

SVENSK MUSIKTIDNING



N:r 5-6

Redaktör och utgivare:

GUNNAR NORLÉN.

Riks 647. UPPSALA. Allm. 248.

NORDISKT MUSIKBLAD.

Uppsala den 1. April 1913.

Expedition: Eriksgatan 15, Uppsala.

Pris: Helår 5 kr. Lösnummer 25 öre.

Dubbelnummer 40 öre.

Annonspolis 20 öre pr petitrad.

33. årg.

En rysk balettreformator vid Operan.



Michel Fokine.

Det var säkerligen mycket länge sedan som den koreografiska konsten vid vår opera varit så uppmärksammasom som vid de trenne föreställningar, som preparerats och till stor del utfördes av balettmästaren Michel Fokine och hans maka från kejserliga operan i Petersburg. Tvenne utsålda hus med dubbla biljettpriser — det är ju ett faktum, som talar ett tydligt språk; därtill kom att bifallet från såväl publik som kritik var det allra varmaste — sällan ha vi läst en så samstämmigt entusiastisk musikkritik i den annars i det avseendet rätt egendomligt utrustade huvudstadens dagliga press, och såväl de båda ryska gästerna som den av dem inspirerade svenska baletten hyllades av de förtjusta åskådarna med ovationsartade applåder.

Vari bestod då det nya och egendomliga, som kunde medföra en så

avgjord framgång för sin upphovsman, och efter vilka principer arbetade han? I en publikation, benämnd »Balettens renässans», utgiven genom operans föranstaltande och författad av signaturen E. P., lämnas en korifattad redogörelse härför. »Den gamla skolans» dans har ju så småningom urartat till att bli enbart akrobatik; den kan icke längre sägas hava något högre »raison-d'être», då den endast går ut på uppvisandet av de eller de stegen, av den eller den koreografiska finesen. Denna tekniska skickligheten bör endast vara medlet för uppnåendet av målet, som är »le drame choréopaphique», »le ballet-drame», där själfva uttrycket är huvudsaken. Balettens uppgift bör vara att genom dess stämningssammanhang med den opera, i vilken den är inlagd, öka ensemblens illusionskraft.

För att man skall kunna uppnå detta, fordras ett intimt samarbete mellan balettmästaren, kapellmästaren och dekorationsmålaren. Rörelser, musik, den dekorativa utstyrseln, dessa tre huvudfaktorer måste förena sig för att skänka ett enhetligt levande konstverk.

Man måste säga, att Fokine i de uppförda baletterna, »Kleopatra» och »Sylfiderna» på ett helt enkelt idealiskt sätt lyckats lösa detta svåra problem. Det var rent av förvånande, vad han på den korta tiden av en månad lyckats åstadkomma av vår balett. Visserligen spårade man här och där en benägenhet att negligera musiken — för övrigt är det nog det svåraste kravet i det nya systemet, denna absoluta samverkan mellan den koreografiska och den rent instrumentala konsten —, men man kan ej fordra allt på en gång. Makarna Fokine hade med sin energiska entusiasm



M:me Fokine.

lyckats få med sig allt och alla till en verkligt hängiven och lysande prestation. Vissa moments skönhetsverkan trotsar varje beskrivning, och säkerligen skola alla, som fått vara med om dessa underbara representationer, bevara ett minne av dem för livet. Man kan icke gärna tänka sig något mera graciöst och på samma gång överväldigande än makarna Fokines konst. Och man fick även tillfälle att beundra den i alla dess faser. De båda baletterna, som kommit till utförande, äro varandra diametralt motsatta. I den förra, »Kleopatra», är all den traditionella koreografien bannlyst: ingen tåspetsdans, inga »tutus» (de stärkta, korta balettkjolarna) och förbud för de uppträdande att under styckets gång tacka för applåder. Allt är stiliserat, studerat efter gammalegyptiska mönster. Den andra baletten åter, »Sylfiderna» eller, som den

även kallas, »Chopiniana», gick helt och hållet i en annan stil och blev ett oförtydligt bevis på, att Fokine ingalunda är den förkättrade av den klassiska baletten i tyllkjolar, som han utgivits för att vara t. o. m. av en av danskonstens mest ansedda pedagoger hos oss. Till Chopins musik ges här en serie dansbilder, sådana de framställdes på Grisis och Taglionis tid. Till denna stil, som Fokine på ett så glänsande sätt givit nytt liv, höra både »la danse sur la pointe» och tyllkjolarna.

Den stora framgången berodde i icke ringa grad på Fokines dekorationsmålare, hr Anisfeld, som på samma gång var — kostymmålare. (Kostymerna voro nämligen färgade i stället för att tillverkas av olikfärgade tyger.) Han visade sig i sina stilfulla dekorationer — de vackraste, vi på mycket länge sett på operan, — med stor förståelse hava följt Fokines arbete efter principen om samverkan mellan balettmästaren och dekorationsmålaren.

Ackompanjemang sköttes på ett utmärkt sätt av Hovkapellet (hr Järnefelt), som även inledde med en längre avdelning rysk orkestermusik av bl. a. Borodin, Liadow och Rimsky-Korsakow. —

Då det är meningen, att de båda baletterna »Kleopatra» och »Sylfiderna» skola uppföras, även sedan makarna Fokine nu avrest, och då med svenska artister i huvudrollerna, meddela vi här en resumé över innehållet i den förra. (»Sylfiderna» är en koreografisk fantasi utan bestämt dramatiskt ämne. Bland romantiska dekorationer upprullas en serie klassiska danser utan annat mål än deras dubbla, musikaliska och koreografiska intresse.)

Handlingen försiggår i närheten av ett tempel i en oas. Ammon, en ung ädling, älskar prinsessan Tabor, vilken översteprästerne lovat honom till maka. Det unga paret tänker ej på annat än sin kärlek, men så anländer drottning Kleopatra för att offra till templets guddom. Ammon, som genast upptändes av en häftig kärlek till drottningen, har den djärvheten att sända henne en kärleksförklaring, i det han låter densamma åtfölja en avskjuten pil. Han gripes av vakterna och skall just lida straffet för sin djärvhet, då drottningen får syn på honom och rörd av den unge mannens skönhet beviljar hon honom en oförglömlig kärleksnatt. Men omedelbart efter förverkligandet av hans dröm måste han dö. Han vill ej lyssna till den olyckliga Tabor, som söker rädda honom. — Omkring Kleopatras och Ammons läger utföras några danser — så flyr tiden och alltför snart ger Kleopatra sin älskare dödsdrycken. För att undgå att se hans dödskamp, flyr hon därifrån. Tabor söker förgäves rädda sin älskade och kastar sig förtvivlad över hans lik.

Om konstnärlig uppfostran och framtidsharmoni.

Av ARNOLD SCHÖNBERG.*

Oberoende av användandet av moderna eller omoderna medel, bli elevens arbeten goda eller dåliga, alltefter förhållandet i hans talang: att ha något att säga till förmågan att uttrycka det. Lärarens inflytande sträcker sig endast till den ena sidan av detta förhållande: uttrycksförmågan. Kanske icke ens till den. Jag betvivlar till och med, att den kan höjas genom tillförande av tekniska hjälpmedel. Eleven lär icke att uttrycka sig, om han efterliknar sina förebilders teknik. Egentligen kan den verkliga konstnären alls icke undervisas. Visar man honom »hur man måste göra det» — varför, kan man förklara endast på grund av att andra också gjort så —, då må detta gärna kallas konstundervisning, men icke att undervisa en konstnär. Förmågan att uttrycka sig beror helt säkert icke av arten och antalet till buds stående konstmedel. Oförmågan, den är beroende därav. Den kan utveckla sig endast med tillhjälp av konstmedel, ty den består icke genom det, som den själv alstrar, utan lever av det, som andra ha frambragt. Den verkligt begåvades arbete däremot visar blott ringa samband med den litteratur, som engång tjänade honom som förebild. Emedan han ger akt på sig själv; emedan han genom detta självstudium utvecklar sig vidare ur sina betingelser, ifrån sina förebilder, vilka kanske i början utgöra stöd eller kryckor vid de första försöken att gå. Emedan han slutligen icke skriver det, som är i enlighet med konsten, utan det konstnärsenliga.

Detta tyckes dock motsäga ett annat faktum. Att till exempel väsentliga olikheter finnas mellan Mozarts och Beethovens stil, är ju ännu i dag tydligt för envar, men dessa olikheter äro likväl ej så stora, att man hos den ene kunde fastställa en inverkan av andra lagar än hos den andre. Tvärtom, det finns ställen, ja till och med hela satser hos Mozart, vilka nästan kunde vara skrivna av Beethoven, och sådana hos Beethoven, som kunde vara av Mozart. Och går man ännu längre tillbaka, till 16. eller 17. århundradet, då bliva för vårt öga differenserna så subtila, att förväxlingar lätt kunna uppstå. Avståndet från föremålet verkar i så hög grad utjämnande, att det utplånar skillnaden mellan personligheterna. Från ett visst avstånd spårar man överhuvud endast århundradets ande. Den, som förmår

ställa sig tillräckligt långt ifrån, spårar mänsklighetens ande. Personligheterna försvinna som individer på detta avstånd, men det de uttrycka — mänskligheten, det bästa hos denna — framträder. De högsta spetsarna, vilka äro åskådaren närmast, och hos vilka små kapillarrör ur djupet upphämta det finaste och bästa, de utgöra mänsklighetens ande. Sålunda verkar avståndet, vilket till först åstadkommer en förminskning, åter förstörande: personligheterna, spetsarna bli va åter synliga, om också på annat sätt. Man urskiljer visserligen att och huru de sammanhånga med varandra; men det som närheten ådagalade: att de voro skarpt åtskilda, det ser man ej mer. *Men sammanhanget står icke att finna i konsten eller konstmedlen, utan har djupare grund.*

— — —
Om närheten lär oss olikheter, så lära vi av avståndet känna sammanhanget. Om det närvarande visar oss det divergerande hos personligheterna, så visar oss det halva avståndet likheterna med avseende å konstmedlen; det stora avståndet upphäver åter vardera, framställer visserligen personligheterna olika, men visar å andra sidan blott vad som verkligen förbinder dem. Det visar oss, att det viktigaste för personligheten är att tränga till djupet av det egna väsendet, vilket uttrycker: mänsklighetens väsen.

Varpå det beror: på förmågan att höra sig själv, att se djupt in i sig själv; denna förmåga kan knappast förvärras, åtminstone kan den icke läras. Genomsnittsmänniskan synes äga densamma blott i några få höga moment, men för övrigt synes hon icke leva efter sina böjelser, utan efter grundsatser. Den, som följer de högsta grundsatser, mänsklighetens grundsatser, den lever efter sina böjelser. Dessa bli va identiska med mänsklighetens grundsatser, utan att han vet det; kanske anar han det.

Sålunda kan en undervisning, som skall uppfostra konstnären, på sin höjd bestå däri, att man förhjälper honom till att höra sig själv. Tekniken, konstmedlen nytta honom ej. De borde, om möjligt, vara en förborgad skattekammare, vartill endast den äger tillträde, som själv finner den. Den, som hör på sig själv, förvärrar tekniken. På annan väg kanske än läroplanens, kanske på omvägar, men med ofelbar säkerhet. Ty han hör det, som är gemensamt för alla; och det, varigenom han skiljer sig från de andra, är icke beroende av huru han hör det, utan att han överhuvudtaget hör det. Konstmedlens »huru» är snarare ägnat att avlägsna från konstens »vad» än att föra närmare detsamma.

Därföre råder jag icke eleven att använda moderna konstmedel. Visst bör han öva sin hand, för att den må kunna tjänstgöra, om anden engång skulle anförtro den något. Därtill äro

* Ovanstående estetiskt-filosofiska reflexioner äro utdrag ur ett kapitel i den i Svensk Musiktidning 1913 N:o 3 omskrivne tyske tonsättaren Arnold Schönbergs »Harmonielehre» (Leipzig-Wien 1911, Universal-Edition).

även de äldre konstmedlen nog. De nyare skada likväl icke. Men de lyda kanske under en egendomsrätt, en mycket högmodig egendomsrätt, som vägrar dem tillträde till vägen, som icke själva anstränga sig. De åter, vilka göra det, nå den trots allt och på ett sätt, som berättigar dem att betjäna sig av den. För dessa är den fri, men för de andra, vilka blott vilja öva sin hand, må den förbli stängd. Engång skall den nog bliva allmänbesittning, men då skola de, som färdas den, åtminstone icke mera av den vilja lära »huru man representerar en personlighet».

De stora teorierna bilda ett system, vari man finner det, som erfarenheten kan beteckna som skönt. Men det förekommer däri också något annat, något som icke rekommenderas, ja, som t. o. m. förbjudes. Metoden är den: man uppställer ett antal kombinationsmöjligheter och utesluter som undantag de fall, vilka man anser odugliga. Men ett system med undantag är intet system, eller dock blott ett otillfredsställande sådant. F. ö. har jag beträffande undantagen bevisat, att de motiv, som gjort dem till undantag, för det mesta äro falska, och att dessa undantag endast äro uttryck för en bestämd konstnärlig smak, som sammanhänger med den naturliga endast därigenom, att den stannar bakom denna. Att dessa undantag endast utgöra en ofullkomlig anpassning till det naturliga, medan en fullkomligare måste föra till det, som denna bok uppställt som mål. Säkert också till något ännu mer, säkert skall den nå ännu längre. Att reglerna sålunda i bästa fall äro betecknande för graden av fördjupning i det av naturen givna; att de alltså icke äro några eviga lagar, utan sådana, som nästa handling åter bortso-par. Och jag skulle då själv skriva sådana lagar, eller ens företaga en sådan värdesättning och göra undantag? Det skall ingen fordra av mig, som bejakande följt mig på min väg.

