

STM 1950

Abbé Georg Joseph Vogler som musikteoretiker

Av Lars Erik Sanner

© 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.

ABBÉ GEORG JOSEPH VOGLER SOM MUSIKTEORETIKER

AV LARS ERIK SANNER

DET VAR EN anseelig mängd instrumentalmusik, kyrkomusik och operor som abbé Georg Joseph Vogler hann med att skriva, medan han levde, och hans samtida skattade hans kompositioner ganska högt. Likväl är det sällan man i våra dagar befattar sig med *tonsättaren* Vogler. Vad som i stället kommit hans namn att leva kvar, är hans verksamhet som organist och orgelbyggare, organisatör och musikteoretiker. Det är kanske främst i samband med orgelhistoria som hans namn nämnes — hans berömda simplifikationssystem skulle betyda mycket för utformningen av 1800-talets romantiska orgeltyp, ej minst här i Sverige.¹ Men även hans roll som musikteoretiker brukar framhållas, och som sådan nämnes han ofta med stor aktning. Det torde vara få musiker som haft så många namnkunniga elever som Vogler — Kraus, Meyerbeer och C. M. v. Weber äro de förnämsta av hans lärjungar, vilka sedermera skulle göra sig kända som kompositörer. Förteckningen över Voglers teoretiska arbeten upptar en imponerande mängd skrifter rörande de mest skilda områden. Bland dem ingå även ett antal, skrivna på svenska språket och avsedda för den musikskola Vogler grundade i Stockholm. Det finnes anledning tro, att Vogler genom dessa verk och genom sin undervisningsverksamhet kan ha övat inflytande på musikteoretiskt tänkande även i Sverige. — En närmare undersökning av hur Voglers teoretiska system är uppbyggt, i vilken mån det kan föras tillbaka på äldre musikteoretikers arbeten och huruvida det spelat någon roll för kommande musikteoretiker, kan därför anses vara väl motiverad.

Föreliggande uppsats vill försöka ge svar på dessa frågor, men den kan dessvärre icke göra anspråk på fullständighet. Endast genom uppgifter i andra hand har jag förmått skaffa mig en uppfattning om padre Martinis och Vallottis teoretiska arbeten, och detta har försvårat uppgiften att härleda ursprunget till olika partier i Voglers system. Icke heller har jag haft tillgång till Vogler »System für den

¹ Se Wistedts uppsatser, Abbé Vogler och svensk orgelbyggnadskonst, STM 14 (1932) s. 28—58 samt Ett bidrag till en Voglerbiografi, STM 15 (1933) s. 5—28. Jfr även Rupp, Abbé Vogler als Mensch, Musiker und Orgelbautheoretiker unter besonderer Berücksichtigung des sog. »Simplifikationssystems», Ludwigsburg 1922.

Fugenbau», vilket har medfört, att hans synpunkter på kontrapunkt endast kunnat belysas, i den mån de framskymta i hans övriga, för detta område mindre väsentliga, skrifter. Med avsikt har jag avstått från att gå in på Voglers intressanta framställning av kyrkotonarternas harmonik och koralbeledsagning, dels för att hålla uppsatsens omfång inom rimliga gränser, dels emedan det redan finnes framställningar på detta område.¹ Inte heller har jag tagit upp frågan om simplifikationssystemet, då detta skulle ha fört in på ett annat område — orgelbyggandets.

Av ovanstående framgår att min undersökning inte kan ge det slutgiltiga svaret på frågorna kring Voglers musikteoretiska författarskap. Det är ändå min förhoppning, att det resultat jag nått åtminstone skall visa sig peka i rätt riktning.

»1 $\frac{1}{3}$ $\frac{1}{5}$ harmonisches Ebenmaass
1 3 5 arithmetisches Ebenmaass
erstes dem Ursprung
zweites der Lage nach.

Letzteres hebt das vordere nicht auf, sondern verändert den Anschein. Das sei das Verhältniss Ihrer Seele (harmonischer Liebhaber!) und die Plasticität Ihrer Handlung (rechtschaffener Liebhaber).»

Detta har Vogler skrivit i en ung adelsmans »Stammbuch». Även om man inte tar det alltför allvarligt, får man ändå känslan av, att det är något av en talmystiker, en svärmare och romantiker, som här skrivit den hemlighetsfulla formeln för själens talförhållanden.

Läser man Voglers teoretiska arbeten får man återigen en stark förnimmelse av vad de matematiska talen betydde för honom, men där på ett helt annorlunda sätt. Det är ingalunda längre fråga om någon mystik, utan det är kalla, nakna fakta, som få sin rationella förklaring medelst matematiska beräkningar. Trots att tidens musikteoretiska arbeten i allmänhet sysslade med akustik och tonfysik på ett sätt, som vi inte längre äro vana att se i praktiska harmoniläroböcker, så fann likväl Mozart, att »sein Handbuch sieht mehr einem Rechnungsbuch, als einer Compositionslehre gleich».

Denna Voglers dubbelnatur har påpekats av många, och den tycks vara kännetecknande för honom i hela hans liv. Den fromme romantikern, som alltid komponerade på natten — om på dagen alltid med neddragna gardiner och tända ljus — och den saklige rationalisten,

¹ Främst C.-A. Mobergs uppsats i Kyrkohistorisk årsskrift 35 (1935), s. 217—272, Från Abbé Vogler till John Morén. Ledande idéer i 1800-talets svenska koralverk, men även i Wistedts uppsats i STM 15 (1933), s. 5—28, Ett bidrag till en Voglerbiografi.

som uppfann nya orgeltyper, gjorde klarsynta kompositionsanalyser etc., tyckas alltid ha stridit om herraväldet i Voglers själ.

Vogler föddes den 15 juni 1749 i Pleichach, en liten förstad till Würzburg. Redan som barn visade sig hos honom två drag, som sedan alltid skulle vara betecknande för honom: hans fromhet och hans musikalitet. På dagarna gick han i skola hos jesuiterna, och på nätterna studerade han musik, tydligen mestadels på egen hand. Någon ledning i sina musikstudier fick han väl dock av fadern och efter dennes död av styvfadern. Bägge voro instrumentmakare och i all blygsamhet också musiker. Det är också möjligt, att — som Frölich förmodar — de många, ofta duktiga organisterna i hemstadens olika kloster och kyrkor spelade en viss roll för hans musikaliska fostran.¹

Var han fick sin grundläggande musikteoretiska undervisning är icke bekant, men att han åtminstone förstod att i praktiken omsätta det han lärt framgår av, att han — ännu inte tjugo år gammal — gjorde en sådan lycka hos furst Karl Theodor i Mannheim med en egenhändigt komponerad balett, att han sedan blev en av dennes speciella gunstlingar. Från år 1771 vistades han i Mannheim och bedrev där teologiska studier jämsides med de musikaliska. År 1773 reste han som furstlig stipendiat till Italien för att dels fortsätta sina teologiska studier, dels studera musik för Padre Martini i Bologna. Dennes föräldrade, helt på Fux' Gradus ad Parnassum grundade, undervisning föll emellertid inte Vogler i smaken, varför han förblev Martinis elev endast en månad. I stället lyckades han bli lärjunge till den berömda Vallotti i Padua, dock inte före år 1775. Under ett halvt år åtnjöt han där en undervisning i musikteori, vilken senare skulle få stor betydelse för hans egen verksamhet som musikteoretiker. — Under denna italienska resa besökte han även Rom, där han prästvigdes, vann inträde i de påvliga kretsarna, lyckades bli riddare av den Gyllene sporren, medlem av den Arkadiska akademien m. m.

