

STM 1920

Musikhistoriska museet i Stockholm

Av T. Norlind

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat tillåtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upphovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela databasen.



Teater- och Musikutställningens paviljong.
Allm. Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897.

MUSIKHISTORISKA MUSEET I STOCKHOLM.

AV TOBIAS NORLIND.

1. *Instrumentsamlingen.*

De män, vilka äran i första hand tillkommer att ha skapat Musikhistoriska Museet i Stockholm, äro generalkonsuln, fabrikören CARL CLAUDIUS och sekreteraren vid Kungl. Teatern, Stockholm, JOHANNES SVANBERG. Båda möttes i sina gemensamma intressen vid Allmänna Konst- och Industriutställningen i Stockholm 1897. Vid denna var en vacker utställning teater- och musikminnen anordnad. C. Claudius hade där utställt större delen av sin dyrbara samling musikinstrument. J. Svanberg hade i egenskap av sekreterare för separatutställningen haft det maktpåliggande uppdraget att samla alla dyrbara minnen rörande teater och musik från Stockholm. Båda hade med kärlek uppgått i var sitt samlarfält, den förre rörande äldre tonredskap, den senare teaterminnen, autografer och porträtt.

I februari 1898 framkastade Claudius till Svanberg tanken att i Stockholm söka åstadkomma ett museum för gamla, fordom använda musikinstrument, och på samma gång förklarade han sig villig lägga grunden till ett sådant museum genom att som gåva till detsamma överlämna en samling av olika instrumenttyper. För planens realiserande beslöts att under hand söka vinna några personer med namn inom musikvärlden, varefter ett av dessa personer undertecknat upprop skulle utsändas.

Förslagsställarna vände sig först till chefen för Kungl. Operan, kammarherren, s. m. överintendenten AXEL BURÉN, som genast, med blick för frågans vikt från såväl kultur- som musikhistorisk synpunkt, omfattade förslaget med mycket intresse. Även visade sig den då 81-årige, men för musikens konst alltjämt varmt intresserade tonskalden, statsrådet GUNNAR WENNERBERG, som därefter tillspordes, synnerligt tilltalad av den väckta frågan.

Den 1 febr. 1899 utsändes ett upprop till bildandet av ett svenskt musikhistoriskt museum. Uppropet var undertecknat, utom av förut nämnda herrar Wennerberg och Burén samt de båda förslagsställarna, Claudius och Svanberg, av följande personer, vilka under hand hade tillsports om saken: tonsättaren, professor IVAR HALLSTRÖM, förutvarande inspektören vid Kungl. Musikaliska Akademien, professor OSCAR BYSTRÖM, förste hovkapellmästaren CONRAD NORDQVIST, hovkapellmästaren RICHARD



Generalkonsul Carl Claudius i Musikhistoriska Museet, Stockholm.

HENNEBERG, förste konsertmästaren i kungl. hovkapellet LARS ZETTERQUIST, fil. doktor KARL VALENTIN (s. m. doktor Vilhelm Svedboms efterträdare som Kungl. Musikaliska Akademiens sekreterare), ornamentsbildhuggaren SVEN SCHOLANDER, (den bekante Bellmanssångaren) samt musikdirektören JOSEPH CZAPEK och artisten REINHOLD CALLMANDER (ägare av en ganska värdefull musikinstrumentssamling, vilken sedermera införlivats med Göteborgs stadsmuseum), de båda sist nämnda herrarna bosatta i Göteborg.

Sedan frågan sålunda blivit bragt till offentligheten, ägde ett konstituerande sammanträde rum med uppropets undertecknare den 12 mars 1899 å Kungl. Teaterns kansli (i det ett halvt år förut invigda nya operahuset), varvid de flesta av dessa voro närvarande, nämligen herrar Wennerberg, Burén, Byström, Nordqvist, Henneberg, Zetterquist, Valentin och Svanberg. Hr Claudius, bosatt i Malmö, var ej i tillfälle att vid detta sammanträde närvara.



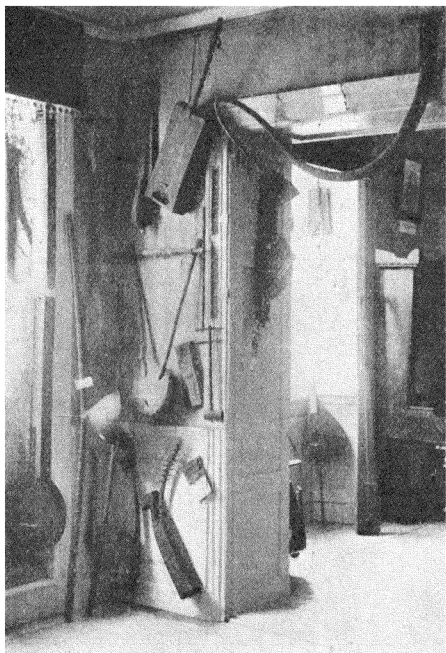
Sekreterare Johannes Svanberg i Musikhistoriska Museet, Stockholm.

En fast grund till ett museum av antydd art var, som ovan är nämnt, redan lagd genom herr Claudius' vackra donation till detsamma. Denna utgjordes av ett tjugotal äldre musikinstrument och blev sedermera av den frikostige donatorn under hand tillökad med ytterligare ett tjugotal. Utan denna synnerligt värdefulla grundval hade museet väl näppeligen redan då kunnat komma till stånd.

Det nybildade museet erhöll till en början en tillfällig bostad i nya operahuset. Då denna lokal emellertid ej var så

belägen att den lämpade sig för offentlig förevisning av samlingen, och då den dessutom ej i längden kunde av Kungl. Teatern undvaras, blev behovet av egen lokal för museet alltmera kännbart. En sådan blev därför hösten 1901 förhyrd i Åkerhielska huset, Nybrogatan n:r 9, och invigningen ägde rum den 7 november nämnda år i närvaro av konung Oscar II samt inbjudna.

Här hade museet sitt hemvist tills det våren 1907 måste avflytta på grund av det gamla minnesrika husets rivning.



Etnografiska avdelningen.

erhölls omsider hösten 1909 i huset n:r 20 Riddaregatan, i dess våning å nedre botten i hörnet av Sibyllegatan, som förut under en lång följd av år tjänstgjort som postkontor. Restaureringen av lokalen i förening med det rätt tidsödande arbetet med museiföremålens ordnande tog likväl en tid av mer än 3 månader, så att museet först den 18 januari 1910 ånyo kunde öppnas, varvid åtskilliga av dess gynnare samt representanter för presen inbjudits att närvara.

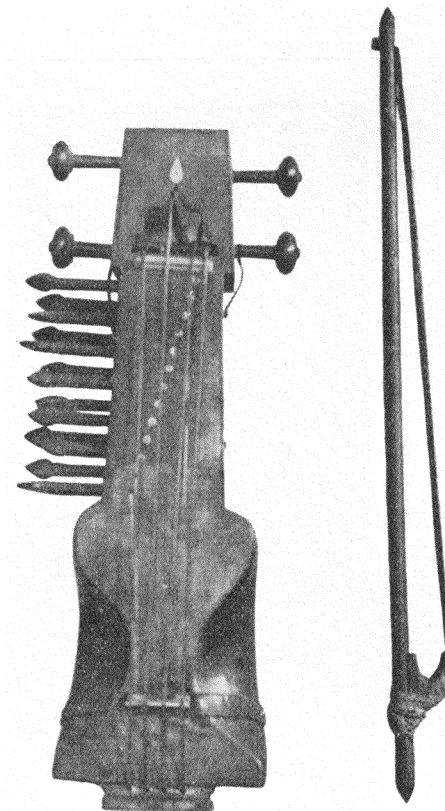
Utom en hel del nyförvärvade musikinstrument erbjöd

Under återstoden av år 1907 var musikinstrument-samlingen inrymd i en för densamma hyresfritt upplåten lokal i det s. k. »Kungsbropalatset», Vasagatan n:r 15 och 17; denna museets bostad var dock av fullkomligt tillfällig art, då annan lämpligare lokal ej stod att få. I början av år 1908 förhyrdes i huset n:r 19 Västra Trädgårdsgatan en lokal, vilken emellertid, med sina små mörka rum, snart visade sig olämplig för museet, som alltså efter halvtannat år åter måste se sig om efter ett annat hemvist. En rymlig och för ändamålet lämplig lokal

museet vid dess återöppnande en sevärdhet av stort intresse: *Gunnar Wennerbergs minnesrum*. Idén till detta rum hade givits av museets alltjämt lika välvillige gynnare, herr Carl Claudius, och dess förverkligande hade möjliggjorts genom en av konsul HUGO LINDGREN i Malmö med storartad frikostighet lämnad gåva av 5,000 kronor samt genom stort tillmötesgående av Gunnar Wennerbergs efterlevande anhöriga, vilka till minnesrummet lämnat en samling av den geniale tonskal-dens böcker, hans notmanuskript, varibland partituren till alla oratorierna, hans skrivbord med skrivsaker och stol, hans piano från föräldrahemmet, en del möbler, porträtt från olika åldrar samt en hel del andra minnen och småsaker erinrande om »Gluntarnes» tonsättare.

Museet räknade redan vid invigningen d. 7 nov. 1901 ej mindre än 195 instrument, häribland 35 av Claudius skänkta, 19 deponerade av Kungl. Teatern (³¹/₇ 1901) och 55 av Lunds Universitet. ²⁷/₃ 1902 tillkommo ytterligare 30 från Kungl. Musikaliska Akademien. Hösten samma år utgav museets föreståndare

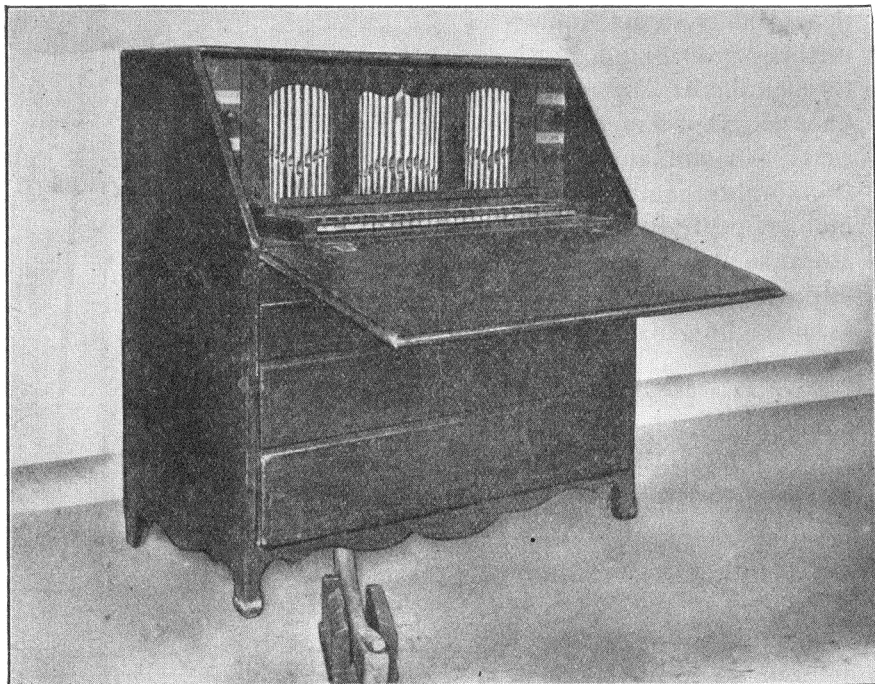
J. Svanberg en tryckt beskrivande katalog över samlingarna, vilka då omfattade 257 nummer. Då museet på våren 1907 flyttade från lokalen i Nybrogatan, utgjorde antalet 367. ¹⁸/₁ 1910 kunde allmänheten vid andra öppnandet i Riddargatan 20 få se 412 instrument. Då museets gamle nitiske föreståndare slöt sina ögon för alltid hösten 1918 hade samlingarna nått en sådan omfattning, att museet med heder kunde bestå i tävlan med de bästa i Europa.