Jag anar, att man skall förhålla mig: huru skiljer man den skicklige ifrån stymparen, om man icke genom något kan fastställa, vad som är gott, vad ont. Jag svarar först och främst: det intresserar mig icke att väsentligen skilja den mästare man här avser ifrån stymparen. Den kunskap, som egentligen blott består i att väl lägga märke till och följa alla lagar, imponerar ej mycket. Det är också ibland verkligen svårt, att skilja förmågan från stymperiet, liksom det är överflödigt. Men konstnärens kunna har därmed intet att skaffa. Konstnären gör icke något, som andra anse för skönt, utan endast det, som han finner nödvändigt. Om de andra vilja pröva skönhetslagar på hans verk, så är det deras plikt — såvida de nu icke kunna leva

utan skönhetslagar — att söka efter sådana, som äro användbara. Men äro de verkligen nödvändiga, kan man verkligen icke utan skönhetslagar njuta av ett konstverk? Och vad värde ha då lekmannens konstintryck, hans, som intet vet om tabulaturen? Schopenhauer förklarar mediokrernas aktning för det stora konstverket som auktoritetstro. Sakerligen, för såvitt vi avse de breda lagren. Dock har jag bland lek-män funnit personer, vilkas upptagningsorgan voro mycket finare än hos de flesta fackmän. Och jag vet bestämt, att det finnes musiker, vilka äro mottagligare för måleri än många målare; likaså finnes det målare, mottagligare för musik än de flesta musiker. Den, som ej vill instämma häri, måste åtminstone inse, att — om det överhuvudtaget är någon mening med konstens utbredning — lekmannens intrycks- och urskilningsförmåga äro oundgängligt nödvändiga förutsättningar härför. Känner han konst, så skall han också kunna värdesätta den; om det är nödvändigt! Och för sig själv kan han det, för honom äro alltså skönhetslagarna överflödiga. För vem äro de då till? För eleven, på det han må veta, hur långt han får gå? Jag har just sagt, hur långt han kan gå: så långt han drives av sin natur, vilken han bör bemöda sig om att lyssna till, såvida han vill vara konstnär! Vill han endast vara hantverkare, så skall nog av sig själv inställa sig ett hinder; detsamma, som avhåller honom från konstnärskapet, skall avhålla honom från att gå för långt. Och skulle någon i ungdomen förirra sig och gå längre än hans begåvning bjuder honom? Om han icke blir något, emedan han gått för långt, eller därför, att han icke kommit nog långt, är likgiltigt. Men narrarne äro alltid rädda för att bli hållna för narrar. Denna osäkerhet hos dem är det, som begär skydd. Det synes mig nästan, som om skönhetslagarna, då de i denna form åtminstone icke kunna vara självändamål, hade detta ändamål: att hindra de ovärdiga från att bli hållna för narrar. Eller kanske skola de utgöra ett hemligt skydd för de ovärdiga mot att bli överväldigade av en ny skönhet. Mediokren fruktar ingenting mer än det att bli tvungen att byta livsåskådning. Och han har också upprest sitt ideal, som är ett uttryck för denna hans fruktan: karaktären. Den karaktärfasta människan, det är den, vars arterieförkalkning härleder sig från hans världsåskådning.

(Forts.)



Arbeta för
Svensk Musiktidnings
spridning.

Aktuella sångproblem och sångens naturlagar.

För Svensk Musiktidning

av

Doktor DETLEF SCHULTZ.

II.

(Forts.)

Den drivande kraften vid sjungandet är, liksom vid alla livsfunktioner, andan eller, vad som efter antik uppfattning är detsamma, anden (själen). Antiken kände ännu icke antagandet av ett dubbelliv, av kropp och själ. (I förbigående sagt stå de skandinaviska språken häri på antikens ståndpunkt, alltså på förkristlig sådan. »Atem und Geist» (anda och ande) härstamma hos dem från samma begrepp.) Andan gör sig gällande i hjärnan såsom tontanke och omsätter sig i ton genom inverkan på de motsvarande nerverna, musklerna och organen.

Sjungandet är alltså icke en mekanisk-materiell process, såsom man efter de flesta sångmetoder måste antaga. Blott vår moderna naturuppfattning är mekanisk-materialistisk, för så vida den förväxlar de materiella företeelseformerna med de andliga krafter, vilka uppenbara sig däri. Vi kunna visserligen icke andas utan lungor, men andan är icke en produkt av lungorna; vi kunna icke heller tänka utan hjärna, men tanken är icke en produkt av hjärnan; vi kunna icke sjunga och tala utan stämorgan, men sångtonen och talljuden (eller vokallerna) äro icke produkter av stämorganen.

Sångtonen och talljudet äro själsliga krafter. De äro den mänskliga själens naturliga medel att yttra sig och att utveckla sig och äro därför den oundgängliga grundvalen till all naturenlig själsbildning. Blir den mänskliga själen berövad dessa krafter eller missbrukar han dem, då urartar han. I begynnelsen var ordet och tonen. — Genom sammanbindande med talljudet eller vokallerna erhåller sångtonen sin särskilda klangfärg. — Motsvarande tonskalans sju huvudtoner, hava vi i alla språk sju huvudvokaler; den åttonde går åter över i den första.

Även skalan i talljudet eller vokalljudet är i lika hög grad byggd på själslig grund som skalan i tonerna. Varje vokal har sin särskilda betydelse och verkan på den mänskliga organismen; varje sammanställning eller räcka av vokaler verkar annorlunda på densamma. I musiken erkänna vi lagar för melodibildningar; men förnimmelsen för lagarna i talspråkets ljudräcka hava vi förlorat. Visserligen förmå fint uppfattande öron att urskilja den själsliga skönheten i talljudsräckan i poetiska alster. Diktarna i den moderna naturalistiska rikt-

ningen hava sitt gehör särskilt skärpt för det karaktäristiska eller symboliska i vokalklangen. Men att här bestämda lagar föreligga, alldeles som i tonkonsten, har i vår tid fallit i glömska. Det Zarathustriska systemet är det enda, som meddelar lagarna för ljudskalan och använder dem i praktiska övningar, förbundna med tonen. De flesta sångmetoder experimentera blott med vokaler, i stället för att förfara grundvalsenligt.

Vokaler är själen i språket, konsonanterna äro blott bryggor för vokaler. Sjungandet och talandet måste utgå från vokaler och ledas av medvetandet. Vokaler äro själsliga krafter. De måste förut tänkas, deras former måste förut fyllas med själsligt innehåll, om de verkligen skola verka andligt och själsligt och icke blott såsom mekaniska produkter av olika munställningar och muskelfunktioner. I den koncentrerat tänkta vokalen *a* ligger ett helt annat själsligt innehåll än i *e* eller i *i* eller i *o*. Dessutom härskar icke en blint halsstarrig mekanisk lagbundenhet på detta område, liksom överhuvudtaget på intet område av själslivet. De lagar, som här råda, upphäva icke en individuell utveckling. Vokaler verka individualiserade hos varje särskild individ. Varje människa är också stämd på en särskild vokal, vilken på det klaraste bringar hans själ till uttryck. Och därmed överensstämmer också varje större språklig gemenskap. Det är ingen tillfällighet, att ett folk av filosofer och tänkare föredraga i sitt språk vokalen *u*, att ett folk, begåvat med sköna och klara former till kropp och själ mest är benäget för vokalen *ö*, att italienaren med förkärlek omfattar vokalen *a* och *o*, muhammedanen vokalen *a*. I förhärskandet av dessa vokaler komma alldeles bestämda själsliga stämningar till uttryck.

Även språkens fortsatta utveckling förräder tydligt den riktning, som folkens andliga liv tager. Naturtalet består blott av vokaler. Zend-språket, det äldsta ariska språket, är uppbyggt på naturljud. Vilken fyllighet och färg i vokalklangen, vilken andhämtningskraft i språken från tidigare århundraden och årtusenden, i förliknande med våra dagars bortslarvade och förtorkade ljud i de olika munarterna! Många språk hava under århundradenas lopp blivit förbenade, deras vokaler och dubbelvokaler hava blivit berövade sitt värde, och konsonanten har, fullkomligt emot naturen, tagit överhanden. Man må blott iakttaga det styva och stela i engelska och ännu mer i amerikanska tonfall, eller det förbenade i våra dagars tyska. Känslolivets förkrympning, det ensidigt och materiellt blivna tänkandet förräder sig på osvikligt sätt i dessa kännetecken. Folkens och den enskilde individens andliga liv måste förråda sig i språ-

ket, emedan språket är det av naturen givna oundgängligt nödvändiga uttrycksmedlet.

I sången och i sångbetraktelsen kan det förbenade i själslivet föra till de besynnerligaste och mest naturvidriga företeelser. Till detta hör gynnandet av konsonantism i den moderna sången och sångundervisningen, inbillningen, att det väsentliga i sången eller talljudet låge i konsonanterna. En sådan motsägelser att tala om ett belcanto av orden och därvid nästan icke låta öva någonting annat än konsonanter! När sjungandet åter en gång skall bli naturligt, måste det vända tillbaka till vokaler. Då tonen alltid är klingande anda, så komma i och för sjungandet först och främst andningsorganen i betraktande. Dessa äro broncherna, luftrören och lungorna. Andans drivkraft är mellangärdet. Tonen och talljudet alstras i struphuvudet genom luftens påtryckning på stämbanden. Vid talljud medverka ljudmusklerna, vilka äro ansiktsmusklerna, de inre svalgmusklerna, tunga och läppar. En nyhet för europeisk sånglära torde vara, att det Zarathustriska systemet uppfattade struphuvudet även som andningsorgan och icke blott som instrument för tonalstringen. Struphuvudets andningsfunktion (vibration i struphuvudet genom luftens ansats däri) har såsom ett faktum för första gången blivit ådagalagt genom den Zarathustriska harmoniläran. Alltid strävande efter att upprätthålla sambandet mellan enskildheterna, går den Zarathustriska harmoniläran djupare ned till roten av sångorganen, än vad som sker i den europeiska sångläran. Såsom egentlig utgångspunkt för den individuella tonen och talljudet gäller för Zarathustriern i vidaste mening: hjärtat. Ton och talljud uppstå visserligen först i struphuvudet, men på denna uppkomst hava andans individuella svängningar det största inflytande. Sina individuella svängningar erhåller andan i hjärtat och genom hjärtverksamheten. Det gängse ordspråket: »Den tonen eller det ordet kom honom från hjärtat», träffar huvudet på spiken.

I den europeiska sångläran blir även en annan iakttagelse av Zarathustrierna föga omtalad, nämligen den att nervsystemet vid riktigt sjungande svingar med. Detta faktum voro Zarathustrierna förtrogna med, emedan de, liksom även senare grekerna, betraktade sången såsom läkekonst och utövade genom de tillbakakastade svingningarna av tonen en slags naturlig vibrationsmassage på nerverna och på hjärnan. Den europeiska sångläran har hittills alltid blott i kroppens hålrum tagit den svingande luften i betraktande. I framtiden torde man också tvingas att fästa avseende vid de inre vibrationerna i nerverna och ryggraden såsom resonansfakto-

rer. Hela vår kropp är ju genomträngd av så talrika nerver, att vi på vår hud knappast finna ett ställe av ett knappålshuvuds storlek, som icke innehåller nervtrådar. Dessa tallösa nervtrådar äro blott resonansledare, eller såsom redan för årtusenden sedan en filosof av Zend-folket (Ainya-hita) uttryckte sig: »De äro de tusende och åter tusende harposträngarna i vår kropp».

Ande och kropp, tanke och materia stå i växelförbindelse till varandra. Allt liv spirar visserligen fram ur det själsliga men kommer till uttryck genom kroppen. Är kroppen icke frisk, »i form», och full av spänningar, så blir det försvårat, ja, kanhända till och med omöjligt för själen att meddela sig.

Denna lag gäller även på sångens område. Tontanken kommer först då fullt och klart till uttryck, när de motsvarande kroppsorganen fungera riktigt. Vi hava därför först att försätta sånginstrumentet i ordning och stämma det, innan vi övergå till tonalstring.

Innan vi börja med tonstudiet, måste vi bringa struphuvudet i den riktiga ställningen. En faststående struphuvudställning är oriktig; den riktiga struphuvudställningen varierar vid varje ton och vokal. Huvudets hållning och hakans ställning utöva inflytande på struphuvudet; även de måste alltså noga uppmärksammas. Alla dessa skenbara, av dilettanter för det mesta förbisedda, av metoderna ofta missuppfattade småsaker äro av stor betydelse för den riktiga tonbildningen, då de motsvara kroppens bestämda naturlagar.

Men de vid sjungandet direkt medverkande organerna, musklerna och nerverna, kunna emellertid alls icke arbeta elastiskt, om icke även de indirekt medverkande centralorganen i kroppen fungera riktigt. Så intimt är sambandet mellan kroppsorganen, att förvrängning eller en felaktig spänning av det ena organet även påverkar det andra.

Huru många människor höra vi icke tala och sjunga i felaktigt rösläge och med pressad, onaturlig klang! De hava vant sig in i en förvänd och felaktigt spänd struphuvudställning. Men orsaken till denna vana ligger för det mesta mycket djupare, nämligen i rubbningar av nervsystemet och det motsvarande centralorganet: ryggraden. Utan rak ryggrad och utan att organen bliva så att säga utspända och riktigt anspända genom ryggraden, är det omöjligt att finna den riktiga verksamheten av mellangärdet, struphuvudet, halsen och de inre huvudmusklerna. Utan rak ryggrad blir tonpelaren obetingat bruten någonstädes. »Tonens bägföring» — det är ett modernt slagord, som i sången har dragit med sig de största villfarelser. Vi hava överhuvudtaget ingen

bägföring av tonströmmen utan att motarbeta mellanluftpelaren och organen. Men luftpelaren kan blott genom ett idealiskt bildat rör nå till tonens önskade träffpunkt.

Andra oordningar i stämorganen äro att hänföra till rubbningar i matsmältningsapparaten och sexualsystemet, vilkas skötande likaledes är av största vikt för stämman. Därmed äro vi dock redan inne på läkekonsstens område.

Struphuvudets rörlighet och ställning och den riktiga kroppshållningen äro alltså av största vikt för tonbildningen. Zarathustrierna visste det så till punkt och pricka, att de icke blott vid sjungandet läto varje ton och varje vokal intaga sin plats, utan överhuvudtaget lärde, att man icke kunde finna den riktiga andningen utan att kroppen fördes i bestämda ställningar.

Liksom det är omöjligt att sjunga en plastisk, svingande ton och en fullständigt ren ton utan motsvarande ansiktsuttryck, så är det omöjligt att föra tonen riktigt utan att kroppen vore mäktigt ett inspirerat åtbördsspråk. Den elastiska, upprätta bröst- och huvudhållningen, som sångaren måste betrakta som en nödvändig betingelse för sjungandet, om han vill behärska sin stämma, kan han bibehålla till och med vid de häftigaste och svåraste rörelser. Varje sångare vet, att det är lättare att sjunga med gester än utan; sång och stillastående är svårt. Det riktiga gåendet och ståendet och den sköna plastiska åtbörden befördar tonen mer än allt ensidigt tonstudium. Varje sångare skulle gripa sig an med dansen. Det rytmiska skridandet och dansandet befördar den rytmiska andan och det rytmiska hjärtslaget. Är kroppen i form, hava de beträffande organen först genom riktig hållning och riktig övning blivit uppfriskade och elastiska; då behövs det blott hjärnfunktionens befallning för att bringa tonen och vokalen rent och fullt till uttryck. Koncentrerar sig då hjärnan på t. ex. vokalen *a* i bestämd tonhöjd och klangfärd, då reagerar genast de inre huvudmusklerna på riktigt sätt och intaga den för varje ton och vokal motsvarande ställningen.

En av övningarna i det Zarathustriska systemet består i det praktiska användandet av denna naturförebild till tonvägarnas iståndsättande; detta system lämnar beviset på, att det är tanken, som inspirerar materian.

De inre huvudmuskler, som komma i betraktande, äro: struphuvudmusklerna, struphuvudet självt, tungan, veka gommen, tungspenen och svalgmusklerna. De ställa sig på tankens kommando olika vid varje koncentreradt tänkt vokal, och visserligen utan att vokalen behöver bliva uttalad. Men de inre musklerna stå emellertid i det intimaste samband med de yttre: med ansiktsmusklerna och stämmusklerna. Uttalar man nu den hittills blott tänkta vokalen, så utlöser ställningen av

de inre musklerna också de hos de yttre musklerna motsvarande rörelserna, och vokalens själ når då icke blott fram till klingande ljud, utan den blir även åskådlig i minspelet.