I slutet av år 1775 kom Vogler tillbaka till Mannheim, där han då utnämndes till vice kapellmästare vid den furstliga orkestern — till den ordinarie kapellmästaren Cannabichs stora förargelse. Enligt Mozart skall Vogler ha haft vissa mot honom hulda hovdamer att tacka för utnämningen. På furstens uppdrag inrättade han här en musikskola, för vilken han skrev ett antal läroböcker. År 1777 blev Karl Theodor kurfurste även av Bayern och flyttade året därpå med sitt hov — och givetvis också med sitt hovkapell — till München.² Vogler

¹ Frölich: Biographie der grossen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Vogler — —, i Archiv des historischen Vereines von Unterfranken und Aschaffenburg, 8, Anhang 1, Würzburg 1845.

² Grove's Dictionary of Music and Musicians, 4th ed., vol. V, art. Vogler, anger felaktigt, att Karl Theodors utnämning till kurfurste av Bayern skedde först år 1778.

blev emellertid för en tid Mannheim och sin musikskola trogen, och inte förrän 1780 kom han efter till München. Möjligen kan detta ha berott på, att det bayerska tronföljdskriget 1778—1779 gjorde München till en mindre angenäm uppehållsort för en musiker.

Åren 1780—1784 tillbragte Vogler det mesta av sin tid på resor i olika delar av Europa, bl. a. i Frankrike och England. 1785 företog han en resa till Grekland, Östern och Afrika. Hans reslust minskades inte i och med att han 1786 fick anställning vid Gustav III:s hovkapell i Stockholm, utan 1788 besökte han Ryssland, 1790 England på nytt och var nästa år åter i Tyskland. Icke desto mindre hann han med mycket även i Stockholm: han grundade också här en musikskola, skrev läroböcker för den, komponerade operamusik, uppfann nya orgeltyper, inrättade en hovkapellisternas pensionskassa m. m.

År 1799 fick han avsked med pension av Gustav IV, och hans verksamhet kom därefter att huvudsakligen förläggas till Tyskland. Omkring 1807 blev han bjuden till Darmstadt av storhertig Ludvig I, och där inrättade han så en sista »Tonschule», vilken han under mycket lyckliga förhållanden upprätthöll till sin död.

Voglers vän, musikteoretikern Gottfried Weber, berättar hur han vid en resa genom Darmstadt den 4 maj 1815 sökte upp Vogler i dennes hem. De tillbragte kvällen under gemytligt samspråk, och Vogler föreföll att vara vid god vigör. På morgonen den 6 maj drabbades han emellertid av ett slaganfall, som redan samma dag ändade hans skiftesrika liv.

Vogler var en mycket vittfammande natur, och hans musikteoretiska författarskap spänner över mycket stora områden. Vi ha redan nämnt, att han för sin musikskola i Mannheim skrev läroböcker, nämligen Tonwissenschaft und Tonsetzkunst (Mannheim 1776) samt Stimmbildungskunst (Mannheim 1776). År 1778 gavs i Mannheim ut en Kuhrphälzische Tonschule, som innefattar de båda ovannämnda arbetena samt dessutom en del tillägg. Den består av två delar. Del I har följande kapitelöverskrifter: Tonkunst, Clavierschule, Stimmbildungskunst, Singschule och Begleitungskunst. Del II omfattar: Tonwissenschaft, Tonsetzkunst, Nutzbarkeit des Tonmasses, Gebrauch der Harmonie och Tonlehre. Som synes behandlar del I mer praktiskt musikaliska ämnen som röstvård, pianospelsteknik etc., medan del II angriper de teoretiska problemen. Denna andra del utgör i själva verket grunden för hela det voglerska systemet.

I Kuhrphälzische Tonschule skriver Vogler: »Wenn gegenwärtiges Werk die Presse verlassen hat: so sollen in der neu angekündigten Monatschrift verschiedene Tonstücke mit Anekdoten im Drucke herauskommen, worin thätige Beispiel vom Kirchen-, Kammer-, und Opernstil, dann von Chören, Fugen, Recitiven, Arien, Instrumenten-Sinfonien und pantomimischen Satze(!) erklärt und hierüber weitläufige und deutliche Abhandlungen folgen werden.»¹ Denna utlovade tidskrift,

kallad Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, utkom verkligen under tre år, från den 15 juni 1778 till i maj 1781. Dessa verk från Voglers Mannheimperiod äro visserligen skrivna av en 25 à 30 års man, men de ge ändå de mest betydelsefulla upplysningarna om, hur Vogler tänkt sig sitt harmoniska system.

Av Voglers för musikskolan i Stockholm skrivna läroböcker — på svenska språket — är, som han själv säger i dess företal, Inledning til Harmoniens Kännedom (Sthlm 1794) egentligen blott ett utdrag ur hans tyska skrifter, »af Churfälziska Ton-Scholan, de 36 Manheimiska Betraktelserna, och af Frankfurtska Encyclopédien».² En annan av de svenska läroböckerna är Clavér-Schola (Sthlm 1798), som till största delen behandlar elementär musiklära samt rent pianotekniska problem men även talar om musikaliskt föredrag och generalbasbesiffring. Dessa båda svenska arbeten fördes senare tillsammans, översattes till tyska och gavs ut i Prag 1802 under titeln Handbuch zur Harmonielehre und für den General-Bass. Denna handbok tjänade som grund för Voglers musikteoretiska föreläsningar vid Carl Ferdinand-universitetet i Prag.

En del av de gästföreläsningar, som Vogler höll vid olika läroanstalter i Europa, gavs senare ut i tryck. Sådana tryckta föreläsningar äro ex. Data zur Akustik. Eine Abhandlung, vorgelesen bei der Sitzung der naturforschenden Freunde in Berlin (Lpz 1801) och Ueber die harmonische Akustik³ (u. o. 1806).

