



N:o 11.

Redaktör och utgivare:
FRANS J. HUSS.

Expedition:
Kammakaregatan 50, n. b.

NORDISKT MUSIKBLAD.

Stockholm den 1 Juni 1896.

Pris:
Helt år 5 kr. — Lösnummer 25 öre.
Annonspris beräknas efter rutor
af visst antal petittrader.

16. Årg.

Carl Oscar Johanson.

Det intresse, hvarmed Svensk Musiktidning naturligt nog omfattat Kungl. operan, vår främsta lyrisk scen, har funnit ett uttryck i framhållandet medelst ord och bild af operans artister äfvensom gästade konstnärer.

Bland operans bästa förmågor kan utan tvivel räknas den konstnär, hvars bild här framställes och på hvilken vi länge tänkt rikta våra läsares uppmärksamhet, ehuru först nu tillfälle dertill lämpat sig. När det omsider sker, måste vi beklaga, att det är »i sista stund» och att, då vi introducera herr Johanson i Svensk Musiktidnings galleri af operaartisters porträtter och biografier, detta på samma gång blir ett afskedstagande. Det uti föregående nummer omnämnda ryktet, att herr Johanson skulle lemna vår operascen och öfvergå till Dramatiska teatern — ett rykte, som vi hade svårt att sätta tro till — har nämligen vunnit bekräftelse, och det lär väl knappast vara utsigt att efter slutet af detta spelår vidare få räkna honom bland artisterna vid vår opera, der han lemnar en plats, som ingen af hans dervarande konstbröder kan fylla. Inom den komiska operan har nämligen herr Johanson

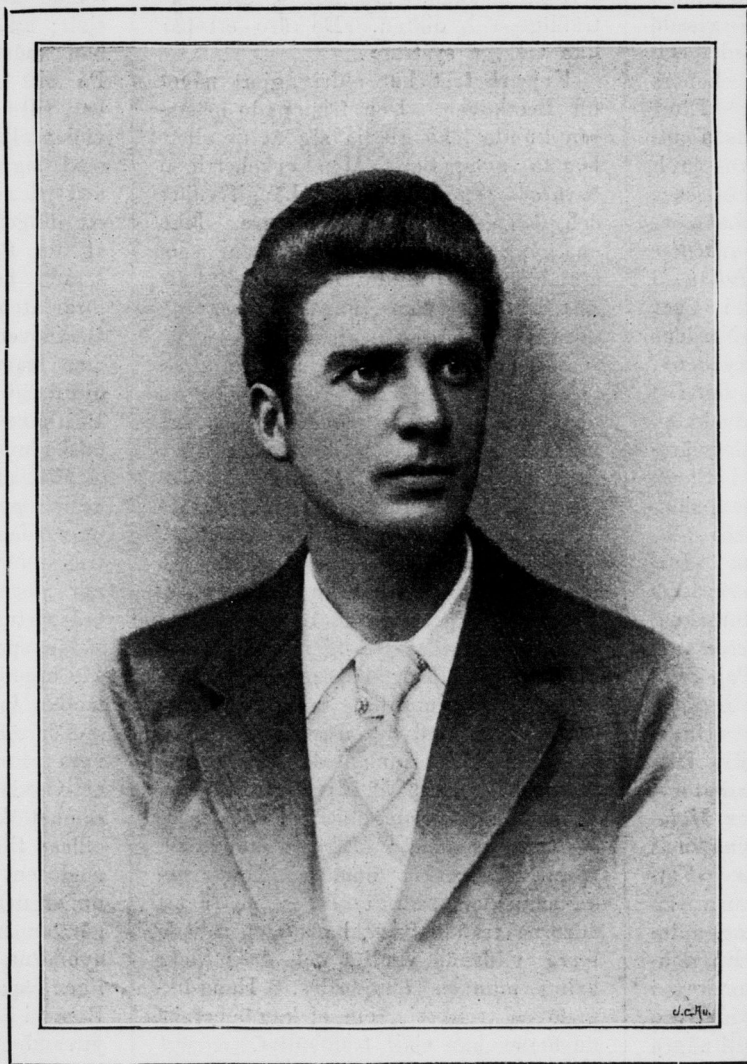
varit så framstående, att han i sitt fack ej eger någon medtäflare. I yttre hänseende är denne konstnär väl utrustad för scenen, men mer än detta betyder den stora dramatiska förmåga han besitter, den smidiga rörligheten och elegansen i hans konstnärliga ska-

pelser, allt i förening med en rätt betydande sångtalang, hvilket allt gjort honom högt värderad af vår operapublik. Hvem skulle väl ha kunnat täfla med honom i framförandet af sådana figurer som lorden i »Fra Diavolo», sångmästaren i »Barberaren» och advo-

katen Pathelin? — att icke nämna flera andra hans bästa partier.

Just den omständigheten, att na Dramatiska teatern eröfrat herr Johanson, bevisar, att hans skådespelaretalang är af så framstående beskaffenhet, att denna förlust för vår komiska opera ej är af ringa betydighet under nuvarande omständigheter. Intressant skall det bli att se, med hvilken vår operastyrelse skall kunna ersätta herr Johanson. Det är lofvärdt att en operastyrelse ekonomiserar, men den är skyldig att bära konstens fana så högt som möjligt och gör klokt i uppfyllandet af publikens rättmätiga fordran att på landets första scen finna verkligen rutinerade konstnärer i stället för nybörjande eller oförsökta godtköpssujetter.

Vår opera kommer snart nog, efter nästa spelår, att inflytta i det nya konstemplet för de fosterländska sånggudinnorna på den gamla platsen. Som man hoppas inträder då operainstitutionen i bättre och betryggande ekonomiska förhållanden, förutsatt att operans verksamhet



Wolfenstein foto.

Carl Oscar Johanson.

Cederquist auto.

blir af den art, att den kan vinna publikens sympatier. Välbetänt vore det nog att i det nya operahuset inflytta med de bästa konstnärliga förmågor, som kunna stå operan till buds, så att icke den nya scenen genast får öfvertaga rolen af ett debutantfält.

Herr Johansons afgång från kungl. operan har med nödvändighet framkallat dessa reflexioner. Vi skola nu med en blick på konstnärens verksamhet under hans anställning vid denna om honom lemna några biografiska notiser och en förteckning öfver hans der, ut förda roller.

Carl Oscar Johanson är född den 21 januari 1865. Han blef elev vid kungl. teatern 1886, har studerat sång för hrr Axel Rundberg och O-car Lejdström samt genomgått konservatoriets dramatiska elevskola under hrr Knut Almlöfs och Frans Hedbergs ledning.

Då 1887 om hösten den året förut öppnade Vasateatern öfvertogs af fröken Anna Petersson samt hrr Grönder och Kloed, tog herr Johanson anställning vid densamma och gjorde sig der fördelaktigt bemärkt. Han öfvergick sedan till kungl. operan, der hans första debut egde rum den 30 augusti 1889, som *Sherasmin* i »Oberon», då vi hade tillfälle att omnämna hans fördelaktiga röst och lediga spel. Såsom *konungen* i »Leonora» visade han sig ännu mera till sin fördel och gaf intryck af att operan i honom vunnit en värdefull förmåga. Efter dessa partier har herr Johanson utfört *grefve Almaviva* i »Figaros bröllop», *Escamillo* i »Carmen», *Ström* i »Muntra fruarna», *Frédéric* i »Lakmé», *Mercutio* i »Romeo och Julia», *Miller* i »Nürnbergerdockan», *don Juliano* i »Den svarta dom'non», *czaren* i »Czar och timmerman», *Gritsenko* i »Nordens stjärna», *Belcor* i »Kärleksdrycken», *Barnaba* i »Gioconda», *don Bazil* i »Barberaren», *Pathelin* i »Advokaten Pathelin», *Babylas* i »Hin ondes lärospån», *hertigen af Longueville* i »Skrifvarkungen», *Agoragines* i »Fryne», skolmästaren *Rund* i »Bytbarberaren», *Belamy* i »Villars diagoner», *Jean* i »Jeanettes bröllop», *prinsen af Arragonien* i »Gerald», *Almanzor* i »I Marocko», *Monostatos* i »Trollflöjten», *Fredman* i »Ett svenskt minne», *Silvio* i »Pajazzo», *smugglarhöfdingen* i »Carmen», *Rickard* i »Värdrottningen», *Nevers* i »Hugenotterna», *lord Kockburn* i »Fra Diavolo», *Alonzo* i »Granadas dotter», *Springer* i »Brudköpet», doktor *Malatesta* i »Don Pasquale», *konungen* i »Hälften hvar», *andre officeren* i »Vatendragaren» m. fl. samt dramatiska partier såsom Gustaf III i »Sånggudinnornas afsked», *Lysander* i »En mid-sommarnattsdröm», *Claes Flemming* i »Elfjungfrun» samt titelrolen i »Sven Orädd». Möjligen komma härtill några mindre uppgifter, som vi ej lagt märke till. I december året före herr Johansons inträde vid operan hade Robert

