De liturgiskt musikaliska sträfvandena, I. Palestrina. Kyrkotonarterna, I, af Orfeus. Musikuppförande af J. L. Teser öfver kyrkosång. Aforismer. Hvarjehanda af — I. Historiska vyer, I, af O. B. Program till prof. Byströms motettafön i Jakobs kyrka den 16 dennes.

Paris. Meyerbeers »Le pardon de Ploermel» (Dinorah) har med stor framgång blifvit upptagen på Opéra Comique, dit den lockat fulla hus flere gånger å rad. Den unga divan Marie Vanzandt, som förut gjort sådan lycka som Mignon, har äfven som Dinorah eröfrat publiken. Ehuru ej i besittning af större röst förstär dock denna intagande sängerska att förtjusa sina åhörare. »Hennes lilla röst» — heter det — »uttrycker ofta i tre toner mera än de väldigaste strupar på Stora Operan». »I denna Opéra Comiques lilla Patti tycker man sig se en reflex af Christine Nilsson», säger om henne en recensent, »om ej Marie Vanzandt vore amerikanska förtjenade hon att vara svenska; hennes talang och personlighet närmar sig mera Nilsson än Patti».

— På Stora Operan väntar man sig få höra

en ny debutant m:lle Griswold såsom Ophelia i Hamlet. M:lle G. är en ung amerikanska och lär vara en niece till Bret Harte; en oemotståndlig lust till teatern, ingalunda behovet att arbeta för sin utkomst, lär ha drivit den unga sängerskan att egna sig åt konsten. Hennes debut i Paris emotes naturligtvis med stort intresse, särdeles af den amerikanska kolonien derstädes, helst i en rol af sådan betydelse — en af Christina Nilssons triumfroller.

— Förslaget att åstadkomma en *Opéra populaire* i Paris har nu framskridit derhän, att en komité blifvit tillsatt för utveckling af denna fråga, hvilken komité utgöres af presidenten och vice-presidenterna i »Société des compositeurs» samt medlemmar af municipalrådet i Paris, som skulle understödja företaget med en årlig subvention. Programmet för detta företag upptager 1) att söka genom uppförandet på scenen göra populära de mera framstående mästerverk, som Operan underlåtit att upptaga, inhemska så väl som utländska. 2) att sporra franska kompositionsförmågor till verksamhet, så att årligen tre nya operor, af minst tio akter tillsammans, kunde beställas af förnämligast nyare kompositörer. 3) att återupptaga åtskilliga

operor af franska skolan, från olika epoker och deras mästare, så att man derigenom kunde befördra den musikhistoriska bildningen och likasom upprätta ett musikhistoriskt museum. I sammanhang härmed berättas, att musikkompositörernas sällskap till municipalrådet insändt ett förslag med beräkning af de kostnader, som erfordras för upprättande af en ny lyrisk teater. Dessa kostnader fördela sig sålunda: artistpersonalen (sång, orkester, körer) månadligen 70,000 francs; den ledande personalen (direktion, förvaltning, kontroll, maskinister) 8,750 frcs; dekorationer, kostymer, kopiering 15,000 frcs; assurans, pålagor, uppvärmning, städning, affischering 6,250 frcs. Totalsumma 100,000 frcs. För denna summa, anser sällskapet, kan man årligen uppsätta en stor opera i 5 akter: 35,000 frcs; två operor i 3 akter å 25,000 frcs eller 50,000 frcs och slutligen 3 en-aktsoperor för 5,000 frcs; summa 14 akter.

— Understödet för stora operan i Paris belöper sig detta år till 800,000 frcs. Omkostnaderna för de sedan säsongens början gifna noviteterna hafva betydligt öfverskridit tillgångarne. Så kostade Aida i uppsättning 233,997 frcs. »Le Tribut de Zamora» 270,000 frcs.

— Saint Saëns' nya opera »Henri VIII» (med libretto af Detroyat och Armand Silvestre) lär, enligt kompositörens löfte till stora operans direktör Vaucorbeil, blifva färdig i september, men kommer ej att gifvas förr än i februari 1882 med damerna Krauss och Richard samt herrarne Lassalle och Boudouresque. — En ny opera »Freyghor» med libretto af Jules Barbier och musik af Edmond Membreë är också att förvänta.

— Några vänner till Offenbach, hvilka under hans senare lefnadsår ofta besökte honom på hans landställe i St. Germain hafva slutit sig tillsammans för att i trädgården derstädes uppsätta en bronsbyst af maestron, hvilken skall invigas i juli månad. Idén härtill har utgått från Bennett, egaren af »Newyork Herald», Henri Meilhac och Albert Wolff.