Voglers huvudsakliga intresse låg på harmonilärans område, medan däremot kontrapunkten kom i andra hand. Ett pedagogiskt verk rörande polyfont skrivsätt har dock utgått från hans hand, System für den Fugenhau als Einleitung zur harmonischen Gesang-Verbindungslehre (Offenbach 1811).⁴

En tredje, hittills icke nämnd lärobok på svenska språket, är Organist-Schola (Sthlm 1797). Den handlar om orgeltekniska problem och om koralbeledsagningens svåra konst. Liknande problem kommer Vogler in på i de två pamfletter han skrev i polemik mot Haeffner, nämligen Lectio til Choral-Eleven M. H. (Sthlm 1799) samt Aboten Voglers andra Lectio til Choral-Eleven M. H. (Sthlm 1800). Sin fylligaste behandling ha emellertid dessa frågor fått i Choral-System (Kbhvn 1800).

Slutligen bör nämnas den kategori av skrifter, där Vogler redogör för de nya principer, efter vilka han byggt om vissa orglar. Sådana skrifter äro Ueber die Umschaffung der Marienorgel in Berlin (Berlin u. å.), Uebersicht der Orgelumschaffung in der Dreifaltigkeits-Kirche zu Schweidnitz (1802), Kurze Beschreibung der in der Stadtpfarrkirche zu

¹ A. a. del II, s. 186 f.

² Med »den Frankfurtska Encyclopédien» avser Vogler de artiklar han skrivit om musik i uppslagsverket med detta namn. Om dessa artiklar lär Kirnberger ha yttrat, att de »verunzieren die ganze Frankfurter Encyclopädie». Schafhäutl anser dem vara originella och precisa. Se Schafhäutl: Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben, Charakter und musikalisches System etc. Augsburg 1888, s. 245.

³ Detta var en föreläsning hållen »im musikalischen Saale der deutschen Schulanstalt zu München».

⁴ 1811 är icke utgivningsåret utan anger, när arbetet blev färdigt i manuskript. Det tillkom närmast som lärobok för Voglers lärjunge Meyerbeer men gavs ej ut i tryck förrän efter Voglers död.

St. Peter zu München nach dem Voglerschen Simplificationssystem vom Orgelbauer Herrn Franz Frosch neuerbauten Orgel erster Grösse (1809) och Vergleichungsplan der umgeschaffenen Neumünster-Orgel (1812).

När Vogler i sin bok Choral-System ser tillbaka på sitt teoretiska författarskap, har han en hel del att säga om sin ungdoms övermod. Det är visserligen ingen tvekan om, att han fortfarande håller fast vid de grundsatser han 24 år tidigare framlagt i sitt första och viktigaste harmoniska arbete, Kuhrphälzische Tonschule, men uppgiftens våldighet tycks han först nu ha fått riktigt klart för sig. Han säger bl. a.: »Um ein Chaos, wie die musikalischen Regeln waren, auszumärzen, um ein neues Gebäude aufzurichten, eine andere Ordnung der Dinge einzuführen — dazu ward ein Mann von grauer Ehrfahung erfordert. Gewiss war dieses Unternehmen für einen 27-jährigen Tonsetzer viel zu kolossalisch.»¹ Han beklagar också den koncentrerade men klumpiga uppläggningsen, som gjorde hans framställning svårfattligare än nödvändigt var. »Ich hätte, wie ich es nachmals mit einem Vorlesungsbuch in Schwedischer Sprache machte, die letzten mathematischen Beweise nicht als den Grundstein, worauf ich baue, sondern erst das neue Gebäude den schwachen Augen vorzeigen, und sie hernach aufmerksam machen sollen auf das, was zum Grunde liegt.»² Det är också en betydande skillnad på uppläggningsen av Kuhrphälzische Tonschule och Inledning till Harmoniens Kännedom. Den senare för visserligen alla Voglers åsikter om den praktiska harmoniläran till togs, men den akustiska grundvalen behandlas endast som ett tillägg i slutet av boken. I det förra verket däremot är Voglers förtjusning över sina akustiska rön så översvallande, att den praktiska harmoniläran nästan kommer i skymundan.

Trots att Vogler så småningom ändrade mening om det bästa sättet att pedagogiskt framlägga sitt system, råder ingen tvekan om, att de akustiska lagarna äro hans utgångspunkt. Ett yttrande som »Mein System besteht hauptsächlich in der Schöpfung beider Leiter»³ visar gott, vilken vikt han tillmäter den akustisk-fysikaliska grunden. Det naturliga är därför att i en framställning som denna gå samma väg som Vogler gjorde i Kuhrphälzische Tonschule.⁴

¹ Choral-System, s. 12.

² A. a. s. 13 f.

³ A. a. s. 15.

⁴ Det följande referatet av det voglerska systemet kommer att följa dels tillämpliga partier av Kuhrphälzische Tonschule, nämligen i del II kapitlet Tonwissenschaft, Tonsetzkunst, Gebrauch der Harmonie samt Tonlehre, dels en uppsats i Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, Dritten Jahrganges 10te, 11te, und 12te Lieferung, Merz, April, May 1781 betitlad Harmonie zwischen den Grundsätzen ihrer Anwendung und der Wirkung der Musik: Ein Auszug aus dem Voglerischen Lehrgebäude, samt dels Inledning til Harmoniens Kännedom.

Vogler börjar med att fastslå vissa grundsatser beträffande en svängande strängs egenskaper. Han talar om hur halva stränglängden ger oktaven, $\frac{2}{3}$ kvinten osv. Även påpekas, att kvinten och tersen svänger med en strängs egentone. Av detta framgår, att treklängen, bestående av en stor och en liten ters, står i särklass bland olika klanger.¹

Nu anser Vogler, att de viktigaste beståndsdelarna i en tonart eller skala, äro de tre treklanger, som kunna byggas upp på skalans första, fjärde och femte ton. Att treklängen på första tonen står i särställning är självklart. De båda andra klangeras särställning motiveras med, att deras grundtoner ligga på kvints avstånd — uppåt eller nedåt — från den första, och att kvintens talförhållande 3:2 är det enklaste näst oktavens.

Om tonerna i dessa tre huvudtreklanger samlas inom en oktav, så få vi hela skalförrådet inom en tonart. Vogler utgår från en sträng stämd i F. Då ger $\frac{1}{2}$ av stränglängden tonen c', $\frac{1}{4}$ tonen f', $\frac{1}{5}$ tonen a' och $\frac{1}{6}$ tonen c''. Där får han alltså en f-durklang med talförhållandena $\frac{1}{2} : \frac{1}{4} : \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$. För större åskådliggighets skull och för att de kommande matematiska operationerna lättare skola kunna utföras, multipliceras dessa tal med $\frac{1}{8}$ varefter talen $\frac{c}{24} \frac{f}{32} \frac{a}{30} \frac{c}{48}$ erhållas. Nu förhåller sig a till f som $\frac{1}{40}$ till $\frac{1}{32}$. Då bör e förhålla sig till c som $\frac{1}{x}$ till $\frac{1}{48}$. Räknas värdet för e ut, får man $\frac{1}{60}$, vilket tal divideras med 2, d. v. s. tonen transponeras ned en oktav och så erhålles $\frac{1}{30}$. Genom att använda samma kvintförhållande som här ovan mellan f och c, $\frac{1}{32} : \frac{1}{48}$, utvinnes han kvinten till g som $\frac{1}{36} : \frac{1}{24}$. På analogt sätt får han sedan värdet för h, som ters till g, och för d, som kvint till g.² Resultatet blir en c-durskala, som Vogler kallar »die künstliche Leiter».³

$$\begin{array}{cccccccc} c & d & e & f & g & a & h & c \\ \frac{1}{24} & \frac{1}{27} & \frac{1}{30} & \frac{1}{32} & \frac{1}{36} & \frac{1}{40} & \frac{1}{45} & \frac{1}{48} \end{array}$$

