

SVENSK MUSIKTIDNING



N:r 13.

Redaktör och utgivare:
FRANS J. HUSS.
Telefon: Brunkeberg 14 97.

NORDISKT MUSIKBLAD.

Stockholm den 19 September 1904

Expedition: Vallgatan 11.

Pris: Helt år 5 kr. Lösnummer 25 öre.
Annonspolis 20 öre pr petitråd.

24:e Årg.



Eduard Hanslick.

Den berömda musikkritikern Eduard Hanslicks fränfalle d. 6 sistl. augusti omnämndes i vårt senaste nummer, och vi gå nu att infria löftet om en utförligare nekrolog öfver den märklige mannen, än utrymmet då medgaf.

Eduard Hanslick föddes den 11 sept. 1825 i Prag, son af en bibliograf vid universitetsbiblioteket. Sin första musikundervisning erhöi han der af Thomaschek, berömd organist, lärare och komponist, men hans egentliga studium gälde juridiken, som han studerade först i Prag och sedan i Wien, der han 1849 promoverades till jur. doctor, hvarefter han trädde i statens tjänst. Derjemte begynte han 1848 sin publicistiska verksamhet först, till 1849, såsom musikreferent för "Wiener Zeitung" och såsom medarbetare i åtskilliga musiktidningar. Han fann snart i denna verksamhet sitt egentliga lefnadskall och väckte genom sin tankeskärpa och stilistiska talang snart stor uppmärksamhet. Särskildt gjorde han sig mycket bekant genom sin skrift "Vom Musikalisch-Schönen" (1854), ett bidrag till en revision af tonkonstens estetik, hvari han dock något ensidigt framhåller att musiken endast åstadkommer "tönende Formen" utan förmåga att tolka känslöstämningar. Med denna lilla skrift bildade han emellertid en motvikt mot forna sentimentala

fantasier öfver musikens verkan och ändamål. År 1855 öfvertog Hanslick redaktionen af den musikaliska delen af "Presse". Redan 1844 hade han debuteradt som kritiker i Prager-Journalen "Ost und West". Han blef 1855 privatdocent i ästhetik och musikens historia vid universitetet i Wien, 1861 extra ordinarie samt 1870 ordinarie professor i musik vid detsamma. År 1864 öfvergick han till "Neue freie Presse" såsom musikkritiker och spelade såsom sådan en stor roll i musikvärlden. På världsutställningarna i Paris 1867 och 1878 samt i Wien 1873 fungerade han som musikalisk juryman, erhöi 1886 titel af k. k. hofråd och tog 1895

afsked från sin befattning vid universitetet.

Utom den ofvannämnda skriften af Hanslick har han utgifvit åtskilliga andra intressanta verk, frukter af hans kritiska verksamhet, reseintryck etc. Sådana äro: "Geschichte des Konzertwesens in Wien" (1869—70); "Aus dem Konzertsaal" (1870 — 2:a uppl. 1897); "Konzerte, Virtuosen und Komponisten der letzten 15 Jahre" (1896); "Die moderne Oper" (1875); "Musikalische Stationen" (1880); "Aus dem Opernleben der Gegenwart" (1885); "Musikalisches Skizzenbuch"; "Musikalisches und Litterarisches", "Aus dem Tagebuche eines Musikers" (1892 — utg. i tredje uppl. såsom: Aus meinem Leben", 1894); "Fünf Jahre Musik" (1891—1895); "Am Ende des Jahrhunderts" (1895—1899). De sju sistnämnda verken utgöra 2:a — 8:de delarne af "Die moderne Oper." Han har äfven skrivit texter till illustrationsverken "Galerie deutscher Tondichter" (1873) och "Galerie französischer und italienischer Tondichter" (1874).

En kritiker sådan som Hanslick, lika kunnig och skarp-sinnig som ärlig och oförskräckt, gjorde sig naturligtvis i sin egenskap af konstomare både fruktad och hatad. Det säges att Verdi kallat Hanslick för "musikens Bismark" och i en nekrolog har han af en ultra-wagnerist blifvit jemförd med den narraktige tabulatur-formalisten Beckmesser i "Mästersångarne". Nämnde skribent i en tysk musiktidning har om den geniale kritikern i dödsrunan öfver honom lika oädelt som osmakligt vitzande yttrat: "Har han då verkligen varit en Beckmesser? Ja, i san-



Eduard Hanslick.

ning! Urbilden till stadsskrifvaren i Nürnberg, hr Sixtus Beckmesser, skulle ursprungligen heta "Hans Lüg". Ett sådant eftermäle är betecknande nog för karaktären hos Hanslicks antagonister. Ett vackrare lemnar oss författaren till en nekrolog öfver honom i en annan tysk musiktidskrift. Denne yttrar sig sålunda:

"Det måste ha varit alldeles särskilda förtjenster, hvarigenom Hanslick gjort sig berömd och värderad. Icke hans ställning eller kritiska verksamhet i och för sig skänkte honom sällsynt ära och anseende; det måste ha varit det sätt hvarpå han verkade såsom kritiker. Dr Eduard Hanslick utmärkte sig framför allt genom sällspord samvetsgrannhet. Aldrig dömdo han utan att ha pröfvat, aldrig yttrade han beröm eller tadel utan att ha vägt skälen för och emot. Hvarje komposition han hade att kritisera plögade han före och efter utförandet läsa och spela igenom. Dervid trädde han dock ej upp gent emot konstverket med en teoretiskt fastställd pedantschablon utan sökte alltid att anlägga den ideala måttstock, som han förvärfvat sig genom studiet af de klassiska mästerverken. Denna ideala glans af en nedgången sol bländade dock stundom hans ögon och gjorde honom blind för den uppstigande morgonrodnaden till en ny tid".

Om Hanslick sålunda mot den nya riktningen i musiken stälde sig konservativ och afvärande, hvarigenom han särskildt retade emot sig wagneristerna, då han visade sig oförstående gent emot Wagners senare, musikdramatiska verk, hindrade dock ej detta att han kunde sluta sig till den nyare riktning i musiken, som representerades af Brahms, Dvorák o. a. För den sistnämnde likasom för Smetana, likaledes hans landsman, banade han till och med väg för deras införande i musikvärlden. Äfven för Wagners tidigare operor, särskildt för "Tannhäuser", visade sig Hanslick entusiastisk, men han aflägsnar sig sedan mer och mer ifrån honom. Detta erkänner han ock. Då H. v. Wolzogen talar om "den religiösa grunden för den wagnerska konsten" och för Wagners fromma tro (hvarpå "Parsifal" skall vara ett intyg) återoppar som vittne den bekante hofpredikanten Stöcker, som säges ha "skrifvit de skönsta ord om bayreuthska festspelen", yttrar Hanslick *): "Jag tillhör icke Wagners intima, men ändå gör det mig ondt in i själen när jag ser honom i sådant sällskap."

Beträffande Hanslicks åsikter om Wagners senare verksamhet förklarar han sig sjelf deröfver, då han i sin bok "Musikalische Stationen" omtalar festspelen i Bayreuth (1876). Han yttrar då följande bekännelse: "Wag-

ners Nibelungenring är i sanning någonting alldeles nytt, i grunden skildt från allt förutvarande, ett för sig allenastående unicum. Såsom sådant, såsom ett snillrikt för musikern outtömligt lärorikt experiment skall detta verk ha sin fortfarande betydelse.