Genom de Zarathustriska övningarna blir sinnet för det täta naturenliga sambandet mellan vokal och ansiktsuttryck mycket skärpt. Detta samband har hittills i sångpedagogiken blott blivit tämligen ytligt uppiattat. Man inskränker sig till att i tonbildningen ge anvisningar på de riktiga mun- och käkställningarna. Det leende ansiktsuttrycket blir som oftast förordat. Den äldre Lamperti gick ännu längre och anbefalldes till och med uppdragandet av kindmusklerna och sammandragandet av pannmusklerna för att inverka på de inre musklerna och därigenom alstra den fria huvudresonansen, men han använde de yttre muskelfunktionerna likmätigt för alla vokaler. Det Zarathustriska systemet däremot utgår inifrån och förfar individualiserande. Det lär oss en ny metod för minspelets utbildande vid sjungandet, som består däri, att man genom blotta koncentrerandet av varje särskild vokal inställer de inre musklerna på riktigt sätt. Tekniskt sett betonar därigenom detta system den hittills ännu icke tillräckligt kända betydelsen av de inre musklerna vid sjungandet såsom viktiga förmedlare mellan ton- och vokaltanken å ena sidan och den hörbar och synbar blivna tonen och vokalen å andra sidan.

Men det Zarathustriska systemet höjer sig över den tekniska ensidigheten och ytligheten hos alla metoder därigenom, att det, utgående från det inre, ådagalägger själens makt över kroppen, även vid sjungandet, alltid förutsatt att kroppen är »i form». — Åtbörden i dramatiska sånger måste samverka i fullkomlig harmoni med ansiktsuttrycket, och detta till och med förberedande, så att säga som förespråkare. Först, samtidigt med inandningen, gesten och ansiktsuttrycket, sedan tonen. Såsom gesten och ansiktsuttrycket hava förberett den, sådan blir tonen. Såsom övning kunna först de särskilda vokalerne mimiskt övas jämte gesten, senare de särskilda orden. Slutligen måste en åtbörd vara tillräckligt målande för hela tonfrasen.

Jag kommer nu till slutet av vår framställning. Men låt mig först ännu en gång sammanfatta vad jag, på mångfaldigt vis stick i stäv emot nu förhärskande åskådningar, har yttrat över sångens naturlagar:

Sjungandets förlopp är ingen mekanisk-materiell process och kan alltså rent tekniskt varken tillfredsställande förklaras eller bliva tillfredsställande utfört.

Sångtonen och talljudet äro själsliga krafter.

Om också sången, liksom överhuvudtaget allt liv, spirar i det själsliga, så kommer det dock till uttryck genom kroppen. Först när kroppen är »i form», kan ton- och vokaltanken träda helt fram i dagen. Först alltså ett tränande av kroppen och sedan tonstudium.

Kroppsövning och kroppsvård böra icke inskränka sig blott till de direkta organen för sjungandet, utan måste utsträcka sig till kroppens centralorgan.

Mimik och plastik äro oundgängliga såsom förberedande och åtföljande faktorer vid sjungandet och talandet. Men besjälandet av alla dessa verksamheter utgår alltid från det själsliga andelivet. —

Med rätta torde vi nu kunna göra den invändningen: om sjungandet och talandet så mångsidigt och omfattande måste bliva förberett, om vi först måste bedriva allmän och speciell kroppsvård, plastik, åtbördsspråk och mimik, innan vi kunna börja med det egentliga sjungandet, därtill alldeles bortseende från de musikaliska förstudierna, såsom pianospel m. m., då behövs det ju en Methusalems ålder för att äntligen bli en riktig sångare. Vi hade trott — så vilja vi invända — att meningen var, att vi skulle återvända till naturen, och detta innebär väl att utbildningen skulle kunna förenklas, men i stället blir den nu ofantligt mycket omfångsrikare och mera komplicerad. Man skulle ha fullständigt rätt i denna invändning, om det Zarathustriska systemet verkligen förutsatte en specialiserad utbildning i plastik, åtbördsspråk och mimik med de fordringar, vår tid sätter på dessa särskilda konstgrenar. Men det förhåller sig icke så. Tvärtom — detta Zarathustriska system förenar i själva verket det väsentliga i alla dessa, för det riktiga sjungandet obetingat nödvändiga verksamhetsområden till en enhetlig och praktisk följd av övningar, låt oss säga: till en helhetskonst.

Vad de bästa av de senare generationerna i Europa hava betraktat såsom ideal och, så långt som den enskilda geniala människans kraft räcker, strävat att efterbilda: sammansläendet av enskildheterna till ett helt, det hava — även i sången — Zarathustrierna redan för årtusenden sedan uppnått. Richard Wagners ideal, vad var det annat än att åter söka sammanfatta konsten, i vars egentligt raffinerade utbildning han varsnade symptomen till urartning, till ett stort helt, besjälade genom musikens anda; sammanfatta den till en helhetskonst, i vilken enskildheterna höjdes upp och stöddes av det hela, såsom i varje naturens mästerverk? Ja, i »Parsifal» strävar han ju omissskänligt att i konstens sköte även indraga livets stora makt, religionen.

»Vilket skådespel, men också blott ett skådespel» — denna förnimmelse,

känslan av vanmakt hos allt det enbart estetiska, har alltså själva mästaren från Bayreuth förnummit, då han kände trängtan till att i sina scenskapelser utvidga de estetiska gränserna hän emot religionen. Detsamma kände Ibsen, då han i sitt senaste verk, »Naar vi døde vaagne», måste tillerkänna seger åt livets majestät över konstens skenvärld.

Dock — vi vilja ju icke här belysa den filosofiskt-religiösa sidan av den Zarathustriska läran utan blott det Zarathustriska sångsystemet. Vi vilja säga, att intet helhetskonstverk av någon annan kan ersätta oss helheten av vårt eget jag, kan ersätta oss den tusensträngade harpan av vårt eget inre väsen. Denna måste vi stämma och lära oss att behärska, om vi vilja fullkomna oss till sanna konstnärer, vare sig till konstnärer i konstens rike eller till konstnärer i vårt eget liv. Till båda målen leder oss ingen bättre väg än den hos våra ariska förfäder, över vilka såsom en vägvisare de djupa orden av Ainyahita stå skrivna: »Livet är harmoni».



Orgeln

av

CAMILLE SAINT-SAËNS.

Ur den berömda franske tonsättaren C. Saint-Saëns' i dagarna utkomna bok »Ecole Buissonnière, notes et souvenirs» (Paris, Pierre Lafitte & Co, 1913) hämta vi med benäget tillstånd av förlaget följande essay över orgeln. Utom denna artikel innehåller det fängslande arbetet bland souvenirs bl. a. författarens barndomsminnen, minnesteckningar över Victor Hugo och Louis Gallet m. m. samt en del uttalanden om konsten, såsom »l'anarchie musicale», »l'art pour l'art», »l'art decoratif», »science et art populaires», en avdelning om den religiösa musiken, flera musikalska »Portraits» m. m. Den synnerligen gedigna och spirituellt skrivna boken betingar endast ett pris av 3 fr. 50, d. v. s. kr. 2:80, och kan ej nog högt rekommenderas åt vännerna av C. Saint-Saëns utmärkta penna.

*

När Pan, den hästhovsbeprydde guden, genom att hopfoga olika långa vassrör uppfann den flöjt, som bär hans namn, skapade han i själva verket orgeln; ty det erfordrades endast, att man till denna flöjt fogade en klaviatur och en bälg för att konstruera dessa vackra instrument, som de primitiva målarna plägade sätta i händerna på änglarna. Det var först under sin vidare utveckling som orgeln, när den så småningom blev det mest storslagna av alla instrument, fick en

religiös karaktär, på samma gång som katedralens resonans modifierade och mångdubblade dess klangskönhet.

Men orgeln är mera än ett instrument: den är en orkester, en samling av panflöjter av alla kalibrar, somliga ytterst små som barnleksaker, andra gigantiska som tempelkolonner. Var och en bildar vad man kallar en orgelstämma. Dessas antal är obegränsat.

Romarna förfärdigade orglar, som visserligen voro mycket enkla ur musikalisk synpunkt men likväl hade en rätt invecklad konstruktion, de s. k. vattenorglarna. Detta användande av vatten i blåsinstrument har alltid sysselsatt kommentatörernas intresse. Cavaillé-Coll studerade denna fråga, som han även lyckades lösa, i det att han påvisade, att vattnet i dessa orglar tjänade att komprimera luften. Detta sinnrika men ofullständiga system kunde endast användas på mycket primitiva instrument. Tangenterna voro antagligen mycket stora och spelades med knytnävsslag.

Men lämnom de lärda forskningarna för konsten, de primitiva instrumenten för de fullkomliga. På Sebastian Bachs och Rameaus tid var det som orgeln fick sin storartade karaktär. Stämmornas antal mångdubblades, organisten får dem att fungera genom register, som han efter behag drager ut eller skjuter in. För att skaffa sig flera möjligheter mångfaldiga konstruktören klaviaturerna; till dessa för händerna kommer pedalklaviaturen. Tyskland var vid denna tid det enda landet, som hade pedalklaviaturer, värda detta namn, och som kunde tillåta utförandet av ett något sånär intressant basparti; i Frankrike och annorstädes kunde de rudimentära pedalerna endast frambringa några fundamentala noter eller några uthållna toner. Ingen utom Tysklands gränser skulle kunnat utföra Sebastian Bachs kompositioner.

Spelandet på de gamla instrumenten var tröttande och obekvämt; touchen var hård, och då man sammankopplade manualerna, krävdes ofantlig fingerstyrka för att kunna spela. Man behövde en medhjälpare, ja, t. o. m. flera, när det var fråga om så kolossala orglar som de i Harlem eller Arnheim i Holland. Man kunde icke så ofta modifiera stämmornas kombinationer; varje nyans mellan det hårda fortet och det mjuka pianot var omöjlig.

Cavaillé-Coll var bestämd att ändra allt detta och öppna en omätlig horisont för orgeln. Han införde i Frankrike pedalklaviaturer, som voro värda denna benämning, och genom att uppfinna harmoniska stämmor förlänade han de högre tonerna en glans, som de förut saknat, han uppfann underbara kombinationer, som tilläto organisten att i vilket ögonblick som helst ändra sitt instruments kombinationer

och variera dessas tonstyrka utan att behöva lämna klaviaturerna eller mottaga hjälp av någon annan. Redan före honom hade man funnit på att innesluta vissa stämmor i en låda med ett lock, som en pedal öppnade och stängde efter behag, varigenom man kunde uppnå de finaste nyanser. Genom olika förfaringssätt lyckades man även göra orgelns touche lättare än pianots.

För några år sedan uppfunno de schweiziska fabrikanterna nya hjälpmedel, som göra organisten till ett slags trollkarl; det underbara instrumentets mångfaldiga resurser stå till hans förfogande, lyda hans minsta vink.

Dessa resurser äro ofantliga; orgelstämmorna överträffa vida alla orkesterinstrumenten; vilket instrument skulle exempelvis kunna rivalisera med 32-fotspiporna, som sträcka sig två oktaver under violoncellens stora c? Från ett pianissimo, som närmar sig tystnadens gräns, och ända upp till en fruktansvärd och överväldigande styrka äro alla nyanser möjliga för detta sagolika instrument. Omväxlingen i klangfärg är omätlig; flöjtstämmor av olika slag, gambakören, som närmar sig stråkinstrumentens klang, mixturerna, där varje not anger icke allenast grundtonen utan även övertonerna, varav ernås en säregen klangverkan, som endast orgeln kan frambringa; vidare imitationer av orkesterinstrumenten, trumpetten, klarinetten, krumhornet, fagotten, voix celestes av olika slag, den märkliga vox humana och alla de otaliga kombinationerna mellan dessa stämmor, alla de nyanser, som man ernår genom att i det oändliga blanda alla denna underbara paletts färger.

Läggom så här till vidundrets outtömliga lungor, som frambringa dessa långa toner, vilka i sitt lugna majestät sakna varje motstycke. För att fylla dessa lungor hade man länge ingen annan utväg än att anlita orgeltramparna, som fingo arbeta i sitt anletes svett med händer och fötter; vi hava det bättre ställt numera. Bälgen i den gigantiska orgeln i Albert Hall i London drages av en ängmaskin, något som ger organisten möjlighet att förbruka så mycket luft som helst men som på samma gång omöjliggör ett oförberett begagnande av orgeln. Andra instrument betjäna sig av elektriska motorer, som ju utan jämförelse äro de lättaste att hantera, eller av hydrauliska system, som hava en enorm styrka och äro synnerligen bekväma, emedan man endast behöver trycka på en knapp för att sätta i gång trampinrättningen. Men dessa mekaniska inrättningar äro icke skyddade för missöden; så hände det författaren en dag, när jag just skulle sluta första frasen i Adagiot i Liszts stora Fantasi över koralen ur »Profeten», att det rör, som överförde vattnet till orgeln, brast, och orgeln blev

stum (det var i Genève i den vackra salen Victoria). Jag har alltid trott, kanske med orätt, att illvilja var orsaken till missödet.

Denna Fantasi av Liszt är det ypperligaste verk, som existerar för orgel; det räcker 40 minuter, men intresset slappas icke för ett ögonblick. Alldeles som Mozart i sin Fantasi och sonat i c-moll hade en förkänsla av det underbara pianot — så synes även Liszt, när han för mera än ett halvt sekel sedan skrev denna Fantasi, hava förutsett det instrument på tusen resurser, som vi hava.

Begagnar man sig verkligen av dessa resurser så, som man skulle kunna, och så, som man borde? Tyvärr blir svaret, om man skall vara uppriktig: de förbliva alltför ofta obegagnade, eller nära nog obegagnade.

För att dra den största möjliga nytan av ett stort instrument, måste man först och främst lära känna det i grund och botten, något som icke går på en dag; ty, på samma gång som orgeln är en förening av instrument, vilkas antal är fakultativt, och de mest olika hjälpmedel stå organisten till buds för deras manövrerande, så finns det icke två instrument i världen som likna varandra. Orgeln är intet annat än ett tema med otaliga variationer, bestämda av den plats, orgelbyggaren har till sitt förfogande, av den summa, som han har att röra sig med, av hans uppfinningsförmåga, hans godtycke. Endast efter lång tid kan en organist lära sig att kunna sitt instrument »på sina fem fingrar» och att röra sig på det som fisken i vattnet, endast behövande bry sig om det rent musikaliska. Och för övrigt, för att kunna röra sig absolut fritt med sin enorma paletts alla färger, finnes det blott ett enda medel: att djärvt kasta sig in på improviseringen.

Men improviseringen, den franska skolans glanspunkt, har under den sista tiden varit föremål för skarpa meningsskiljaktigheter, huvudsakligast beroende på den tyska skolans inflytande. Under förevändning att en improvisation ej skulle kunna gå upp emot Sebastian Bachs, en Mendelssohns mästerverk, har man avrätt de unga organisterna därifrån.