I motsats till denna artificiellt skapade durskala står »die natürliche Leiter». Utgångspunkten för denna är följden av en strängs alikvot-toner, från $\frac{1}{8}$ till $\frac{1}{16}$. För att göra dess värden mer jämförbara med de i den konstlade, så divideras dess värden med 3, dvs. tonerna höjas med en duodecima (KuTs, del II, s. 14). Man får då följande c-durskala:

$$\begin{array}{cccccccc} c & d & e & f & g & a & b & h & c \\ \frac{1}{24} & \frac{1}{27} & \frac{1}{30} & \frac{1}{33} & \frac{1}{36} & \frac{1}{39} & \frac{1}{42} & \frac{1}{45} & \frac{1}{48} \end{array}$$

Härefter anställer Vogler en del jämförelser mellan den konstlade och den naturliga skalan. Han påpekar sålunda, hur f är högre och a lägre i den naturliga skalan än i den konstlade, vilket förklarar, att på de naturstämda valthornen och trumpeterna dessa toner bli något högre resp. lägre än på t. ex. en violin. Han påvisar vidare, att sekunden b—c, alltså $\frac{1}{42} : \frac{1}{48}$ eller $\frac{1}{7} : \frac{1}{8}$, är större än de båda slag av stora sekundintervall, som finnas i den konstlade skalan. Dessa äro $\frac{c}{24} : \frac{d}{27} = \frac{1}{8} : \frac{1}{9}$

I fortsättningen komma vid hänvisningar till dessa verk följande, i den bibliografiska förteckningen nedan över Voglers teoretiska verk angivna signa att begagnas: KuTs, AuBM resp. InH samt för Betrachtungen der Mannheimer Tonschule i allmänhet BM.

¹ KuTs, del II, s. 3 f.

² KuTs, del II, s. 10.

³ I InH kallas denna skala för »den konstiga skalan».

resp. $\frac{d}{\frac{1}{27}} : \frac{e}{\frac{1}{30}} = \frac{1}{9} : \frac{1}{10}$. Därav följer, att den naturliga lilla septiman, dvs. omvändningen av den naturliga skalans sekund, måste vara mindre än någon, som kan ingå i den artificiella skalan. En underlig konsekvens drar Vogler av det faktum, att den 11:te alikvottonen är så hög — vid en sträng stämd i C närmare fissa än f. Han tar detta som skäl för att låta den fjärde tonen i mollskalan bli höjd, och sedan kan den ingå som skal egen ton i vilket ackord som helst i moll. (Se vidare därom nedan s. 84 och 100.)

Den väsentliga beståndsdel i mollskalan är eljest den lilla tersen med förhållandet 6 : 5. Man kan alltså inte helt enkelt använda den konstlade c-durskalans tonsteg till att bygga upp en a-mollskala. Förhållandet mellan a och c skulle visserligen bli det rätta, $\frac{1}{40} : \frac{1}{48} = \frac{1}{5} : \frac{1}{6}$, men mellan d och f skulle man få $\frac{1}{27} : \frac{1}{32}$ i stället för det önskade $\frac{1}{9} : \frac{1}{10}$. Vogler förfar i stället på följande sätt: Den lilla tersen till c, nämligen ess, förhåller sig till c som 5 till 6. Värdet för c är $\frac{1}{24}$ och ess får då värdet $\frac{5}{144}$. Enligt samma förfarande får ass som liten ters till f värdet $\frac{5}{192}$ och b som liten ters till g $\frac{5}{216}$. För att få mollskalans värden mer överskådliga dividerar han nu värdena för c, d, ess, f, g, ass, b och c med 5, varefter följande mollskala utvinnes:¹

a	h	c	d	e	f	g	a
$\frac{1}{120}$	$\frac{1}{135}$	$\frac{1}{144}$	$\frac{1}{160}$	$\frac{1}{180}$	$\frac{1}{192}$	$\frac{1}{216}$	$\frac{1}{240}$

Därefter utvinnes Vogler dess som ett naturligt, diatoniskt halvtönssteg från c och gess som ett diatoniskt halvtönssteg från f enligt talförhållandet 16 : 15. På ett klaverinstrument med liksvävande temperatur — och för övrigt också på ett med någon urvalstemperatur — är dess, ess, gess, ass och b samma toner som resp. ciss, diss, fissa, gissa och ais. Han har på så sätt fått en kromatisk eller en »enharmonisk» skala.² Dock framhåller Vogler den skillnad, som i verkligheten finns mellan t. ex. ciss och dess.

Med dessa skalor är grunden till det Voglerska systemet lagd. Ur deras talförhållanden deducerar han sedan sina andra teser.

En sådan handlar om septimackorden.³ Med tillhjälp av de skalegna tonerna kan han bygga upp ett septimackord på varje ton i dur — såväl som i mollskalan. (Givetvis kan man enl. Vogler även bygga upp en treklang på varje ton i skalorna.) Sett utifrån det tempererade tonsystemets synpunkt bli många av de septimor man sålunda erhåller identiska, men enl. Voglers betraktelsesätt måste man skilja på sju olika slag av septimackord.

Den distinktion, som göres mellan stort septimackord, förminskat och vanligt, är enligt vårt sätt att se naturligt. Underligare förefaller

¹ Givetvis blir $\frac{1}{120}$ av en sträng stämd i F inte a utan e. Detta påpekas aldrig av Vogler, som dock i resonemangets början utgått från en F-sträng. Emellertid är det ju klart, att detta inte har den ringaste betydelse för den fortsatta diskussionen, då ju strängenheten kan vara godtycklig utan att tonernas inbördes förhållanden därför ändras.

² KuTs, del II, s. 10.

³ KuTs, del II, s. 15 f.

däremot uppspjälkningen av den sista kategorien i icke mindre än fem underavdelningar.