Att det någonsin skall tränga ned till folket, så som Mozarts eller Webers operor, synes mig, i följd af dess natur alldeles osannolikt. Det är tre hufvudpunkter, som principiellt åtskilja denna musik från alla hittills varande operor, äfven Wagners egna. För det första: saknaden af sjelfständiga, afslutade sångmelodier, i hvars ställe träder ett slags högre recitation, med den "oändliga melodien" i orkestern såsom basis; för det andra: upplösning af hvarje form, icke blott af de traditionella formerna (aria, duett etc.) utan af symmetrien, af den enligt gifna lagar sig utvecklande musikaliska logiken öfverhufvud; slutligen för det tredje: uteslutande af de flerstämmiga sångstyckena (duetter, tersetter, körer, finaler ...) så när som på några försvinnande obetydliga ansatser dertill". Då den nyare operariktningen i Wagners fotspår följer samma lagar, är det naturligt att Hanslick om den fäller samma dom, och att hans åsikter ej rubbadas på senare tid kan man se af hans senaste kritiker. Att Hanslick likväl kunde modifiera sina åsikter tycker man sig finna då man betraktar hans förhållande till exempelvis Eduard Grieg och Tschaiowsky. Till en början rätt sträng emot dessa — likasom mot den senares musikproducerande landsmän — uttalar han sig sedan särdeles villigt om Grieg och hans kompositioner, då denne i slutet af 1890-talet konserterade i "Wien", och om Tschaiowskys opera "Eugen Onegin" säger han att denna "berört honom mycket sympatiskt". Motsatt förhållande var det med Berlioz, för hvilken han först svärmade men sedan svalnade. Gamle Bruckner i Wien höll han som personlighet mycket i ära, men hans orkesterkompositioner hade han ej sinne för; de förekommo honom "mycket sällsamma". Han erkände att dennes symfonier egde geniala partier "men dessa blandade med obegripliga plattheter, tomma och torra ställen, vexlande med hvarandra utan tydligt sammanhang, derjemte uttänjda i en olidlig längd". Ungefär detsamma säger han om Rich. Strauss et konsorter, hvars bullersamma intrasslade orkestermusik föreföll honom odräglig. Italiens veristiska operakomponister, en Mascagni, Leoncavallo och Puccini, — "Mascagniderna" som han kallade dem — åtnjoto ej hans gunst.

Om tiden sålunda har gått om den beryktade kritikern, så måste dock vännern som fiender erkänna hans stora förtjenster. Hans skrifter äro rika på träffande omdömen och pikanta ut-

tryck, hvarigenom de äro särdeles fängslande, och hans stilistiska mästarskap kan ingen förneka.

Om uvertyren.

Af

Richard Wagner.

På "uvertyren" till en opera fästes förr mera afseende såväl å komponistens sida som åhörarnes. Förhållandet är nu annorlunda, sedan de stora musikdramerna kommo till världen. Detta kan ock ha sin förklaring i så väl längden af dessa sceniska verk, som i bristen på i dem afslutade melodier såsom ingredienser i uvertyren. Dessa musikdramer kan man också snarare kalla för orkesterverk för hvilka en intrumental inledning, sådan som uvertyren, är onödigt eller olämpligt. Många operauvertyrer äro emellertid instrumentala mästerverk eller praktstycken, hvilka ensamt lefva kvar, sedan operan, som framkallat dem, redan skattat åt förgängelsen.

Då det onekligen är af intresse att se hvad musikdramats mästare, Richard Wagner, har tänkt om operauvertyren, taga vi oss friheten att för dem, som icke fått del af nedanstående uppsats, här meddela densamma. Uppsatsen förekommer i den intressanta samlingen "Wagners skrifter i urval", öfvers. och bearb. af W. Peterson-Berger, hvilken samling för ett par år sedan i flera häften utgafs af Beyers Bokförlagsaktiebolag, ett verk, som med bestående värde kan rekommenderas våra musikvänner. Wagners ifrågasvarande uppsats lyder som följer.

Teaterstycken förgingos förr ofta af en prolog: man tycks ha ansett det allt för djärfvt att med ett enda slag vända åskådarnes från det yttre vardagslivets intryck och ställa dem inför en ideal värld; däremot föreföll det klokt att förbereda detta ombyte genom en inledning som genom sin karakter var besläktad med den nya, konstnärliga sfären. Denna prolog vädjade till åskådarnes inbillningskraft, utbad sig deras medverkan för åstadkommandet af den åsyftade illusionen och tillfogade en kort redogörelse för såväl den stycket föregående, som den i detsamma innehållna handlingen. Då man såsom i operan satte hela pjäsen i musik, borde följdriktigt denna prolog äfven ha blifvit sjungen. Men man införde i dess ställe såsom inledning ett blott af orkestern utfördt musikstycke, hvilket så tillvida ej kunde motsvara prologens ursprungliga uppgift som under denna tid den rena instrumentalmusiken var alltför föga utvecklad för att lösa densamma på ett fullt karakteristiskt sätt. Dessa musikstycken tyckas icke ha velat säga publiken något mer än att "i dag kommer det att sjungas". Funnes ej denna nära till hands liggande förkla-

*) I "Am. Ende des Jahrhunderts", sid. 203.

ring på den tidigare uvertyrens beskaffenhet att tillgå, så kunde man möjligen antaga att den gamla prologen ej fick efterbildas, när man insett dess nyktra, odramatiska tendens. I alla händelser är det säkert, att uvertyren blott begagnades såsom ett konventionellt medel att öfvergå till dramat, icke såsom ett verkligt karakteriserande förspel till detsamma. Det ansågs redan som ett framsteg, när det kom så långt att uvertyren antydde huruvida styckets allmänaste hållning var glad eller dyster. Hur föga de musikaliska inledningarne för öfrigt kunde uppfattas som verkliga förberedelser till den nödiga stämningen kan man se t. ex. i Händels uvertyr till hans "Messias"; vi skulle nödgas anse detta verks upphöfsman för mycket oskicklig, om vi ville antaga, att han med affattandet af den nämnda kompositionen afsett en inledning i nyare mening. Den fria utvecklingen af uvertyren som ett specifikt karakteriserande tonstycke var nämligen förvägrad dessa tonsättare, hvilka för en längre utsträckning af en ren instrumentalsats uteslutande voro hänvisade till kontrapunktens konst; fugan, som med sin komplicerade utbildning var den enda form som härvid stod dem till buds, måste äfven i oratoriet och operan göra tjänst som prolog, och åhöraren fick sedan ur "dux" och "comes", förlängning och förkortning, omvändning och trångföring själf framskaffa den nödiga stämningen.

Denna forms stora karghet synes ha bragt tonsättarne till insikt om nödvändigheten att använda och utbilda den af typiskt skilda musikelement sammanställda "symfonien". Två rörliga tonsatser afbrötes här af en långsammare af mildt uttryck, hvarigenom motsatsen mellan dramats hufvudfigurer kunde karakteriseras åtminstone så mycket att den öfver hufvud blef märkbar. Det behöfdes blott en Mozarts geni för att i denna form genast skapa ett mönstergillt mästerverk, sådant som hans "symfoni" till "Flykten ur seraljen"; det är omöjligt att höra detta tonstycke liffullt utfördt på teatern utan att genast med den största bestämdhet sluta sig till karakteren af det sålunda inledda dramat. Likväl förräder sig en viss ovighet i isärhållandet af de tre satserna, af hvilka hvar och en fått sin bestämda, genom skilda tempobeteckningar antydda karaktär; det gällde nu att sammanmälta de tre isolerade, karakteriserande elementen till ett enda helt och oafbrutet tonstycke, hvars rörelse skulle underhållas just af kontrasten mellan dessa skilda motiv.

Skaparne af denna fullkomnade uvertyrform voro Gluck och Mozart.