Detta tillvägagångssätt är olycksbringande, emedan det är oriktigt; det innebär helt enkelt negationen av vältaligheten. Tänker man på, vad talarstolen, katedern etc. skulle vara utan improviserat tal? Vet man icke, att en talare, han må vara aldrig så bländande när han tar till orda, förlorar sin framgång, så snart han tar penan till hjälp? Samma fenomen återfinnes i musiken. Lefébure-Wély, som var en underbar improvisatör (jag kan tala om honom, emedan jag hört honom) har icke lämnat efter sig annat än obetydliga orgelstycken. Och jag kunde nämna många bland våra samtida,

som först i improviseringen ge sitt bästa. Orgeln är en besvärjare; vid dess beröring vaknar fantasien, det oförutsedda framträder ur det omedvetna; det är en hel värld — som alltid är ny och som aldrig återkommer —, vilken framträder ur skuggan, liksom en förtrollad ö, som framkommer ur havet för att åter och för alltid återvända dit...

Vad se vi alltför ofta i stället för detta féeri? Några stycken av Sebastian Bach eller Mendelssohn, upprepade till övermättnad; mycket vackra stycken visserligen, men konsertstycken, placerade i en katolsk gudstjänst, dit de ej alls höra; stycken, skrivna för gamla instrument, för vilka den moderna orgelns resurser icke alls passa eller åtminstone passa illa; på det sättet tror man sig hava gjort ett framsteg.

Jag vet mycket väl, vad man kan invända gent emot improvisationen. Det finns dåliga improvisatörer, vilkas spel icke har något intresse. Men det finns även predikanter och riksdagsmän, som äro dåliga talare. Det behöver icke inverka så mycket. En medelmåttig improvisation kan man alltid härda ut med, när organisten är genomträngd av denna idé, att musiken i kyrkan bör ansluta sig till gudstjänsten, understödja andakten och bönen. Och även om orgeln i denna anda icke har något att säga, som vore värt att upptecknas, så vore det i alla fall på samma sätt härmed som med dessa gamla målade kyrkfönster, på vilka man knappast kan urskilja figurerna, men som likväl väcka vår förtjusning vida mer än de moderna fönstermålningarna. Man må säga, vad man vill, men en passande improvisation har högre värde än en stormästare, förutsatt att det i konsten icke finnes något fullödigt, så länge det icke är på sin rätta plats.

Sålunda har jag under de några och tjugo åren, som jag skött orgeln i La Madeleine, nästan alltid improviserat, hängivande mig på vinst och förlust åt min fantasi; och det har varit en av mitt livs högsta fröjder.

Men man hade ett talesätt: jag vore den stränge och torre musikern; och man hade bibringat publiken den tanken, att jag icke spelade annat än fugor; med den påföljd, att en ung dam, som skulle gifta sig, kom och bad mig att icke spela sådana vid hennes vigselakt.

En annan åter bad mig spela en sorgmarsch; hon ville gråta vid sin vigsel, och då hon icke hade någon särskild fallenhet härför, räknade hon på orgelns medverkan för att få tårar i ögonen.

Men detta fall var ensamt i sin genre; i vanliga fall var det för min stränghet, som man var rädd. Men denna stränghet har alltid varit rätt måttlig.

En dag tog sig en vicepastor för att

undervisa mig i denna punkt. Åhörarna i La Madeleine, sade han, utgöras till stor del av rika personer, som ofta besöka operan. De ha där fått en del musikaliska vanor, som man måste respektera.

— Herr pastor, svarade jag honom, när jag från predikstolen får höra dialogerna på operan, skall jag lämpa musiken därefter; men icke förr.



Musikbrev från Melbourne.

Då man vet, att svensk musik först på senare tid blivit fullt bekant och uppskattad i Europa, särskilt i Tyskland, bör det ju ej förvåna, att den hittills varit alldeles okänd här i Australien. Emellertid har undertecknad i förening med fru Agnes Janson, huvudlärarinna vid University Conservatorium of Music här i Melbourne, varit i ivrig verksamhet att undanrödja detta missförhållande. Vi ha sålunda hitförskaffat från Sverige en del sändningar av svensk musikalstring, varav här lämnas en förteckning för dem, som intressera sig för saken: *Söderman*, »Andliga sånger», »Hjärtesorg», »Tannhäuser», »Der schwarze Ritter», Kung Heimer och Aslög» m. m.; *Norman*, »Rosa rorans bonitatem», »Kung Hakes död», »Snöflingornas saga» m. m.; *Sjögren*, Sonat för piano, Sonat för violin och piano samt en del sånger; *Alfvén*, »Klockorna» och en del andra sånger; *Stenhammar*, »Ett folk», »Florez Blanzeflor» samt »Ithaka»; *Beckman*, Sonat för violin och piano samt en del sånger; *Peterson-Berger*, Sonat för violin och piano, »Florez och Blanzeflor», samt »Skogsrået»; *Rangström*, en del sånger; *Hallén*, »Sverige», »Gustaf Wasas saga» och »Skogsrået». Undantagandes Södermans ouv. till »Orleanska Jungfrun» har ej efterskickats några orchesterkompositioner, men, om omständigheterna tillåta, är min mening att få hit Alfvéns sista symfoni, en pianokonsert av Stenhammar, en violinkonsert av Aulin samt någonting av Hallén.

De, som fått sig anförtrott och med mycken försträelse åtagit sig att utföra ovannämnda kompositioner, äro: pianisten Mr Smith, violinisten Mr Toy, sångerskorna Misses Williams, Bagge, Christiansen, Bennic, Humpbrey, Paton, Dunstan, Sissons o. sångarne Messrs Bartleman, Thomas, Stevens, Calliër, Rippon, Nicholson, Hooke, Earp, Schilling, Me Call och Thampson. Alla äro framstående konsertsångare och Messrs, Hooke, Earp, Schilling samt Me Call ha lovat att vid lämpliga tillfällen låta Melbournepubliken få kännedom om den svenska manskvartetten, vilken fångat deras livliga intresse, sedan jag givit dem: »Glad såsom fågeln», »Djupt i havet» och »Fast du svikit din flickas tro».

Ett tidsödande arbete har varit att översätta all text till engelska, men det har varit nödvändigt för att göra musiken rätt förstådd.

Som synes, har svensk musik sålunda blivit bekant i vidsträckt musikkretsar, och all utsikt finnes, att den inom kort och så småningom skall bliva känd och uppskattad av den stora publiken. De ovan nämnda sångare och musici säga enstämigt, att de äro förtjusta i den nya beaktenskapen.

Lundqvists musikhandel har underlättat arbetet genom att lämna musikalien till betydligt nedsatt pris.

Magnus Lagerlöf.



Beethoven och Thérèse Malfatti.

En tysk författarinna med pseudonymen La Mara utgav för några år sedan grevinnan Thérèse Brunswicks memoarer, till vilken Beethovens ryktbara brev »till sin odödliga älskade» riktades, efter vad man allmänt anser. I memoarerna nämndes visserligen ingenting om detta brev, men Thérèse Brunswick talade där mycket förtroligt om Beethoven, och La Mara kunde till detta lägga ett tiotal av grevinnan Brunswicks släktingars och vänners uttalanden, som alla gingo ut på att hon, trots en lindrig puckelryggighet, varit trolovad med Fidelios kompositör.

Denna uppgift väckte emellertid många motsägelser till liv. Det var i synnerhet andra av grevinnan Brunswicks släktingar, som opponerade sig, nästan som skulle denna del av släkten ansett det för en fläck på familjeäran att ha varit trolovad med ett av världens allra största musikaliska snillen. Och på allra sista tiden har i den tyska pressen nämnts ett annat namn, vars bärarinna försäkras ha varit Beethovens rätta trolovade.

Man vet, att Beethoven vid en viss tidpunkt av sitt liv faktiskt hade för avsikt att gifta sig. Den 2. maj 1810 bad han sin landsman Wegeler att så snart som möjligt skicka hans dopattest från Bonn, och en gemensam vän skriver tre månader senare till Wegeler, att om musikern aldrig tackat för den honom tillsända dopattesten, så var det, emedan hans giftermålsplaner strandat. Man kan numera med full visshet påstå, att dessa planer icke gällde den vackra Giulietta Guicciardi, emedan hon aldrig ens anade den lidelse hon väckt hos sin bullersamme och en smula klumpige pianolärare. Att Beethoven förlovade sig med Thérèse Brunswick är den ur alla synpunkter sannolikaste hypotesen, men det är ju just denna, som man på sista tiden velat opponera emot. Vem var då den unga flickan, för vars skull Beethoven skrev efter sin dopattest?

Den lärde musikhistorikern Hugo Riemann och flera andra av mästarens biografer under senare tid påstå, att denna unga flicka skulle varit Thérèse

Malfatti, dotter till en rik husägare i Wien och brorsdotter till doktor Malfatti, som under många år förgäves behandlade Beethoven för hans dövhet. Hans båda förtjusande brorsdöttrar, Thérèse och Nanette, voro år 1810 sjutton och sexton år gamla. Beethoven kände dem båda och hade givit dem några pianolektioner; han var utan tvivel mycket god vän med dem. En dotter till Nanette — hon gifte sig kort efter denna tid med en vän till Beethoven, baron Gleichenstein —, har försäkrat, att den store musikern anhöllit om hennes mosters hand, men å andra sidan framhåller en mycket nära vän till Beethoven och familjen Malfatti, att en närmare förbindelse mellan den store kompositören och någon av flickorna Malfatti aldrig ens varit på tal, ett påstående som bekräftas av Beethovens mest förtrogna vänner under hans sista år.

Problemets lösning beror i sista hand på den betydelse, man anser sig kunna inlägga i det enda brevet från Beethoven till Thérèse Malfatti, ett brev, som i likhet med nästan alla Beethovens, saknar datum och årtal, men som enligt vad som med visshet fastställts skrivits just samma år, 1810. Detta brev, som fullständigt dechiffrats av den lärde A. Leitzmann, är av följande lydelse:

»Högtärade Thérèse, jag närsluter härmed det utlovade (en »Lied» med gitarrackompanjemang för Nanette), och om inte allvarligare hinder kommit emellan, skulle jag skickat flera för att visa att jag alltid ger mina vänner mer än jag lovar. Jag hoppas ni har full sysselsättning och roar er bra — dock icke alltför mycket det sistnämnda, så att ni får tid att ibland tänka på oss. Det vore att alltför mycket räkna på er eller att ge mig själv ett alltför stort värde, om jag tillämpade på er denna tanke: »Människorna äro icke förenade endast då de äro tillsammans: den frånvarande, den döde lever också bland oss» (citat ur Goethes Egmont). Men vem skulle väl våga tillämpa sådana ord på den flyktiga Thérèse, som tar allt här i livet så lätt? Men glöm åtminstone inte för allt annat, som upptar er, pianot, eller rättare sagt musiken. Ni har så stor begåvning för den! Varför inte odla den grundligt? Ni som känner så varmt för allt gott och skönt, varför vill ni inte bli förtrogen med fulländningen i en så väcker konst, som alltid sprider sin strålgans över vårt liv?

Vad mig själv beträffar, lever jag mycket ensam och stilla, och om än några strålar ljus då och då lyckas väcka mig ur min dysterhet, behåller jag alljämt intrycket av ett tomrum, omöjligt att fylla upp, sedan ni alla lämnat Wien; och detta tomrum är så stort, att inte ens min konst, min alltid trofasta vän, lyckats utplåna saknaden.

Ert piano är beställt, och ni får det snart. Om ni finner skillnaden stor mellan det sätt varpå jag behandlat ett musikaliskt tema tidigare och mitt skriftliga utredigande därav, så försök själv att förklara det för er, men ta inte alltför mycket er tillflykt till punschen för att klara tankarna.

Vad ni är lycklig som får fara till landet så tidigt! Jag får icke denna glädje förrän den åttonde i nästa månad: jag gläder mig däråt som ett barn. Vilken njutning att få vandra omkring i skogen, bland träd och blommor och stenar! Det är inte tänkbart att någon skulle kunna älska landet högre än jag. Skogen, träden och klipporna ge oss det eko vi behöva. Var god och ge er kära syster Nanette hennes visa arrangerad för gitarr. Jag har haft ont om tid, eljest skulle jag också skrivit orden under noterna. Snart skall ni få andra kompositioner av mig, vilka ni inte skall behöva beklaga er över att de äro svåra att utföra.

Har ni läst Goethes Wilhelm Meister och Schlegels Shakespeareöversättning? På landet har man gott om tid; om ni så vill, skall jag skicka er dessa båda arbeten. För övrigt har slumpen fogat så, att jag har en god vän boende i er närhet. Kanske kommer jag en förmiddag till er på en halvtimme. Ni ser, att jag är angelägen om att inte tråka ut er för länge! Jag ber om min hälsning till era föräldrar och till er syster Nanette.

Adjö, högtärade Thérèse. Jag önskar er allt gott och vackert här i livet. Glöm mig inte, och var övertygad om, att ingen kan önska er en lyckligare och gladare framtid än jag, och det till och med om ni inte har den ringaste sympati för er tillgivne vän och tjänare Beethoven.»

Där ser man, hur Beethoven vid den tid, då man tror att han förlovade sig med Thérèse Malfatti, skrev till denna »flyktiga» och älskvärda unga flicka! Aterstår att se, om detta brev är från en förälskad man och om det ens är möjligt att Beethoven efter att ha skrivit det skulle kommit på den idén att taga dess adressat till hustru. Det är ett helt litet psykologiskt problem, vars lösning överlämnas åt läsaren. Må var och en få avgöra, huruvida mästaren till så många storslagna kompositioner ens kunnat drömma om att förena sitt liv med den lilla söta wienskas, som han uppmuntrade att »inte alltför mycket ta sin tillflykt till punschens hjälp» för att göra klar för sig den förändrade redigeringen av samma musikstycke.



OBS! Billig och verksam annonsering om Musiklektioner, Musikalien och musikinstrument i Svensk Musiktidning.



Edouardo di Giovanni
som Folco i Mascagnis »Isabeau».

Från Roma (III) och Rivieran.

16 febr. 1913.

Sedan en, med undantag likväl för den unga sångerskan *Bice Del Pintos* Desdemona, ganska ojämn exekution av Verdis även i Italien mera sällan uppförda *Otello* avslutat »Adriános» operasång, inledde Costanzi-teatern annandag jul sin stora karneval-»stagione» med en, snart sagt, i det hela oöverträfflig tolkning av *Wagners* »Valkyrian» (*La valkiria*). Visserligen skulle en baryton varit att föredraga såsom Wotan, men eljest torde man knappast finna en mera fulländad representant för åsaguden än basisten *Nazzareno de Angelis*, vars föredrag av avskedet till Brynhilda — liksom ock av kungens synerba romans i »Don Carlos» — var underbart skönt och djupt gripande; efter honom övertogs nämnda partier med framgång av en annan yngre bassångare, *Giulio Cirino*. Vid dessas sida framstodo värdigt *Lina Pasini-Vitale* — »maëstrons» maka — i *Siegfrinds* och *Élena Rakóvska*, ryska till börden, i titelrollen. Däremot verkade spanske tenoren *Juán Raventos-Siegmund* rätt svag, särskilt i fråga om höjdtönen. Så mycket mera utmärkte sig den av *Edoardo Vitale* dirigerade orkestern.