Det bästa septimackordet är enl. Vogler det, vari den naturliga septiman ingår. Denna septima med förhållandet $\frac{1}{4} : \frac{1}{7}$ finns emellertid inte i den artificiella durskala, som vi förut redogjort för. Den septima, som där kommer närmast den ideala, är septiman g—f (i c-dur), med talförhållandet $\frac{1}{36} : \frac{1}{64} = \frac{1}{9} : \frac{1}{16}$, vilket bara obetydligt skiljer sig från den naturliga septimans. Denna septima, g—f, kallas »die Unterhaltungssiebente»¹ ty »sie dienet zur Unterhaltung, und vergnügt das Gehör, sie stellet es aber nicht zufrieden; denn es erwartet noch ganz unruhig die Bewegung, und Auflösung in einen Wohlklang».² Ackordet, där denna septima ingår, anses alltså som ett slags mellanting mellan dissonant och konsonant klang.

Ett nästan lika gott septimackord får man, om man till treklngen på c-durskalans h lägger septiman a. Talförhållandet blir också här $\frac{1}{9} : \frac{1}{16}$, men ackordet har den nackdelen i jämförelse med det förra, att dess kvint är förminskad, h—d—f—a.

Fortfarande samma talförhållande har septiman d—c (i c-dur), men trots detta är septimackordet på d vida mer dissonerande än de båda föregående. Detta anses bero på de mellanliggande tonerna i ackordet. Av någon orsak anser Vogler det vara mindre lämpligt om i ett ackord de olika slagen av terser — stora och små — komma åtskilda, symmetriskt ordnade, än om de stå tillsammans. Septimackordet på g har alltså den ideala uppställningen, nämligen: stor ters — liten ters — liten ters. I det dissonanta septimackordet på c är däremot ordningen: stor ters — liten ters — stor ters. I ackordet d—f—a—c är också den ogynnsamma tersfördelningen för handen, med en liten ters på vardera sidan om en stor. Detta ackord missgynnas dessutom därav, att dess första lilla ters inte har den äkta lilla tersens förhållande $\frac{1}{5} : \frac{1}{6}$ utan i stället $\frac{1}{27} : \frac{1}{32}$. Kvintens förhållande är inte heller det riktiga $\frac{1}{2} : \frac{1}{3}$ utan det betydligt mycket mera komplicerade $\frac{1}{27} : \frac{1}{40}$. De septimackord, som kan uppbyggas på e resp. a i c-dur, ha dels dåliga tal för septimorna, nämligen $\frac{1}{5} : \frac{1}{6}$, dels också den ogynnsamma grupperingen av terserna.

I dur var, som ovan sagts, septimackordet på h mycket gott. I moll är det däremot mycket sämre. Skillnaden mellan dessa båda skenbart homonyma klanger förklaras på följande sätt: I c-dur äro tonerna e, a och h härledda som stora terser till c, f resp. g. I a-moll däremot äro ovannämnda toner härledda som kvinter till a, d resp. e. Tersen f—a i c-dur är alltså en naturlig ters, medan samma ters i a-moll är pytagoreisk. Skillnaden mellan dessa terser är $\frac{1}{80} : \frac{1}{81}$, det syntoniska

¹ I de svenska arbetena kallas den för »den förnöjande Septiman».

² KuTs, del II, s. 14.

eller det didymiska komrats. Följaktligen är septiman h—a i a-moll något större och alltså mindre lik den naturliga septiman än samma septima i c-dur.

Denna redogörelse för septimackorden må t.v. vara tillräcklig. De satstekniska föreskrifterna rörande deras behandling följa nedan. I stället övergår jag nu till den nästa av Voglers »huvudnyheter».¹

Denna nyhet är sättet att betrakta nonan, undeciman och tredeciman som speciella intervall och som dissonanta sådana. I allmänhet anses ju dessa intervall inte vara annat än sekund, kvart resp. sext + en oktav, men Vogler betraktar dem som helt skilda från sekunden, kvarten och sexten. En förklaring är denna: den 9:e, 11:e och 13:e alikvottonen av en sträng utgör tre toner, som stå i dissonant förhållande till strängens egenton. Härtill sluter sig en funktionell-harmonisk förklaring: en sekund, en kvart och en sext äro alltid intervall, som uppstå endast som biprodukter vid ackord-omvändningar. Nonan, undeciman och tredeciman äro i stället att betrakta som förhållningsdissonanser till resp. oktaven, deciman och duodeciman. Därmed menar sig Vogler också ha löst det gamla problemet om kvartens dissonans eller konsonans. Liksom sin lärare Vallotti anser Vogler, att »es nur eine einzige Harmonie gebe, und alle verschiedene Gestalten sich davon herleiten lassen».² I en treklang måste tersen och kvinten i vissa omvändningar bilda sext och kvart till grundtonen. Likaså måste septiman i ett septimackord i vissa ställningar bli sekund till grundtonen. Men »2, 4, 6, äro omvändningar, som försvinna så snart harmonien hänföres til huvudljudens ursprungliga lägen».³ I sådant fall är alltså kvarten en konsonans. Som förhållningston till tersen (deciman) däremot är kvarten (undeciman) en dissonans.

Som den tredje av »huvudnyheterna» räknas läran om de »18 Tonverbindungen».⁴ Det är en uppräknig av de olika intervall, »die in

¹ I BM, s. 214 (1. årg.) säges »die Hauptneuheiten des Voglerischen Systems» vara »die zwei unbekannten Uebelklänge die 11, 13, die 18 Tonverbindungen, die 7 Siebenten».

² Choral-System, s. 7 f.

³ InH, s. 12.

⁴ Av, som det synes, rent språkpuristiska skäl ersatte Vogler nära nog alla vedertagna italienska och latinska musiktermer med tyska uttryck redan i sina första teoretiska arbeten. I BM, 2ter Jahrgang, s. 146 är en fråga från läskretsen med följande lydelse införd: »Ob man sich in der Musik auch mit deutschen Kunstwörtern ausdrücken könne?» På detta svarar Vogler med en liten uppsats, betitlad »Besser als in je einer». Han börjar med att konstatera den italienska hegemonien på området, förklarar därefter, att när han började skriva sina teoretiska arbeten, som i och för sig inneburo så mycket nytt, »so wäre wol widersinnig, unsere freie Gedanken dem Tribut einer fremden Sprache unterjochen zu wollen».

Voglers insats på detta område vore helt visst värt ett kapitel för sig — det är

derselbigen Harmonie können gebraucht werden. — — — C und ciss sind Töne die niemals beisammen stehen können, aber h und c können mit einander verbunden werden».¹ Det gäller med andra ord en redogörelse för de intervall, som förekomma inom de harmonier, som Vogler anser som skalegna.²

De första intervallen äro de, vilka framgå ur de treklanger, som kunna uppbyggas på var och en av durskalans och mollskalans toner. Man utvinnet ur dessa åtta olika intervall, vilka allesamman äro konsonanser, nämligen ren (gross) kvint, stor ters, ren (klein) kvart, liten sext, förminskad (klein) kvint, liten ters, överstigande (gross) kvart och stor sext.