Gluck begagnade sig visserligen ännu ofta af den äldre formens inledningsstycke, hvarmed han egentligen endast, såsom i "Ifigenia i Tauris", ville göra en öfvergång till dramats första scen;

till den stod detta musikaliska förspel för det mesta i ett mycket lyckadt samband. Oaktadt mästaren, äfven i de lyckligaste fallen, för sin uvertyr bibehöll denna karakter af öfvergång till första scenen — alltså ej gaf den någon afslutning som själfständigt musikstycke — förstod han dock till sist att påtrycka denna instrumentalsats hela den efterföljande dramatiska handlingens karakter. Glucks mest fulländade mästerverk af denna art är uvertyren till "Ifigenia i Aulis". I kraftfulla drag tecknar han här dramats hufvudtankar med en nästan synbar tydlighet. Vi återkomma senare till detta härliga verk för att därmed åskådliggöra den form af uvertyr, som torde kunna anses som den förträffligaste af alla.

Efter Gluck var det Mozart som gaf uvertyren dess sanna betydelse. Utan att söka pedantiskt noggrant uttrycka det som musik aldrig kan eller bör uttrycka, nämligen själfva handlingens förvecklingar och enskildheter, såsom den forna prologen bemödat sig om att klargöra dem, urskilde han med den verkliga diktarens blick dramats ledande hufvudidé, afklädde densamma allt tillfälligt och bisakligt i själfva den faktiska händelsen, för att framställa den i musikaliskt förklarad bild som en i toner personifierad lidelse, en motbild till just samma hufvudidé, hvilken — jämte hela den yttre dramatiska handlingen — i denna musikaliska motbild får en för känslan fattbar förklaring. Å andra sidan uppstod på detta sätt ett helt, själfständigt tonstycke, oafsett om det i sin yttre form anslöt sig till dramats första scen eller ej. Åt de flesta af sina uvertyrer gaf Mozart dock en fullständig musikalisk afslutning så som i "Trollflöjten", "Figaro" och "Titus" och det kunde därför förvåna oss, att han icke gjort detsamma med den allra mest betydande af dem, uvertyren till "Don Juan", om vi ej å andra sidan just i den gripande öfvergången från dess sista takt till pjesens första scen måste se ett alldeles särskildt lämpligt slut på den musikaliska inledningen till ett "Don Juan"-drama.

Den sålunda af Gluck och Mozart skapade uvertyren öfvergick i Cherubinis och Beethovens ägo. Under det Cherubini i hufvudsak blef denna typ trogen, aflägsnade sig Beethoven allt djärfvare från densamma. Den förres uvertyrer äro poetiska utkast öfver dramats hufvudtanke, fattad i sina allmänaste drag och musikaliskt återgifven i enhetlig och sammanträngd form; i uvertyren till hans "Vattendragare" se vi dock att i denna form till och med det tvingande handlingsförloppets afgörande vändning kunde uttryckas utan att därför den konstnärliga stöpningens enhet behöfde lida något afbräck. Beethovens Fidelio-uvertyr (E-dur) är omisskännligt be-

släktad med "Vattendragarens", liksom öfverhufvud i dessa tvänne operor de båda mästarna i hvarandra närmast. Att Beethovens oroliga snille i verkligheten kände sig bundet och tvunget af dylika uppdragna och iakttagna gränser, det märker man tydligt i flere af hans uvertyrer, framför allt i den till "Leonora".*)

Beethoven, som aldrig lyckades finna en värdig och sin begåfning motsvarande anledning att utveckla sin oerhördt starka dramatiska instinkt, tyckes ha velat taga skadan igen, när han med sitt snilles hela kraft kastade sig in på uvertyrens för hans härskarvilja öppnade fält, och där på sitt eget vis ur ett rent tonelement skapade det drama han eftersträfvade; ur dess egen jättelikt förstörade kärna, frigjord från all den fjäskiga teaterpjestillverkarens småaktiga tillsatser, lät han det växa fram. Man kan ej finna någon annan orsak till framkomsten af denna underbara Leonora-uvertyr: långt ifrån att ge oss blott en musikalisk inledning till dramat visar den oss redan detta senare i en fullständigare och mer gripande form än hvad den efterföljande, brutna handlingen förmår. Detta tonstycke är icke längre uvertyr, utan själf det mäktigaste drama.

Efter Cherubinis och Beethovens förebilder utkastade Weber sin uvertyr, och om han än aldrig svingade sig upp till den höjd Beethoven nått med sin Leonora-uvertyr, följde han dock med framgång den dramatiska riktningen utan att någonsin förvirra sig in på sådana afvägar som ett ängsligt utmålning af handlingens mindre väsentliga tillbehör. Till och med där hans rika musikaliska uppfinning ledde honom till upptagandet af flere bimotoiv i den musikaliska framställningen än som egentligen kunde förenas med den uvertyrform han accepterat, förstod han dock alltid att bevara sin ingifvelses dramatiska enhet och kan härigenom sägas vara skapare af en ny form, den "dramatiska fantasiens", hvilken i uvertyren till "Oberon" visar ett af sina vackraste exempel. Denna komposition har fått ett stort inflytande på de nyare tonsättarnes hållning i frågan; Weber tog därmed ett steg, som tack vare den verkligt skaldiska syftningen i hans musikaliska uppfinning afgjort måste leda till en glänsande framgång. Likväl kan man icke förneka, att den rent musikaliska alstringens själfständighet måste lida af att underordna sig en dramatisk tanke, så snart denna tanke icke fattas i stora, hän emot musikens ande ledande linjer, emedan den musiker, som vill skildra själfva handlingens enskild-

*) Då Beethoven utom sin "Fidelio"-uvertyr komponerat icke mindre än tre uvertyrer till "Leonora" (= Fidelio) är det kanske nödigt upplysa om att Wagner här menar den "stora", i C-dur, nr 3.

heter, ej kan utföra sin dramatiska uppgift utan att söndersplittra sin musikaliska. Då jag längre fram ämnar framkomma till denna fråga, nöjer jag mig härmed att påpeka att detta sistnämnda manér nödvändigt ledde till förfall och allt mer anslöt sig till den klass af kompositioner som plägar be-tecknas med namnet "potpurri".

Detta potpurris historia börjar i viss mening med uvertyren till Spontinis opera "Vestalen"; hvilka glänsande och sköna egenskaper man än måste tillerkänna detta intressanta musikstycke så finner man dock redan här spår af detta lätta och ytliga manér i uvertyrens konstruktion, hvilket blifvit det förhärskande bland vår tids operakomponister. Det var här icke längre fråga om att — i och för förerbådandet af det dramatiska förloppet — skapa en ny, konstnärligt i sig afslutad och musikaliskt koncipierad motbild till detsamma, utan man plockade här och där upp de enskilda effektställen i operan, mindre för deras dramatiska betydenhets än deras egen behaglighets skull och radade upp dem länk vid länk i ett banalt "efter hvart annat." Detta var ett arrangemang, som sedan af potpurri-fabrikanterna utfördes ofta än mer öfverraskande och effektfullt på motiv ur samma opera. Mycket beundrad är uvertyren till Rossinis "Wilhelm Tell", likasom äfven den till "Zampa" af Herold, uppenbarligen därför att publiken känner sig mycket road vid deras åhörande och väl äfven därför att, särskildt i den förstnämnda, en originell uppfinning ovedersägligen röjer sig: en verkligt konstnärlig idé förefinnes emellertid icke, och till konstens historia höra ej dessa företeelser, men väl till den teatraliska behagsjukans.