Allt hitintills har »Costanzi», även denna säsong med *Walter Mocchi* såsom impresario, ehuru regementet därstädes högst energiskt, att ej säga hänsynslöst despotiskt skötes av en kvinna, nämligen hans hustru, den förut i egenskap av primadonna illustra *Emma Carelli*, trots upprepade sjukdomsfall bland de förnämsta artisterna utvecklat en åtminstone för italienska förhållanden rent av feberaktigt liflig aktivitet. Andra programmet, *Donizettis* både i fråga om text och musik antikverade Maria — av vitzmakare omdöpt till »Mattia» — di Rohan, huvudsakligen anmärkningsvärd för att den vimlar av dueller, minst en för varje akt, hade sin enda »raison-d'être»

på repertoaren såsom entré-opera för baryton-»fursten» *Mattia Battistini*, vilken, förträffligt sekunderad av romerska tenoren *Angelo Pintucci* och argentinska mezzo-sopranen *Juanita Capella*, här har en sannskyldig paradroll. Närmast följde tvenne *Verdi*-melodramer, *Rigoletto* med ett annat stjärnpär, *Riccardo Stracciari*-protagonist och *Edoardo Garbin* såsom härtingen, samt *Don Carlos*, beundransvärd trots sina longörer, även med uteslutandet vid denna repris av hela första akten, redan på grund av sitt verkligt himlaborna, formligen extasierande vänskaps-motiv, den ovan anförda romansen och duetten mellan kungen och storinkvisitorn, väl den yppersta bas-»duo», operalitteraturen har att uppvisa. Återgivandet var ock magnifikt med *Giuseppe Taccani* och en ung tenor från Canada, *Edoardo di Giovanni* alternerande i titelpartiet, *Juanita Capella* och hennes landsmaninna *Elvira Galeazzi* i drottningens samt *Mattia Battistini* och *Riccardo Stracciari* i markis Posas resp. roller.

Från »Costanzi» är till sist att förmäla, det den i sin snövita mantel höljda, ej mindre kyska än fagra prinsessan *Isabeau* nu äntligen hållit sitt intåg därstädes efter att redan 1911 gjort sin apparition i Sydamerika och nära på ett år senare sitt första framträdande i Italien. Väl mindre inspirerad av *Íllicas* miserabla librett än av dess förebild, den sköna medeltidslegenden om lady *Godíva*,¹ har *Mascagni* här återgått till sin i »*Ratcliff*» uttryckta första kärlek, romantiken samt skapat ett verk, uppfyllt av äkta italiensk melodirikedom och den mest synerba orkesterkolorit: det vare nog att förutom de livfulla folkkörerna erinra om, i första akten kungens och *Isabeaus* duett, den senares mantelaria samt *Folcos* »vision» och falk-sång, i andra akten dennes invokation och det effektfulla symfoniska intermezzot samt framför allt i den tredje de två prinsess-tärnornas ljuvliga bön och den härliga slutscenen mellan *Isabeau* och *Folco*. För att citera kompositörens främste vapen-dragare i romerska pressen, »*Messagéros*» musikkritiker, äro i »*Isabeau*» hans allra bästa egenskaper koncentrerade: »*Cavallerías*» och »*Amícas*» verv och glöd, »*Amíco Fritz*» friska charm, »*Le máscheres*» eleganta gratie, »*Iris*» djupa känsla och »*Ratcliffs*» tragiska kraft. Men sitter *Mascagni* i fullaste mått inne med den musikaliska uppfinningens ovärderliga gåva, så är däremot hans tekniska talang dessvärre alltför ganska bristfällig med en i sin enfatiska våldsamt ofta överlastad instrumentation och en rent modern skärpa i hans harmonimodulationer och en del orkestrala sammanställningar, så mycket mera överraskande, som han ännu envist fasthåller den traditionella indelningen av operan i arior, duetter etc.

Att framgången ej heller nu svek, berodde säkert icke minst på det perfekta utförandet

av i främsta rummet de tre huvudpartierna. Protagonist här liksom senast i *Nápoli* är *Maria Farneti*, vilken jämväl allra först inkarnerat denna enkom för henne kreerade uppgift, den svärmiske ynglingen *Folco* hade i *Edoardo di Giovanni* en i allo idealisk representant, och *Eugenio Giralóni*, en barytonist, som i sina prestationer städse är sann konstnär, förlänade åt sin karrikatyrkung största möjliga nobless och majestät.

*

Genom sina föregående operor, »*Le donne curiose*» (*Nyfikna fruar*),¹ *I quattro rustéggi* (*De fyra grobianerna*) — bägge grundade på *Goldónis* liknämnda komedier — och *Il segreto di Susanna* (*S:s hemlighet*),² fördelaktigt känd särskilt i Tyskland, har germansk-italienske kompositören *Ermanno Wolf-Ferrari* äntligen, bortåt sex år efter dess tillkomst, fått sin senaste sceniska skapelse tolkad i sitt eget fädernesland, i det att hans *I gioielli della Madonna* (*M:ns juveler*) i dagarne f. f. g. uppfördes i *Génovas* magnifika stadsteater, »*Carlo Felice*». Behandlande en rent av pinsamt ruskig episod ur *Nápolis* »*mala vita*», är detta veristiska musikdramas av *Carlo Zangarini* och *Enrico Golisciani* på vers författade librett minst sagt realistisk och skyr t. ex. ej ens att låta hjältinnan återgiva en verklig pöbel-»*canzonaccia*». Även därvidlag ett slags *Carmen*, snärjer *Maliella* med sin förföriska fägring och sitt fräcka koketteri oemotståndligt männen i sina fatala garn. Brutalt tillbakavisar hon den hederlige smeden *Gennáros* hyllning, men däremot vinner en ung och vacker »*camorra*»-chef, *Rafaële* nåd för hennes ögon. Det är just *Madonnans* stora festdag, och då processionen med den heliga jungfruns av dyrbara smycken prydda staty tågar förbi, förklarar sig till och med den nye älskaren för att bevisa övermåttat av sin lidelse färdig till ett helgerån. Visserligen avböjer *Maliella* hans djärva anbud, emellertid när *Gennáro* kort därefter ånyo söker beveka hennes känslor, svarar hon honom med att hänvisa till detsamma. Den av kärlek och svartsjuka förblindade ynglingen utför omedelbart dådet och tilltvingar sig »*in natura*» sin belöning. Härmed slutar andra akten. *Maliella* ilar nu till *camorristernas* högkvarter för att vädja till *Rafaëles* hämnd. Denne giver sina anhängare order att bringa honom *Gennáro* död eller levande, men då han finner sin sköna smyckad med *madonnans* juveler, gripes han av vämjelse och avsky, jämväl övertygad om till vad pris hon erhållit desamma. Till sist störtar *Maliella* ut för att söka sin död i havets sköte, och *Gennáro*, som under tiden införts, berövar sig själv livet, sedan *camorristerna* skyndsamlingen avlägsnat sig av fruktan att råka ut för hans »*jettatúra*»².

¹ Författaren har rent av våldfört sig å densamma, och hans absurditeter kulminera i kungens allt annat än faderliga straffdom över *Isabeau* att splittra naken rida genom staden... emedan hon vill förbliva jungfru.

¹ Den förra har även givits å *Stockholms* kgl. teater, medan den senare år 1911 representerades å »*Costanzi*» i *Roma*, då vi ock redogjorde för denna »*lever de rideau*» i Sv. Mktg.

² En olycksbringande blick, som enligt *napolitansk* övertro tillskrives vissa människor.

Wolf-Ferráris musik har sin största förtjänst i sin högdramatiska färgläggning, och särskilt utmärker sig hans orkestration för praktig kolorit och elegant faktur. I melodiöst hänseende står andra akten otvivelaktigt högst, och även den första med sina livliga och karaktäristiska folkscener skulle vara synnerligen effektiv, därest densamma ej genom sin längd — fullt motsvarande pjäsens båda övriga — verkat väl tröttande. Till dess framgång bidrog i väsentlig mån utförandet, med *Ebe Boccolini-Zaccóni* såsom Maliella, spanske tenoren *Isilio Calleja*-Gennáro och *Doménico Viglióne-Borghese*, en alltigenom fulländad *Rafaële* samt icke minst orkestern under sin »mästro», *Egisto Tangos* erkännansvärda ledning.

*

Av de mångfaldiga musiknjutningarna å franska Rivieran intaga alljämt Casinoteaterns i Montecarlo med dess lysande galang av »stjärnkonstnärer» under *Raoul Gunsbourgs* genialiska ledning förnämsta rangen. De senaste föreställningarna hava upptagit Gounods »*Roméo et Juliette*» och — till förmån för den fattiga italienska kolonien i Mönaco — Puccinis »*Bohème*», varest tvänne därvarande publiks korade gunstlingar av rysk nationalitet, *Dimitri Smirnov* och *Lydia Lipkóvska* representerade de båda älskande paren; i går gavs f. f. g. Massenets »*Thais*» med deras landsmaninna *Maria Kusnetzoff*, en ypperlig lyrisk »tragédienne», i titelpartiet samt »*Opéra's*» i Paris magnifike barytonist *Maurice Renaud* och den charmante tenoren från »*Opéra-Comique*» *David Devriès* i Athanaëls och Nikias' roller.

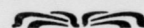
Med den pietet, för vilken den nyligen hädangångne tonsättaren städse varit före-

mål i Montecarlo, där jämväl några av hans senaste operor haft sina upremiärer, hade teaterns förträfflige förste kapellmästare *Léon Jehin* åt hans minne ägnat andra avdelningen av den sista »klassiska» konserten, uteslutande med *Massenet*-kompositioner, däribland en Casino-orkestern dedicerad f. f. g. utförd posthum »*Suite théâtrale*» med en av »*Opéras*» bästa primadonnor, *Lucy Arbell* i det vokala solopartiet. Även de klassiska konserterna i Nices »*Palais de la Jetée*», som verkligen förtjäna benämningen *matinée*, enär de äga rum alla fredagar kl. 10—12 f. m., medan Montecarlos äro förlagda till torsdagseftermiddagarna, sedan åtskilliga år under italienske musikveteranen *Nicóla Gervásios* beprövade ledning, åtnjuta med rätta ett stort anseende. Här har ock nyligen den berömde pianovirtuosen *Ignaz Paderevski* givit två konserter med jämväl en ekonomisk behållning av över 20,000 francs. En högst splendid musikmatiné var ock den ståtliga mottagning, som i går gick av stapeln i prefekturans eleganta salonger under medverkan av sådana artistiska storheter som *Félia Litvinne*, *Feodor Chaliapin* och *Dimitri Smirnov*, ackompanjerade av »*Casino Municipal's*» utmärkta orkester.

Angående säsongens i Nice båda hitillsvarande lyriska evenemanger se vi helst att få uttrycka oss så kortfattat som möjligt. *L'aigle* (Örnen), vilken å dess »*Opéra*» haft rätt stor »succès», väl huvudsakligen på grund av det effektfulla ämnet och den praktiga uppsättningen, utgör en med sedvanlig rutin av *Henri Cain* sammanställd serie dramatiska tablåer ur *Napoléon I:s* liv, vars av »*Quo vadis*» kompositör *Jean Nougues* talangfullt arrangerade musik, såsom denne själv anmärker i en inledning till sitt partitur, är en kompilation av mer eller mindre kända populära melodier

alltifrån »*Le chant du départ*» till den lidelsefulla »*Ça ira*». Med all tillbörlig respekt för *Maurice Maeterlincks* litterära och *Paul Dukas'* musikaliska genius samt icke minst den strålande vackra *Lilian Grenville-Arianes* fysiska uthållighet¹ — hon dominerar faktiskt scenen från början till slut, medan pjäsens helt enkelt vedervärdiga manliga huvudperson endast har några få tirader att sjunga i första akten, i den andra lyckligtvis fullkomligt lyser med sin frånvaro och i den tredje allenast har att se ynkelig ut —, att ej tala om orkesterns formliga jättearbete under *Jacques Mirannes* energiska ledning, kunde vi ej annat än draga en lättnadens suck, då ridån till sist gick ned efter »*Casinos*» premiär av ett så både långrandigt och smaklöst puerilt opus som de båda förstnämnda autornas *Ariane et Barbebleue* (*Ariadne* och riddar *Blåskägg*).

C. v. P.



Äkta och oäkta originalitet.

En person går ofta och gäller för att vara originell, endast emedan hans sätt att tala och vara skiljer sig från andras. Han beundras av många ytliga personer, som finna honom intressant, emedan han med en viss lätthet gör flotta anmärkningar, uppställer paradoxer, som ha ett sken av sanning, och överraskar t. o. m. ibland

¹ Det måste emellertid rättvisligen erkännas, att hennes senaste kreation bildar en värdig »pendant» till hennes av oss förut i Sv. Mktg omtalade, utsökta tolkning av hjältnan i *Maeterlinck-Debussy's* »*Pelléas et Mélisande*».

Jean-Philippe Rameau.

Ur den nyligen på P. A. Norstedt & Söners förlag, Stockholm, utkomna boken »*Från Rokokotidens musiklif*» av fru Ina Lange taga vi oss friheten meddela denna skildring av Rameaus ungdom, utgörande första kapitlet i essayen om »*Harmonilärans grundläggare*». Arbetet, som kostar kronor 3: 50, innehåller dessutom skildringar över Lully och Couperin.

Det skulle hållas familjeråd en lördagsafton år 1700 hos organisten herr Jean Rameau i Dijon, som bodde vid Saint Michelgatan, helt nära hans egen kyrka »*Saint-Etienne*».

Från fönstren hos organisten kunde man se den vackra byggnadens alla ornament och utskärningar, och när det var månsken, tecknade sig dess fina konturer i stor klarhet mot himlen, men lämnade däremot organisthuset i skugga. Om sommaren hörde familjen Rameau i sina rum, hur dess överhuvud satt och övade sig på orgeln i katedralen, och när solen lyste in genom de brokigt målade glasrutorna, kunde man från fru Claudines sängtrum se orgelpiporna skimra i röda, gröna och violetta skiftningar mitt emot på orgelläktarna.

Denna kyrka hade under barnens uppväxt för de små spelat rollen av något slags försyn, ett synligt himmelrike här på jorden, ett ställe där deras skyddshelgon bodde och levde lika verkligt som de själva levde och bodde i organisthuset.

Här hade musikens heliga Cecilia dessutom sin egentliga bostad, osynlig om dagarna, då barn äro vakna, och endast om natten synlig för dem som då fingo sitta vid orgeln och höra henne spela.

I denna kyrka satt också fadern, Jean Rameau, och spelade, och han fick av den sitt underhåll, så att han kunde livnära sig själv och sin familj.

Det var en mäktig vän barnen ägde i detta tempel, hvars torn sträckte sig upp emot molnen och i vars skydd de kunde leka i gruset nedanför och höra, hur högst uppe på galleriet korgossarna övade Mariamässan.

Nu voro barnåren slut, men katedralen hade ännu något kvar av sitt forna inflytande över de ungas sinnen. Dock tycktes den dem ej så hög som förr, och den heliga Cecilia spelade ej mer orgel om nätterna. Det

var en annan tid. Och barnen dyrkade andra helgon.