Ohlsson med döden afgått, och i barrytonfacket behöfdes väl en efterträdare till honom, speciellt i det komiska facket. Den platsen har herr Johanson fyllt med heder, och det är med saknad vi se honom aflägsnas från vår operascen.

—*—

Beethoven som lärare, virtuos och dirigent.

(Forts.)

Erkehertigen satte mera värde på att bli undervisad af Beethoven, än denne på att undervisa honom. Han var dock en både dugtig och tacksam elev. »Han spelade», säger Reichardt, de svåraste konserter af Beethoven klart och korrekt. Det bästa vittnesbörd har mästaren själf gifvit honom, i det flera af hans mest betydande kompositioner blefvo tillägnade erkehertigen. Äfven i teori undervisade Beethoven sin högborne elev. Dennes kompositionsförsök funno likväl just ingen nåd för hans ögon. Om ett af prinsens andliga foster skrifer han till Gleichenstein: »Här kan ni bilda er ett begrepp om den kejsarliga smaken. Musiken passar förträffligt till dikten. De äro ett par lika tråkiga systrar».

Kejsarhofvet har aldrig gjort något för Beethoven. Den frisinade mästaren kunde icke glädja sig åt de aller högsta sympatier. Men erkehertigen bevarade en oföränderlig hängifvenhet och högaktning för sin lärare. Icke en gång dennes kantiga väsen, som stundom framträdde på ett sårande sätt, kunde göra någon minskning deri.

* * *

Redan i Bonn glänste Beethoven med sin virtuositet i klaverspel och som improvisatör. Då han kom till Wien, var det blott en, som räknades vara jemngod med honom — Joseph Wölfl. »Kännarne» voro ej ense om hvilken af de två som vann priset. Beethoven spelade, om man skall lita på en utsago i »Allgemeine Musikzeitung», briljant men icke »delikat» och blef ofta otydlig. »Han slog under stundom bredvid» säger också Ries. Mest beundrade man honom i fria fantasier. Sedan Mozarts tid hade man ej hört någon som deruti kunde mäta sig med honom. Mäktigt kunde inspirationen gripa honom. Hans ansigtsmuskler svälldo då upp, så att ådrorna trädde fram, hans ögon rullade mera vildt än vanligt och dragningar kring munnen förspordes. Han liknade en trollkarl, som ej kan beherska de andar han själf framkallat.

Wölfl deremot verkade med sitt föredrags precision och klarhet. Hans adagion voro smältande och rörande,

och hans blygsamma väsen gaf honom företräde framför »stormoguln», ett namn, hvartill den stillsamme, ödmjuke Haydn döpt Beethoven på grund af den själfkänsla han ådagalade.

Då Steibelt, som i Paris gjort sig ett stort namn, år 1800 kom till Wien, undrade man mycket om Beethoven skulle stå på sig emot honom också. Steibelt gjorde ej Beethoven något besök. De träffades först tillsammans hos grefve Fries, der Beethoven första gången föredrog sin pianotrio op. 11. För pianospelaren är det ej mycket tillfälle att briljera i den och Steibelt trodde sig redan viss om segern. Han spelade en quintett af egen komposition och fantiserade derefter. Man var utom sig af förjusning öfver hans tremolando, en effekt, som då var splitter ny. Beethoven kunde man ej förmå att spela något mera. »Åtta dagar derefter», berättar Ries, var det ånyo konsert hos grefve Fries. Steibelt spelade åter en quintett och gjorde stor lycka. Dessutom hade han instuderat en briljant fantasi öfver samma tema, som Beethoven nyttjat till variationerna i sin första gången spelade trio, (det är taget ur Weigls år 1797 första gången uppförda opera »Korsaren»). Detta retade Beethovens vänner och honom själf; nu kunde han ej hålla sig längre, han måste till pianot och fantisera. På sitt vanliga ogenerade sätt gick han till instrumentet, tog i förbifarten violoncellstämman till Steibelts quintett med sig, satte den med flit upp och ned på notställaren, och klinkande med ett finger spelade han fram ett tema af de första akterna. Och nu fantiserade han så, att Steibelt fann sig föranlåten att lemna rummet innan Beethoven slutat. Han ville aldrig mer sammanträffa med denne och gjorde till ett bestämdt vilkor, att Beethoven ej skulle inbjudas om man önskade hans närvaro.

Med all respekt för Beethovens högadliga gynnare får man dock af sådana uppträden det intryck, att deras intresse för konsten nådde sin höjdpunkt, när det lyckades att få tillsammans två virtuoser och tussa ihop dem. En sådan sport kan nog kanske vara lika så upplifvande som en kapplöpning mellan fullblodshästar.

För öfrigt lät Beethoven ej imponera på sig af förnämtheten. När det ej visades honom tillbörlig uppmärksamhet kunde han bli grof. En ung officer tillät sig en gång att konversera med en af de närvarande damerna under det Beethoven spelade. Ett par gånger kastade Beethoven på de två syndarne olycksbådande blickar. Plötsligen sprang han upp, drog med sig Ries i det han lemnade salongen, yttrande: »För sådana svin spelar jag inte!»

Under de första år, Beethoven tillbragte i Wien, syntes han ofta i för-

näma hus, der han för sitt spel var en mycket värderad gäst.

Senare blef det annorlunda. Mer och mer fördjupade han sig i tonernas värld. Musiken blef honom ett medel att uttrycka det högsta och bästa. Han kunde ej längre finna sig i att göra musiken till ett tidsfördrif. Vi veta af Wegeler, hur pinsamt han fann det förödmjukande häruti. Efter hand drog han sig alldeles ifrån sällskapslivet. Offentligt lät han ännu höra sig, men hans tilltagande döfhet begynte inverka på spelet. Det kom en tid, då det icke var en oblandad njutning att höra den en gång så frejdade virtuosen. Sista gången han uppträdde offentligt var vid en matiné 1814. Spohr, som vid denna tid hörde honom spela, berättar följande om det intryck han erfor:

»En njutning var det icke. För det första var pianot mycket ostämdt, hvilket Beethoven ej bekymrade sig om, efter som han ej kunde höra. Dernäst var som följd af hans döfhet nästan intet kvar af konstnärens förr beundrade virtuositet. Vid forte slog den stackars döfv. mannen så starkt på tangenterna, att det skramlade i strängarna och vid ett piano spelade han så svagt, att hela tongrupper alldeles försvunno. Man kunde icke följa med, om man icke såg i noterna. Jag greps af vemod öfver hans öde. För en hvar är det ju en svår lott att vara döf; musikern kan ej bära den utan att bli förtviflad. Beethovens ständiga tun-sinhet var nu ej mer någon gåta.

Det var den ena trion op. 70 i D, som spelades.