Indisk sarangi med stråke.

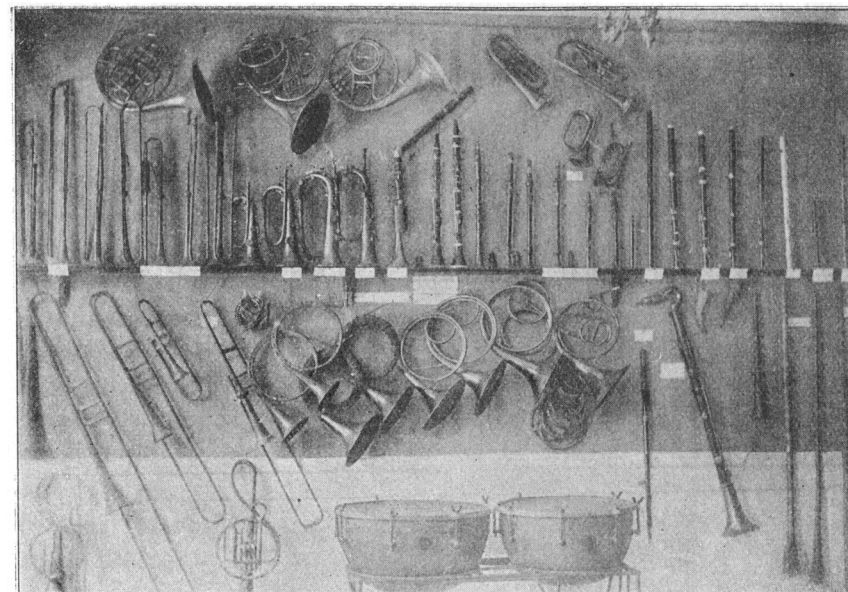
Det sista av J. Svanberg i accessionskatalogen inskrivna nummer är 562. I febr. 1919 tillträdde museets nuvarande föreståndare sin befattning. Genom värdefulla nyförvärv, ej minst genom inköp från Italien, har museets instrumentsamling ytterligare ökats, så att samlingarna nu (maj 1920) omfatta 636 nummer.

Instrumenten fördela sig på alla grupper och representera alla väsentliga typer av instrument. Avdelningen etnografiska

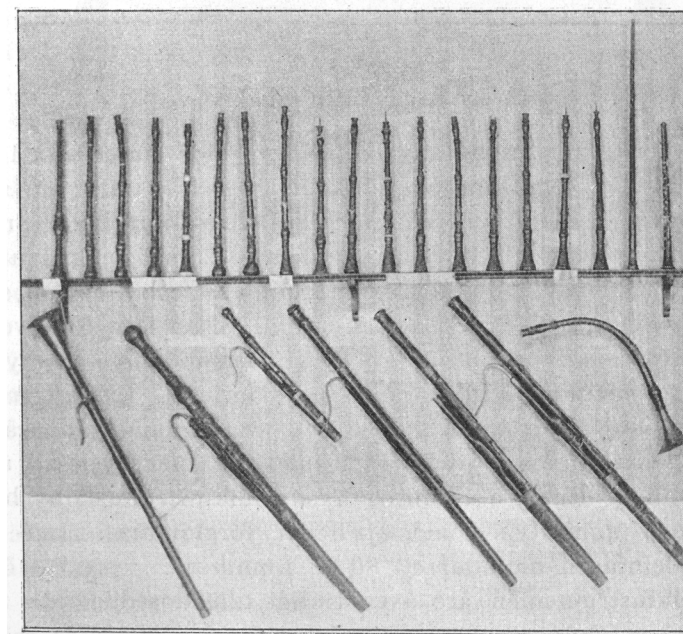


Piporgel i chiffonierstil från 1800-talets början.

(utomeuropeiska) instrument omfatta ett 60-tal nummer. Självklingande instrument (klockspel, xylofoninstr., glasharmonikor, spikharpor, terpodion m. m.) äro till antalet 30. Trummor och pukor finnas till ett 10-tal. Avdelningen träblåsinstrument är mycket rikt representerad och förvarar sällsyntheter av första rang, så t. ex. de tidigaste klarinetterna från 1600-talets slut, äldre oboeformer från samma tid, blockflöjter, fagotter — alla av högt värde: dessutom 2 zinkor av elfenben, serpenter, krumhorn m. m. Som kuriosum kan antecknas en samling av över



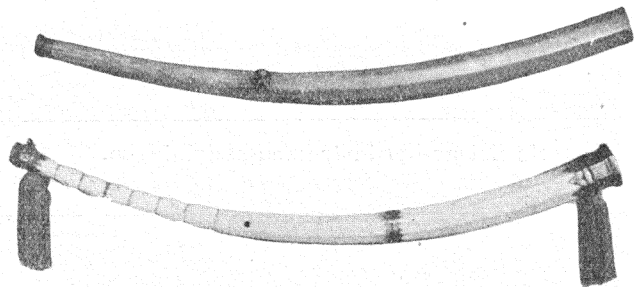
En del av blåsinstrumentavdelningen.



Oboer och fagotter.

200 olika former av ocarinan (gåva av byråchefen J. LYTT-KENS). I övrigt omfattar samlingen 58 flöjter och 68 rörinstrument. Avdelningen orglar och harmonier är även mycket intressant, däribland ett av de äldsta instrumenten med fritunga (harmonium) från 1700-talets senare hälvt. En »hemmagjord» orgel i chiffonierstil med 3 stämmor från 1800-talets början torde även vara värd allt beaktande (nyförvärv $31\frac{1}{3}$ 1919)¹. Trumpet- och hornavdelningen omfattar ett 90-tal instrument (bl. a. en omsorgsfullt utförd kopia av en bronsålderslur).

Stränginstrumentavdelningen är väl tillgodosedd. Stränginstrumenten utan hals (liggande cittror, harpor [märk särskilt Prattés praktharpa, skänkt till den berömde harpisten av ryske kejsaren själv] m. m.) överstiga 40-talet. Av knäppinstrument med hals (lutor, cittror, gitarrer) förtjänar framför allt påpekas



Museets tvenne elfenbenszinkor.

den synnerligen representativa samlingen äldre lutor från 1500- och 1600-talet (en Hans Frey-luta fr. 1400-talets slut, en sign. »in Padova Vendelio Venere» från 1500-talets andra hälvt, praktfulla baslutor av chitarronetyp m. m.). Slutligen må under denna avdelning ej förglömmas Bellmans egen cittra, sign. »Matth. Pett. Kraft . . . Stockholm 1781». Den för Sverige egna luttypen [theorb] från 1700-talets senare hälvt är mycket väl representerad med en mängd goda former. Lyragitarrerna från 1800-talets förra hälvt torde även vara anmärkningsvärda. En basgitarr (pandora) från 1600-talet förtjänar även all uppmärksamhet. En praktsamling ryska folkinstrument av bala-leika- och domratypen må ej heller förglömmas. Lut- och gitarravdelningen omfattar ett 80-tal nummer.

Stråkinstrumenten äro även rikligt tillgodosedda, och näs-

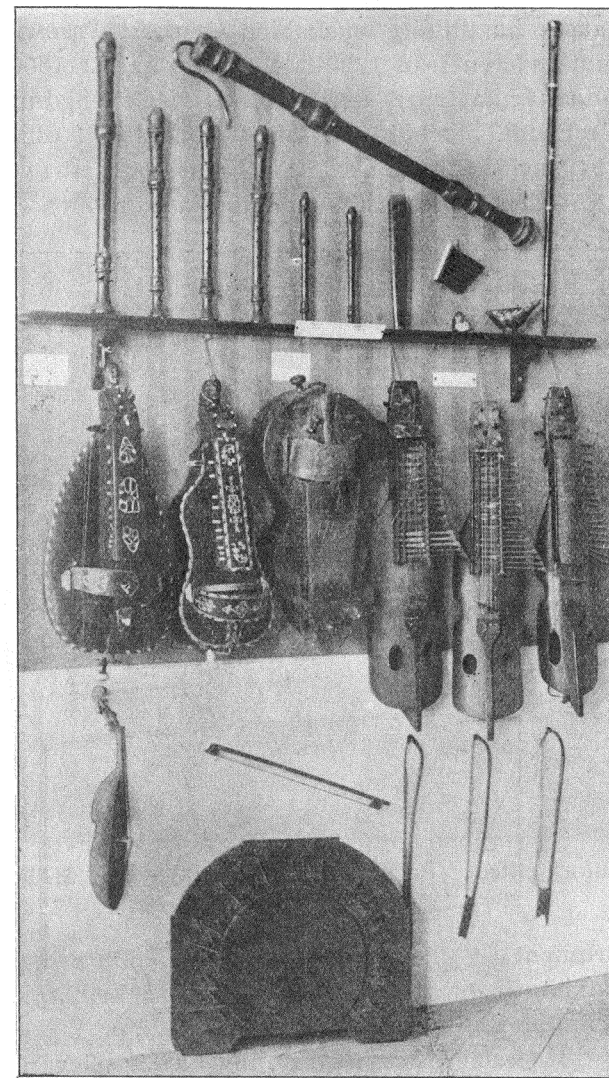
¹ Bland de ej utställda orgelinstrumenten kan nämnas spelbordet till Riddarholmskyrkans gamla orgel från 1600-talet.

tan alla former förekomma (de äldre medeltida i goda kopior). Hit hör t. ex. den vackra samlingen gambor (märk en stor sällsynt basgamba) och viola d'amour-instrumenten.