Sedan vi sålunda tagit en öfverblick af uvertyrens utvecklingsgång och erinrat oss de mest lysande alstren af denna musikgenre, kvarstår den frågan, hvilken art af uppfattning och utförande vi skola erkänna och föredraga som lämpligast och riktigast. Vilja vi undvika skenet af exklusivitet så är det ej lätt att ge ett fullt bestämdt svar härpå. Vi se framför oss två oupphinnliga mästerverk, dem vi måste tillerkänna samma upphöjdhet, i intentionen såväl som i utförandet, men hvilkas omedelbara konception och behandling likväl äro fullkomligt olika. Jag menar "Don Juan" och "Leonora"-uvertyrerna. I den förra är dramas ledande tanke gifven i två hufvuddrag; deras uppfinning liksom deras rörelse tillhör omisskännligt och uteslutande musikens rike. Ett lidelsefullt upprördt öfvermod står i konflikt med en fruktansvärd, hotfull öfvermakt som synes bestämd att besegra detsamma: hade Mozart tillfogat det dramatiska stoffets hemska afslutning, så skulle ingenting ha fattats tondikten för att kunna betraktas som ett fullständigt

helt, ett drama för sig. Men mästaren ger oss här blott en aning om kampens utgång; i den underbara öfvergången till första scenen låter han de fientliga elementen böja sig liksom under en högre vilja — blott en klagande suck förtonar öfver valplatsen. Hur lättfattligt och klart operans tragiska hufvudtanke än uttalar sig i denna uvertyr, finns det dock i dess musikaliska väf ej ett enda ställe som på något sätt kunde bringas i direkt sammanhang med handlingens gång; det enda som därvidlag kunde ifrågakomma, är den från spökcenen hämtade inledningen, men denna sats borde i så fall komma i uvertyrens slut, icke i dess början. Däremot är den egentliga hufvudsatsen i uvertyren fri för hvarje reminiscens ur operan, och under det åhöraren fängslas blott af den rent musikaliska utarbetningen af motiven, är han med sin andliga förnimmelse närvarande vid en växlingsrik och förbittrad brottningskamp, den han å andra sidan aldrig väntar att se framför sig utvecklad såsom dramatisk behandling.

Just häri skiljer sig denna uvertyr i grunden från Leonora-uvertyren; vi kunna vid åhörandet af denna senare icke värja oss för den mäktiga ångestfulla känslan af att vi här äse en verklig, inför våra ögon utspeld, gripande handling. I detta väldiga tonstycke har, som förut påpekats, Beethoven gifvit oss ett musikaliskt drama, ett med anledning af ett teaterstycke skapat drama för sig, icke blott den enkla skissen af dess hufvudtankar eller en förberedande inledning till den sceniska aktionen, ehuru visserligen ett drama i ordets allra mesta ideala mening. Mästarens förfarande härvidlag låter oss, så långt vi kunna följa detsamma, ana hvilket djupt inre tvång som förmådde honom att koncipiera denna jättelika uvertyr: för honom gällde det att sammantränga den enda, upphöjda handlingen, hvilken i det sceniska utförandet hämmas och försvagas af en mängd oväsentliga smådetaljer, inlagda blott för att utfylla den yttre formen, att återföra densamma till sin ursprungliga ädla enkelhet, för att i ersättning ge densamma en ny ideal rörelse, framsprungen ur dess egen innersta sträfvan. Denna handling är ett lidelsefullt älskande hjärtas hjältedåd, när det, hänryckt af ett sublimt beslut, gripes af längtan att som en frälsningens ängel nedstiga i dödens boning. Denna enda tanke genomtränger hela verket: friheten, som en ljusets ängel jublande bringar den lidande mänskligheten. Vi äro försatta till ett dystert fängelse; ingen stråle af dagsljus tränger till oss, nattens förfärliga tystnad afbrytes endast af stönandet och suckarna från den själ, som här ur sin afgrund smäktar efter frihet. Liksom ur en springa, genom hvilken solljus tyckes intränga, sänker sig en längtansfull blick dit

ned: det är blicken från den ängel, för hvilken den gudomliga frihetens rena luft blir en tryckande plåga, när han ej kan inandas den tillsammans med dem, som äro inneslutna i den djupa afgrunden. Då fattar han ett hänryckt beslut att nedrifva alla skrankor som skilja dem från himmelens ljus; allt högre och mäktigare sväller hans själ af detta beslut: det är frälsningens utsändande, världens återlösnings. Dock — denna ängel är blott en älskande kvinna, hans kraft är blott den svaga lidande människans egen; han kämpar ej blott mot främmande hinder utan äfven mot sin egen svaghet och är nära att öfvervinnas. Men den öfvermänskliga idéen sådan den alltjämt å nyo genomskimrar hans själ, förlänar honom till sist äfven den öfvermänskliga kraften: en sista, yttersta, oerhörd ansträngning, och det sista hindret faller, den sista stenen vältras undan. I väldiga flöden strömmar sol-ljuset in i fängelset: frihet! frihet! jublar återlöserskan, frihet! frihet! den återlöste.

Detta är Leonora-uvertyren, sådan Beethoven diktade den. Här är allt buret af ett rastlöst fortskridande dramatisk lif, af den längtansfulla tanken på utförandet af ett oerhördt beslut.

Dock, detta verk är alltigenom enastående i sin art och bör, såsom vi redan framhållit, icke längre kallas uvertyr, som man med denna benämning menar ett tonstycke, bestämdt att utföras före ett dramas början såsom en förberedelse på dettas allmänna stämningskarakter. Då vi å andra sidan ej vilja skärskåda det musikaliska konstverket i allmänhet utan uvertyrens egentliga bestämmelse i synnerhet, så kan denna Leonora-uvertyr icke uppställas som mönster, ty den ger oss liksom genom en alltför ifrig beredvillighet hela dramat färdigt på förhand, hvaraf måste följa antingen att den missförstås eller icke alls förstås af åhöraren, ifall ej denne känner till den kommande handlingen, eller att den förstås fullkomligt, hvilket åter otvifvelaktigt måste verka försvagande på intrycket af det därpå följande dramatiska konstverket.

Lämnom alltså denna utomordentliga komposition å sido och återvändom till "Don-Juan"-uvertyren! Här funno vi konturerna af den ledande tanken rent musikaliskt, men däremot alldeles icke dramatiskt utförda. Vi kunna genast förklara denna art af uppfattning och behandling såsom den för ifrågavarande musikstycken mest lämpliga, och detta framför allt af den grund att musikern här undandrager sig hvarje anledning att öfverskrida sin speciella konstns gränser, d. v. s. att offra sin frihet. Men musikern uppnår äfven härmed säkrast uvertyrens allmänna konstnärliga ändamål, hvilket är att verka som en ideal prolog, att som sådan endast försätta oss

i den högre stämningsfär, hvari vi bäst förbereda oss på dramat. Härmed skall dock ej vara sagdt att den *musikaliska* konceptionen af dramats idé ej bör bringas till sitt allra bestämdaste uttryck och slut: tvärtom bör uvertyren som musikaliskt konstverk bilda ett afrundadt helt.

I detta hänseende kunna vi för uvertyren ej framvisa någon skönare och tydligare förebild än den till "Ifigenia i Aulis" af Gluck, och skola vi nu söka i detalj påpeka det som vi efter all erfarenhet måste anse som det bästa sättet att gå tillväga vid komponerandet af en uvertyr.