* * *

Beethoven öfvertog gerna själf ledandet af sina verk. Någon god dirigent synes han aldrig ha varit. Det blifver man endast genom stadig samsättning med en bestämd orkester. Beethoven gick så helt och hållet upp i musiken, att orkestern nästan var öfverlemnad åt sig själf. Med de besynnerligaste åthäfvor och rörelser plägade han antyda föredragsnyanserna. Vid »diminuendo» gjorde han sig mindre och mindre, vid »pianissimo» var han nära att krypa under notställarna, vid »crescendo» höjde han sig så småningom, vid »forte» reste han sig högt i vädret. Till den grad kunde han glömma sig, att han utan vidare skrek högt vid fortställena för att förstärka verkan af dem.

Hans tilltagande döfhet besvarade honom mycket, när han dirigerade. Allt efter som örat svek honom måste han lita på sitt öga. När det var på väg att gå sönder i orkestern, såg han ned på violinisterna, fann af stråket hvilken figur som utfördes, och så fick han det att gå ihop.

I längden kunde det ej gå på detta sätt. Om våren 1823 skulle »Fidelio»

efter någon tids hvila åter uppföras. Beethoven blef naturligtvis anmodad att öfvertaga ledningen. Ehuru alla affrådade, gick han in derpå. Hans lust att dirigera var så stor, att den öfvervann alla betänkligheter. Ledsagad af Schindler infann han sig på general-repetitionen. Uvertyren gick bra, men redan i duetten mellan Marcellina och Jacquino märktes det, att Beethoven ej kunde höra något af hvad som sjöngs. Det slutade med allmän förvirring. Man begynte om igen, men resultatet blef detsamma. Allmän tystnad. Beethoven vände sig först åt ena sidan, så åt den andra. Han försökte att läsa i ansiktena hvad hinder som uppstått. Ingen ville säga den olycklige mästaren, att han måste nedlägga taktpinnen. Då kallade han på Schindler och bad honom skriva, hvad som var orsaken till alla denna förvirring. Schindler skref: »Jag ber er, fortsätt icke. Närmare sedan». Ögonblicket derefter var Beethoven på väg från teatern. Schindler följde honom. Han träffade mästaren i sitt hem, liggande på en soffa med händerna för ansigtet. Så blef han liggande till måltidstimmen var inne. Icke beller under måltiden talade han ett ord. Han var ett rof för stum förtviflan.

Detta var sista gången Beethoven försökte dirigera.

Pianot och den moderna musikbildningen.

Pianot har i vår tid blifvit en stormakt, som inkräktat nästan hvarje bildadt hem. Om å ena sidan dess herravälde varit välsignelsebringande, så kan det å andra sidan betraktas som en fridstörare och en förledare till ensidig och flack musikalisk utbildning. Den bekante kulturhistorikern, professor W. H. Riehl i München, författaren till det utmärkta arbetet »Musikalische Charakterköpfe» m. m., har om pianots kulturhistoriska betydelse yttrat sig å en föreläsning, hvars hufvudsakliga innehåll vi vilja anföra, helst som ämnet, betraktadt från skilda sidor, bör i vida kretsar intressera.

Pianot, säger Riehl i detta föredrag, är den moderne komponistens instrument. En hvar komponist har sitt ledande instrument, hvarefter andan i hans kompositioner väsentligen format sig. Dessa instrument hafva under olika epoker varit helt olika. För *Palestrina* och hans italienska efterföljare ända till *Rossini* var menniskorösten det ledande instrumentet. Deras kompositioner röja alla sångens ande; det är i denna ande de kommit till. *Bachs* och *Händels* älsklingsinstrument var orgeln, och därför äro också alla

deras verk i grund och botten orgelmusik. Den symfoniska periodens ledningsinstrument, en *Haydns* och *Mozarts* period, är åter till en del sångstämman, men dock öfvervägande violinen. Äfven Beethovens första tid står under violinens inflytelse, men sedan är pianot det ledande instrumentet, och nu blifver detta — med få undantag såsom hos *Spohr* — det herskande hos kompositörerna ända till vår tid, särdeles hos romantikerna. Pianot är nödvändigt för kompositionens teknik. Visserligen skall konstnären icke komponera vid pianot, men det är nästan oundgängligt som hjälpmedel vid den närmare pröfningen och rättelsen af det nedskrifna. Med pianots stigande betydelse för tonsättaren ha också pianokompositionernas mängd vuxit, och många af våra förnämsta mästare ha blifvit mera allmänt bekanta just genom deras pianoverk. Som följd af det öfvervägande användandet af pianot å komponistens sida har tillika den musikaliska tekniken förändrat sig. Pianots svaga sida är melodien; det förmår ej att gifva den fulla melodien det äkta melodiska uttrycket, då förmågan att bära tonen, att låta den till- och aftaga ej tillhör det. Derför träder tonens fyllighet och kraft samt den rytmiska rörelsen i förgrunden. Klangstyrkans stegring äfven i kompositionen blir nu följden, och vårt öra blir efter hand allt mindre mottagligt för den enkla melodians behag.

Af högsta vikt är pianot såsom encyklopediskt instrument. Utan detta skulle musikens stora framsteg i den moderna tiden ha varit absolut omöjliga. Af intet annat instrument än pianot kan et musikaliskt konstverk tillnärmelsevis återgifvas. Derigenom blir pianot den allmänna musikaliska bildningens instrument. I förbindelse dermed står den stora betydelse klaverutdraget fått i den nyare tiden; det är på detta, som musikens universella utbredning till största delen beror. Denna omständighet medför å andra sidan en stor ensidighet. Då den tvåhändiga satsen ofta är otillfredsställande gent emot den moderna kompositionens starkt förökade klangfullhet, så har man tagit den fyrhändiga sättningen till hjälp och dervid nog ernått en större yttre kraft men icke den inre fördjupningen. Den rätta stämföringen är dervid naturligtvis ännu svårare att uppnå än med den tvåhändiga satsen, som alltid är mera individuell och konstnärlig. Mycket bättre var det att förena stråkinstrument med pianot, så som det tidigare brukades; man uppår dermed större och egendomligare verkan. Pianot och klaverutdraget ha väsentligen utvidgat våra kunskaper men samtidigt gjort oss ensidigare. Äfven i en annan riktning visar sig pianots encyklopediska verkan. Ingen annan konst

gör konstvännen i så hög grad beroende af en mellanhand som musiken. Deraf kommer det ständiga kriget mellan konstnärerna och konstvännerna. De förra vilja icke spela det som de senare vilja höra. Der kommer pianot till hjälp. Medelst detta kunna vi förvärfva oss en vidsträckt kunskap om litteraturen, och det som annars skulle vara för några få utvalda möjligt, nämligen att förskaffa sig en omfattande och historisk-musikalisk bildning, det blifver dermed en möjlighet i de vidsträcktaste kretsar. Vi kunna stifta bekantskap med hvem vi önska, utan konstnärens mellankomst, vi kunna spela det sjelfva. Om än bekantskapen är något ytlig, den blir ändå gjord och ger oss en rätt tillfredsställande karaktärsbild. Härmed hänger pianolitteraturens ofantliga tillväxt tillsammans. Pianoarrangemangerna af opera, orkester- och kammarmusik i förening med det för sjelfva pianot komponerade ger denna litteratur sin enorma öfvervigt.

Pianot är den musikaliska skolans instrument. Utan detta skulle vi i tekniskt hänseende aldrig ha kommit så långt, som vi nu äro. Redan i medeltiden blef dess föregångare nyttjad i didaktiskt ändamål. Parallell med klaverets utveckling går harmoniens och notskriftens. De hvita tangenterna representera den gamla musiken, de svarta den moderna. All grekernas, de gamla och medeltidskomponisternas musik låter sig spelas på de hvita tangenterna. En senare tid tillade de kromatiska tonerna. Pianot är likväl ännu icke fullkomnadt, det angifver ännu icke fjerdedelstoner, men detta oaktadt är det undervisningens viktigaste instrument, utan hvilket ingen modern konstnär kan reda sig.