Av de senare torde särskilt böra nämnas en engelsk violet sign. »Jacob Rauch, Mannheim 1725», museets måhända värdefullaste instrument (inköpt å Bukowskiauktion $28\frac{8}{9}$ 1916). Slutligen må ej förglömmas de praktfulla pochetterna (dansmästar-violinerna) och de två marin-trumpeterna.

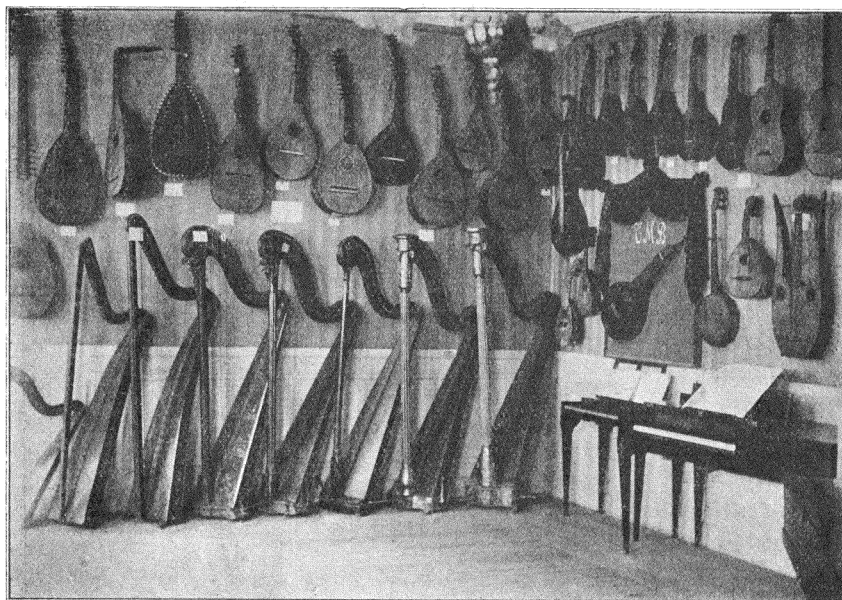
Antalet stråkinstrument överstiger 100.

Klavérinstrumenten äro väl representerade i nästan alla typerna från äldsta tid till våra dagar. Ett utomordentligt sällsynt clavictherium (upprättstående spinett) från 1500-talets andra hälvt torde vara värt beaktande, likaså en



Övre raden: spetsflöjter; andra raden: tre vielle och tre nyckelharpor (med stråkar); nederst: träskofiol och spikharpa.

större spinett och en liten oktavspinett, en cembalo från 1600-talet, en större tvåmanualig cembalo från 1760-talet (Musik. Akad:s exemplar från konservatoriets första tid), ett klavichord (anses ha tillhört tonskalden OLOF ÅHLSTRÖM), de äldsta hammarklaveren från 1700-talets andra hälvt. 1800-talets pianoforte finnas i alla typer, däribland ett med svängd manual sign. »Olof Granfeldt, Stockholm 1828» (måhända ett unikum, skänkt ²⁰/₁₀ 1919 av skådespelaren ELIS ELLIS) och ett av pianinoform från 1820-talet (sannolikt handgjort av amatör). Antalet klavérin-



Lutor, cittror (Bellmans under initialerna C. M. B.), gitarrer, harpor hammarklaver.

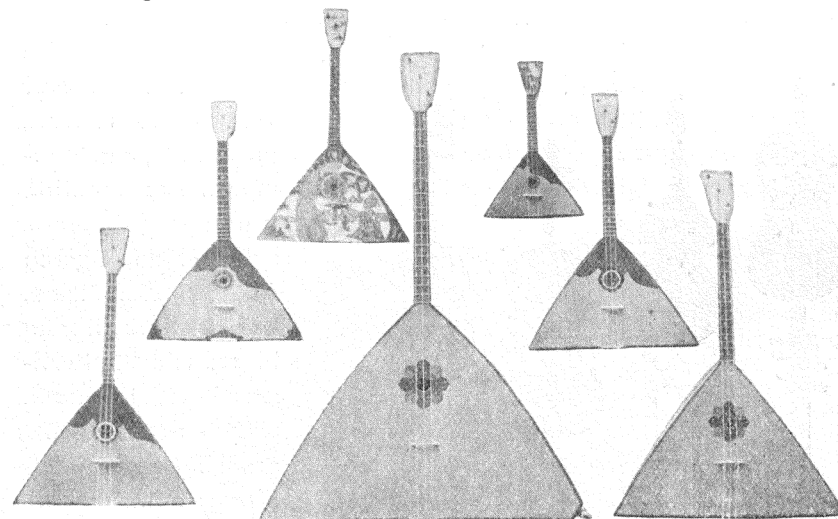
strument är 30. Räkna vi till denna grupp även de övriga klaviaturinstrumenten (orgel, vielle, nyckelharpa, terpodion m. fl.) omfattar gruppen över 40 klangredskap.

Museets instrumentsamling är för närvarande värderad till 100,000 kronor.

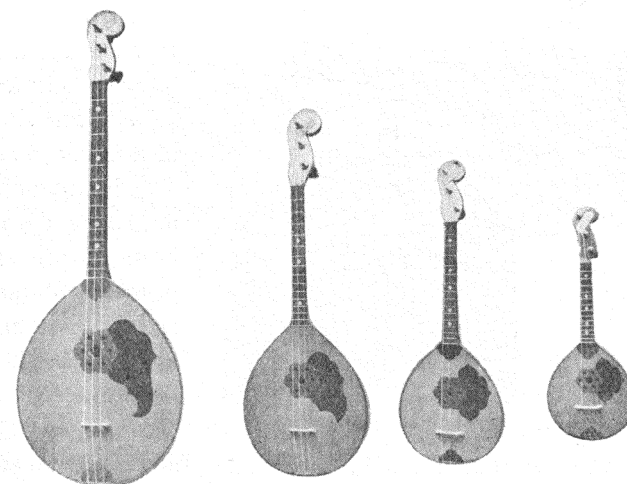
Museet har för nyförvärv i första hand varit hänvisad till mecenaters och donatorers välvilja. Våren 1918 upptogs frågan om en stödjande förening »Musikhistoriska Museets Vänner», och planen omfattades allmänt med välvilja. C:a 3,000 kronor tecknades på kort tid, och det torde finnas goda

utsikter för framtiden till att föreningen kan växa sig stor och stark.

I övrigt har museet även från statsmakternas sida rönt



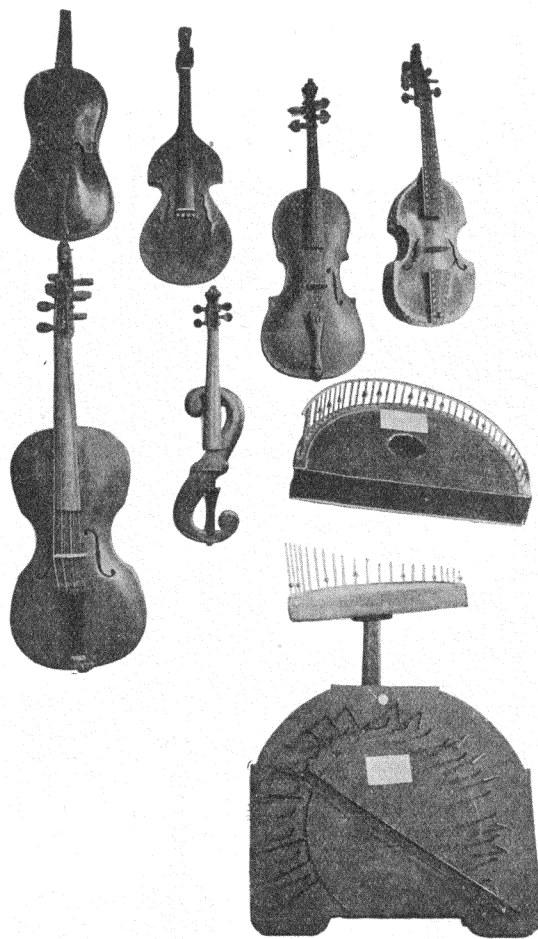
Ryska balalaikor.



Ryska domrainstrument.

erkännande. Vid 1907 års riksdag beviljades museet ett årligt statsanslag av 3,000 kronor under tre år från och med år 1908, sedan motioner därom väckts såväl i Första som i Andra kam-maren. Den egentlige motionären var borgmästaren KNUT VON

GEIJER i Andra kammaren, vilken med kraft och energi framhöll att Musikhistoriska Museet, som dittills arbetat under synnerligen brydsamma ekonomiska förhållanden, vore väl förtjänt av ett understöd från statens sida. Med herr von Geijer



Övre raden: violin, filomela, violin och diskantviolin. Nedre raden: tenorviola, stum övningsviolin, 3 spikharpor.

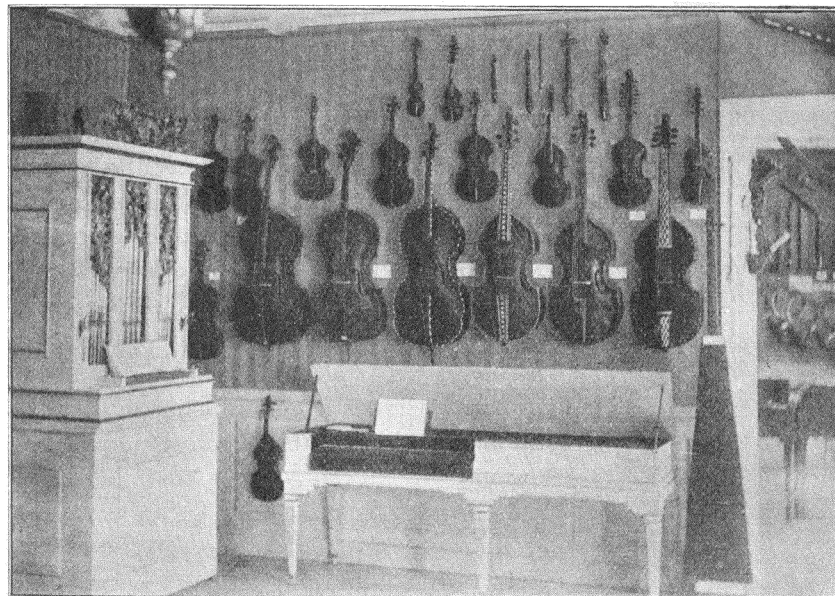
Musikaliska Akademien, som även har att tillsätta revisorer till granskande av museets räkenskaper.