Men nu var det afton. Husets käreste vän, den gamla kyrkan, stod som en mörk, i skuggor svept mau-solé, och endast spiran högst uppe behöll ännu en stund ett återsken från den sjunkande solens sista ljus. Det låg något mystiskt, nästan hotande i de mörka stenmassorna, som höjde sig framför det låga huset nedanför, men härpå tänkte släktförsamlingen inomhus icke. Familjen Rameaus vänner voro sammankallade till rådslag och stodo nu i grupper inne i salen, där, varest clavicymbalen intog hedersplatsen och notställare, viola di gambor och violiner lågo om varandra på bordet med noterna.

Ingen av gästerna, icke ens familjens närmast stående, visste, varför den gode Jean inbjudit dem till denna högtidliga familjekonselj, och man undrade vad den av dem alla så avhållne musikern i dag hade att meddela dem.

Fru Claudine gick omkring en smula orolig. Hon hade sin gröna tunga damastklänning på sig, och kjolens

med ett gott infall. Liksom i det vanliga sällskapslivet förekommer detta allt oftare i nutidens konstnärliga liv.

Ideligen prisas kompositörer såsom snillrika, intressanta och originella av en del av publiken och musikerna, under det att en annan del av dessa påstår dem vara ytliga talanger, som endast förstå att blanda med yttre effekter men i verkligheten sakna högre begåvning och berättigande. Den stora massan åter förhåller sig likgiltig och avvaktande, tills spørgsmålet kan synas vara avgjort och lyckan verkligen varit honom bevågen.

Den sanne konstnären, liksom den sanne människokännaren, litar vid sådana tillfällen endast på sitt eget omdöme, som han faller efter bästa samvete. Han analyserar noga varje komposition, han tager tankarnas självständighet i betraktande, undersöker deras organiska utveckling, ser efter om det härskar inre enhet och sammanhang mellan de enskilda delarna och om tankarna verkligen äro så betydande, att de berättiga ett åsidosättande av den sedvanliga formen, om uppfinningen är så rik och överraskande, att där faktiskt finnes en verklig begåvning, för vars skull man måste öfverse med excentriciteterna. Äro dessa betingelser uppfyllda, skall konstnären erkänna det nya och försvara den mot småaktiga angrepp, även om han anser, att lika stora tankar framträda skönast i regelbundna former. Han vill icke stå på deras sida, som hellre hålla tillgodo med tomhet och flackhet, än att de tillåta en verklig begåvning en viss frihet i sina rörelser.

Men har man efter grundlig prövning

förvissat sig om, att excentriciteten icke är en följd af en konstnärlig riktning, som måhända icke kunde erkännas, men som dock rörde en viss mening, utan att den härrör sig endast från en önskan att synas originell, då skall kännaren fälla den strängaste dom, även om denna skulle gå stick i stäv emot det stora publikums ögonblickliga uppfattning.

De flesta modernare kompositioner uppvisa en strävan hos tonsättarna efter originalitet i alla enskildheter. Det är icke längre som under den klassiska perioden i helhetens byggnad som tondiktarens begåvning ger sig tillkänna. Det är icke längre i den organiska, tematiska utvecklingen som komponisten vill visa sin originalitet, utan snarare i en påfallande omsorg om utarbetandet av det underordnade, något som ofta för med sig ett åsidosättande av huvudsaken, ett sökande efter nya kombinationer och ett experimenterande med nya effekter. Dessa sistnämnda hava särskilt i harmoniken och rytmiken ett vitt experimentalfält. Därtill komma så de breda melodiska fraserna, åsidosättande av den tematiska genomföringen, i vilkens ställe sammanställas melodiska och harmoniska grupper, som åter avbrytas och utan närmare motivering åter komma tillbaka. Allt mera sällan märkas kontrapunktiska strävanden, emedan dessa kräva strängare, villkorligheten bindande lagar.

Det är mycket vanskligt att avgöra, om man har med äkta originalitet att göra eller icke. Därtill fordras god vilja och tålmod. Man måste se bort från alla estetiska principer och förutsättningar och endast hava de mu-

sikaliska lagarna för ögat. Framför allt måste man akta sig för att begagna den klassiska periodens måttstock. Det nyttjar till intet att söka anden i det stora, man måste veta att värdera det sjäfulla snittet eller prägeln och icke under den nuvarande perioden fordra dessa stora självständiga genier, som städse kunna kännas igen på deras storhet och sär-engenhet, och som i varje form, även när de icke avveko från den vanliga, förmådde att skapa något nytt. Men man må med tacksamhet erkänna, när en tondiktare nu med de för handen varande medlen skapar sig ett eget uttryckssätt, det må nu vara i harmoniskt, melodiskt, rytmiskt, instrumentalt eller deklamatoriskt hänseende, och när han låter detta sitt sär-egna uttryckssätt gå i en viss, konsekvent riktning.

Även om det just icke är foster av en rik musikalisk fantasi, som ju alltid har överflöd på nya idéer, utan snarare en viss skärpt eftertanke och kombinationsförmåga, må man erkänna sådana prestationer, med vilka en säregen uttrycksförmåga är för-enad, om man vid närmare bekant-skap därmed får det intrycket, att denna icke är manér utan uttryck för en personlighet, som gömmer mycket både vackert och intressant. Man må utfinna och värdera det sköna utan hänsyn till om det bjudes i mera eller mindre vedertagna former. Man kan icke kräva ofelbara omdömen i konsten, där individuella åsikter och alle-handa inflytelser av uppfostran, läggning och sociala strömningar alltid vanskliggöra en säker och riktig vär-desättning.

otaliga veck tycktes nästan tynga på den lilla späda varelsen. Hon halft försvann ibland ärmarnas och kjolens lila puffar och garnityrer, och på huvudet satt en så kallad spansk slöja instucken bland lockarna, som om den ville dölja så mycket som möjligt av hennes bruna hår.

Intet av barnen syntes till. Jean-Philippe, den äldsta, nu jämnt sjutton-årige sonen lika litet som hans andra, nästan lika musikaliska syskon, Claude och Catherine! Man skulle således ej få höra deras utmärkta trior eller kvartetter med fadern. Det var alltså icke för att bedöma deras musik, som man var där. Och ändå sågs bland gästerna själve den »utomordentligt musikaliske» stallmästaren de Lantin, dessutom den violinspelande de Montagny, parlamentsledamot och kungligt råd, och ett par andra av de musikbeskyddande höga herrar och fina damer, som för sjutton år sen stått fadder åt Jean-Philippe, denne husets unge begåvade och älskvärde, men särdeles vidlyftige herr son.

Ja! Alla dessa förnämna gäster voro stora beundrare av musik, och några

av dem till och med komponerade. Herr Jean-Baptiste Lantin till exempel hade ju satt några och trettio av Horatii oden i musik, han måtte väl vara ett geni!

Och de Malteste, parlamentsråd och riddare, han som varje vecka hade musikaftnar hos sig och själv kunde »sätta bas till» en stämma, uppskriven för orgel eller clavecin, om honom kunde man väl säga, att han var ett musiksnille! Hos honom spelades och sjöngs såväl italiensk operamusik som Lullys danser och små symfonier. Varenda en av de damer, som voro närvarande, kunde sjunga eller »hålla en understämma», och sålunda var församlingen ju särdeles väl kvalificerad att avgöra vilken som helst musikalisk tidsfråga, vem den än kunde beröra.

Jean Rameau, organisten, var en mycket ansedd man, och hans ställning som organist i den musikalskan-staden Dijon gjorde, att hans ord, då han yttrade sig, alltid hade anspråk på uppmärksamhet av samhällets intelligenspartis samlade överhetspersoner. Jean Rameau var nämligen

mycket religiöst anlagd och hörde till ett sällskap allvarliga, moralpredikande och rigorösa borgare, vilka satt sig till uppgift att motarbeta det sedefördärf, som så länge härskat i lan-fördärv, som så länge härskat i lan-hovet i Paris.

I dag tycktes det, som om en tung sorg vilade på den gode musikerns sinne. När alla voro samlade och han hälsat såväl släktingar som vänner välkom-na, talade han till dem i den låga försiktiga, något lamenterande, nästan viskande, men ändå tydliga ton, som var honom egen.

»I dag för sjutton år sen var en glädjedag i mitt enkla hem. För sjutton år sen — den 26. september 1683 — voro vi alla här samlade för att fira min son Jean-Philippe Rameaus dop. Vi kunna säkert alla ännu minnas dagen, och den heliga jungfrun vare lovad, som har låtit oss alla leva så länge. Ja! Hon vare lovad, ehuru hon ej kunnat bespara oss sor-ger och bekymmer...»

Jean Rameau snyftade litet, ett par av damerna hostade betydelsefullt, och den lilla späda husmodern suckade

Vid undersökningen av vissa harmoniska och rytmiska egenskaper kommer det an på att utfinna, huruvida de äro betingade av en organisk nödvändighet, om de så nära äro knutna till den musikaliska grundtanken, att denna ej kan undvara dem, och vidare om det musikaliska innehållet står och faller med det uttrycksätt, den form, i vilken det bjudes. Är en musikalisk grundtanke av någon betydelse, så att den kan kallas skön även utan de harmoniska vändningarna och rytmiska säregenheterna — något som nästan alltid är fallet hos Schumann —, eller framkallas, som så ofta hos Chopin, av de ovanliga harmoniska vändningarna en egendomlig, nästan melodisk skönhet, så är värdet och betydelsen av den originella formen avgjord och fullt giltig. Är däremot grundtanken obetydlig, under det att det blott är harmoniska och rytmiska experiment, som väcka ett tillfälligt intresse, så är originaliteten oäkta.

Det lönar mödan att anställa försök med att så att säga avkläda grundtanken i en symfoni eller mångt fantasi-stycke af Schumann, att taga bort varje utsmyckning och grannlåt och endast stödja de nakna tankarna med de vanligaste ackorden. Naturligtvis bortfaller något av skönheten, men ofta skall man förvåna sig över den på så sätt avklädda tankens skönhet, man skall t. o. m. finna, att denna ofta var för rikligt inhöljd i harmoniens sinnrika vävnad, så att den knappast kunde visa sin rätta stolta och fasta hållning utan nästan tog sig mindre fördelaktig ut i de nog så pikanta rytmiska förskjutningarna. Mången melo-

di hos Schumann vinner, när den framställes i hela sin enkelhet och utan allt det egendomliga biverk, som skulle höja intresset.

Det är tydligt, att Schumann med de till hans konstnärliga individualitet hörande rytmiska och harmoniska, osedvanliga och mången gång något exentriska former och vändningar har givit första impulsen till dessa kompositioner av en stor del efterföljare, i vilka kompositioner just detta invecklade maskineri spelar huvudrollen, och där man får idel enskildheter och filigransarbeten i stället för form och helhet. Också i fråga om de överskrifter, med vilka han försåg sina mindre, ofta underbart sköna tondikter, har han fått efterliknare, vilkas produkter voro likaså intetsägande som överskrifterna voro lovande.

Själve Brahms, som skapat verk av så hög betydelse, och den geniale Rubinstein, i vars verk ofta en äkta hänförelse möter oss, kunde ofta icke lösgöra sig från en rikt utsirad bearbetning av en rytmisk fras, som annars icke kan erbjuda något synnerligt intresse. Värre är det likväl med mången nyare tonsättare, hos vilken man sällan finner en värdefull musikalisk tanke, som kan rättfärdiga den använda apparaten av harmoniska, enharmoniska, kromatiska och andra experiment. Man stöter på banala fraser, som möjligen kunde falla en musiker i fingrarna under likgiltigt preludierande, och sådana fraser utstyras med stor pomp, vridas och vändas harmoniskt och enharmoniskt, och en ganska omotiverad hopning av dissonanser, som icke härröra från en polyfon stämföring utan ideligen avbryta

den fattiga polyfonien, gör det vanskligt för åhöraren att värdesätta huvudtanken. Om denna också i grunden är intetsägande, ha dock enstaka intressanta vändningar och den stora invecklade apparaten nästan bländat åhöraren.

När en hjälte i ett drama i stället för att säga: »Giv mig ett glas vatten», skulle uttrycka sig sålunda: »Tag den klara och genomskinliga, av människans hand och mun frambrakta behållaren, fyll den med den rena, kyliga dryck, som antingen av egen fri vilja strömmar fram som en brusande bäck, eller också genom mödosamt arbete hämtas upp ur jordens inre» o. s. v. — så skulle detta intetsägande ordflöde endast väcka åtlöje. Men hur ofta hör man icke en hel rad ackord, tomma vändningar och löpningar av allehanda slag, vilkas huvudtanke musikaliskt taget är likaså banal och likgiltig som orden: giv mig ett glas vatten! Detta ovanliga och uppstyltade uttryckssätt kan föregivas vara egendomligt och originellt, medan det på sin höjd kan kallas osedvanligt men annars måste betecknas som falsk originalitet.

I genomföringen är skillnaden mellan den s. k. klassiska perioden och den nyare ännu tydligare. Kännetecknet på de stora mästarnes verk är den stortartade utvecklingen av en och samma tanke, den beundransvärda resningen, som ofta bildas med en av endast få toner sammansatt fras. Helt annorlunda förhåller det sig med de många nyare och likväl betydande verken. Huvudtankarna äro ofta sköna, ofta t. o. m. överraskande nya, ja, storartade, men de bilda icke en organisk

djupt. I fönstersmygen satt en av most-rarna. Hon lät höra ett sympatiskt stönande, som dock snart bortdog i sorlet. Organisten tog åter till ordet:

»I vår familj har musiken gått i arv från föräldrar till barn i otaliga led, och mina barn äro, som vi alla veta, av naturen utkorade till musiker... Den, mest, den rikast begåvade är Jean-Philippe. Hur hans begåvning förvånade hans lärare, våra kära heliga jesuitfäder i kollegiet, det veta vi även. Han har dock en karaktär, som tyvärr är svår att behandla och som också är vårt största bekymmer.

Det var ju omöjligt att hålla honom kvar i skolan hos de fromma klosterbröderna. Han ville intet lära utom musik, och under de lärotimmar, då de andra disciplinerna läste latin och lärde mässor eller texter till motetter, då de andra studerade om jordens alla främmande länder eller om de stora konungar, som under tidernas lopp styrt vårt ärorika fädernesland, då satt han och skrev profan musik eller skar med sin kniv märkvärdiga figurer i kollegiets stolar och bord. Än var det kyrkor, än teatrar han

formade i de heligas möbler i kollegiet. Vi togo honom hem, långt innan han var fullärd. Läsa kunde han väl och en smula latin, men att lära sig skriva sitt eget franska modersmål, ack! det har aldrig intresserat honom! Han bryr sig icke om ord... det är blott ett oregerligt begär att spela, att skriva musik, som roar honom! Att lära sig ett instrument riktigt utmärkt, det kan jag icke för-må honom till! Hans yngre broder Claude spelar ju allaredan utmärkt orgel, och Catherine blir säkert en utmärkt clavecinist. Men — hör nu vidare... Det är sant —, vi veta ju alla, att här i mitt hem har alltid härskat en sträng religiös anda, liksom i jesuiterkollegiet, där man ju visserligen lär att spela teater men endast på latin. Där uppföras blott våra heligaste, högeligen moraliska teaterstycken, naturligtvis utan allt berörande av ting, som kunde driva tanken på jordisk så kallad kärlek! Bar-net har således varken hemma eller i kollegiet hört talas om den känsla, som kan uppstå mellan man och kvin-

na och som brukar sluta med kristligt äktenskap.