Till en treklang kan också fogas en septima. Man får då först den

inte osannolikt, att hans insats där haft ett visst inflytande på utformningen av den svenska musikteoretiska nomenklaturen. Problemet ligger emellertid något utanför ramen för denna uppsats. Jag vill dock här i korthet förteckna de nya tyska och svenska termer Vogler skapade och ber läsaren utsäkt det oproportionerliga omfång som fotnoten därvid antager.

De vanligaste av Voglers nya tyska fackord äro följande: Tonwissenschaft ung. = akustik; Tonsetzkunst ung. = kontrapunkt; Tonkunst ung. = kompositions-lära; Begleitungskunst = generalbaslära; Erste = prim, Zweite = sekund etc. (De italienska namnen på skalans toner, tonica, finalis etc. ersättas också med de tyska ordningstalen, som då skrivas med liten begynnelsebokstav); Tonverbindungen = intervall; vermischte (Leiter) = kromatisk (skala); hart = dur; weich = moll; Schlussfall = kadens; (virtuoskadensen får dock behålla sitt italienska namn); Ausweichung = modulation; erste Umwendung = sextackord etc.; Wohlklang = konsonans; Uebelklang = dissonans. Nytt är givetvis också namnet Unterhaltungssiebente, då ju begreppet som sådant införts av Vogler.

Företelet till InH slutar med följande ord: »De oundärligaste nya Konst-ord, som med Lärde och Språkkunnige mäns råd och biträde (bl. a. skall Wikmansson ha varit Vogler behjälplig med att se över språket i hans svenska läroböcker; jfr Norlind, Svensk musikhistoria, Sthlm 1918, s. 192 f.) blifvit tillskapade, hoppas jag, skola finnas så passande, att de med samma benägenhet torde vinna svenskt burskap, som jag med all beredvillighet erbjuder mig att uplösa och besvara alla de tvifvelsmål och frågor, som mig fördenskull kunna föreläggas.» Många av dessa nya »konstord» — vilka upptagits i en särskild ordlista — ha verkligen vunnit burskap i det svenska språket, kanske tack vare Vogler. Bland de termer, som användas även i våra dagar med samma betydelse som hos Vogler, märkas ex. *flertydighet*, *förberedning*, *förhållning*, *förtäckt* (kvint), *omvändning*, *slutfall*, *utvikning*, *överstigande* och *förminskad*. Termer, som däremot icke leva kvar, äro t. ex. *föresprång* = förslag, *grader* = avstånd mellans skalans toner, *mellanklang* = genomgångston, *oharmoniskt tvärstånd* (se nedan s. 84 not 5), *oväsentliga toner* = melodiska dissonanser, *ömsning* = ändring av harmoniföljden och naturligtvis den förnöjande septiman (jfr ovan).

I det svenska arbetet har dock utrensningen av italienska ord varit mindre rigorös än i de tyska. Så bibehålles t. ex. *chromatik*, *consonans*, *dissonans*, *diatonik*, *intervall*, *moll*, *dur*, *transposition*, *unison* samt *prim*, *sekund* etc.

¹ BM, 1:er Jahrgang, s. 221.

² KuTs, del II, s. 27 f.

stora septiman och dess omvändning liten sekund, därnäst den lilla septiman och dess omvändning stor sekund. Enligt Vogler måste dominantackordet¹ i såväl dur som moll alltid vara en durtrekläng. I a-moll ingår på det sättet en e-durkläng. Det däri ingående gisset kan man sedan även under andra förhållanden räkna med som ackord-ton. Bygger man upp ett septimackord på giss, så får man mellan giss och f en förminskad septima. En trekläng på c i a-moll ger en överstigande kvint mellan c och giss, och dess omvändning är den förminskade kvarten. En annan egenhet i mollskalans ackord är treklängen på fjärde tonen, som i Voglers system kan få förhöjd grundton — i a-moll alltså diss i stället för d. I denna trekläng kommer på detta sätt att uppträda en förminskad ters med omvändningen överstigande sext. Och därmed har man sålunda fått alla de 18 intervallen.

Återstår så att redogöra för en del satstekniska föreskrifter i Voglers utformning.

Enligt Vogler kan man göra tio olika slags slutfall², fem i vardera dur och moll. Det bästa slutfallet är $D^- - {}^{(o)}T^-$,³ varvid märkes, att vid slutfall i moll »är stora tersen til femte tonen oundbärlig: emedan den lilla ej är bestämmande».⁴ Då den lilla tersen alltså inte duger som karakteriserande klangbeståndsdel, elimineras möjligheten att gå från ${}^oS - {}^oT$, medan däremot $S^+ - T^+$ väl kan tänkas. Däremot kan man i moll använda sig av den fjärde höjda tonen, låta den ingå i en trekläng på andra tonen och därifrån göra slutfall till tonikan, $D^{D5} > - {}^oT$. Omöjligt är $S^+ - {}^oT$, eftersom i ex. a-moll d-durklängens fiss i förhållande till den efterföljande a-mollklängens c »das Gehör beleidigen müsste».⁵ Fortskridningen ${}^{(o)}T + - {}^{(o)}D +$ räknar Vogler också till slutfallen. Analogt härmed kan man också fortskrida från ${}^{(o)}S + - {}^{(o)}D +$. Vidare kan man nå T^+ från D^7 -ackordet.⁶ Även i moll är denna fortskridning möjlig, $D^7 - {}^oT$.

¹ Denna benämning är givetvis icke Voglers.

² »Då man *slutar* i den ton man spelar eller *Faller in* i en annan och *ny* ton, kallas det *slutfall*» InH, s. 3, § 9.

³ För enkelhetens skull komma här funktionsbokstäver att användas i stället för Voglers mer omständliga »I. tonen i C» etc.

⁴ InH, s. 8, § 2.

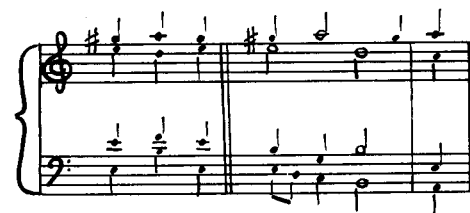
⁵ AuBM, § 10. I InH, kap. 3, § 3, står, att slutfallet $S - T$ kan tänkas förekomma endast i dur, då »i moll Scalan stora terzen af fjerde ton gör et *oharmoniskt tvärstånd* med lilla terzen af första ton». Oharmoniskt tvärstånd tycks här snarast betyda osångbart intervall.

⁶ I InH, s. 9 tecknas denna fortskridning visserligen VII: I, men mycket tyder på, att Vogler snarast ansåg sjunde tonens trekläng vara ett primlöst dominant-septimackord. I InH, s. 8, § 5 står det: »Då femte tonens *förnöjande* Septima utgör en fyrstämmig harmonie, så finnas där två slutfallsmässige treklänger, Ghd som är femte och Hdf som är sjunde ton, och således kunna vi göra Slutfall från sjunde till första.» Se därom även KuTs, del II, s. 50, § 29.