Överintendenten Burén, som alltifrån början varit ordförande i den föregående styrelsen och som under de gångna

förenade sig i Andra kammaren rektor JULIUS CENTERVALL, medan i Första kammaren en motion framlades i liknande syfte av godsägaren ADOLF VON MÖLLER. Vid 1910 års riksdag blev anslaget ytterligare beviljat. Kungl. proposition till 1920 års riksdag om ökning av anslagsbeloppet är inlämnad, och är det att hoppas, att museets behov av ett än kraftigare ekonomiskt stöd skall vinna beaktande.

Från och med år 1908, då museet kom i åtnjutande av nämnda statsanslag, skall dess styrelse, enligt Kungl. Maj:ts bestämmande, utgöras av fem personer, av vilka en ledamot jämte suppleant skall utses av Kungl.

åren lämnat museet ett ekonomiskt beskydd, utan vilket det samma helt visst ej hade kunnat bestå, åtog sig välvilligt att fortfarande fungera som styrelsens ordförande. Av Kungl. Musikaliska Akademien utsågs dess sekreterare, doktor KARL VALENTIN till ledamot av styrelsen med musikkonservatoriets direktör, professor OSCAR BOLANDER, som suppleant, och till övriga styrelseledamöter utsågos av den förutvarande styrelsen förste hovkapellmästaren CONRAD NORDQVIST, generalkonsuln CARL CLAUDIUS samt ekonomiinspektören vid Kungl. Teatern EML

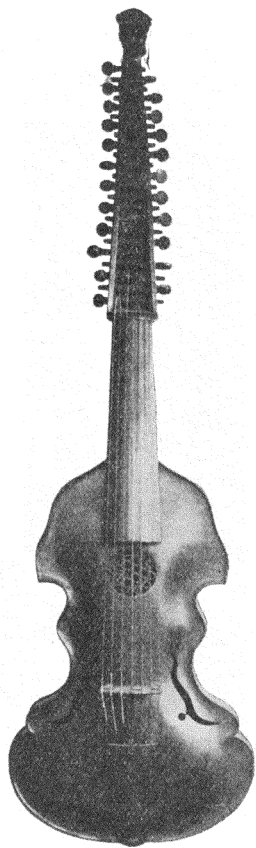


Överst: pochetter; andra raden: violininstrument; tredje raden: gambor; kyrkoorgel, klavichord (Åhlströms) och marintrumpet.

PETTERSSON, till styrelsesuppleanter förste konsertmästaren i kungl. hovkapellet LARS ZETTERQUIST och grosshandlaren JOHN COLLIN. Till sekreterare i styrelsen återvaldes museets föreståndare, som ifrån dess tillkomst innehåft dessa befattningar.

I samband härmed må nämnas, att musikinstrumentmakaren ALFRED BROCK alltsedan år 1901 varit för museet icke blott en synnerligen yrkesskicklig och pietetsfull reparatör av de gamla instrumenten, utan även en kunnig och insiktsfull assistent vid ordnandet av museets samlingar i de olika lokaler, vari desamma under årens lopp varit inrymda.

Sekreterare Svanbergs 20-åriga verksamhet som museets föreståndare kännetecknas av ett lugnt målmedvetet arbete, buret som det varit av hans på samma gång milda, hänsynsfulla väsen och nobla personlighet som hans outtröttliga energi och sega fasthållande vid de en gång skapade riktlinjerna för museets utveckling. Då han hösten 1918 gick bort erkändes allmänt den stora tacksamhetsskuld museet hade till honom.



Engelsk violet.

Vid Svanbergs sida stod alltsedan början generalkonsul Claudius med sin ljusa och glada syn på tingen, sin stora erfarenhet och sakkunskap på instrumentalområdet, sin tro på museets framtid och impulsiva idériedom att finna på nya utvägar att göra museet namnkunnigt och rikt på konstskatter. Vid museets grundande var generalkonsul Claudius bosatt i Malmö. Oaktat han sedan dess överflyttat till Köpenhamn har han allt fortfarande haft museet i Stockholm i varm åtanke och ständigt bistått med råd och dåd.

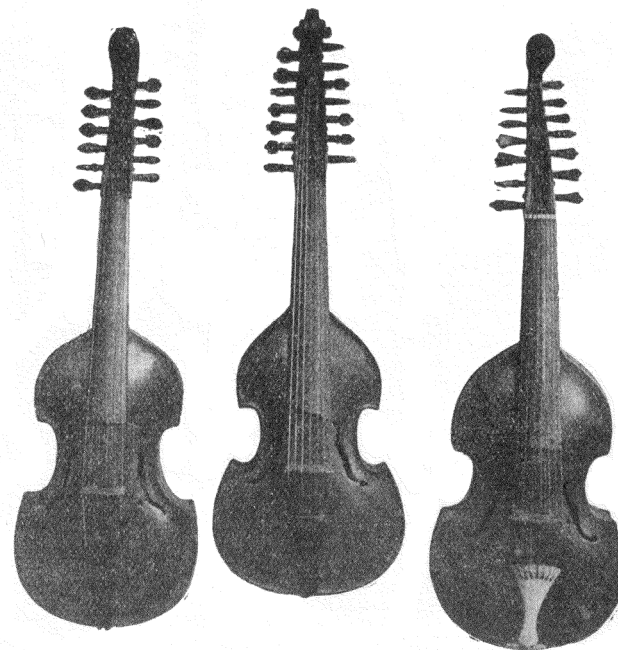
Ännu en tredje man förtjänar att särskilt nämnas bland museets direkta hjälpare: ekonomiinspektören vid Kungl. Teatern EMIL PETTERSSON. Under Svanbergs tid var han den outtröttlige stödjaren av företaget alltifrån början. Efter dennes död föll det på hans lott att omedelbart taga bekymren om museets vidare upprätthållande. Ännu står han med sitt varma intresse som museets alltid beredvillige hjälpare och vän.

Under de senare åren har museet ytterligare förvärvat en intresserad gynnare i bankir GÖSTA SETTERGREN.

Museets styrelse består för närvarande av följande personer: Kungl. Teaterns chef, häradshövding K. A. RIBEN, ordförande, ek.-inspektör E. PETTERSON, generalkonsul C. CLAUDIUS, f. konsertmästare L. ZETTERQUIST, bankir GÖSTA SETTERGREN och grosshandlare J. COLLIJN. Kungl. Musikaliska Akademien repre-

senteras av sin ständige sekreterare O. MORALES med bibliotekarie C. F. HENNERBERG som suppleant. Sekreterare och föreståndare är författaren av dessa rader sedan $\frac{1}{2}$ 1919.

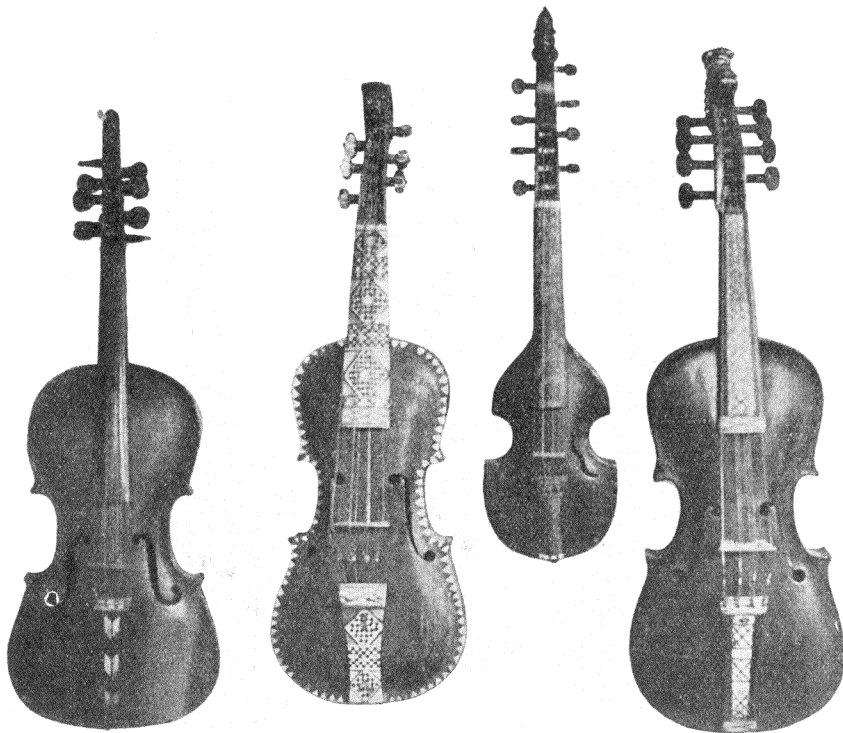
Museet har förövrigt allt ifrån sin första tillvaro kunnat glädja sig åt mycken uppmuntran från allmänhetens sida. Bland gåvor må sålunda framhållas många intressanta och värdefulla musikinstrument, skänkta av fru CHRISTINA NILSSON, grevinna de CASA MIRANDA, och en samling ryska folkinstrument, skänkta av den i Moskva bosatte fabriksägaren CARL HAGMAN. Bland de



Viola d'amour.

många, som för övrigt med gåvor gynnade museets instrumentsamling må särskilt nämnas: grosshandlaren C. C. SÖDERSTRÖM, överintendenten AXEL BURÉN, fabrikören THEODOR WINBORG, grosshandlaren HILMER ÅBERG, grevinnan JACQUETTE WACHTMEISTER, född RAMSAY, hovmusikhandlare C. A. SÖDERLUND, AHLBERG & OHLSSONS blåsinstrumentfabrik, auktionskommissarien P. E. ALEXISON, med. doktor EDV. ALIN, friherre JONAS ALSTRÖMER, Östad, med. doktor MAURITZ ASPELIN, ANDREAS BARDENS sterbhus i Segmon, BENGT DAHLGRENs musik-

handel, direktör ROBERT BERG, musikanförfaren AXEL BERGEN-
DAHL, Göteborg, generallöjtnanten GUSTAF BJÖRLIN, postexpeditör
J. BLAVIER, komministern, fil. doktor ROBERT BRANDEL och
ingenjören JOHN BRANDEL, musikinstrumentmakaren ALFRED
BROCK, artisten OSCAR CANTZLER, artisten REINHOLD CALLMAN-
DER, Göteborg, fru MATHILDA CLEVANDER, född SVANBERG, fru
ANNA DELPHIN, revisorn SVEN DORPH, lektor A. E. EDSTRÖM,

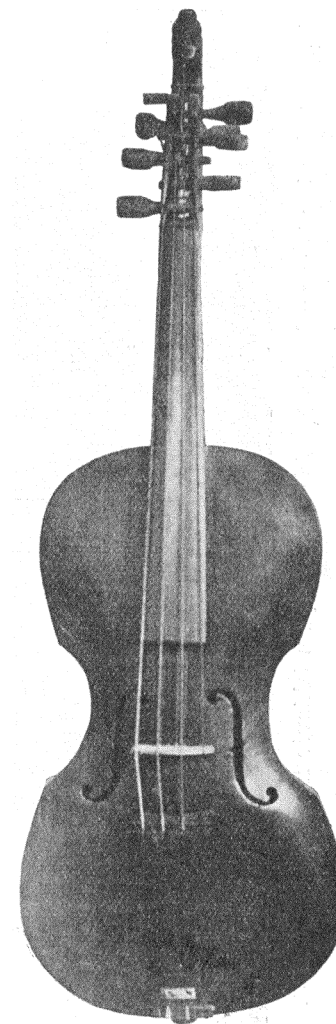


Violetta d'amour.