Vi veta ju alla, att eleverna i Collège Louis le Grand äro söner av den högsta aristokratin, och att jesuiterna anse det nödvändigt, att de unga där lära sig att föra sig med världsmannaelegans, att tala med den säkerhet och överlägsenhet, som passar deras börd, och därför få de lära sig att spela tragedi och att sjunga, ja till och med att dansa, men, väl att märka, endast med varann.

Våra jesuiter här i Dijon ha iakttagit samma sedvänjor. Min son har spelat med i de italienska sängtragedierna. Men några inhemska operor har han dess bättre däremot ej varit med om. Vår käre fader Lullys operor äro ju rätt ogudaktiga liksom Camprats och dessutom alltför svåra för elever att utföra.

Men — hur skall jag komma till den svåra punkten, orsaken varför jag har sammankallat eder i dag?»

Den gamle organisten stannade ännu en gång. Han torkade sin panna med en stor näsduk, skakade sitt huvud med de långa gråa lockarna, som

enhet, de växa icke, äro för harmoniskt invecklade, för breda; kort sagt, i genomföringen förlamas vingarna, de i början väckta förväntningarna infrias icke.

Ofta söker komponisten hjälpa sig med ett eller annat mellan- eller sidomotiv, som han utvecklar eller bearbetar på alla sätt för att sedan återvända till huvudtanken. Hur spirituellt han än begagnar sig av detta tillvägagångssätt, är det likväl skadligt för enheten, medför oro i tanken och berövar åhöraren förmåelsen av sammanhanget och gör honom förströdd. Det finns verk, fulla av stora skönheter, som t. ex. sonater, trios och kvartetter av Schubert och Schumann, av vilka man icke får det rätta och fulla intrycket endast på grund av tankarnas hastiga växling, under det att mången kvartett av Haydn, ja, av Mendelssohn, som icke på långt när kan uppvisa samma idériedom, från början till slut håller åhörarens uppmärksamhet vid makt, emedan han kan följa tankens oavbrutna lopp och med sitt inre öga skåda dess form och uppbyggande. Det finns verk av nyare komponister, som ha mycket av intresse och betydenhet, men som icke komma till sin rätt, emedan de sakna inre enhet.

Det ser dessutom ut, som om nästan alla nyare komponister använde för litet självkritik och med feberaktig iver utsända det ena verket efter det andra. Man kan väl icke fordra, att en komponist skulle vara en sträng eller omdömesgill domare i fråga om det, som hans fantasi inger honom. Men den fordran kan ställas på honom, att han arbetar med samvetsgrannhet,

ro och samling, att han är skicklig nog att avgöra, om genomföringen har organiskt framsprungit ur grundtanken, och att han undgår det tomma passagerverk, som ju i alla fall icke kan dölja bristen på enhet; vidare att han noga prövar och undersöker sitt verk och först då sänder ut det i världen, när han känner sig överbevisad om att det är så utarbetat och fullkomligt, som han kan framställa det.

Om självkritiken vore mera vaken, kunde man bliva fri från dessa ofta intetsägande passager, som stå i det lösaste, ja, ofta i ingen alls förbindelse med huvudtemat, och som i olika tonarter fylla den ena notsidan efter den andra. Helt visst skulle icke opustalen imponera med så höga siffror som nu, men komponisterna skulle själva draga nytta därav. Den naturliga strävan i varje nytt verk efter att ge något av betydelse förer nämligen till detta experimenterande med »egendomliga» och »originella» vändningar, som endast resultera i oäkta originalitet.

Det sätt att komponera, som snarare undviker än eftersträvar den tematiska genomföringen, vilken ersättes med grupper av tonbilder, under det att åhörarens fantasi ofta får utfylla, vad komponisten låter honom sakna, — kan väl leda till ganska intressanta kombinationer och moment, men det skapar egentligen icke några konstverk. Spirituella anmärkningar och infall, som utan inre sammanhang fällas i ett sällskap, kunna under några minuter göra god effekt, men man blir snart trött på dem. Den äkta originaliteten erbjuder t. o. m. med oklar form stora och sköna grundtankar,

som tränga igenom och glädja känslan. Den oäkta söker förgäves att överskyla tankens tomhet med en ovanlig form. Båda delarna förekomma ofta sammanblandade. Det är den sanne konstvännens och känslans sak att samvetsgrant och tålmodigt undersöka, vilken vågskål, som väger tyngst, och därefter avge sitt omdöme.

(Efter Heinr. Ehrlich.)



MUSIKNOTISER.

Musikaliska akademien hade den 27. mars ordinarie månadssammanträde under ordförandeskap av vice preses, överste Chr. Lovén. Akademiens inspektör för de statsunderstödda orkestrarna redogjorde för Gävleborgs läns och Nordvästra Skånes orkesterföreningars verksamhet under det gångna året. Vidare företogs till behandling och bordlades till nästa sammankomst ett av läroverksstyrelsen väckt förslag om uppsägning av det mellan akademien och styrelsen för K. teaterns aktiebolag gällande kontraktet angående operaskolan. Från kultusministeriet i Budapest hade översänts ett exemplar av en över den ungerska tonsättaren Franz Erkel präglad plakett. Slutligen anmäldes gåvor till biblioteket från fru Cecilia von Braun, fröken Lisa Jacobson, tonsättare J. A. Hägg, tonsättare Christian Barnekow, d:r Samuel Landtmanson, d:r Axel

om han velat jaga bort allt missmod, och fortsatte i jämrande ton:

»Här i huset hade man väl aldrig kunnat drömma om att något sådant skulle ske.»

»Men vad har då skett?» ropades från alla håll, medan fru Rameau gömde sitt ansikte i händerna, och organisten fortsatte:

»Här i Dijon ha vi ju i vår krets var och en försökt att motsätta oss det sedefördärv, som råder i huvudstaden och i hovets närhet. Den store konungen själv har ju för resten visat vägen... han lyssnar ju nu till sin biktars råd och har förändrat sig... till det bättre.

Men vad hör man icke om de höga herrarna eljest? Våra monseigneurer, hertigar och grevar... det går om dem förfärliga historier, liksom om våra stora godsägare och officerarna, med ett ord om dem som äro mera lyckligt lottade än vi. Men här hos oss är det bättre. Våra jesuiter ha ännu makt att styra oss med andens vapen, och i våra hedervärda borgerliga kretsar ha ju hittills härskat god ton och goda seder. De unga ha le-

vat ett rent och lugnt lif i sina hem och bland hemmets vänner. Teater och baler ha de besökt, men endast sällan, och helst i sällskap med äldre bekanta och vänner.

Se på henne här, Claudine, mina barns mor! Skulle man tro, att hon, som gjort allt för sina barn, och förmanat dem bittida och sent att akta sig för den så kallade kärleken — en bestämd sorts kärlek, som jag ville kalla förtidig — skulle man kunna tro, att hon skulle ha en son, som...?

Nej! Från sina föräldrar har han inte det sinnet! Ej heller från släkten. Vi ha visserligen älskat musik, men — endast kyrkomusik... Och nu kommer denne son, älsklingsbarnet...

»Det är alltså Jean-Philippe, vårt gudbarn», frågade en av gästerna, »så! nu till saken...»

»Pojken är sjutton år», fortsatte fadern utan att låta avbryta sig. »Här har han inte sett henne. Inte heller hos någon av er, mina vänner. Men nu är han galen. Så galen, att han vill gifta sig. Och det genast. Strax, så fort som möjligt.»

Man hörde ett stönande som av sör-

jande efterlevande vid en nyöppnad grav på en kyrkogård. Det var modern till denne onaturlige son, som satt på sin stol, försjunken i smärta.

Församlingens mummel lät som en åska på avstånd, damernas pannor drogos i veck, herrarnas peruker började att röra sig, som då den första bebadaren av en storm efter en lång stiltje går i ett vetefält.

»Vår son, Jean-Philippe Rameau, vill lämna sin musikaliska bana och vill överge sitt hem, sin sörjande moder och sin... sin — bedrövade — fader! Han vill gifta sig och bli någonting annat, men vet ej vad — kanske militär, ty hon, fruntimret, tycker om krigaryrket. Giftn sig med...»

Nu brast det löst. Hela församlingen rusade upp från sina stolar, och från träsofforna, vilka i sedesam tillbakadragenhet med de raka benen stodo längs väggarna. Det rasslade i möblerna, och klackarna slog mot golvet i otaliga ryck.

»Med vem, med vem?» ropades det, och damerna knep sina läppar hårt tillsammans för att spara sina förbannelser ännu så länge.

Wahlstedt, kammarmusikus Carl Lindhe och musiklärare B. Anrep-Nordin.

Folkkonsertförbundet hade den 27. mars årssammanträde under ordförandeskap av förbundets vice ordförande, d:r E. A. Karlfeldt. På hemställan av Centralföreningen för socialt arbete beslöt förbundet att deltaga i Baltiska utställningen.

Wagnerfest i Göteborg. En stor musikfest planeras i Göteborg till minne av 100-års-dagen av Wagners födelse. Som dagar för festen ha fastställts den 23.-25. april, eventuellt även den 26.

Första dagen ges Wagners »Parci-val», 1:sta och 3:dje akterna, andra dagen Beethovens 9:de symfoni och tredje dagen ett blandat Beethoven-Wagnerprogram. En del framstående solister hava hittills engagerats för medverkan och underhandlingar med ännu en pågå f. n. Orkestern är Göteborgs symfoniorkester. Hr Wilhelm Stenhammar kommer att dirigera det hela.

Samkonserter mellan Lunds och Köpenhamns studentsångare. En länge å ömse sidor närd önskan, att det samarbete, som i forna dagar sammanfört studentsångarna från de båda närliggande universiteterna vid Öresund, skulle i någon form återupptagas, går i vår sin uppfyllelse till mötes. Man har i Lund och Köpenhamn beslutat att arrangera stora samkonserter, vilka äga rum i Lund och Malmö den 19. och 20., i Köpenhamn den 26. och 27. april. De båda studentsångföreningarna komma att medverka med tillsammanslagt 150 man. I samband

med konserterna komma festligheter att anordnas. Behållningen av konserterna anslås till ökandet av den Tegnér-Oehlschlägerska stipendiefonden.

Svensk musik, bedömd i utlandet. I den tyska tidskriften Nordland förekommer en mycket sympatisk anmälan av ett svenskt tonverk för piano, Strängaspel av Bror Beckman, och kan det vara av intresse att därur anföras: »Vi tyskar, som höra mycket om Sveriges landskapliga tjusning och med innerlig förståelse njuta av Selma Lagerlöfs fantasifulla epik, känna få av landets musikaliska blomster. Här må göras uppmärksam på en fint kännande musikalisk lyriker, som går sina egna vägar och i vars egenart på ett intagande sätt förenas modernt känsloliv med det specifikt svenska. Bror Beckmans musik framväxer ur det folkliga så friskt och ursprungligt som blommor ur jorden. »Strängaspel» heter en följd korta, mycket melodiosa pianostycken av Beckman. Harmonierna förråda vår tids gestaltungsrikedom, de melodiska linjerna utveckla sig spänstigt och fritt, och den rytmiska omväxlingen verkar så naturligt som mineralets kristallformer, vilka för den flyktiga blicken kunna synas tillfälliga, men för den förstående framträda som uttryck för den skönaste lagbundenhet. Den, som ej förlorat förmågan att beundra sköna blommor, må gärna unna sig att dröja något inför denna behagfulla musik!»

Den 16. mars gavs en konsert med uteslutande svenskt program i Brandenburg, varvid medverkade hrr Edvin Witt och Axel Ringström samt organisten Adolf Bolte. Programmet

upptog namnen Emil Sjögren, Gustaf Hägg och Otto Olsson. »Brandenburger Anzeiger» ger konserten och de uppträdande de amplaste lovord och säger bl. a.: »Största intresset väckte utan tvivel Emil Sjögren och Gustaf Hägg, vilka höra till den nyare svenska musikens mest betydande representanter.»

Nya orkesterföreningar. I Karlskrona har nyligen bildats en orkesterförening, som härom dagen hade sin första konsert under musikdirektör Svante Sjöbergs utmärkta ledning.

Likaså har en orkesterförening bildats i Sundsvall med direktör A. J. Wistrand som dirigent och grosshandlaren A. Östman som ordförande i styrelsen.

Även i Uppsala har man lyckats få till stånd en orkesterförening, som den 30. mars hade sin invigningskonsert i universitetets aula under director musices Hugo Alfvéns inspirerade ledning. Denna orkester är den största svenska landsortsorkestern, i det att den räknar icke mindre än 57 medlemmar.

Händels »Messias», uppfördes den 2. mars i Uppsala av Filharmoniska sällskapet under medverkan av flera andra sångföreningar i staden, tillsammans bildande en kör av bortåt 250 personer. Orkestern utgjordes av det förstärkta akademiska kapellet, och som solister medverkade fruarna Afzelius-Bohlin och Högberg samt hrr Johansson och Fahlman. Konserten ägde rum under dir. mus. Hugo Alfvéns ledning i universitetets aula och samtliga biljetter voro utsålda flera dagar i förväg.

Organisten tog ännu en gång till orda: »Vem, ja vem!» Hans röst darade av vrede.

»Har hon något namn? Tillhör hon en familj? Varifrån kommer hon? Det är oklart! Ett kaos! Hennes liv är insvept i ett töcken, som döljer okända rysligheter.»

Hela detta ordsvall beledsagades av sällskapets halft tillbakahållna verop, och organisten måste höja stämman för att göra sig hörd genom dessa lidelsernas bränningar, då han fortsatte:

»Kvinnan här är, liksom i Uppenbarelsebokens förfärliga syn, kanske en antikrist! I alla fall är hon en som tillföre har tillhört en man, ja, vem vet, kanske flera! Ty hennes år äro många, och hon kallas änka! Hon hade sett tjugo vintrars lövlösa träd, då vår Jean-Philippe, för sjutton år sen föddes! Och han vill gifta sig med henne. Hon heter... ja, är det ett namn, hon kallas 'la belle Aminte-Aimée, madame Petitâr'. Och var har han sett henne? O, mina vänner, var ser en ung man en satts utskickade, om icke på promenadplatsen och på danserna i Jardin

de Lys? I stället för att komma hem om söndagseftermiddagen direkt från kyrkan går han bort till sådana otrons och lättsinnets nästen, och — han gifter sig med den trettiosjuåriga trollpackan, om ni ej hjälper mig att finna på råd!»

Nu flockades alla kring husfadern, man talade i munnen på varandra, de mest märkvärdiga planer framkommo, och som motgift för kärlekens härjningar i ett obefästat ynglingahjärta ordinerades de mest excentriska läkemedel.