Pianot är hemmets instrument. Förr var det harpan, lutan och gitarren, om också ej till den grad allmänt, som nu är fallet med pianot. En jätteindustri har utvecklat sig och bildar en kapitalmakt, emot hvilken hvarje sträfvande att inskränka pianots område skall stranda. Det har utvecklat sig från en anspråkslös början. Hackbrädet, spinetten, klavicymbalen har förvandlats till det klangfulla pianot eller flygeln. Pianot kan dock aldrig blifva oss en sådan vän som violinen, hvilken förädlas med åren och ärfves från släkt till släkt, medan pianot förlorar sig med tiden. Kanske har man ej heller med pianot som med violinen nått byggnadsteknikens höjdpunkt, så att spelets teknik och kompositionssättet ännu kan undergå förändringar. Häri kan man också söka grunden till det hos många bristande sinnet för äldre pianokompositioner. Man förstår icke att återgifva dem efter deras rätta karakter, öfverensstämmande med deras historiska betydelse. Vid pianot herskar framför allt det moderna. Detta förgriper sig på litteraturens skönaste

perlor, ombildar dem, moderniserar dem, såsom det heter, och lyckliggör dem sålunda med den moderna teknikens härligheter, så att de knappast kännas igen — till skada för den sanna konsten.

Pianot är kvinnornas instrument och spelar en viktig rol i det stora sociala spørsmålet om kvinnans arbetsfält. Der vid främjes åter en viss ensidighet, i det andra instrument nästan utan undantag få vika för pianots fullständiga öfvermakt, och musiken, som egentligen är en sällskaplig konst, mer och mer förlorar denna egenskap, hvarvid en anseelig litteratur, som stöder sig till denna, ligger glömd och begravd under bibliotekernas dam. När i den allra sista tiden kvinnorna synas börja hålla sig till violinen i större antal, må man helsa denna omständighet med glädje och hoppas, att de undanskjutna stråkinstrumenten åter skola göra sin rätt gällande och vinna en, om också blygsam, plats vid sidan af pianot, som så mäktigt griper kring sig.

Pianot är vidare det omusikaliska folkets instrument, emedan det mer än något annat kan skyla den bristande begåfningen. På intet annat instrument kan uppträ en så bedräglig dresyr. Derför uppstår denna mängd af intetsägande, på den allra ytligaste effekt beräknade musikstycken, öfver hvars tillkomst och stora användande man ständigt kan förundra sig. Men när kommer väl den tid, då den talanglöse låter sin fåfänglighet ge vika för den verkliga kallelsen? Hur glädjande vore ej detta för konsten och för — grannarne!

Pianot är ett nödvändigt ondt. Men hvad skulle det blifva af musiken utan detta? Att det är ett sant godt, när det håller sig inom sina gränser, det medgifves, men när det går utöfver dessa, blir det en plåga. Och detta oaktadt stå vi alla, vare sig vi älska eller hata det, om vi betrakta det som en trogen och trösterik vän eller som en fridstörande, olidlig fiende, till en viss grad under dess välde.

—*—

Om ledmotiv.

Ur »Musikaliska Studier» af Adolf Lindgren.

Under rubriken »Litteratur» har på ett annat ställe i detta nummer dr Lindgrens ofvannämnda nyss utkomna bok anmälts och för dess innehåll redogjorts. Såsom ett prof på innehållet i densamma taga vi oss friheten att här nedan ur uppsatsen »Om ledmotiv» göra ett utdrag, innefattande slutet af denna:

Bland de talangfullaste försvaren för Wagners ledmotiv hör onekligen det dithörande kapitlet i Karl Gjellerups äfven i öfrigt märkliga bok »Richard Wagner i hans hovedværk Nibelungens

Ring». Det torde därför befinnas lämpligt att anknyta det följande resonnemanget vid dess satser, och tillåter jag mig till en början reproducera hvad jag för flera år sedan på annat ställe yttrat därom (Ur Dagens Krönika, maj 1891):

Om Gjellerup visserligen är mera underhållande än outhärdligt snustorra ledmotivsportmän sådana som Wolzogen eller Heintz, så är han deremot i sjelfva redogörelsen för Nibelungendramerna icke så lättläst som t. ex. Richard Pohl, kanske därför att denne mestadels lämnar åsido alla dessa ledmotiv-recept, hvilka så ofta påminna om apotekens: 5gram urmotiv, 10 gr. gudaskymning, 1 gr. matta völsungen, 100 gr. världsarf — miscetur, detur, signetur, en matsked i minuten.

Men i alla fall har Gjellerup som sagdt äfven på tal om ledmotiv sina stora förtjenster. Redan det att han reducerar Wolzogens 90 ledmotiv till 40, är en god gärning, som i himlen helt visst skall tillräknas honom som förtjenst och minska skärseldens kval för de oomvända. Och utredningen af ledmotivets verkan på sinnet och minnet är mycket riktig, som grundad på lagen om idéassociationer. Skada blott, att förf. icke inser, att denna lag ingalunda hindrar, att förbindelsen mellan idén och motivet från början mycket väl kan bero på blott »vilkaarlig överenskomst», ehuru sinnet sedermera genom att ofta finna dem tillsammans vänjer sig vid att anse dem oskiljaktiga. Undertecknad kan aldrig känna lukten af bränd torf utan att erinras om en viss sommar i Marstrand, då denna lukt ovanligt ofta förnams derstädes, dithörd af landvinden; men ingen lär väl därför kunna påstå, att Marstrand och brännstoff ega något inre och nödvändigt sammanhang, utan idéassociationen är från början alldeles tillfällig. På samma sätt finns intet karakteristiskt sammanhang mellan åtskilliga af Wagners begrepp och hans motsvarande musikmotiv, t. ex. mellan Wotans spjut (eller fördrag) och den alldeles likgiltiga skala, som blifvit kallad spjutmotiv (eller fördragsmotivet), men då åhöraren ofta förnimmer dessa saker tillsammans, så vänjer han sig vid att inbilla sig finna ett symboliskt sammanhang mellan dem. Det är på denna psykologiska upptäckt, som Wagner grundat sitt system af ledmotiv såsom enda bärare af den musikaliska karakteristiken,

Men värre är, att Wagner själf säkert icke alltid menat såsom ledmotiv hvad hans tolkare behagat kalla så. Det händer ju hvilken kompositör som helst — och i synnerhet en så monoton och starkt individuell som Wagner — att han upprepar sina motiv af rent symfoniskt behof, utan att därför behöfva misstänkas lägga en symbolik under upprepningen. Än mer, man har bevis på, att Wagner alls icke af-

sett någon likhet mellan t. ex. »rhen-guldmotivet» och »Alberichs herskare-rop», och ändå kan Wolzogen, på samma gång han erkänner detta, fantisera på egen hand öfver »denna frappanta, ideellt så djupt grundade likhet»! Ja, hvad kan man icke allt fantisera? Ganska riktigt säger Gjellerup att begäret att upptäcka allt flera ledmotiv slutligen hos den, som sysselsätter sig dermed, blir ett verkligt »liebhaber», och då är det ej heller att undra på, att stundom de olika, förnumstiga tolkarna komma i lufven på hvarann angående rätta tydningen, såsom Gjellerup sid. 19 och 165 gent emot Wolzogen. Ofta får man ha tankarna strängt samlade för att ens kunna begripa deras djupsinniga utläggningar och kombinationer, och ändå vilja de påstå, att ledmotivsymboliken skall omedelbart fattas af en fördomsfri och förutsättningslös åhörare? Ja, hvad kan man icke allt påstå? Fordom påstod man ju ock, att Bellman improviserat sina konstfulla vers och invecklade rimflätningar, men den nyare vetenskapen har påpekat, att sådant ofta skulle varit helt enkelt psykologiskt omöjligt!