Tvenne hardangerfioler och (mellerst) en
pochette d'amour.

v. häradshövding FREDRIK EGERSTRÖM, herr OSCAR EK, skåde-
spelaren ELIS ELLIS, musikkdirektör ARON ERICSON, handlanden
C. A. FOSSELIUS, Kumla, lektor DANIEL FRYKLUND, Sundsvall,
postmästaren TOM GELHAAR, bibliotekarien fil. doktor ROBERT
GEETE, friherre E. V. W. HALL, Onsjö, professor fil. dr. ANGUL
HAMMERICH, Köpenhamn, stationsinspektör VICTOR HEDIN, Avesta,
musikkdirektör F. HEIMDAHL, Karlskrona, postmästaren P. A.
HELLHOFF, bibliotekarien C. F. HENNERBERG, operasångaren

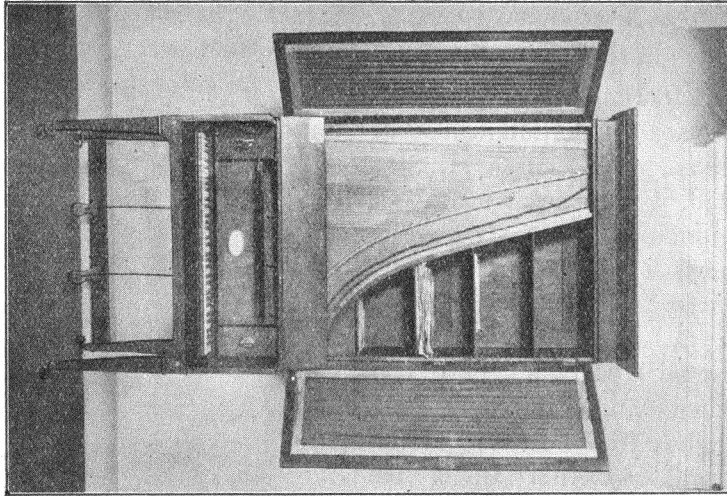
GUSTAF HENRIKSON, herr C. A. G. HENNING, direktör ERIC HOLM-
BERG, hovkapellmästaren ARMAS JÄRNEFELT, fil. kandidat TORE KIL-
MAN, kapellmästaren ANTON KUCERA, markisen CLAES LAGERGRÉN,
fru INGRID LENNMAN, född CLEVANDER,
d:r ANTON LINDSTRÖM, musikkdirektör
N. E. LOVÉN, Landskrona, byråchefen
AUG. LYTTEKENS, häradshövding BIRGER
MALMSTRÖM, kammarmusikus OTTO
MEINEL, ryttmästaren H. S. MÖRNER,
Ystad, d:r PREBEN NODERMANN, Lund,
fanjunkaren G. V. QVARNSTRÖM, foto-
grafen ERNST ROESLER, överdirektör
LUDVIG ROSÉN, musikinstrumentmaka-
ren C. G. ROSENGREN, biskop C. H.
RUNDGREN, Karlstad, herr SVEN SCHOL-
LANDER, musikkdirektör J. O. SIMLUND,
Långhundra, operasångaren GUSTAF
SJÖBERG, herr ADOLF STERKY, fru LOUISE
STJÄRNSTRÖM, född GRANBERG, med.
doktor HARALD SUNDBERG, sekreteraren
JOHANNES SVANBERG, handlanden A.
SÖDERLUND, Mörlunda, bruksägaren
AXEL TAMM, överstelöjtnanten CHR.
TAMM, Kungl. Uplands regemente, mi-
nister GUSTAF WALLENBERG, Yokohama,
operasångaren ÅKE WALLGREN, herrar
W. och G. WESSLÉN, musikkdirektör
ERNST WILLNERS, intendenten A. W.
ZACCO, bankdirektören G. ZETHRÆUS,
konsertmästaren LARS ZETTERQUIST,
artisten ANDERS ZORN, Mora, harpisten
fru PAULINE ÅHMAN, född LANDBY samt
slutligen rev. FRANCIS W. GALPIN, pas-
tor i Hatfield Broad Oak, Essex, i
England — en av de förnämsta kän-
narna av gamla musikinstrument och
själv ägare av en mycket värdefull samling sådana — vilken
museets föreståndare dessutom har att tacka för många intres-
santa och värderika upplysningar, erhållna genom brevväxling.
Av depositionerna må nämnas en av ett femtiotal nummer be-



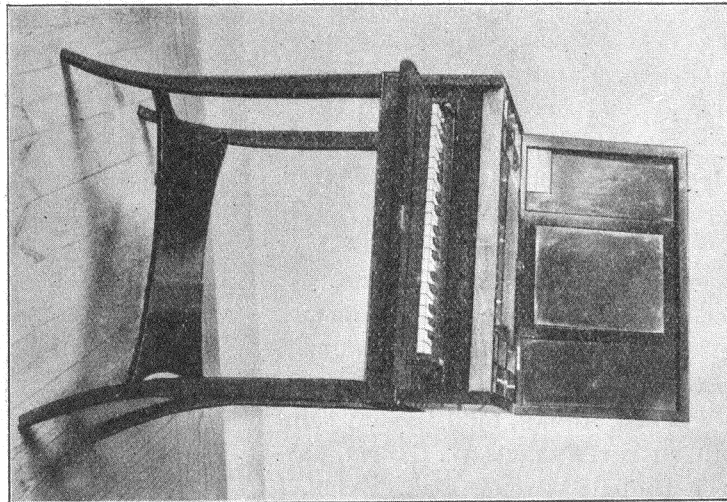
Tenorviola med fyra under-
liggande strängar.

stående instrumentsamling från Lunds universitet, de flesta från början och mitten av 1700-talet, samt 25 instrument från Kungl. Musikaliska Akademien, ett lika stort antal från Kungl. Teatern

Upprättstående piano med notskåp, från 1800-talets första hälft.



Syboardsklavér från 1800-talets mitt.



och några från Kungl. Hallands regemente. Även må särskilt framhållas förvärvandet av Bellmans cittra, som sällskapet Par Bricole deponerat i museet, samt prins Gustafs gitarr, deponerad av godsägaren OLOF LEMON.

Utom konsul HUGO LINDGREN'S förut omnämnda gåva av

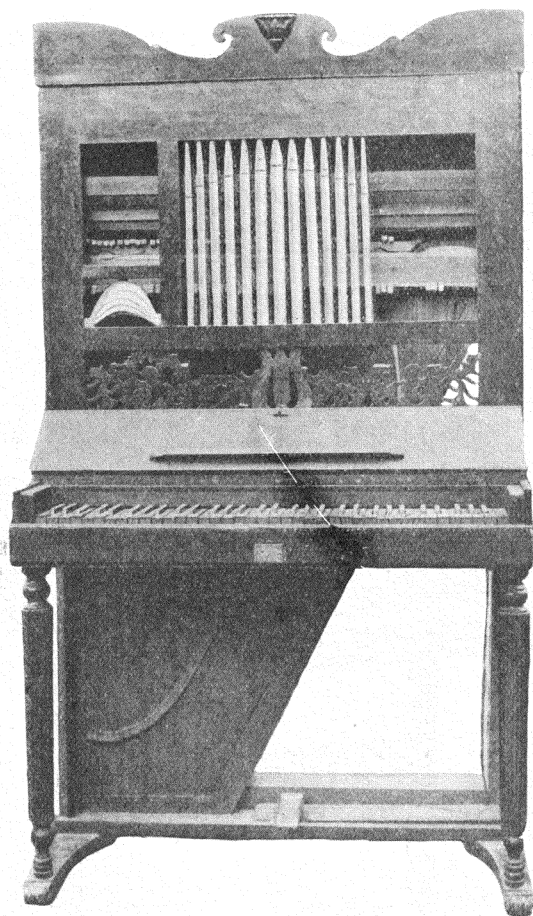
5,000 kronor samt en gåva av 1,000 kronor av hovsångaren JOHN FORSELL, ha rätt avsevärda penningbidrag till museet lämnats under många år av grosshandlaren JOHN COLLIN samt tillfälliga bidrag av tullkontrollören LUDVIG BERGSTRÖM, godsägaren CARL FREDRIK HAGSTRÖM och baron CARL VON PLATEN.



Tvåmanualig cembalo från 1760-talet.

På samma gång Museet uttalar sitt varma tack för all visad välvilja och offervillighet, vill det rikta en innerlig bön till alla vänner av dess verksamhet att ej förtrottas i hjälpsamhet mot den unga musikhistoriska institutionen och allt fortfarande ihågkomma densamma med såväl ekonomiskt understöd samt gamla musikminnen.

Museet äger jämte sin instrumentsamling en stor och rikhaltig avdelning minnespenningar, porträtt, autografer, notor, böcker m. m. Därtill sluter sig även en teateravdelning om-



Upprättstående piano från 1820-talet.

fattande, förutom porträtt och autografer, en mängd teaterminnen. Om denna avdelning skola vi tala i en kommande uppsats.

Generalstabens Litografiska Anstalt
A. Börtzells Tryckeri A.-B.

Sergelgatan 1 och Bryggaregatan 17 — Rikst. 129, 642. Sthlmt. 7420, 5183

utföra alla slag av litografiskt
tryck, koppartryck och bok-
trycksklichéer för såväl svart-
som färgtryck. - - - - -

**Musikhistoriska
Monografier**

av *TOBIAS NORLIND.*

JENNY LIND

En minnesbok till hundraårsdagen.
Rikt illustrerad. Pris 10:—.

**E. G. GEIJER
som musiker.**

Rikt illustrerad. Pris 8:50.

WAHLSTRÖM & WIDSTRANDS
Förlag, Stockholm.

NILS BRODÉN

Förteckning över

EMIL SJÖGRENS

tryckta kompositioner.

Pris 5 kronor.

[Särtryck ur:

Sv. Tidskrift för Musikforskning 1919.]

WAHLSTRÖM & WIDSTRANDS
Förlag, Stockholm.