Här är det åter liksom i "Don-Juan-" uvertyren en kamp mellan eller en motsättning af två fientliga element, som frambringa styckets inre rörelse. Själva handlingen i "Ifigenia" innehåller dessa båda element. De grekiska hjältarnes här är samlad i och för ett stort gemensamt företag: ensamt besjälad af tanken på dess utförande har den ofantliga skaran låtit detta uttränga hvarje enskildt mänskligt och personligt intresse. Häremot ställer sig nu intresset att uppehålla ett mänskligt lif, att rädda en ung vek jungfru från döden. Med hvilken karakteristisk tydlighet och sanning har ej Gluck så att säga musikaliskt personifierat dessa båda motsatser! I hvilka upphöjda proportioner har han ej utmätt dem båda och ställt dem mot hvarandra på ett sådant sätt att redan ensamt i motställningen striden och följaktligen äfven rörelsen äro gifna! I den oerhörda kraft, hvarmed hufvudmotivets unisono framskrider igenkänner man genast den af ett enda intresse förenade massan under det att i det följande temat det däremot kontrasterande intresset för ett lidande och känsligt enskildväsen stämmer oss till medkänsla. Kompositionen, som oafbrutet rör sig framåt genom denna kontrast, visar oss sålunda omedelbart den grekiska tragediens stora idé, i det den omväxlande erinrar oss om fruktan och medlidande. Så nå vi fram till den sublimt upprörda stämning, som utgör förberedelsen till ett drama, hvars högsta betydelse vi på förhand se uppenbarad i musiken och få sålunda en fingervisning om hur vi böra uppfatta den följande handlingens verkan på våra själar.

Mätte detta härliga exempel tjäna som regel för uppfattningen af uvertyrens form och uppgift och samtidigt för alltid ådagalägga i huru hög grad en storartad enkelhet i valet af musikaliska motiv gör det möjligt för musiken att framkalla den snabbaste och tydligaste förståelse af sina intentioner, hur ovanliga de än äro. Hur svårt, ja hur omöjligt skulle det ej ha varit för Gluck att med samma framgång mellan de så uttrycksfulla hufvudmotiven i uvertyren uppställa och bearbeta flere eller färre på olika moment i dramat hänsyftande bimotiv, hvilka

här antingen skulle ha försvunnit i mängden eller också rent af afledt och splittrat åhörarens uppmärksamhet! Trots denna enkelhet i de använda medlen för frambringandet af en längre rörelse är emellertid den del som dramat genom dylika hänsyftningar kan taga i utvecklingen af den musikaliska hufvudtanken ännu mycket stor och för anknytningen till dess händelser finnes ännu ett mycket vidsträckt spelrum. Naturligtvis kan det därvid ej bli fråga om en rörelse af den dramatiska aktionens art, utan blott om en sådan som ligger i instrumentalmusikens eget väsen. Två i en tonsats sammanställda musikaliska temata röja städse i sin fortgång en viss böjelse, en sträfvän efter kulmination; en afgörande vändning synes oss oundgänglig för vår tillfredsställelse: vår känsla fordrar att få slutgiltigt bestämma sig för den ena eller den andra stämningen. Då nu en liknande kamp mellan principer först ger lifvet i ett drama dess högre betydelse, så strider det ingalunda mot musikens och hennes oförfälskade uttrycksmedels natur att ge den nämnda kampen mellan tonmotiven en med den dramatiska tendensen lika öfverensstämmande avslutning.

En känsla här af ledde Cherubini, Beethoven och Weber vid konceptionen af deras flesta uvertyrer. I "Vatten-dragarens" är krisen med största bestämdhet återgifven, i "Fidelios", "Egmonts", "Coriolanus" liksom i "Friskyttens" är afgörandet af en strid likaså kort och klart uttryckt. Den punkt där kompositionen anknäcker sig till det dramatiska stoffet ligger alltså i karakteren af dess båda hufvudtemata samt i den rörelse, hvari det musikaliska arbetet försätter dem. Detta arbete måste å andra sidan framgå ur motivens rent musikaliska betydelse; aldrig bör det hänsyfta på händelsegången i själva dramat, emedan ett sådant förfarande skulle upphäfva hvarje i musikaliskt hänseende fullt tillfredsställande verkan af ett tonstycke.

Den högsta uppgiften för uvertyren skulle alltså enligt denna uppfattning bestå däri, att med den själfständiga tonkonstens egna och egentligaste medel dramats krakteristiska idé afbildas samt föres till en avslutning, som på ett förberedande sätt motsvarar den sceniska lekens syfte och utgång. Härvid förfar tonsättaren mycket klokt, om han med de karakteristiska motiven i sin uvertyr sammanväfver vissa melodiska eller rytmiska enskildheter, hvilka senare i dramat blifva af betydelse för själva handlingen; denna deras betydelse för själfva handlingen torde åter grunda sig därpå, att de i uvertyren ej inträda tillfälligt utan såsom uttryck för viktiga och afgörande musikaliska vändningar och sålunda förläna inledningen en individuell prägel på samma gång de tjäna som ett slags musikaliska märkesstenar, när

åhöraren sedermera skall orientera sig på de mänskliga handlingarnas specifika område.

Naturligtvis måste dessa enskildheter vara af rent musikalisk natur, alltså sådana som från den rena klangens värld genom sin betydelse sträcka sig in i det mänskliga lifvet och stå i sammanhang därmed. Som utmärkte exempel härpå vill jag anföra präster-nas basunstötar i "Trollflöjten", trumpet-signalen i "Leonora"-uvertyren, trollhornets toner i "Oberon". Dessa redan i uvertyren använda motiv ur operan tjäna här, införda i det afgörande ögonblicket, som verkliga beröringspunkter mellan den dramatiska rörelsen och den musikaliska och möjliggöra sålunda en lycklig individualisering af det tonstycke, som ju i alla fall är afsedt att föregå ett bestämdt dramatiskt stycke såsom stämnings-skapande inledning.

Fastså vi nu att utarbetningen af de rent musikaliska elementen i en uvertyr bör sammanfalla med den dramatiska idén i den efterföljande pjäsen ända därhän, att avslutningen af den musikaliska rörelsen motsvarar den sceniska handlingens vändpunkt, så kan frågas, om den egentliga utvecklingen i dramat eller omkastningarna i hufvudpersonernas öden bör få utöfva något inflytande på uvertyrens konception och framförallt på karakteren af dess avslutning. Ett dylikt inflytande kunna vi dock ej tillåta annat än under vissa betingelser; vi funno nämligen att en rent musikalisk konception visserligen med lätthet återger de ledande tankarna i ett drama, men däremot ej förmår i sig upptaga de enskilda personernas individuella lefnadsöden. I en viss mycket betydelsefull mening förfar tonsättaren likt filosofen, hvilken blott uppfattar förete-elsernas idé; för honom liksom äfven för den store diktaren är därför idéns seger, dess afslöjande och förhärlikande det viktigaste, hvaremot hjältens undergång, personligt fattad, egentligen icke alls bekymrar honom. Från denna synpunkt håller han sig fjärran från de enskilda ödenas förvecklingar och de dem beledsagande omständigheterna: han triumferar när hjälten går under. Ingenstädes tar sig denna upphöjda åskådning ett skönare uttryck än i uvertyren till "Egmont", hvars slutsats lyfter dramats tragiska idé till det högsta majestät och samtidigt ger oss en musik af hänförande lidelse och kraft. Gentemot allt detta känner jag blott ett undantag, men ett af så stor pregnans, att det tyckes fullkomligt vederlägga den nyss uttalade åsikten: det är uvertyren till "Coriolanus". Betrakta vi detta väldiga tragiska konstverk närmare, så förklaras dock den afvikande uppfattning, som röjer sig däri, af den omständigheten att här den tragiska idén helt och hållet ligger i hjältens personliga upplevelser. En okuflig stolthet, en öfver mängden sig