De äldre damerna talade om bikt, om vaxljus och böner till helgonen — man var något oense om vilket helgon, vilken kyrka och vilken präst, men enades om att det enda botemedlet vore att finna inom kyrkans murar.

Så kom parlamentsrådet och gjorde slag i saken. När en hederlig men fattig familj kommit i den situationen, att dess mest begåvade son vid sjutton år vill gifta sig med en änka, som, ehuru tjugo år äldre än han, dock har lyckats intaga honom så, att han förlorat sitt förstånd, är orsaken trolldom, och sådant kan endast botas

med svält i tre dagar och därefter annan luft.

Jean-Philippe måste byta om vistelseort snarast möjligt, fadern skulle sända honom utrikes med endast föga hjälp från föräldrahemmet... Dessutom kunde ju vännerna sända sonoffer till det arma barnets skyddshelgon... den heliga Genoveva...

Medan herr de Malteste ännu talade, rycktes dörren upp och Jean-Philippe trädde in, hälsade tämligen vårdslöst på de församlade vännerna och berättade, att han de sista dagarna roat sig med att skriva ihop en del kontrapunktiska gåtor, vilka han fört till stadens läraste organister och musiklärare att lösa.

»Men det kan ingen av dem», skratade han, »ingen enda! Ty det är fugor av en så invecklad konstruktion, att ej ens du min far, kan rå på dem. Jag har under ett par veckors tid arbetat på dem för att göra dem riktigt inkrånglade, och du kan tro det är en konstig tabulatur i dem! Jag har följt Conrad Paumanns i Nürnberg metod, och den känner visst icke våra organister. Om det behagar herr-

Ny musik. På Wilhelm Hansens förlag, Köpenhamn, ha i dagarna utkommit tre häften pianokompositioner av Ika Peyron: »I ungdomstiden», »Sånger utan ord» och »Festligt intåg», vilka tonsättningar vi skola utförligare omnämna i nästa nummer.

Frans Schreker, komponisten till operan »Der ferne Klang», har fullbordat en ny opera eller rättare sagt musikalisk saga, »Das Spielwerk und die Prinzessin», som nyligen samtidigt hade premier i Wien och Frankfurt. I Wien rönt stycket ett rätt blandat mottagande, växlande mellan larmande ovationer och hyssjningar. I Frankfurt mottogs sista akten, som är rik på musikaliska skönheter, med starkt bifall, varemot första akten gjorde en matt verkan. Libretton är styckets svagaste sida, då man har svårt att komma under fund med dess symboliska mening.

Erik Wolff, den framstående tyske pianisten och komponisten, bekant härstädes från sitt besök tillsammans med sångerskan Julia Culp, har avlidit under en konsertturné i Amerika i en ålder av 38 år.

Ferruccio Busoni, den berömda pianovirtuosen och komponisten, ämnar övergiva Berlin, till vars musikliv han under många år i hög grad bidragit, och i London söka sig en lämpligare verkningskrets.

Den stora operapristävlan i Italien. Till musikfirman Edoardo Sonzogno i Milano senaste operapristävlan hava 54 operor och tre symfonier inlämnats från olika delar av Italien. Prisnämnden har förklarat en enda av operorna

förtjänt att uppföras, nämligen Juana av maestro Arrigo Pedrollo i Milano med libretto av de Carli.

»Parsifal» på en Londonopera. På Covent-Garden-operan pågå redan förberedelser till uppförande där av Wagners »Parsifal» i januari 1914, då Bayreuthteaterns ensamrätt till »Parsifal» uppförande upphör.



LEDIGA PLATSER.

Förenade folkskollärare-, organist- och kyrkosångaretjänsterna

i N. Ljunga församling i Jönköpings län sökas hos kyrko- och skolrådet i N. Ljunga, adr. Sävsjö, inom sextio dagar efter kungörandet härav i Post- och Inrikes tidningar.

Tjänsterna framdeles förenade med klockaretjänst. Folkskollärarlön enligt lag, organist- och kantorslön 300 kr., klockarelön 100 kr. 2 ggr, 5-6, 7.

Förenade folkskollärare-, klockare- och kyrkosångaretjänsterna

i Brismeneds förs., Skarab. l., sökas hos kyrko- och skolrådet, adr. Börså, inom 60 dagar efter första kungörandet härav i Post- och Inrikes tidningar. För folkskoll.-tj. lön enl. lag, för klock.-tj. 100 kr. (gudstj. överh. varannan sön- och helgdag); fortsättningskola och slöjd förekomma; skolhuset, som enl. beslut skall nästa sommar tillbyggas och grundl. restaureras, ligger omedelbart intill kyrkan. 2 ggr, 5-6, 7.

Förenade klockare-, organist- och kyrkosångaretjänsten

i Kverrestads och Smedstorps församlingar, till vilken vid ansökningstidens utgång tillräckligt antal kompetenta sökande icke anmält sig, sökes ånyo hos förenade kyrkoråden i nämnda församlingar inom sextio dagar efter kungörandet härav i Post- och Inrikes tidningar. Ansökan ingives till kyrkorådens ordförande (adr. Lunnarp) och bör åtföljas av vederbörliga intyg och borgensförbindelser jämte i laga ordning afgivna vederhäftighetsintyg i överensstämmelse med gällande författningar samt instruktionen för klockare och P. M. om organistbefattningar i Lunds stift den 6 febr. 1907 (bihang till Lunds Domkapitels cirkulär till prästerskapet i Lunds stift N:o 857). Som lön åtnjutes avkastningen av bostället N:o 12 Norra Kverrestad, vilken avkastning år 1912 uppgick till cirka 1,200 kr. Tjänsten tillträdas så snart valet vunnit laga kraft.

Kverrestad den 20 mars 1913.

Alfred Fredgardh,
2 ggr, 5-6, 7. vice pastor.

Lediga förenade klockare- och organistbefattningen

i Träne och Djurröds församlingar sökes hos Träne och Djurröds kyrkoråd, adress Ovesholm, inom sextio dagar efter denna kungörelses första införande i Post- och Inrikes tidningar. Laga borgensförbindelse bör åtfölja ansökningshandlingarna. Löneförmånerna för de förenade tjänsterna utgöra kontant 500 kronor samt avkomsten av klockarebostället.

Träne och Djurröd den 4 mars 1913.

P. C. Östergren.
Kyrkorådens ordförande.
2 ggr, 5-6, 7.

skapet, så vill jag spela en af mina gåtor för er. Och uppteckningen av gåtan ser ut så här.»

Han drog fram ett ark tjockt notpapper, varpå han skrivit en hop nothuvuden utan takt- och rytm-beteckningar, tillsatt med plumpigt sammanfogade bokstäver, alltså sammansatt oläsligt, ytterst slarvigt hopkommet till det yttre, men med ett inre sammanhang och en musikalisk mening, som fadern ej var sen att förstå...

»Ack! min son», sade den gamle med stort eftertryck, »vilken talang du har! Och vad skulle det ej bli av dig, om du ville kasta din olyckliga kärlek över bord och söka plats som organist i en af våra stora kyrkor.»

Den unge mannen, som redan satt vid clavecinen och preluderade på sina »gåtor», rusade nu plötsligt upp, blek kring ögonen. Han blickade vasst och hårt omkring sig.

»Min kärlek», ropade han. »Talar du om min kärlek i en så här oförstående och inskränkt krets! Som om man skulle berätta om solens sken till underjordens gnomer! Eller om eld

till fiskarna i vattnet. Om den heliga Cecilians musik till döva!

Rör ej vid min heliga kärlek, far! Du jagar mig genast bort, om du inte vill förstå mig i den saken! För jag vill ha henne, och får jag henne icke av Gud och av kyrkan, så tar jag henne av djävulen, om så vore. Och musiker vill jag ej bli. *Hon* vill det icke.»

I nästa ögonblick var han borta. Församlingen satt, som om åskan slagit ned och bedövat dem alla.

Efter en stunds stum förfäran föll ett befriande tårregn från många ögon, suckar och vredesutbrott hördes från herrarnas grupp. Och innan man skildes åt för kvällen, var Jean-Philippe öde besegrad. Han skulle med eller mot sin vilja föras bort från staden och den sköna ankans närhet, skulle sändas till Italien samt engageras av ett ambulerande teatersällskaps musikdirigent som andre violinist i hans orkester.

Herr de Maiteste erbjöd sig att ställa om allt detta för sin gudson. Han hade en vän, sin gamle musiklärare, monsieur Calani, som var kapellmästare

för en liten orkester, vilken reste omkring i franska och italienska landsorten; till denne ville han skriva ett brev, som Jean-Philippe kunde taga med sig på resan.

Familjerådet skildes åt. Denna form för lagskipning i privata angelägenheter, som under denna period användes i synnerhet i de kyrkliga kretsarna i Dijon, hade sin stora nytta med sig.

Den dömde hade ingen apell. Han måste lyda, och rådet hade makt att tvinga de motsträviga.

Jean Rameau var nu lugn, allt hade blivit ordnat på bästa sätt, och om några dagar var den unge mannen i sin faders sällskap på väg. Vid italienska gränsen lämnades han ensam med en liten tunn kappsäck i den ena handen och med en violin i den andra.

Men om halsen bar han på en stark läderrem, en stackars mager pung med pengar i.

Och så började Jean-Philippe sin bana som kringresande musiker i ett främmande land.



Förenade orgelnist-, klockare- och folkskollärare-tjänsterna

i Herråkra församling, Kronobergs län sökas hos pastorsämbetet i Herråkra, adress: Dädesjö, inom sextio dagar efter första kungörandet i Post- och Inrikes Tidningar. Organist- och klockarelön 200 kr. Skollärelön efter lag.

Dädesjö den 10 mars 1913.

A kyrko- och skolerådets vägnar.

V. Palmgren.

2 ggr, 5-6, 7. Ord.

Förenade folkskollärare- och klockarebefattningen

i Kungsena församling, Skaraborgs län, sökes inom 60 dagar från första kungörandet härav i Post- och Inrikes tidningar. Folkskolan är fast och har underlag av småskola. Lön enligt lag. Fortsättnings-skola skall inrättas och troligen även slöjdskola. Lärarebostaden, som utgöres av 3 rum med tambur och kök, har ett vackert läge invid den minnesrika kyrkan; avståndet till närmaste järnvägsstation är 4 km. För klockaretjänsten, vartill huvudsakligen hör att med orgel leda församlingssången i kyrkan (i regel 2 predikodagar av 3) lämnas 150 kr. i årlig lön.

Kungsena den 19 mars 1913.

F. G. Hellström.

Skolerådets ord.

Adr. Ekedalen.

2 ggr, 5-6, 7.

Förenade folkskollärare-, organist- och klockare-tjänsterna i Frista

församling, Älvsborgs län, sökas inom sextio dagar efter kungörandet härav i Post- och Inrikes tidningar hos förenade kyrko- och skolerådet. Lön för skolläraretjänsten 100 kr. över den lagliga mot tjänstgöring som förste lärare, för de andre 600 kr.

Kyrko- och skolerådets ordförande.

Adr. Seglora.

2 ggr, 5-6, 7.

PLATSSÖKANDE.**Organistvikariat.**

Undertecknad, examinerad organist och kyrkosångare, som under de sista trettio åren vistats i Amerika men nu söker sig hem till Sverige, önskar under det för erhållande av svenskt medborgarskap erforderliga året vikariat som organist i någon s. k. friförsamling eller någon annan dylikt plats. Äger mångårig praktik som organist samt piano- och musiklärare och är fullt kompetent att inöva sångkör, både mans-, dam-, barn- och blandade körer. Kan inom mindre än tre månader tillträda platsen. Förfrågningar etc. ställas direkt till undertecknad under adress 40 Main St., New Britain (Conn), U. S. A., eller till Expeditionen av Svensk Musiktidning, Uppsala.

Professor E. R. Kihlmark.

3 ggr, 5-6, 7, 8.

**F. E. Schneider**

Stråkinstrumentmakare & Musikhandlare.

Oxtorgsgatan 8, Stockholm.

Riks 60 17.

Allm. 70 46.

Medlem av S. M. F.

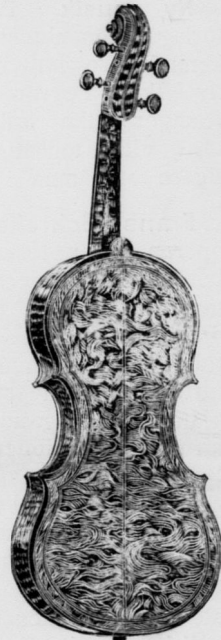
Försäljer förstklassiga **Blåsinstrument** av firman **V. F. Cervený & Söhne** i **Königgrätz** samt Musikinstrumenter av alla slag. **Gamla goda violiner** och **utmärkta stråkar** samt fin-fina kvintrena **hållbara strängar**.

NYHET! Herrar violinister torde observera violinsträngen **»Record»**. E-, A-, D-, G-strängar **25 öre pr styck**. Prova och bedöm! **NYHET!**

Reparationer av stråkinstrument utföras omsorgsfullt.

Obs.! Hrr musicis uppmärksamhet fästes särskilt vid humana priser.

8 Oxtorgsgatan 8, STOCKHOLM.

**Emil Hjorth & Söner**

Grundlagd 1789.

Frederiksbergg. 12, Köpenhamn.

1:a Klass fabrik för förfärdigande och reparationer av stråkinstrument.

Största lager i Norden av gamla Violiner och Violonceller,

byggda av italienska, franska och tyska mästare.

Solo- och Orkestersträngar i bästa kvalitéer.

MODERNA VIOLINLÅDOR.

STRÅKAR.

SKRIV EFTER PRISKURANT.

PIANOMAGASIN.

Största lager av bästa svenska och utländska fabrikat. OBS! Huvuddepot för Kgl. Hoflev. Malmjö och Billberg, Uebel & Lechleiter, Schiedmayer samt Orglar.

Begagnade instrument tagas i utbyte. Bekväma betalningsvillkor. Stort lager prima uthyrningsinstrument.

Gust. Petterson & C:os A.-B.,
Malmskillnadsgatan 13, Stockholm.

Verkst. Dir. **Albert Lindström.**
Rt. 6732. — Etabl. 1870. — At. 7831.



STOCKHOLM - Drottninggatan 32.

Filialförest. i Stockholm: **Dir. Carl Bohlin.**

**Messingsinstrument**

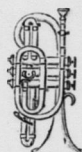
av svensk modell,

Konsertvioliner, Guittarrer etc., köper man endast direkt från Wolfram-ska allbekanta fabriken.

AUG. WOLFRAM.

Markneukirchen N:o 270.

Katalog gratis.

**INNEHÅLL:**

En rysk balettreformator vid Operan (med två porträtt). — Om konstnärlig fostran och framtidsharmoni. — Aktuella sångproblem och sångens naturlagar. — Orgeln. — Musikbrev från Melbourne. — Beethoven och Thérèse Malfatti. — Från Roma (III) och Rivieran (med porträtt). — Äkta och oäkta originalitet. — Musiknotiser. — Jean-Philippe Rameau.

WRETMANS BOKTRYCKERI, UPPSALA 1913.

ANNONSERA I SVENSK MUSIKTIDNING