Vogler ger därpå några karakteristika och råd för användningen av de olika slutfallen. $S^+ - T^+$ gör sig särskilt bra i kyrkomusikaliska sammanhang, $D^7 - {}^oT$ och ${}^{(o)}S + - {}^{(o)}D +$ passa särskilt väl för frågor och utrop och användas även ofta inom kyrkomusiken. $D^{D5} > - {}^oT$ lämpar sig även för en fråga eller ett bönfällande utrop.

Voglers åsikter om dissonansbehandlingen äro givetvis uppbyggda med utgångspunkt från de akustiska lagar, efter vilka han härleder dissonanserna.

Hans definition på vad som är konsonans och vad som är dissonans är av enklaste slag: »Consonanter äro de som tillfredsställa örat: dissonanter deremot de som oroar det» (InH, s. 12). Man får inte bemänga ett stycke med alltför många dissonanser, men å andra sidan låter det »eckelhaft» med alltför mycket konsonanser. Alla dissonanserna utom den överstigande sexten (vilken Vogler till hälften räknar till dissonanserna) och den »förnöjande septiman» måste förberedas. Vad beträffar upplösningen, behöva överstigande kvinten och sexten samt den förminskade kvarten och tersen inte särskilt upplösas, trots att de inte höra till de »8 väklängerna» (ren och förminskad kvint, ren och överstigande kvart, stor och liten ters, stor och liten sext; se ov. s. 83). D^7 -klängens septima måste upplösas nedåt, om den ej går upp till den stora tersen i D^{D+} . Samma förhållande vad beträffar förberedning gäller för D^9 i moll såväl som i dur. De kunna dock upplösas endast i nedåtgående riktning. S^{VI} i moll måste däremot behandlas med större varsamhet, trots att den är klangligt identiskt (tempererat sett) med D^9 i durparallellen. Detta beror på den skillnad mellan de båda septimorna, som klargjordes ov. s. 11. »Für die Wahrheit dieses neuentdeckten Unterschiedes» är följande exempel »ein sprechendes praktisches Beispiel»¹ (AuBM, s. 45):



Lika omsorgsfullt måste D^{DVI} , D^6 och S^7 behandlas. Som en allmän regel för dissonansernas förberedning och upplösning uppställer Vogler följande: »Die Vorbereitung eines übelklingenden Tones muss immer mit einem Tone geschehen, der weniger übelklingt, und die Auflösung mit einem solchen, der frei eintreten darf ... aber auch eine Siebente, die besser tönt, kann eine andere Siebente, die übelklingender ist, vorbereiten und auflösen.»¹

¹ AuBM, s. 46.

Nonan måste givetvis upplösas till oktaven, undeciman till deciman och tredeciman till duodeciman. De kunna dock förberedas av vilken konsonans eller septima som helst.

De gamla satstekniska föreskrifterna rörande stämföring bibehåller Vogler i stort sett. Han förbjuder kvint- och oktavparalleller, enär deras talförhållanden äro enkla: »Je näher nun das Verhältnis; desto weniger mannigfaltig ist es: folglich desto geschwinder eckelhaft.»¹ Anmärkningsvärd är dock den fördomsfria inställning han i vissa fall intar till förbudet mot parallella kvinter. Så säger han t. ex.: »Welchen Schaden würde einer vollstimmigen Harmonie die Bratsche thun, wenn sie in beständigem Fünften-Verhältnisse mit der Grundstimme fortschritte, und hiezu die nämliche harmonische Verstärkerung abgäbe, als zum Orgel-Pedal der Mixtur-Register?»² Fördomsfritt ser han också på förbudet mot förtäckta kvinter och oktaver. Han påpekar ironiskt, att man, om man toge hänsyn till detta förbud, i en trestämmig sats inte skulle kunna föra alla tre stämmorna till en och samma ton, eftersom då obönhörligt två av stämmorna måste bilda en förtäckt oktav eller prim. Och därmed anses förbudets absurditet vara bevisad. I Inledning til Harmoniens Kännedom säger han, att anledningen till detta förbud skulle vara, att i ex.



fiss' resp. h' s.a.s. potentiellt funnes med och bildade otillåtna paralleller med h i båda exemplen. »Men denna finhet at räkna frånvarande toner, som kunde stöta örat i anseende til deras lika hörhållande, finner, om man änteligen så vill, blott rum i tvåstämmiga compositioner.»³ I enlighet med detta anses givetvis också följden av ren och förminskad kvint vara fullt tillåten, i synnerhet om den ligger i mellanstämmorna. Den motsatta ordningen, förminskad kvint till ren, ses dock mindre gärna.

I anslutning till förbuden mot kvint- och oktavparalleller berör Vogler något, som kunde kallas regler om parallella klanger. Han menar, att treklanger, uppbyggda på två intill varandra liggande toner i skalan, inte få följa varandra i en harmonisk sats, om deras ters och kvint äro lika stora. Så är t. ex. inte fortskridningen e-moll till d-moll tillåten. Den enda tillåtna fortskridningen av det slaget är S⁺—D⁺.

¹ KuTs, del II, s. 67.

² KuTs, del II, s. 150.

³ InH, s. 26. Ordet »hörhållande» skall förmodligen vara »förhållande».

Utan att lägga någon större vikt vid förhållandet, anför Vogler även tvärståndsförbudet enligt sedvanlig praxis. Han använder dock aldrig termen Querstand eller något liknande utan i stället ganska omständliga omskrivningar.

Den mest betydelsefulla delen av Voglers lärobyggnad torde vara den om ackordens flertydighet och om modulation. Detta avsnitt börjar med en uppräknings av de olika möjligheter till omtydning som finnas.

Vogler konstaterar, att såväl i dur- som mollskalan finns det tre treklanger med stor ters och ren kvint, tre med liten ters och ren kvint samt en med liten ters och förminskad kvint. Därav följer, att treklängen c—e—g kan vara en treklang

på första tonen i c-dur,

» femte » » f-dur,

» fjärde » » g-dur,

» tredje » » a-moll,

» sjätte » » e-moll,

» sjunde » » d-moll. Treklängen a—c—e kan vara en treklang

på första tonen i a-moll,

» femte » » d-moll,

» fjärde » » e-moll,

» tredje » » f-dur,

» sjätte » » c-dur,

» andra » » g-dur. Treklängen h—d—f slutligen kan vara en treklang på sjunde tonen i c-dur eller på andra tonen i a-moll.

Septimackordet på mollskalans höjda sjunde ton ger med tillhjälp av enharmoniska förväxlingar nya möjligheter. Så kan

Giss—h—d—f vara septimackordet på sjunde tonen i a-moll,

ass—H—d—f » » » » c-moll,

ass—cess—D—f » » » » ess-moll,

giss—h—d—Eiss » » » » fiss-moll.