höjande, öfverkraftig och öfvermodig natur kan ej väcka vårt deltagande, vårt medlidande genom något annat än sitt sammanstörtande: att låta oss med ängslan ana och slutligen med skräck få se detta inträda, var mästarens oförlikneliga verk. Men med denna liksom med Leonora-uvertyren står Beethoven absolut ensam och oefterhärmlig: de erfarenheter vi för- må hämta ur skapelser af så hög ursprunglighet kunna endast då bli fruktbringande för oss, när vi förena dem med de lärdomar som andra stora mästare lämnat oss i arf. I den med trefaldig glans strålande stjärnbilden *Gluck*, *Mozart* och *Beethoven* äga vi ledstjärnor, hvilkas rena ljus städse skall lysa oss rätt äfven på de mest förvirrande stigar; den som blott ville taga en af dessa till sin uteslutande ledstjärna skulle förvisso snart gå vilse och råka in i en förvirring, hvarur endast en någonsin segerrikt framgått, nämligen just den där enda oefterhärmlige.

FÖLJETONG.

Kvarnhjuls polkan.

Ett minne. Af A. E—ll.

(Forts. o. slut fr. föreg. nr.)

En treflig kvartett af muntra musikanter var det, som dagen derpå skulle göra konsert hos sjuklingen. Den unge tysken satte sig genast ner till pianot, gjorde några briljanta löpningar och föll in i polkatak — »Kvarnhjuls polkan» kallade han stycket — troligen en improvisation. —

De andra herrarne hade under tiden snott ikring i tambur och kök och kommit tillbaka med käppar, kopparlock, vattenglas etc. — Hofkapellisten kunde göra mycket i musikkväg, men att dra himmelska toner ur en köksattiralj det var något nytt. Dessutom, — vår käre sjuke var bra matt; skulle han tåla så mycket oväsen; men hvad var detta? Hördes ej ett täckt fågelkvitter, — en lärkas jublande högt i skyn, besvaradt af en göks långa afsmatta toner! En bäck sorlade sakta på afstånd, och sorlet steg småningom till ett lifligt brus. Damluckorna öppnades med fart och kvarnhjulet började sitt entoniga surrande, slungande kaskader af vattenpärlor omkring sig. Hela den gamla kvarnen med kiselstenarne glittrande genom vattnet, videbuskarne och alarna på stranden stod plötsigt fram i sin halft mystiska skogsenslighet. Det var som om fönsterna öppnat sig i det mörka Stockholmsrummet och släppt in doften af ängsgrönska och knoppande träd i full vårbrytning. — En hvirvel af toner, rytmer och melodier, ett surrande af hjul, illussoriskt återgifvet, ett jublande kvitter af lofsjungande fåglar — och kvarnen stannade —

Leendet hade återvänt i den sjukes ögon. »Om igen! utropade han. Vänta, tag hit min fiol! Jag kan alltid knäppa med. Det skall bli mjölnare som puttrar, ty mjölnare puttra alltid på hus-trun och drängen.» Det glada konstnär-liga skämtet togs da c.p.o med variationer. Aldrig hade de exekverande varit så lifvade för omtagning som här. Kon-serten riktigt piggade upp dem för lek-tionerna som stundade. Vännerna hade vunnit sin älskvärda afsikt. Dess all-makt hade visat sig äfven i ett skämt. Fiolen fick inga vreda blickar mer; med lagad kvint lades den omsorgsfullt, ja nästan med en smekning in i sin låda.

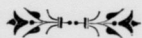
Konsten är lång men konstnärernas lif desto kortare. Af den unga glada kvintetten återstår ingen. Alla äro bort-ryckta i sina bästa år, en redan i ungdomen. Lifvet är särskildt hårdt mot de goda och de glada.

Två af vännerna ha dött i främmande land, långt bort från den älskade och saknade fädernejorden.

De ligga båda begrafna bland främ-lingarne på en af New Yorks trånga kyrkogårdar. Den sista af dessa var den hjertegode spelmannen själf, och hans fiol ligger nu förstämd i sitt mörka hölje. Det var länge sedan jag hörde dessa vackra innerliga toner framlockade af en varm och sann konstnärsnatur's själfulla spel. De klingade särskildt välljudande i hemmet i Norrland under de ljusa sommarkvällarna, då hvarje stråkdrag gick från hjerta till hjerta, medförande en värld af stämningar; Då ackorden i fulla massor strömmade ut genom salongens öppna dörrar i det fria, stämde de in med naturen därom-kring i friskhet och kraft, men ock i halfdagerns underbara skiftning af gläd-tighet och melankoli. —

Och det draget af vemod låg alltid under hos den gladaste och sorgfriaste af kvintetten.

A. E—ll.



Från scenen och konsert-salen.

Kgl. teatern. Sept. 2. *GLUCK: Orfevs* (Orfevs, Eurydike: fru Jungstedt, frök. Hulting); *MASCAGNI: På Sicilien* (Santuzza: fru Lykseth-Schjerven; Toriddo, Alfio: hrr Nyblom, Mandahl). — 3. *BOITO: Mefistofeles* (Mefistofeles: hr Söderman). — 4, 16 *PUCCINI: Tosca*. — 5, 11 *WEBER: Friskytten* (Agatha: fru Lykseth-Schjerven; Anna: fru ar Bartels, Hellström; Max, Kasper, Kuno: hrr Malm, Sällergren, Söderman; Ottokar, eremiten: hrr Mandahl, Sjöberg). — 7. *BIZET: Carmen* (Mikaela: frk. Mally Ericson, deb.) — 8, *VERDI: Aida* (Rada-mes, Amonasro: hrr Ödmann, Forsell). — 9; 12. *LANGE-MÜLLER: Vikingablad* (Prinse-san, fostermodern: frkn. Hesse, Edström; sjökonungen, fursten: hrr Forsell, Stiebel). — 13. *SAINT-SAËNS: Simson och Delila* (Delila: frk. Edström). — 14. *WAGNER: Lohengrin* (Elsa, Ortrud: fru ar Lykseth-Schjerven, Jungstedt; Lohengrin, Telra-mund, härroparen: hrr Menzinsky, Forsell, Oscar). — v. *FLÖTOW: Martha* (Lady Har-riet: fru Bartels, Lyonel: hr Menzinsky). —

16. *DONIZETTI. Regementets dotter*; balett: *Bilder från maskeraden*.

Djurgårds-teatern. Sept. 1—15. *PLAN-QUETTE: Corneilles klocker* operett i 3 ak-ter af Clairville och Gabet (Germaine: fru Ellen Hamberg-Rothgardt; Ser polette: frk. Berentz; markisen, fogden, Gaspard, Grenicheux: hrr Aug. Svensson, Ringvall, Oscar Bergström, Lund).

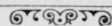
Sternalms-teatern. Sept. 16 . . . *SIDNEY-JONES: Geishan*, operett i 3 akter af Owen Hall (Molly: fru Meissner, Mimosa San: frk. Ingeb. Sandberg, deb; Fairfax, Cun-ningham, markis Imari, Katana, Wun Hi: hrr Svensson, Bergström, Ringvall, Allum, Lund).

Hasselbacken. Sept. 1. *STOCKHOLMS SÄNGARFÖRBUNDS konsert.* Biträdande: Göta lifgardes musikkår.