Ett naivt exempel på faran af nämnda liebhaber ger Gjellerup själf, då han en gång erkänner sig hafva förväxlat två motiv, hvilket, såsom han triumferande tillägger, »kan medföra ett väsentligt riktigt intryck». Ja, det är möjligt, men lika möjligt, att en annan gång intrycket kan bli väsentligt oriktigt. Vänjer man sig att ständigt lyssna till symboliska likheter, så skall man lätt finna sådana äfven där de icke existera eller åtminstone äro oafsedda och meningslösa, och då kan konstverket lätt förtolkas. Endast då de äro fullt pregnanta och framträda med omisskännlig tydlighet, äro de en viktig musikdramatisk vehikel, som också numera användts af många andra än Wagner, såsom Verdi, Gounod, Bizet m. fl.

Så mycket ur »Dagens Krönika». Det är dermed visadt, att kommentatorerna dels kunna tolka såsom ledmotiviska anspelningar sådant, som af tonsättaren själf icke menats så, dels också *sinsemellan* kunna komma till olika resultat angående rätta tydningen af vissa motiv. På det sista har Paul Lindau gifvit flera exempel i sina »Bayreuther Briefe», der han säger: »Wolzogen hör ur första motivet i inledningen till tredje akten (af Parsifal) 'die Oede', Heintz åter 'die Bedrängnis'; vid dopet klingar ett motiv, som Wolzogen tyder såsom 'Entsöhnung', men Heintz såsom 'Kampfesnoth' — hvilket uppenbarligen icke är detsamma». Äfven Neitzel har i sin »Führer durch die Oper» flera ledmotivbenämningar, hvilka betydligt avvika från dem hos andra kommentatorer.

Det är ofattligt, huru Wolzogen kan trots så uppenbara meningsskilj-

aktigheter påstå, att ledmotivspråket är för en musiker lika tydligt som »hans modersmål, der hvarje ord utan vidare infinner sig på rätt ställe och i rätt form» (Die Tragödie in Bayreuth. sid. 49), ett påstående, som blir rent af komiskt inför sådana nyare företeelser som den af de rättrogna auktoriserade broschyren (Das Drama R. Wagners) af Chamberlain, hvilken, sedan Wagnerlitteraturen redan stigit till öfver 9,000 verk, uppstiger och förklarar, att Wagner är tills dato *helt och hållet* oförstådd! Undras just när han skall blifva riktigt förstådd? Kanske först då kommentarierna till det »tydliga modersmålet» hunnit upp till hundra tusen eller en million?

Ett indirekt bevis för, huru onödig ledmotivsymboliken är för att framkalla den önskade stämningen, lämnar Gjellerup — naturligtvis utan att tänka derpå — i det han säger, att motivet kan komma till att verka efter sin natur också då, *när det icke igenkännes!* Till och med den, som icke strax — säger han — uti Siegfrieds stolta herosmotiv igenkänner ynglingens naivt friska hornmelodi, skall ovillkorligt omhöljas af idyllens skogsdoft. Men hvad bevisar detta, om icke det, att i nämnda herosmelodi ligger någonting idylliskt, som verkar i och för sig, alldeles oberoende af om det är beslätadt med hornmelodien eller icke, och det lär icke kunna visas, att ej alldeles samma idyllstämning skulle kunnat väckas äfven af ett helt annat motiv. Det är ett af de mest opsykologiska antagandena hos wagneristerna, att samma känslor ej skulle kunna väckas af olika motiv. Känslan är ingalunda bunden vid motivet, snarare vid hela den milieu, under hvilken motivet för tillfället framträder.

Gjellerup förmenar, att det ej sig själf är klart i hvilken grad ledmotiven underlätta medföljandet i texten. Min erfarenhet är alldeles motsatt; jag finner att de binda fantasien, försvåra den rent omedelbara, estetiska uppfattningen och förvandla den till en medelbar och teoretisk, såvida de icke framträda såsom omedelbart påtagliga, pregnanta, i öronen fallande och osökt angifna reminiscenser, i hvilket fall de stundom kunna vara af stort värde. När Gjellerup anmärker, att ensamt orkestern ibland är i stånd att säga oss, hvad som omtalas på scenen, så har han nog rätt. Men då han om det exempel han dervid väljer — nämligen det på Wotan syftande valhallamotivets infallande vid Siegmunds berättelse om hur han förlorat sin fader — säger, att förbindelsen af den dramatiska texten och musiken der är bragt till en höjd, som ingen människa före Wagner anat, så har han orätt. Weber har före Wagner gjort detsamma och ännu mera genialiskt, då han vid början af kulstöpningen i Vargklyftan genom de för Samiel ka-

rakteristiska, hemska och pregnanta pizzicati och puckslagen låter ana Samiels osynliga närvaro, redan innan dennes namn är uttaladt. Och der har Weber tillika angifvit villkoret för ledmotivets bästa bruk, nämligen såsom karakterisering af en *naturmakt*. En sådan är nämligen ofri, oböjlig och oföränderlig samt passar därför att symboliseras med ett bestämdt, återkommande motiv, då deremot människosjälén är alltför rik, mångsidig och föränderlig, för att hela dess drama skulle kunna uttömmas i ett eller ett fåtal motiv, lätt vara varierade. Sådana göra ej intrycket af ett fritt och rikt sjäslif, de göra tvärt om intryck af ensidiga tvångsföreställningar. Att de ej heller äro nödvändiga för den musikaliska karakteristiken af personer, visas ju bäst af »Don Juan», der alla personer äro klart och individuellt tecknade utan några ledmotiv.

I själfva verket har Nordau riktigt anmärkt, att om musiken verkligen skall göras till ett slags »språk» och hvarje motiv »betyda» ett visst begrepp, då blir detta språk — exempelvis fixerat till 90 begrepp för hela Nibelungen — så oändligen fattigt, att man dermed knappt kan utbyta tankar om väderleken med en eldsländare! Kanske har Nordau ej heller så orätt, då han på räkningen af en gemensam nervös »urartning» vill skriva konstriktioner, som icke låta hvar sak gälla för hvad den är, utan antingen såsom wagneristerna vilja förvandla musiken till ett språk, eller ock såsom de poetiska symbolisterna och instrumentisterna vilja förvandla språket till musik.

Gjellerup menar vidare, att motivtekniken långt ifrån att vara ett lättköpt karakteriseringssätt tvärt om är det svåraste af alla. Äfven här är min åsikt den diametralt motsatta; det finns ingenting lättare än denna teknik, just därför att den är fullkomligt obunden af häfdvunna formlagar, kan anbringa sina rytmer och intervallförhållanden hur som helst utan hänsyn till vare sig skönhet eller karakter, eftersom ju tonsättaren alltid kan medelst suggestion eller »vilkaarlig overskomst» tvinga åhöraren till antagandet, att detta motiv skall betyda detta begrepp o. s. v. Och något mer än en sådan karakteristik behöfs ju icke; Gjellerup anser visserligen, att »det karakteristiske maa adles af Skjönheden», och detta må gälla om en del bland Wagners egna motiv, men dennes efterföljare tryckas allt mera sätta en ära uti att göra sina motiv så fula, onaturliga och tillkonstlade som möjligt (se t. ex. operan »Ipgwelde» af Max Schillings). Sjelfva utarbetningen är äfven lättare än i någon annan form. I harmoni och kontrapunkt kan man våga det äfventyrligaste, ja det tyckes allt mer bli häfd att teckna äfven de allra enklaste

saker med så dilettantiskt oförmedlade och tvungna modulationer som möjligt. Hvad instrumentationen beträffar, så torde dess förmenta svårighet icke vara så stor: man antingen afskrifver Wagners klangblandningar eller försöker nya kombinationer, hvilket äfven en dilettant stundom kan göra med lycka. Och beträffande slutligen den tematiska spånaden, så är äfven den lättare än i andra former; så fort nemligen tanken tröttnar eller stockar sig, behöfver man bara klippa af tråden och ändra taktart eller ock kasta in ett nytt ledmotiv, och blir det hela då ett musikaliskt lappverk, så försvårar man sig med, att det icke skall betraktas såsom ren musik, utan såsom musikdrama. Alltid kan man ställa så till, att den musikaliska oskickligheten eller de bristande idéerna förebäras innehålla en djup symbolisk betydelse och maskeras genom någon hårdagen utläggning. Ty det måste upprepas: vill man finna symboliska anspelningar och likheter, så kan man med någon öfning upp- täcka sådana precis hvar man behagar.