Rättelser.

I Svensk Musiktidning n:o 10 sid. 80 sp. 1 har J. Bulls dödsår (1628) räkat insmuga sig på platsen för födelseåret, som bör vara 1563. Samma sida sp. 2 står *sauver, vener, läs sauez, venez.*

OBS. Till våra prenumeranter i Stockholm.

Till undvikande af oregelbundenhet i försändningen af Svensk Musiktidning under sommarmånaderna, anhålles att de prenumeranter som önska tidningen sig tillsänd under förändrad adress snarast möjligt uppgifva denna (äfvensom ångbåtslägenhet hvarigenom försändelsen lättast kan ske) i Huss & Beers Musikhandel.

Svensk Musiktidning

afslutar med detta nummer sitt första halfår. Den för våra förhållanden ovanliga framgång tidningen redan efter så kort tid fått röna från allmänhetens sida, låter red. hoppas att det unga företaget genom än ytterligare uppmuntran skall ernå den materiella stadga, hvarigenom det först blifver i tillfälle att rätt framgångsrikt arbeta på det musikaliska området, likasom detta skall pålägga red. ökade förpligtelser att så samvetsgrant och mångsidigt som möjligt tillgodose sina läsares anspråk.

En blick på tidningens innehåll under det förflytna halfåret torde ock gifva vid handen, att red. så vidsträckt som möjligt fattat sin uppgift och genom meddelande af biografier (jemte porträtt), kritiska, analytiska och musikhistoriska uppsatser, korrespondenser, noveller samt ett rikhaltigt urval noter ur dagens musikaliska krönika sökt att så vidt möjligt ej lemna någon företeelse af vigt på det musikaliska området opåaktad.

I musikbilagan har red:s bemödande i främsta rummet gått ut på att förena det underhållande och lättfattliga med det verkligt goda, men att man vid valet af musikstycken tillika sökt gifva bilagan en öfvervägande nationel prägel, torde tillräckligt tydligt framgå deraf, att af de sexton hittills meddelade styckena endast fem förskrifva sig från utländska, de öfriga elfva åter från svenska tonsättare. Derjemte torde förtjena påpekas att musikbilagan — oaktadt prenumerationsanmälan endast utlofvat fyra

sidor nottryck i månaden — redan vuxit till ej mindre än fyrtio sidor eller sex och en half sida pr 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.

Annonpris 30 öre pr petitråd.

Adolf Lindgren. Fr. Vult von Steijern.
Redaktörer.

Huss & Beer.
Förläggare.

Pianostämning

utföres af kompetent person, vid anmälan i
Huss & Beers Musikhandel.

På Huss & Beers förlag har utkommit:

"Den lille Tennsoldaten."

Karakterstycke för Piano

af

Jean Tolbecque.

Pris: 1 krona.

Fotografier af

JOSEF WIENIAWSKI

från Gösta Flormans Atelier,

Kabinett-kort å Kr. 2.50;
Visit-kort å 75 öre,

finnas nu att tillgå i

Huss & Beers Musikhandel.

1:ma Notpapper

från Breitkopf & Härtel i Leipzig,
alla brukliga linieringar ständigt å lager i
Huss & Beers Musikhandel.

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), registerskyttar, klaviaturben, tonlådor
m. m. till billiga priser.

Fullständiga priskuranter erhållas gratis.

Stockholm, IVAR HIRSCH,
f. d. Abr. Hirschs Pianomagasinet.

Färska, äkta Italienska

STRÄNGAR

nu inkomna i

Huss & Beers Musikhandel.

Å Huss & Beers Musik-Lånbibliotek,

upptagande hela det rikhaltiga Musiklagret,
emottages abonnement

för helt år ... 10 Kr. för fjerdedels år 5 Kr.
,, halft år ... 7 ,, ,, månad ... 2 ,,
gällande för 1 häfte vid hvarje ombyte.

Obs! Abonnenter i landsorten erhålla
dubbelt antal häften.

INNEHÅLL: Franz Liszt (med porträtt). — August
Södermans messa af A. L. — Mellanaktsmusik. Efter
Franz Liszt. — Den siste mohikanen. Efter M. Roeder. —
Beriktigande. — Från in- och utlandet. — Rättelse. —
Annonser.

MUSIKBILAGANS INNEHÅLL: Ynglingen. Ord
af J. L. Runeberg. Musik af Walborg Aulin. — Kupletter
ur operan »Blenda». Af P. A. Ölander.