Boitos opera »Mefistofeles» upplefde d. 3 sept. sin 200:de föreställning på k. operan härstädes. Den gafs första gången d. 26 febr. 1883, då Algot Lange kreerade titelrollen, hr Ödmann sjöng Faust, fröken Selma Ek Margareta och fröken Javette Helena. D. 10 april 1891 nådde operan sin 100:de föreställning, då med hr Bottero som Mefistofeles, fröken Oselio som Mar-gareta-Helena och hr Ödmann fort-farande som Faust. Denna operans framgång hos oss är rätt märklig, då den nu helt sparsamt förekommer på andra scener. Den operareportoar som »Die Signale» meddelar från de för-nämsta teatrar i Tyskland, i Prag, Brüs-sel och Paris upptager sålunda för förra året icke en enda gång någon-städes »Mefistofeles» på spellistan.

Den tyske, för vår opera nyförvärf-vade tenoren Menzinsky har nu låtit höra sig i »Lohengrin» och »Martha». Hans vackra röst har nu, likasom vid gästspelet med fru Ackté, väckt myc-ken uppmärksamhet. Hans sång är ren, värdad och smakfull. Rösten har emellertid röjt indisposition efter vid hans hitkomst ådragen förkylning. Något nytt från operan har man för öfrigt ej att relatera utom frk. Mally Ericsons andra debut som Michaela, hvilken af henne fick en rätt behaglig framställning.

Sedan Ranftska operättsällskapet en tid låtit »Corneilles klocker» ljuda på Djurgårdsteatern, flyttade det i sin, Vasateatern efterträdande, nya lokal, Östermalmsteatern, i midten af måna-den och har der i den populära »Gei-shan» fått ett godt lockbete.



Musiknotiser från hufvud-staden och landsorten

Kgl. Teatern. Säsongens första ny-het torde blifva Massenets »Werther», som redan är under införfning. För öfrigt står på spellistan Aubers »Kron-juvelerna», som redan förra termin in-öfvades, samt »Mästersångarne» och »Rienzi» med hr Hagman i titelrollen. »Don Juan» återupptages med fru

Hellström såsom fru Östbergs efterträdarinna i Elviras roll. "I Mefistofeles" lär hr Forsell komma att sjunga titelrollen, ett nytt parti på hans repertoar.

Operasångaren Åke Wallgren har på grund af sjukdom, som sedan början af maj hindrat honom tjänstgöra, erhållit för helsans vårdnad tjänstledighet till d. 1 november och har för detta ändamål afrest till Schweiz.

I operans foajé har exponerats ett af artisten Robert Thegerström måladt och af honom till Operan som gåfva öfverlämnadt porträtt af den nyligen aflidne professor Julius Günther, hvilken under åren 1839—1856 var såsom sångare fäst vid operascenen. Porträttet är utmärkt likt och karaktäristiskt, framställande honom sittande något nedlutat i teatersalongen och lyssnande till musiken.

Sommarkonserter af solister. Af våra opera-artister har fru Östberg konserterat i Rättvik och Sollentuna kyrka, der hr G. Sjöberg biträdde. Hr C. F. Lundquist har gifvit konserter i städer och badorter vid västkusten och i Köpenhamn har hr Sven Nyblom i Tivoli och ställen vid sundet konserterat med ovanligt stor framgång. Fru Almati Rundberg (fr. Berlin) har också uppträdt i Tivolis konsertsalong. Hr Arvid Ödmann, som tillbragt sommaren i Lysekil, har låtit höra sig der på en välgörenhetskonsert. Äfven herr Carl Holmquist har sjungit i Köpenhamns Tivoli i sommar. — Fröken Inga Berentz har flerstädes gifvit visafnär med biträde af dir. Björn Halldén och frk. Rosa Grünberg konserterat i Malmö (möjligen flerstädes) i förening med hr C. Carlander, båda tillhörande Ranfts operettsällskap. — Hr Knut Nyblom har gjort en stor turné i landet och vunnit mycket bifall för sin sång till lut-ackompanjemang. — Från Paris har violinisten Sven Kjellström kommit till hemlandet och låtit höra sig på en konsert i Vaxholm. Hr K. är i besittning af en äkta Rugieri-violin, värd 15,000 francs, gåfva af en svensk mecenat. En annan ung svensk violinist, hr Axel Runnquist, har konserterat på Saltsjöbaden. Han har i två år studerat för hr Marteau i Genève och der äfven verkat som lärare. I Vaxholm har sångerskan frök. Mally Ericson konserterat med biträde af pianisten G. Heintze. På Rindöbaden har gifvits romansafon af frk. Zelma Wall under medverkan af hr H. Alfvén samt konsert af sångerskan Hulda Hartman, biträdd af pianisten och komponisten Adrian Dahl. På Dalarö har gifvits konsert af pianisten dir. V. Wiklund med fru (violin.) och baritonsångaren J. Husberg, hvilka der tillbringat sommaren. Derstädes gafs äfven en kyrkkonsert af en "sopransångerska" Louise Petersén. En sångerska fru Ebba Nilsson har med

biträde af vår värderade pianist frk. Märtha Ohlson konserterat vid östra kusten och sedan med framgång, ej minst för pianisten och ackompanjatriken, gifvit konserter med nordiskt program i Warneåbude och platser vid nordtyska Östersjöskusten.

Willy Burmester, den bekante violinvirtuosen, ämnar d. 28 september gifva konsert här å Musikaliska akademien.

Fru Bokken-Lasson-Feofanoff, den norska sångerskan, skall i början af oktober konserter här under medverkan af hr Harald Stormoen.

Musikaliska akademien höll den 15 d:s, under ordförandeskap af vice preses, justitierådet Karl Sifverstolpe, ordinarie månadssammankomst. Sedan vice preses inför akademien anmält att dess ledamot, presidenten Sven Herman Wiklad afidit, företogs till behandling inkomna k. remisser och ämbetskrifvelser samt öfriga ärenden. Direktören vid musikkonservatorium dr. Vilhelm Svedbom beviljades på ansökan tjänstledighet till den 1 instundande oktober för hälsans vårdande.

Till ny biträdande lärare antogs i pianospelning musikdirektören Nils Malmberg samt i harmoni och elementarsång organisten Carl Hennerberg.

Revisionsberättelse för år 1903 föredrogs, och akademien beviljade förvaltningsutskottet ansvarsfrihet.

Slutligen anmälde, att akademien som gåfva af firman Steinway & sons i New York fått mottaga en konsertflygel, samt att dess bibliotek erhållit gåfvor af direktör M. Wegelius i Helsingfors och af bruksägaren Axel Tamm.

Jenny Linds stipendium. Vid Musikaliska akademiens sammanträde d. 15 d:s beslöts att kungöra ett Jenny Linds stipendium på 3,000 kronor för å 1905 ledigt till ansökan inom 30 dagar eller före den 16 instundande oktober.

Gifta sångerskor. Under sommaren har fröken Lykseth vid kgl. teatern ingått äktenskap och uppträder nu å operan under dubbelnamnet Lykseth-Schjerven. Fröken Edla Hamberg, fortfarande vid Ranfts operettscen, har gift sig med skådespelaren vid Södra teatern Pietro Rothgardt.