Ja, så kan denna nya teknik gestalta sig, och deri ligger just faran. Att icke Wagner själf bar sig så klumpigt åt, utan med sina ledmotiviska brottstycken verkligen förmådde uppbygga ett väldigt och beundransvärdt helt, berodde på att han var ett snille, som skapade denna stil för sig själf och sina individuella anlag och konstfärdigheter. Men en stil, som gör anspråk på att varda framtidens, får icke vara afpassad för en enda individ, ty hvarje konsekvent efterbildning af deusamma alstrar då antingen en kopia eller ett vidunder eller en bastard af båda.

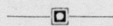
Långt efter det ofvanstående var nedskrifvet, fann jag med tillfredsställelse, att H. Ehrlich i en uppsats ur sitt nyaste arbete »Modernes Musikleben» kommit till ungefär samma resultat, efter att äfvenledes hafva ställt mot hvarandra Engels och Hartmanns utlåtanden. Tyngdpunkten i verknin- garna af Wagners musikdramer — säger Ehrlich — ligger icke i den principiella användningen af ledmotiv, utan i dessa motivs egen originalitet och skönhet samt den ofta underbara orkestreringen, således i egenskaper, som äro alldeles individuella, d. v. s. tillhöra Wagners eget väsen och icke kunna efterhärmas.

* * *

Af våra artiklar torde framgå, att en uteslutande ledmotivisk stil ingalunda är att rekommendera, men att ledmotivet stundom kan vara berättigadt, ej blott — hvad till och med Hartmann medgifver — såsom reminiscens af en bestämd känsla, utan äfven såsom symbol, och då företrädesvis för en blind naturmakt, ett hotande öde o. s. v. Samiels, Carmens

ledmotiv äro i detta afseende förträffligt anbragta, likaså Lohengrins melodi »Aldrig du mig skall fråga». I Nibelungen äro likaledes de mest lyckade motiven sådana, som antingen uttrycka en pregnant känsla, såsom kärleksmotiven, Siegfrieds melodier, dödsbudet, slummermotivet m. fl., eller äro natur- symboler, såsom urelementet, eldgaldern, slutligen de som äro lifligt målade i mera yttre mening (en förmåga som tonkonsten faktiskt eger och som derför, trots Hartmann, ej torde böra alldeles förmenas henne), hvartill höra exempelvis jätte-, smeds- och valkyrie- motiven, Hundings motiv o. s. v.

Det måste dock tilläggas, att de flesta af dessa äro bättre såsom karaktéristiska motiv rätt och slätt än såsom upprepade ledmotiv. Med andra ord, de göra sin egentliga verkan, när de uppträda på det mest karakteristiska stället, men denna verkan, långt ifrån att förstärkas, snarare försvagas genom deras talrika återupprepanden, ofta nog med mycket sökta anspelningar. Också är en sansad wagnerist sådan som Richard Pohl nog ärlig att medgifva, att »Feuerzauber» verkar själfständigt för sig såsom ett glänsande, blixtrande karaktersstycke, lika mycket om man ej vet af hvilka sju motiv det är sammansatt, och att Siegfrieds sorgmarsch verkar med oförminskad kraft äfven på dem, som alls icke känna till Nibelungen i det hela, hvilket ju bevisar, att styrkan väl ligger i marschens många motiv, men icke i dess egenskap af ledmotiv.



Musikpressen.

På Abr. Hirschs förlag har utkommit:

För piano, två händer:

Morley, Oscar: *La Gracieuse*, Morceau de Salon. Pris 75 öre.

För en röst med piano:

Peterson-Berger, V.: *Ur en kärlekssaga* (efter Günther Walling), sju sånger, op. 14. 1) »Vackra barn der vid ditt fönster» (ciss—fiss); 2) »Två klara stjärnor har himlen mist» (d eller e—fiss eller g); 3) »Dagen flyr» (ciss—e); 4) »Liksom den unga Zephyr» (f—f); 5) »Ibland myrten och jasminen» (c—fiss); 6) »Minnes du rosentiden» (c—f); 7) »Att sorg du mig gjort» (ciss—fiss). Pris 2 kr.

Sjögren, Emil: *Det driver en dug over Spangebro* (nr 1 ciss—g, nr 2 h—f), dikt af E. von der Recke. Pris 75 öre. Och kan min Hu du ej forstaae (nr 1 d—g, nr 2 c—f), text af E. von der Recke. Pris 75 öre.

Liszt, Franz: *Es muss ein Wunderbares sein*, romans (nr 1 d—f, nr 2 c—ess). Pris 40 öre.

Tschaikowsky, P.: *Saknad* (Sehnsucht), romans (nr 1 d—g, nr 2 c—f). Pris 60 öre.

Pianostycket af Morley hör till den enkla och simpla salongsmusiken, som faller den stora allmänheten på läp-

pen. Högre värde besitta sångerna, af hvilka Peterson-Bergers äro de enda nyheterna bland de ofvannämnda. Den flitige tonsättaren har i dessa lemnat ett godt arbete, till och med dokumenterande sig som en af våra bästa sångkomponister, med sinne för verklig klangskönhet, skapande melodiskt uttrycksfull, harmoniskt fängslande musik, endast en och annan gång benägen för något sökt och dissonant, såsom i stycket nr 6. I det rytmiskt friska första stycket sticker pianisten något för mycket fram med ett ackompanjemang, som uppehåller en sångton i mera än fyra takter. Den tyska texten har komponisten öfversatt på ett lyckadt sätt, såväl i rent poetiskt som i musikaliskt hänseende.

De bekanta vackra sångerna af Emil Sjögren äro separataftryck ur samlingen op. 11, fyra sånger tillägnade fru Betty Hennings. De äro nu utgifna i två röstlägen med en tonskilnad. Den präktiga sången »Det driver en dug» förekom i Svensk Musiktidnings bilaga 1882, i sättningen nr 1. Uti dubbla lägen förekomma äfven Liszts som konsertsång ofta hörda romans och Tschaikowskys »Saknad» till ord af Goethe. Tschaikowskys sånger äro hos oss föga kända, men förtjena att vara det, ty många af dem äro verkligen förträffliga.

Litteratur.

På Carl Gehrmans förlag har utkommit:

Lindgren, Adolf: *Musikaliska studier*. Pris 2 kr. 50 öre.

Att skriva och utgifva musiklitterära verk är en otacksam uppgift i vårt såsom så musikaliskt prisade land, något som utgifvaren af en svensk musiktidning nog kan af egen erfarenhet bekräfta. Så mycket mer förtjenstfullt är då utgifvandet af dr Lindgrens bok såväl å författarens som förläggarens sida, främst å den förres, som nog torde ha företagit sig ett lönlöst arbete, änskönt han kan anses som den främste musikestetikern i vårt land. Doktor Lindgren har i en lång följd af år, som bekant, under märket A. L. skrifvit musikkritiker i Aftonbladet, hvilka i afseende på lärdom, objektivt omdöme och spirituell stil varit hos oss öfverträffade. Ett uppehåll i denna verksamhet inträffade 1881—1884, då dr Lindgren var Svensk Musiktidnings redaktör. Från denna tid datera sig hans i den införda värdefulla musikteoretiska uppsatser »Om qvintförbudet», »Om konsonans och dissonans», »En lutebok från 1500-talet», hvilka sedan reproducerats i tyska tidningar och tidskrifter, jemte flera andra märkliga artiklar, af hvilka

två: »Om den komiska operans företräden» och »Kvartettsången i Sverige» inrymts i den här anmälda boken. Bland andra utgifna skrifter af honom kunna påpekas »Svenska hofkapellmästare», »Om wagnerismen», »Bellmansmusiken», »Om polekmelodiernas uppkomst» etc.