Musikhistoriska Museet

Riddargatan 20, Stockholm

öppet för allmänheten *söndagar* och *onsdagar* 1—3. Museet
är Sveriges enda offentliga fackmuseum för musik och inne-
håller inemot 800 musikinstrument (däribland över 40 kla-
ver- och orgelinstr.) samt äger därjämte en stor samling
musik- och teaterporträtt, autografer m. m. Gåvor av gamla
instrument, porträtt m. m. mottagas med tacksamhet.

JENNY LIND OCH NYROMANTIKERNA.

AV *TOBIAS NORLIND.*

Jenny Linds stora verksamhet tillhör 1840-talet, då Europas musikkultur bestämdes av Meyerbeer, Mendelssohn och Schumann i Tyskland samt Bellinis och Donizettis italienska musik genljöd å alla scener. Att »den svenska näktergalen» förstått som få ge uttryck åt denna musik är allom bekant. Där- emot är ännu föga känt i vad förhållande hon stod till den riktning, som med 1850-talet begynte arbeta sig fram. De namn, som då representerade det nya, voro i främsta rummet Berlioz, Liszt och Wagner. Då Jenny Lind 1849 lämnade scenen, var hon ej mera än 39 år och hade således mycket väl kunnat följa med sin tid och med vaken blick sätta sig in i det nya — om det blott passat hennes naturell. Att detta ej var fallet, förklarar till en del den motvilja hon hyste. Emellertid fanns även mycket annat av mera personlig art, som lade hinder i vägen för hennes närmande intill den unga skolan.

Redan hennes förhållande till den italienska riktning, som med 50-talet uppstod och som fullföljde, vad Bellini och Donizetti grundlagt, var i hög grad kyligt. Denna nya stil, som dock på 50-talet stod Wagnerskolan alldeles främmande, hade i Verdi fått ett lysande namn. Jenny Lind hade 1847 i London sjungit i dennes opera »I Masnadieri» (Rövarbandet) och skördat ej ringa erkännande. Operan nedlades dock tämligen hastigt — av helt andra skäl än Jenny Linds bristande förståelse av kompositörens intensioner. Sedan dess hade Verdi emellertid nått högre i anseende och med operorna »Rigoletto» 1851, »Il trovatore» 1853 och »La traviata» 1853 blivit världsberömd. Redan 1856 skrev dock Jenny Lind om denna musik: »Verdis musik är den farligaste för alla sångartister och skall fortfara att vara det så länge, till dess sångarne lära sig inse sitt eget såväl som det skönas intresse och vågra att

tjäna en tonsättare, som ingalunda känner den utsökta skönheten hos det äkta italienska sångsättet.» Hon förklarar i samma brev, att den nya italienska sångmetoden är skadlig på grund av »forcerade sångmanér, vilket genom det ständiga uppförandet av signor Verdis operor uti Italien blivit nästan oundvikligt»¹.

Att detta förblev hennes uppfattning även på 80-talet framgår av hennes yttrande till en besökande om dåtidens sångkonst: »Ja, var ha vi numera några sångkompositörer, sedan en Bellini, Rossini, Donizetti, Lindblad och Josephson äro borta? Den tiden skrevs det sångmusik — nu åter skrivs det musik, som skall vara för sång, men varken är musik eller sång, utan idel harmoniska svårigheter, som lämna åsido det enkla och sant sköna. Också gör vår tid allt för att krångla bort det enkla och fordrar sedan, att allmänheten skall njuta härav såsom av verklig musik»².

Sannolikt avser detta mindre Verdis musik än Wagners, men de uttryck, som fällas, likna dock väl mycket de nyss citerade om Verdis tonkonst.

För att förstå Jenny Linds ställning till den nya tyska skolan måste man först tänka på den Liszt-Wagnerska gruppens förhållande till 40-talets män. Mendelssohn, som av Jenny Lind dyrkades som musikens högste överstepräst, hade på det skarpaste anfallits av Wagner, och alla dennes anhängare hade dragit i härnad mot Leipzigerskolan och dess skapare. Clara Schumann, som med innerlig vänskap var förbunden med den svenska sångerskan, hade öppet brutit med Liszt och stod som fiende till såväl Weimarkretsen som Wagner. På Clara Schumanns sida hade ställt sig den store violinmästaren Joachim, på Liszts stod den lidelsefulle Bülow. Båda bidrogo på sitt sätt att öka klyftan. Joachim var personlig vän till Jenny Linds man Otto Goldschmidt, som själv var Mendelssohns lärjunge vid Leipzigs konservatorium. Båda voro judar, och Wagner hade med sin hätska skrift »Das Judentum in der Musik» (1850) dragit i härnad mot judarna (Mendelssohn, Meyerbeer, Ferd. Hiller m. fl.) på ett sätt som måste träffa alla av samma härstamning. Alltså fanns även här ämne nog till ovilja mot

hela riktningen. Meyerbeer, vilken Jenny Lind alltid bevarat i tacksam hågkomst — det var ju genom hans tillskyndan hon blivit introducerad i Tyskland — var av Wagner i flera skrifter 1849, 1850, 1851 så skarpt nedgjord, att alla dennes vänner måste på det högsta känna sig kränkta över så hårda domar.

Makarna Goldschmidt bodde 1852—58 i Dresden — just den tid då det hörde till god ton i staden att smäda »revolutionären» Wagner. Leipzig och dess konservatorium älskade båda och kunde ej annat än känna djupt med Mendelssohns stolta undervisningsanstalt under hela Weimarskolans bittra fejd mot »formalisterna» i Pleissestaden.

Klyftan syntes således alltför stor för att en bro skulle kunna slås mellan Jenny Linds konst och den nya tyska andan.

Själv har den stora svenska sångerskan föga yttrat sig om de lidelsefulla männen, vilka drogo i härnad mot allt det hon lärt sig dyrka och ära inom musiken. Därmed har hon även bäst visat sitt eget fridsamma väsen. Hon borde väl därför förskonats från anfall — synes det åtminstone. Men motparten tänkte annorlunda. I blind iver anföll man henne både som konstnär och människa, varvid man pådiktade henne fel, som minst av allt tillhörde den blida, varmhjärtade sångerskan från Norden.

Märkligt nog tyckes Berlioz ha stått alldeles utanför kampen. Hans yttranden om Jenny Lind äro påfallande sympatiska. Han hade i aug. 1845 (bl. a. tillsammans med Liszt) varit med vid musikfesten i Bonn, då statyn över Beethoven avtäcktes. Om Jenny Lind och hennes sång säger han:

»Vi hörde för första gången den så omtalade Jenny Lind, som i Berlin har förvridit huvudena på alla. Hennes talang står verkligen också högt över allt, vad man nu får höra på franska och tyska teatrar. Hennes stämma har en genomträngande metallklang, är mycket kraftig, otroligt böjlig och ägnar sig lika väl för det enkla föredraget som för lidelsefullt uttryck och för de finaste koloraturer. Man äger i henne en fullkomlig, präktig talang; därtill kommer ytterligare, att vi, efter utsago av tongivande bedömare, som beundrat henne i Berlin, blott kunde skatta den ena sidan av hennes talang, som till sin fulla utveckling har behov av en livgivande scenstämmning. Hon sjöng duetten ur tredje akten av *Hugenotterna* samman med Staudigl, finalen ur *Euryanthe* och en aria med kö-

¹ Ny tidn. f. Musik 1856 s. 27.

² Sv. Musiktidn. 1881 s. 176.

rer med förtjusande originalitet och friskhet, rik på oväntade verkningar och pikanta växelsånger mellan kör och sopransolo, välklingande och förnämt harmoniserad och med behaglig och pikant melodi»¹. I en satir värdig en Berlioz' penna hånar han 1852 Jenny Lindfebern i Amerika och nedgör Barnums reklamsjuka men gör trots allt en mer än artig hänsyftan på, att Jenny Linds konst stod över all yttre reklam. Han kallar henne »den beundransvärda sångerskan» och tillägger för säkerhets skull: »nu talar jag allvar». Den dråpliga satiren slutar med satsen: »I alla ting är överdrift ett fel»².



Hector Berlioz.

Efter orig.-fotografi i Musikhist. Museet.

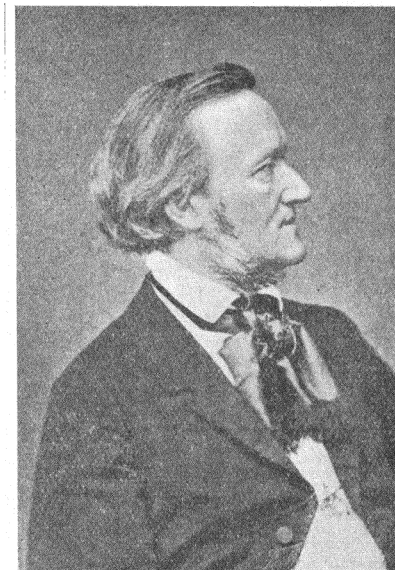
Av denna skrift framgår alltså, att han fortfarande ville räknas bland hennes beundrare. Wagner har så vitt bekant endast en gång yttrat sig om Jenny Lind, och då innan Weimarskolan hetsat partierna mot varandra. Han hade i dec. 1845 hört henne i Berlin som Donna Anna (Mozarts »Don Juan»). Liksom så många andra gjorde han jämförelser mellan »den svenska näktergalen» och Vilhelmine Schröder-Devrient. Att denna sammanställning skulle utfalla till Jenny Linds nackdel var naturligt nog, då ju Schröder-Devrient var Wagners personliga vän och till på köpet engagerad vid hans egen teater i Dresden. Hans åsikt om det höga patetiska dramat stod i för stark motsats till den svenska sångerskans rent lyriska uppfattning. I brev till sin hustru av d. 10 dec. 1845 säger han därför: »I Don Juan har jag haft mycket tråkigt: 'Donna Anna' skall också ej vara Jenny Linds bästa parti; utomordentligt vackert sjöng hon sista arian; för första akten fattas henne mycket. Hon är en sällsam, snillrik egendomlighet,

¹ Berlioz skrifter, tyska uppl., Lpzg 1909 bd VIII: Abendunterhaltungen im Orchester s. 416.

² S. band: Römer aus der Neuen Welt. — Barnum, s. 126.

som i och för sig är intressant, men som icke är vuxen en stor dramatisk genomföring»¹.

Weimarskolan öppnade sin kamp mot Jenny Lind på ett karakteristiskt sätt. Henriette Sontag hade på gamla dagar, sedan hon som grevinnan Rossi varit medelpunkten i de aristokratiska salongerna i Berlin (där hon bl. a. skänkt sin hyllning åt Jenny Linds konst), måst återtaga sina konstnärsresor och våren 1852 sjungit i Weimar, samma stad, där Jenny Lind 1846 av storhertigen och hela hovet mottagits på det varmaste². Henriette Sontag var ej längre den samma sångerskan, som på 1820-talet lagt Tyskland för sina fötter. Hennes röst hade förlorat åtskilligt i friskhet, men ändå tyckes hon ha dårat alla. Detta föranledde Bülow att skriva en häftig obehärskad artikel i »Neue Zeitschrift für Musik», där han helt omotiverat sammanställde Jenny Lind och Henriette Sontag och kallade båda »Gesangs-Nixen». Greve Rossi insände omedelbart artikeln till storhertigen och beklagade, att hans hustru ej mera ansåg sig kunna uppträda i Weimar³.