Lundakörens Amerikanska turné hade ett i allo lysande resultat. Efter att ha börjat med konserter d. 18 och 19 maj i Helsingborg, Landskrona och Lund, fortsattes turnén i Sverige till Kristianstad, Jönköping, Linköping, Norrköping och Stockholm, der, som förut nämnts, konsert gafs d. 28 i Östermalmskyrkan. Färden fortsattes sedan öfver Vesterås, Örebro, Karlstad, Skara, Göteborg och Halmstad

till Malmö, där sista konserten föreförutresan gafs den 3 juni. Den 4 skedde afresan med Hallandsångare till Lübeck, hvareifrån färden gick genom Tyskland och Holland via Vlissingen — Vueseborough till London, med ankomst den 6. Konsert hölls i London den 7 på middagen. Den 8 på morgonen skedde afresan till Southampton, för att kl. 12 gå ombord på Norddeutscher Lloyd's expressångare Kaiser Wilhelm der Grosse, som på sex dagar gör färden öfver till New-York. Den 18 juli hade kören i New-York en glänsande afslutning på sin turné, och dagen därpå skedde hemresan. Det ekonomiska resultatet var utmärkt så att ett högst betydande öfverskott erhöles. I Chicago, där sångarne mottogs med stor entusiasm, lär ej mindre än 24,000 kronor ha influtit i kassan.

Från andra land.

Bayreuth. Festspelen detta år började d. 22 juli med uppförande af "Tannhäuser" hvarepå följde "Parsifal" d. 23 och "Ring" 25—28 juli under Hans Richters ledning. Fru Ellen Gulbranson skördade som vanligt loford för sin "Brünhilde" och hr Carl Lejdström som Klingsor i "Parsifal", säges ha öfverraskande verkningsfullt med sin kraftiga stämma skött detta parti. Hr Elmlad har som vanligt haft sin "jätte"-uppgift i Ringen. Bland oss bekanta konstnärer må nämnas hr Bertram som Wotan och hr Briese-meister som Loge, båda med stort beröm omnämnda.

Paris. Opéra Comique öppnar säsongen med ett nytt arbete "Les Armaillis", texten af Henri Cain, musiken af Doreti. Med namnet "armaillis" betecknas i Schweiz de herdor hvilka under sommaren låta sina hjordar beta å de högsta bergplatåerna, i omedelbar närhet af den eviga snöns region.

Leoncavallo komponerar nu på en 1-aktsopera "Maskhandlaren", till hvilken texten författas af Louis Mordes, efter motiv lånade från Catulle Mendès och Louis Gallet.

Hans opera "Roland från Berlin" kommer att ungefär samtidigt få premiärer å k. operan i Berlin och San Carlo-teatern i Neapel.

Hvarjehanda.

Svar på tal. Hans Richter anmärkte en gång på den engelska sångerskan Antoinette Sterling att hon sjöng falskt, hvarepå damen stolt svarade: "Jag sjunger såsom Gud har lärt mig!" Men Richter stod helt lugn och genmälte torrt humoristiskt: "Men det hade varit bättre om ni lärt hos Marchesi!"

Å Svensk Musiktidnings Expedition,
Vallingatan 11, 2 tr. samt i bok- och
musikhandeln finnes till salu

MELODISKA MINNESBLAD

4 Pianostycken — Barcarole. Ma-
zurka, Canzonetta, Nenia — af Frans
J. Huss. Pris 1 kr.

OBS. OBS. = Svensk = Musiktidnings Expedition

är från 1 Oktober
Kammakaregatan 6
1 tr. upp öfver gården.

Eleganta Permar
till *Svensk Musiktidning* finnas till salu
uti flera färger. Pris kr. 1,50, hos A. F.
Högbergs bokbinderi, Davidbagares-
gata N:o 22-24.

OBS. Äldre årgångar
af denna tidning, med eller utan musik-
bilaga, erhållas till nedsatt pris endast
kontant å expeditionen.

Stockholms Musikinstitut,

Brahegatan 7 B, öfver gården 1 tr. upp.

Höstterminen börjar den 17 September.

Anmälningar mottagas den 15 och 16 September kl. 1—1½ e. m. samt
1½—2 e. m. Efter terminens början anmälnings- och mottagningsdagar Mån-
dagar och Torsdagar kl. 1½—2 e. m. Prospekt tillhandahålles.

Sigrid Carlheim-Gyllensköld.

Hedvig Svensons Musikskola.

Höstterminen börjar Måndagen den 19 September.
Anmälningar mottagas från och med d. 12 till och med d. 17 sept. alla dagar
kl. 2—4 e. m. Därefter Tisdagar och Fredagar kl. 1½—2 e. m.
Prospekt tillhandahålles.

Hedvig Svenson,
Storgatan 46, 2 trappor. Tel. Allm. 204 40.

Richard Anderssons Musikskola.

Höstterminen börjar den 20 September 1904. Anmälningsdag: Fredagen
den 16 kl. 5—6 e. m. och Lördagen 17 Sept. kl. 12—2 och 5—6 e. m. Mottag-
ningstid för skolan kl. 1½—2 e. m. alla dagar från och med den 20 Sept.
Richard Anderssons mottagning: Onsdagar och Lördagar kl. 1½—2 e. m.

Brunnsgatan 28, 2 tr., Stockholm.

Filialer finnas å Söder, Östermalm samt öfre Norrmalm.

J. G. MALMSJÖ, PIANOFABRIK

Kongl. Hofleverantör
GÖTEBORG
Etablerad 1843

Begagnade
instrument ta-
gas i utbyte.
Bekväma afbe-
telningsvillkor.

Den enda svenska Pianofabrik, som vid
mångfaldiga täflingar *alltid* erhållit hög-
sta priset.

Talrika intyg från
framstående
musici och
konstnärer.

GULDMEALJ »för utmärkte flyglar och pianinos»

Göteborg 1891 Malmö 1896
Stockholm 1897

ensam bland svenska pianofabriker.
Inalles 21 första pris

A.-B. Skandinaviska Orgel & Pianofabriken

(f. d. Skandinaviska Orgelfabriken)
Grundad 1865

rekommenderar sin
tillverkning af

Orglar

för kyrkor, skolor
och hemmen samt

Pianinon.

Obs.! Uteslutande svensk tillverkning och följaktligen
af utmärktaste och solidaste beskaftenhet.

Priskurant på begäran. Alla förfrågningar besvaras omgående.

Utställning & kontor Mästersamuelsgatan 32 Stockholm.

OBS. OBS.!

Svensk Musiktidnings

MUSIKBILAGA

— 1904 —

som medföljde årgångens n:o 4, inne-
håller vackra *Pianostycken* af Gustaf
Hägg, Theodor Kirchner, Igno-
tus samt en sång af A. M. Myrberg.

Obs. Bilagan tilldelas endast Hel-
årsprenumeranter.

PIANOLEKTIONER

efter bästa metod, ledande till god tek-
nisk och verkligt musikalisk utbildning,
meddelas af undertecknad till moderat
pris. Anmälan kan äfven ske skrift-
ligen. Mottagning kl. 10—11 f. m. och
4—5 e. m. Tel. Brunkeberg 14 97.

Vallingatan 11, 2 tr. Från 1 oktober
Kammakaregatan 6, 1 tr. öfv. gården.

Frans J. Huss.

J. LUDV. OHLSSON

STOCKHOLM
Hamngatan 18 B.

Flyglar, Pianinos och Orgelhar-
monier af de bästa svenska och ut-
ländska fabriker i största lager till
billigaste priser under fullkomligt
ansvar för instrumentens bestånd.

Obs. Hufvuddepôt för Blüthners
och Rönisehs världsberömda
Flyglar och Pianinos.

INNEHÅLL:

Eduard Hanslick † (med porträtt). —
Om uvertyren af Rich. Wagner. — Följe-
tong: Kvarnhjuls polkan. Ett minne af A.
E.—ll (forts. o. slut). — Från scenen och
konsertsalen. — Musiknotiser från hufvud-
staden och landsorten, samt från andra
land. — Hvarjehanda. — Annonser.