Dr Lindgrens *Musikaliska studier* har följande innehåll: **Estetik:** Tonkonstens väsen. *Musiken i kulturhistorien.* **Opera:** Richard Wagners andliga utveckling. Om ledmotiv. Den komiska operans företräden. *Kunglig scen — nationalscen.* **Silhuetter:** Niels Gade. Edvard Grieg. Franz Berwald. Jenny Lind. Oskar Arpi. **Sång:** Kvartettsången i Sverige. *Bellmansmusiken.* **Epilog:** I tyska kyrkans torn.

De fyra första större artiklarna äro särskildt intressanta, vittnande om stor beläsenhet, grundliga studier, skarpt omdöme, klar och pikant stilistisk förmåga, egenskaper som man igenfinner äfven i de öfriga uppsatserna. Dr Lindgrens bok kan därför med allt skäl rekommenderas. Närmare belysning af artiklarna i densamma ha vi ej tillfälle att meddela, men hafva i stället som en profit på innehållet i dagens nummer infört en del af uppsatsen om ledmotiv.

Från scenen och konsertsalen.

Kungl. operan. Maj 16, 19, 27, 30. Naumann: *Gustaf Vasa*, 2:a akten. *Ur Gustaf Vasas saga*. — 18. Verdi: *Trubaduren* (Leonora: frök. Strakosch, gäst; Manrico: caval. Morello, gäst; Azucena: fru Almati-Rundberg; greve Luna, Ferrando: hrr Lundqvist, Söderman). — 20. v. Flotow: *Martha* (Plumkett: hr Hofer, gäst). — 21, 28 Bizet: *Carmen* (Carmen: fru Linde, Almati-Rundberg; Micaela: frökn. Karlsohn, Kragballe; don José: caval. Morello, gäst; Escamillo: hr Forsell, deb.). — 22. Verdi: *Den vilseförda* (Violetta: frök. Strakosch, gäst; Flora, Anna: frök. Karlsohn, fru Strandberg; Germont, Alfred, Gaston, baron Duphol, markis d'Aubigné, doktor Gerville: hrr Lundqvist, Ödmann, Henrikson, Malmjö, Nygren, Grafström). — 25. Delibes: *Lakmé*. — 26. Mascagni: *På Sicilien* (Torrida: cav. Morello; Santuzza: fru Brag). *Blomsterbalett.* Leoncavallo: *Pajazzo* (Canio: cav. Morello; Nedda: frök. Thulin, deb.).

Södra teatern. Maj 16. Offenbach: *Fortunios visa*, operett i en akt af H. Cremieux och L. Halévy (Valentin: fru Emma Berg).

Arenateatern. Maj 25—31. Hervé: *Lilla helgonet* (Denise de Flavigny: fru H. Castegren, gäst; priorinnan, syster Gudule: fru Lindström, frök. Mayer; Celestin, major Châteaue-Gibus, Fernande: hrr Alb. Ranft, Just. Hagman, Rönblad).

Fröken Strakosch var i sin tredje gästrol, som Leonora i »Trubaduren», rätt tillfredsställande om också hennes koloratur ej egde full klarhet och artistisk fullkomning. Detsamma kan sägas om hennes Violetta i »Traviata»,

som dock torde ha varit hennes bästa rol under detta gästspel. Hon blef också vid detta sitt sista uppträdande lifligt hyllad af publiken. Efter slutet af sista akten, hvori hon både vokalt och dramatiskt ådagalade stor talang, hvilket erfordras för att göra den bedröfliga lungotsscenen draglig, inropades hon upprepade gånger. — I »Carmen» har nu hr Morello tagit farväl af Stockholmspubliken, som emellertid till mycket ringa antal infunnit sig på denna afskedsföreställning. Hr Morellos don José var, särdeles i dramatiskt hänseende, en mycket god prestation, förnämligast i tredje akten, och der rösten ej forcerades gjorde äfven sången god verkan. Denna rol l'kom Canios i »Pajazzo» har varit hans bästa under detta spelår. Hr Morello blef under aftonen flere gånger inropad och hyllades äfven med präktiga buketter. Såsom Micaela vann fröken Kragballe denna afton mycket bifall för sin behagliga framställning och sin ungdomsfriska, vackra sång. Hr Forsell uppträdde å nyo som Escamillo och lyckades väl med sångpartiet. Litet mera stolt hållning och rörligare mimik skulle dock ej skada hans toreador.

De å Södra teatern och Arenateatern gifna operetterna ha vi ej haft tillfälle att åhöra.

Från in- och utlandet.

Kungl. operans repertoar för närmaste tiden upptager »Fra Diavolo», »Leonora» och »Den Bergtagna». Salomans opera »I Bretagne» öfvas fortfarande. Spelterminen avslutas d. 5 juni med den ofvannämnda operan af Ivar Hallström, som dermed hedras på sin denna dag inträffande 70 års-födelsedag.

Djurgårdsteatern öppnades d. 21 maj med det gamla bekanta utstyrsel- och äfventyrsstycket »Jorden rundt på 80 dagar» af Jules Verne och A. Denery med musik af J. J. Debillemont.

Lindens operaturné, som avslutades i Sundsvall sista dagarna af april, hade dessförinnan på 58 föreställningar inspelat 57,300 kr. eller i medeltal 1,000 kr. pr föreställning.

Sällskapet O. D. i Upsala förbereder en sångarfärd till sommaren, hvarvid Köpenhamn, Lübeck, Hamburg och Berlin komma att besökas. Troligen konserteras äfven i svenska städer under vägen, deribland Malmö, hvars stora utställning pågår i sommar.

Fru Anna Norrie skall, enligt Politiken, uppträda dels i Marienbad, dels i Nürnberg under tiden den 25 juni — 10 juli. Hon skall dervid sjunga i »Sköna Helena», »Boccaccio» och »Tiggarestudenten». Eftersommaren tillbringas på Skagen.

Till Filharmoniska sällskapets dirigent för nästa säsong har återvalts director musices I. E. H. denblad. Valet af styrelse uppskötts till första sammanträdet i höst.

Hrr Tor Aulin, Vilhelm Stenhammar och Oscar Bäckström antrada vid början af de snart stundande sommarferierna en konsert-turné till de norrländska kuststäderna. Den första konserten gifves i Gefle och turnén avslutas i Luleå. Tolf konserter komma att gifvas.

Elevuppväning med lärjungar i fröken Sigrid Carlheim Gyllenskölds musikinstitut egde rum d. 21 och 22 maj i Vetenskapsakademiens hörsal. Första dagen var de yngstas, som i allmänhet med mycken säkerhet ur minnet spelade upp sina stycken. Såväl dessa, som andra dagens mera storartade prestationer, gäfvö ett gott intyg för ledningen och undervisningen i fröken C. Gyllenskölds musikinstitut, som länge existerat härstädes, åtnjutande stort anseende och förtroende.

Teater- och musikutställningen 1897. Till hvad vi i föregående nummer omnämnde om denna utställning, kunna vi nu tillägga följande:

Komiterade för den i samband med konst- och industriutställningen 1897 anordnade teater- och musikutställningen ha nu utsänt bestämmelser och program för utställningen.

Utställningen inrymmer i en särskild byggnad på höjden ofvan Biologiska museet, der en paviljong af omkring 400 kv. meters golftyta för ändamålet håller på att uppföras. Paviljongen står i omedelbart samband med den stora konserthallen, hvilken rymmer omkring 1,500 åhörare och hvori föreställningar skola ega rum på en särskildt uppförd scen.

Komitén har sig bekant, att en mängd föremål af värde för utställningen äro spridda landet rundt och ofta af sina egare skattade långt under sitt värde både såsom konstverk, biografiska minnen och kurioser. Det gäller för den skull, att allmänheten står komitén välvilligt bi med upplysningar om dessa föremåls tillvaro och fyndort.