Richard Wagner.

Efter orig.-fotografi i Musikhist. Museet.

Jenny Lind, som då just tillbragte sin smekmånad i Northampton i Amerika och minst av allt tänkte på medmänniskors hårda domar om hennes sång, blev ej heller svaret skyldig. Då hon några månader senare kommit åter till Europa, slog hon sig ned i Dresden, där hon underrättades om »Sontagaffären», vilken väckt stort uppseende i Tysklands konstnärliga kretsar. Att hon skulle känna sig kränkt av att så

¹ Familienbriefe von Rich. Wagner, Lpzg 1907, s. 144.

² D. 19 febr. 1846 skrev J. L. till H. C. Andersen: »Så länge jag lever, skall jag minnas de få dagar jag tillbragte i Weimar.» Jfr T. Norlind, Jenny Lind s. 104.

³ Aus Moscheles Leben, Lpzg 1873, II, 229.

omotiverat se sitt namn blandat in i strid, där hon ej haft något att skaffa, var självklart. Hon fick även snart tillfälle att hämnas. Bülow och J. L. skulle båda medverka vid en Gewandhauskonsert i Leipzig i januari 1854, men den svenska sångerskan nekade bestämt att komma, om Bülow skulle vara med. Bülow beklagade sig i ett brev till Liszt av d. 27 jan. 1854 och nämner, att Ferd. David ville anordna en extra konsert med hans medverkan för att på så sätt »neutralisera» det onda¹.



Hans von Bülow.

Efter orig.-fotografi i Musikhistoriska Museet.

Ännu hade ej Weimarskolans store chef Liszt, blandat sig i striden, men det skulle ej dröja länge, förrän även han var indragen i kampen. 1855 i maj skulle den 33:e neder-rhenska musikfesten äga rum i Düsseldorf under Ferd. Hillers ledning. Jenny Lind skulle medverka och bl. a. sjunga i SCHUMANNS »Paradiset och Perin». Liszt reste dit och av hans brev framgår, att det till stor del just var för att få höra Jenny Lind, vilken han tydligen ej hört sedan Bonnfesten 1845. Redan d. 4 maj 1855 skrev han till en väninna [fru Agnes Street-Klindworth], att han ämnade sig dit och nämner särskilt, att J. L. skulle medverka².

¹ »L'acharnement de Jenny Lind contre ma personne forme un des obstacles les plus solides. Comme elle a promis de chanter vers la fin de la saison, elle a déclaré qu'elle ne tiendrait point sa promesse, si moi, je débuteais auparavant.» LA MARA, Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow. Lpzg 1898 s. 72. — Bülow skämtar i ett brev till sin moder (29. 3. 1874) över Jenny Linds utseende. Han har haft inflammation i ansiktet och särskilt fått näsan otrevligt uppsvullen. Då brevet skrives, är det onda redan på retur, så att näsan »ihre frappante Ähnlichkeit mit der von Jenny Lind zu verlieren beginnt» (HANS VON BÜLOW, Briefe u. Schriften VI Briefe. 5 Bd, Lpzg 1904 s. 163). Man torde jämföra detta med här s. 175 citerade yttrande av Jenny Lind själv om sin »potatisnäsa».

² Franz Liszts Briefe an eine Freundin, Lpzg 1894, s. 9.

Redan å festens andra dag (²⁸/₅) skrev han till furstinnan Wittgenstein: »Le public est médiocrement enthousiaste, si ce n'est pour la Lind, laquelle, figurez-vous, à l'obligeance de chanter gratis»¹. Ännu hade han således intet att säga mer än om »gratissången» och publikens förtjusning allenast över hennes sång. Dagen därpå — festens tredje och sista dag — vidrör han mera hennes sångkonst. Här framträder tydligt den be-svikelse festen lämnat. J. L:s sång har blottat festens »obotliga tomhet», och detta emedan man varit ologisk nog att trots allt skrän mot virtuosprestationer lämna plats åt sådan uteslutande virtuossång som Jenny Linds: »La Lind, par sa popularité, masque bien le vide irrémédiable du festival — mais cela même n'est pas un avantage, car après avoir tant crié contre les virtuoses, il est pour le moins peu logique de les mettre ainsi sur le premier plan, quand il devait surtout s'agir de l'art. A la vérité, le comité est sûr de faire de belles recettes, moyennant l'appoint que lui donne gratis le concours de la Lind»².

Några dagar senare är helhetsintrycket av festen ännu sämre. Den 2 juni skriver han till Wagner: »Ich bin ganz ermüdet und abgestumpft vom Düsseldorfer Musikfest». Han erkänner, att han kommit dit för att höra Jenny Lind: »Es interessierte mich, die Geschichte einmal mitzumachen, das Paradies und die Peri zu hören und die Lind zu applaudiren». Han till-lägger: »Besondere Belehrung habe ich dadurch nicht erlangt»³.

Det kan ju förvåna, att Jenny Linds sång lämnat honom så alldeles oberörd, då ju andra fullt omdömesgilla personer förklarat hennes medverkan vara bland det utomordentligaste de hört. Mozartbiografen Otto Jahn skildrade i »Die Grenzboten» sina intryck⁴, där det bl. a. heter: »Jenny Lind har... givit en glans åt festen, som endast hon kan giva den... Man tycker sig... blott höra en klang så upphöjt skön, som om den vore det djupaste och sannaste förkroppsligandet av den musikaliska känslan». Jahn påpekar dock även det virtuosmässiga i Jenny Linds sång, och det är ej minst intressant att höra hans mening

¹ Franz Liszts Briefe an die Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein Lpzg 1899, s. 215.

² Samma band s. 218.

³ Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt, Lpzg 1910, II, 71.

⁴ Medd. i utdrag av Sv. DORPH, J. Linds triumftåg, Sthlm 1918, s. 335 ff.

här, då det ju givetvis just var där Liszt kände sig stött tillbaka: »Alla de, som på förhand glatt sig åt virtuosmässiga strup-prestationer vid föredraget av 'Mazurka', fingo full ersättning i arian ur 'Beatrice di Tenda' av Bellini, i vilken konstnärinnan ända upp i högsta höjdläge excellerade med en sådan överlägsen, konstmässig bravur, att t. o. m. de spelande föreföllo överträffade och besegrade. Förvisso höra icke dessa virtuosmässiga prestationer till konstnärinnans förnämsta, men de visa ändock till fullo, vilket häpnadsväckande obegränsat herravälde hon besitter över alla sångkonstens uttrycksmedel, varförutan dylika underverk av sångteknik vore hart när omöjliga att exekvera».

Liszt ansåg sig sannolikt ej behöva spilla några ord vidare på den avgudade sångerskan, men ödet ville annat. I dec. 1856 erhöi han en skrivelse från kapellmästare von Turany i Aachen, däri denne bad honom övertaga dirigeringen av den 35:e nederrhenska musikfesten 1857, som var bestämd till Aachen. Jenny Lind hade man även denna gång tänkt sig skola medverka, och Liszt skulle således nödgas leda en fest, där han skulle ställas ansikte mot ansikte med »virtuositeten». Det var alltså nödvändigt för honom att noga precisera sin ståndpunkt såväl gent emot virtuosprestationer som Jenny Lind själv. Han gjorde det eftertryckligt nog i sitt svar av d. 3 jan. 1857. Han uttalar först sina betänkligheter rörande programmet, som ej förefaller honom »modernt» nog, sedan fortsätter han:

»Till ett annat nästan ännu betänkligare begrundande föranleder mig det ställe i kommittébrevet, där förhoppningen hyses och uttalas 'att vinna den firade fru Lind-Goldschmidt'.

»Bli ej förskräckt, ärade Herre, och frukta icke, att jag i den övliga stilen hos våra föga ridderliga Don Quixote inom den musikaliska kritiken kämpar mot virtuosdömetts väderkvarnar. Billigtvis kan Ni ej heller begära detta av mig, ty jag har aldrig fördolt, att, sedan virtuositetens druvor icke kunde försuras för mig, jag alldeles icke kan ha något nöje i att finna dem sura i andras mun.

Jenny Lind står i strålglansen av sitt lysande sångarrykte lika oantastlig och ouppnådd som Händel som kompositör i sitt, med den skillnaden, vilken utfaller till Jennys förmån, att Händels verk kunna trötta många och ej alltid förmå att fylla en konserikassa, under det att ett enbart uppträdande av Jenny

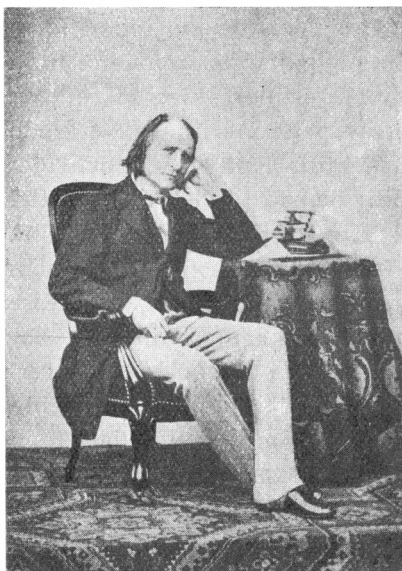
Lind alltid har full garanti för att tillfredsställa publikens smak, inklusive kassörens. Om vi alltså betrakta musikfesten utslutande ur synpunkten av dess ekonomiska och nöjsamma debet och kredit, så torde med säkerhet ingen konstnär och ännu mindre något konstverk kunna våga att konkurrera med det stora och högt firade namnet Jenny Lind eller kunna uppställa någon motsvarande publikmagnet. Utan att vilja göra någon invändning häremot, måste jag nu blott uttala min enkla mening, att med denna stora magnet bliver allt annat överflödigt, vilket likväl icke kan vara mig så alldeles likgiltigt, ty liksom Ludvig XIV utgjorde staten, så är Jenny Lind den egentliga musikfesten. Denna min mening gjorde jag redan förra året under musikfesten i Düsseldorf gällande gentemot min mångårige, gamle ärade vän Ferdinand Hiller. Säg mig någon orkester och sångpersonal, några provrepetitioner, musikverk och program, vid vilka publiken ej vill höra Jenny Lind och åter Jenny Lind, eller, måste hava hört Jenny Lind för att riktigt efter tycke och smak kunna få frossa i sin konstantusiasm. Mina förutsägelser slogo även in till punkt och pricka, ty, som bekant, visade det sig då, att publikens musikaliska intresse utslutande lät reglera sig efter måttet av Jenny Linds prestationer, varigenom den tredje dagens så kallade konstnärskoncert blev den mest besökta, emedan, enligt programmet, Jenny Lind som lockmat skulle medverka i tvenne nummer, nämligen i en aria ur 'Beatrice di Tenda' av Bellini samt i tvenne svenska sånger, till vilka det enklaste pianoackompanjemang hade varit fullt tillräckligt. Skulle därför Aachen-musikkommittén vara sinnad uppställa som sitt mål att få en frisk och väckande samt verkligt gedigen musik på sitt program, ser jag på grund av ovanstående tyvärr ingen annan utväg härför, än att kommittén försöker undvara Jenny Lind, den svenska näktergalen och den europeiska sånggudinnan»¹.