Till utställningen kan äfven räknas den serie af föreställningar, som mid-dagar och kvällar till ett antal af 45 — 50 komma att ega rum i konserthallen. Vid dessa föreställningar komma medlemmar från de k. teatrarna, k. hofkapellet samt tillfälligtvis andra trupper, musikföreningar och andra enskilda artister att medverka.

Programmet upptager äldre svensk musik, kortare dramatiska stycken, operor och sångspel eller scener ur större; balett och pantomin; deklamation och sång af enskilda artister, samt en serie scener och tablåer, återgifvande svensk teater under olika tider, med de olika

tidehvarfvens skiljaktiga sceniska anordning, dekorationer, kostym, grimering, aktion, sång, dans och musik, samt i några fall äfven teaterpublik.

Hvarje föreställning skall upptaga en tid af omkring 2 timmar, inberäknadt en half timmes paus för att bereda åskådarna tillfälle att därunder besöka sjelfva utställningspaviljongen, som medels dörrar står i förbindelse med konserthallen.

Behållningen af utställningen och af de i samband därmed stående föreställningarna kommer att såsom gåfva öfverlemnas till de k. teaternas och k. hofkapellets pensionskassor.

Anmälan om utställande insändes till Teaterutställningen, k. operan, Stockholm, senast den 15 augusti 1896. Formulär för anmälan samt i öfrigt alla

upplysningar om utställningen erhållas på samma ställe.

Ordförande i utställningskomitén är k. operans chef, kammarherre A. Burén och utställningens föreståndare intendenten H. Molander.

London. Operasäsongen på Coventgarden-teatern började d. 11 maj med Gounods »Romeo och Julia». Titelpartierna sjöngos af Jean de Reszké och Emma Eames. Hitills äro för öfrigt engagerade damerna Albani, Melba, Sembrich, Macintyre, m. fl. sopraner, Montalbe, Brazzi, Olitzka m. fl. mezzosopraner och kontralt, hrr Alvarez, De Lucia, Ben Davies m. fl. tenorer, Edouard de Reszké, Arimonde, Castelmarty, Planjon m. fl. basar. Orkesterchefer äro hrr Mancinelli, Beignani, Randegger och Seppilli.

Lady Hallé har d. 16 maj på ett möte i Marlborough House erhållit ett silfverskrin, innehållande dels en lyckönskningsskrivelse,

dels ett gåfvobref på en präktig villa i närheten af Venedig.

Lady Hallé ämnade strax derefter företaga en resa till Italien och kommer till Sverige i juli, der hon bland annat någon tid ämnar slå sig ned vid Saltsjöbaden, telegraferar samme korrespondent vidare till St. Dbl.

Obs! Notiser från våra grannländer meddelas i nästa, snart utkommande nummer.

Dödsfall.

Schumann, Clara Josephine, f. Wieck, den berömda pianisten, enka efter Robert Schumann, afled den 20 maj i Frankfurt am Main. (Hennes porträtt och biografi meddelas i nästa nummer.)

Musikaliska Konstföreningen.

De svenska och norska tonsättare, hvilka önska deltaga i nu utlyst täflan, behagade intill den 1 Augusti 1896 till Föreningens expedition, **Klara Vestrakyrkogata N:o 9, 1 tr.**, inlemna sina arbeten, hvarje särskildt sådant försedt med motto och åtföljdt af en förseglad skrifvelse, hvilken bör upptaga såväl det å arbetet befintliga motot som ock författarens namn.

Stockholm i Februari 1896.

Styrelsen.

Föreningens fullständiga stadgar erällas å dess expedition.

Eleganta Permar

till Svensk Musiktidning finnas till salu å **2 kronor** hos P. Herzog, Malmskilnadsgatan 54.

J. G. MALMSJÖ

GÖTEBORG

Etablerad 1843.

Kongl. Hofleverantör.

Nitton
första
pris, in- och
utrikes.

Beqväma
afbetalnings-
vilkor.

Talrika vitsord
från framstående musici
och konstnärer, bl. a. från
Alfred Reisenauer, Professor
Franz Neruda, Alfred Grünfeld,
Moritz Rosenthal, Madame Teresa
Carreno, Fru Margareta Stern, Fru
Hilma Svedbom, Fröken Tora Hwass samt
Kungl. Musikaliska Akademien och Göteborgs
mera framstående musici och musiklärarinnor.

J. LUDV. OHLSON

STOCKHOLM

16 Regeringsgatan 16

Flyglar, Pianinos och Orgelharmo-
nier af de bästa svenska och utländska
fabriker i största lager till billigaste
priser under fullkomligt ansvar för In-
strumentens bestånd.

Obs! Hufvuddepot för Blüthners
verldsberömda Flyglar, samt Rö-
nischs & Steinweg Nachfol-
gers utmärkta Pianinos.

Pianon och Pianinon

afprövas och uppköpas af kompetent person,
som alltid till köparens belåtenhet utfört så-
dana uppdrag. Närmare underriktelse å denna
tidnings expedition, Kammakaregatan 50.

Musikaler säljas från 10 öre till
högre priser i

Lånbiblioteket
Drottninggatan 81 B.

Obs! All ny litteratur finnes att låna.
Billiga vilkor.

(S. T. A. 24 159.)

Skandinaviska Orgelfabrikens Kammarorglar,



hvarå de nyaste
uppfinningar och
förbättringar till-
lämpas, äro af
våra förmästa
orgelkännare så-
väl i Stockholm
som i landsorten
enhälligt vitsor-
dade för att vara
de bästa i nor-
den tillverkade.

Prisbelönta i Kö-
penhamn 1888 (enda pris med medalj),
i Norrköping 1889, i Helsingborg 1890
(första pris). Priskuranter sändas på be-
gäran franko.

Skandinaviska Orgelfabriken.
Kontor och utställning i Stockholm:
Mästersamuelsgatan 24.

Undervisning i sång

samt i tonträffning meddelas nybörjare.
(Obs. hel- och half-timmes lektioner.)

Hjalmar Arlberg

Narvavägen 27.

Träffas kl. 5—6 e. m. (G. 29 813.)

En utmärkt Violoncell

(ranginsrument)

säljes för Carl Smiths sterbhus' räkning.

Närmare genom

G. Smith

(G. A. M. 10 353.)

Trelleborg.

Obs. Vacker musik i

Svensk Musiktidnings Musikalbun X

(Helårsprenumeranternas musikbilaga 1896)

Innehåll: för piano: **G. Hägg:** Vals-Ara-
besk, **Karl Valentin:** Om Våren, **A. M.**
Myrberg: Berceuse, **H. Goetz:** Andantino
ur Sonatine op. 8, **G. F. Lange:** Melankoli;
sång med piano: **Gösta Geijer:** Harpoteka-
rens sång ur »Vapensmeden» af V. Ryd erg
för baryton (e—c).

För hvarje musikaliskt hem rekommenderas

Svensk Musiktidning

Pris 5 kr. pr år med musikbilaga; utkom-
mer 2 gånger i månaden (utom juli—aug.)

Prenumeration sker å byrån, *Kammakare-
gatan 50* (derifrån tidningen hemsändes), i
bok- och musikhandeln etc.; för landsorten
bäst å posten.

Obs. Nr 1—9 innehåller porträtter, jemte
biografier, af *Arvid Ödmann, Eva Nansen,*
Margarethe Petersen, Henri Such, Ambr.
Thomas, Teresa Carreno, Hjalmar Frey,
Fritz Arlberg, Martin Knutzen, Alma Foh-
ström, Christian Sindine, Mikael Bratbost.

Innehåll: Carl Oscar Johanson (med
porträtt). — Beethoven som lärare, virtuos
och dirigent (forts. och slut). — Pianot och
den moderna musikbildningen. — Om led-
motiv (ur »Musikaliska studier» af Adolf
Lindgren). — Musikpressen. — Litteratur. —
Från scenen och konsertsalen. — Från in-
och utlandet. — Dödsfall. — Annonser.