Liszt ståndpunkt rörande Jenny Lind var således klar nog. Han såg i henne den bländande och förlamande virtuos, vars konst företrädesvis bestod i yttre effektmedel. Han kände denna konst bättre än någon annan, då hans egen virtuosbana skänkt honom rikliga erfarenheter om ihålligheten i denna konst.

¹ Brevet på tyska in extenso meddelat i Franz Liszts Briefe (LA MARA), Lpzg 1893, I. sidd. 248—252; i utdrag i svensk övers. hos Sv. DORPH, Jenny Linds triumftåg, Sthm 1918, s. 339—341.

Han hade därför, alltsedan han slagit sig till ro i Weimar, protesterat emot den och sökt ägna sig åt en annan högre konst: att återge konstverket ej ur den reproduktiva konstnärens synpunkt utan ur kompositörens. Det var denna högre strävan han såg korsad, då publiken lät sig bländas av Jenny Linds koloratursång.

Att Liszt här ej fattat det väsentliga i Jenny Linds konstverksamhet, torde vara tydligt nog. Den inre ovilja han som lidelsefull partimänniska hyste mot Leipzig-kretsen gjorde honom blind för den svenska sångerskans inre storhet. Att träda



Franz Liszt.

Efter orig.-fotografi i Musikhist. Museet.

hennes konst närmare därtill förbjöd honom hans ställning som chef för en skola, som satt först på sitt program kampen mot Mendelssohn. Därför gick han även sedan sin väg fram utan att någonsin komma Jenny Linds konst nära.

För de i Liszts skola utbildade blev Jenny Lind snart inbegreppet av kall, beräknande virtuoskonst, och en så trogen anhängare som Nohl kan i sin Spohrbiografi t. o. m. gå så långt, att han sätter Jenny Lind som en representant för »den kalla egoismen» hos sångerskor¹. Om någonsin en sångerska visat »wahre Hingebung an die Kunst» bör det

väl ha varit Jenny Lind, och man kan blott beklaga, att ej mera förståelse kunde uppstå mellan henne och den nya riktningens män. Helt säkert hade konsten som sådan vunnit på ett samarbete.

Nyromantikens ställning till Jenny Lind blottar en öm punkt i konstförståelsen hos den riktning, som mera än alla

¹ »Von Werth sind noch die Bemerkungen über die damals weltberühmte Catalani, weil sie so recht illustriren, was später R. Wagner über den kühlen Egoismus solcher berühmten Sängerinnen wie der Lind und anderer gegenüber wahrer Hingebung an die Kunst ausgesprochen hat.» Biographie Spohrs (Reclam) s. 49.

andra rörde sig med teoretiska idéer och mera än alla andra tog pennan till hjälp i fejden för »die Zukunftsmusik». Alla konstnärer indelades i grupper, vilka sedan vägdes och placerades. Likt länder och riken förde man storpolitik, bildade allianser, skilde skarpt på vän och fiende, sökte stärka den förre och förfölja den senare. Inom en sådan skola fanns ej plats för den enskilda individen. Sådan som gruppen var, sådan var även personen. Alla de fel, man sökt finna hos motståndaren, hade även eo ipso alla de till gruppen hörande konstnärerna. Jenny Lind karaktäriseras som alla de andra: Mendelssohn, Meyerbeer, Hiller, Clara Schumann m. m. Fraserna äro lika vem de än gälla.

Denna nyromantikernas uppfattning om Jenny Lind kunde ju i och för sig vara en privatsak för eftervärlden, vilken ej äro skyldig att ställa sig partisk. Men deras dom har kritiskt upptagits av den senare musikhistorien. Särskilt i tyska verk läsa vi ofta fraser om Jenny Linds ytliga virtuoskonst, hennes brist på dramatisk sanning m. m., vilka alla hämtats ur nyromantikernas skräpkammare. Jenny Lind kan ses med andra ögon än 1850-talets, och det är vår skyldighet att låta bilden av den rika konstnärspersonligheten framträda i sin rätta dager.

Man kan ur historisk synpunkt fråga sig, om det ändå ej hade varit möjligt att slå en bro över mellan högromantiken och senromantiken, mellan Jenny Lind och Liszt. Det fanns mycket gemensamt i Linds och Liszts väsen och utveckling. Båda började som virtuoser, båda satte i början en stolthet i att glänsa i en till det yttersta driven teknik, båda ägde i högsta måtto förmåga att dåra, avvärpa, tvinga till underkastelse. För sångerskan och pianisten tedde sig ungdomstiden lika: en färd på rosor från seger till seger, från triumf till triumf. Till sist låg en värld för deras fötter — ingen fiende fanns mera — alla hyllade dem som oinskränkta monarker i konstens rike. Men just då de nått fram till denna punkt, bröto de båda med det förflutna, protesterade häftigt mot det som fört dem själva till maktens tinnar. Virtuositetens tomhet hade gått upp för båda, glittervärldens brist på anda och allvar hade öppnat sig för dem.

Det är ett psykologiskt moment av stor räckvidd, att de två, som var på sina områden drivit subjektivismens idé —

den reproduktive konstnärens verk — till sin högsta spets, båda — så gott som samma år 1849 — bröto av udden genom försakelse av dess frukter. Det fanns ej någon vid deras sida längre som i tekniskt hänseende kunde överbjuda, ögonblicket var således kommet, då en brytning med det gamla konstidealet var möjlig — makten var deras, det gällde blott att bruka den. Det nya båda ville sätta i stället var även detsamma: inträngandet i konstverket själv, dess egen anda och uppgivandet av det



Jenny Lind (33).
Efter fotogr. från 1870-talet.

egna jaget — det fröjdefulla offrandet av sig själva för konstverkets livgivande.

Om målet för den *nya* konsten alltså var detsamma, voro medlen i början starkt divergerande. Ej minst detta gestaltade deras yttre levnadsförhållanden så olika och ställde dem å skilda platser i historien. Jenny Lind sökte och fann sitt ideal i kyrkomusiken och dess tolkande. Liszt däremot i en reformatorisk verksamhet för en ny konst med andra intensjoner än den gamla. Jenny Lind drog sig in i sitt skal och nöjde sig med att ge uttryck åt det himmelskt upphöjda. Liszt däremot öppnade en energifylld kamp för det nya, blev agitator och partimänniska,

for fram som stormen med dess sublima kraft och höghet men också dess nedbrytande våldsamhet. Även här framträdde olikheterna i deras karaktärer. Jenny Lind undvek konflikterna, gled med en kvinnas mjuka hand över alla ytterligheter och kantigheter, utjämnade, förband, byggde broar, Liszt uppsökte konflikterna, skärpte alla kanter, vidgade, splittrade, skiljde. Det livet hade att bjuda som lön åt båda blev i följd härav olika. För Jenny Lind höjde sig välsignande händer, för Liszt

knötos händerna hotfullt. För den förra föll skymningen milt över levnadens afton, för den senare blev dagens slut fylld av jäktande oro och bitter besvikelse.

Jenny Linds liv var fullt av lyrisk stämning, Liszts av tragiskt patos. Båda hade under virtuosperioden längtat bort till hemmets värld. För sångerskan från Norden med den milda hjärtevärmén öppnade hemmet sin famn, och lycka och sol trädde in. Konstnären från Södern med den glödande själen blev ett hem aldrig förunnat. Hela Weimartiden var en lång förberedelsetid med dröm om hemfrid, och när han i Rom 1861 strålande av lycka räckte handen till den kvinna, som stått stödjande vid hans sida i hela tolv år, kastade ödet brutalt ut dem båda, skiljde det som redan böjt sig samman. Då uppgick även för honom religionens värld, och i klostrets ensamhet anade också han konstens bestämmelse. Både Jenny Lind och Liszt hade således, om än på skilda vägar, hunnit fram till samma mål: konsten i religionens tjänst — samma mål som Wagner i Parsifal uppnått. Båda hade blivit »durch Mitleid wissend» — båda hade funnit tröst i hängiven kärleksverksamhet för andra. Nyromantiken hade funnit den värld högromantiken anat: konsten och religionen som ett.

Här fanns bryggan, som hade kunnat förena det gamla och det nya — Jenny Lind och Liszt — musik och religion. Bryggan skulle aldrig bli lagd. Det gamla och det nya skulle aldrig arbeta samman för detta mål — och så blev gåtan olöst. Ännu lyder frågan — konstens djupaste och heligaste fråga: hur skall konsten bli ett sant uttryck för religionen, när skall religionen klädas i den form, som gör den till tolk för själens högsta trängtan?

fattar 90 instrument och är den största som på en gång inkommit till museet. Värdet beräknas lågt till 8000 kronor. Museet äger nu 740 instrument. Av dessa ha 108 inkommit under år 1920.

T. Norlind.

EN LISZTAUTOGRAF.

Svensk Tidskrift för Musikkforskning lämnade i hft 2 sid. 92 ett meddelande om en Lisztautograf, som inkommit till Musikaliska Akademien som gåva av Hennes Maj:t Drottningen. Tidskriften är nu i tillfälle att påpeka ännu en intressant Liszt-handskrift befinnlig i Musikhistoriska Museet, dit den för flera år sedan kommit som gåva av kompositören Sigfrid Saloman, vilken sannolikt erhållit den i Weimar av Liszt själv på 1850-talet. Handskriften utgör en sättning av sången »Du bist wie eine Blume». Lina Ramann meddelar i sin kronologiska förteckning över Liszts verk (II:2 s. 512), att sången komponerats 1843. Museets autograf torde vara från 50-talets början (enligt S. Salomans egen uppgift »Weimar 1854») och utgör en senare omarbetning av samma sång. Sättningen avviker rätt väsentligt från den tryckta kompositionen, och särskilt ackompanjementet är mera avrundat.

T. Norlind.



Liszts sâng »Du bist wie eine Blume»,
Musikh, Mûseet,