Det speciella »Voglerackordet», en treklang på mollskalans fjärde ton med höjd grundton, ger ytterligare några möjligheter. Septimackordet på denna höjda fjärde ton, i a-moll Diss—f—a—c, kan nämligen också, tecknat som ess—F—a—c, vara septimackord på b-durs femte ton. Septimackordet på a-molls andra ton med den där ingående fjärde tonen höjd blir H—diss—f—a. Genom enharmonisk förväxling kan man få cess—ess—F—a, vilket ackord är uppbyggt på andra tonen i ess-moll. Den överstigande treklängen, som uppkommer, om man gör en klang med mollskalans tredje, femte och höjda sjunde ton, kan omtydas på tre sätt, nämligen som

c—e—giss på tredje tonen i a-moll,

e—giss—hiss » » » ciss-moll,

ass—c—e » » » f-moll.

Alla ovanstående flertydiga klanger användas nu som hjälpmedel vid modulation. Men därmed är inte sagt, att man skall modulera när och hur som helst. För en regelrätt komposition gäller nämligen regeln, »dass nicht über eine Stufe gesprungen werde, welche der Ab-

stand um ein $\sharp$ oder $\flat$ in Ansehung der Vorzeichnung ist». ¹ Ginge man mer än ett steg i endera riktningen på kvintcirkeln, från c-dur till exempelvis d-dur eller b-dur, »so wären die weichen Tonarten H und G eben so nah, und würde alle Einheit verschwinden, ja nicht mehr wahr sein, dass das Stück im C sei, sondern, dass es im C anfangte und schliesse». ²

I vissa fall är det dock tillåtet, ja nödvändigt, att modulera även till mycket avlägsna tonarter. I scen- och balettmusik, som skall skildra scener och stämningar av vitt skilda slag, är modulationen en dygd, och vid orgelbeledsagningen av gudstjänstens olika delar är den många gånger en nödvändighet. ³ För att vägleda sina elever har Vogler därför satt upp mönster för modulationer.

Det finns tolv toner i skalan. På var och en av dem kan man bilda en dur- och en molltonart. Man kan gå från vilken som helst av dessa tjugofyra tonarter till vilken som helst av de övriga, enligt följande schema: Från c-dur till ex. f-dur,

» c-dur » » f-moll,
» c-moll » » f-dur,
» c-moll » » f-moll.

Därav följer, att man kan göra fyrtiofyra olika utvikningar. Den bifogade notbilagan visar, hur Vogler verkställt dessa modulationer från c-dur resp. c-moll.

Därmed torde det väsentliga av Voglers system i vad det rör harmonilära — enligt vår terminologi — och dess spekulativa grund, vara meddelat. Som avslutning på detta avsnitt citerar jag den översikt i tabellform av de viktigaste punkterna i Voglers lärobyggnad, om vilken han stolt utropar: »Man suche in allen bisher geschriebenen Folianten nach, ob sich irgendwo eine dergleichen entscheidende Bestimmung finden lasse» (KuTs, del II, s. 93).

Här följer översikten (AuBM, s. 54—56):

- | | |
|---|-------------------------|
| 7 Töne sind in der diatonischen oder einfachen Leiter | } Summe der
Harmonik |
| 12 in der vermischten oder chromatischen Leiter | |
| Die Dritte zum Hauptklange kann hart oder weich sein, also entstehen | |
| 2 Tonarten. Hierin klingen drei Töne wohl und vier übel, folglich sind | |
| 3 Wohlklänge: Der Hauptklang, seine Dritte und Fünfte. | |
| 4 Uebelklänge: Die Siebente, Neunte, Elfte, Dreizehnte. Die drei Wurzel-Wohlklängen können verlegt werden, und die Bezieferung ändert sich, daher entstehen aus den Umwendungen und subalternen Verhältnissen | |

¹ KuTs, del II, s. 70.

² KuTs, del II, s. 71.

³ Det förefaller, som om Vogler här tänker på modulationer av olika typ. I samband med balettmusik och orgelbeledsagning tänker han tydligen på modulation i ordets mest särpräglade betydelse, i samband med föreskrifterna för en regelrätt komposition däremot på modulation i betydelse av mellankadens.



- 8 Wohlklänge. Manche Siebente ist in näherem, manche in weiterem Abstände, diese ist wegen ihren Zwischentönen angenehmer, jene unangenehmer, und daher entstehen für die Praktik unentbehrliche
- 7 Siebenten. Eine Harmonie von drei Tönen kann auch die 3 und 5 in den Bass legen, hiedurch entstehen
- 2 Umwendungen, und ihre Bezieferungen sind $\frac{6}{3}$ $\frac{6}{4}$. Eine Harmonie von mehreren Tönen kann nebst 3 und 5 auch die 7 9 11 13 in Bass legen, und daher kommen

6 6 6 7 7 7

5 4 4 4 5 5

- 6 Umwendungen 3 3 2 2 2 3 wenn die Dritte, Fünfte, Siebente, Neunte, Elfte, Dreizehnte zum Grund liegen.
- Mit dem C kann cis nicht tönen; denn ein schließt das andere aus; aber jeder Ton kann eine dreifache 3, 5, 7 haben, dreifache 6, 4, 2, als die Umwendung von obigen, also giebt es
- 18 Tonverbindungen. Nicht nur ein Wohlklang, sondern auch ein wenig entfernter Uebelklang kann einen weiteren vorbereiten, also giebt es eine einzige Vorbereitung weniger als Töne, nämlich
- 6 Vorbereitungen. In jeder Tonart kann man auf fünferlei Art schlissen, also sind
- 10 Schlussfälle. Zwölf Töne sind in der vermischten Leiter, von jedem kann man in die elf andern auf viererlei Art ausweichen, folglich sind
- 44 Ausweichungen

Alle mögliche Mehrdeutigkeit schränkt sich ein auf 6 Fälle der harten und weichen Tonart, 2 Fälle des Tones mit kleiner Fünfte, 4 Fälle des erhöhten siebenten in weicher Leiter, 2 Fälle des vierten erhöhten mit einem Fünften, 2 Fälle zweier Schlussfallsmässigen zweiten Tönen, 3 Fälle der übermässigen Fünfte.

Till ovanstående citat vill jag foga några observanda, som kunna förtydliga bilden av Vogler som musikteoretiker.

Ett alltid vitalt problem inom den spekulativa musikteorien har molltreklangens härledning varit. Medan durtreklängen är naturgiven som fjärde, femte och sjätte övertön i övertonserien, så har molltreklangens ursprung alltid varit föremål för diskussion. Långt innan Riemann införde *undertonserien* som hypotes för att förklara denna klang som en analogi till durklängen, uttalades meningar, som pekade hän mot ett dualistiskt betraktelsesätt. Så var t. ex. fallet med Rameau (1737), Tartini (1754) och Hauptmann.¹ En av dessa teorier utgick från en aritmetisk strängdelningsserie för att utvinna durklängen och från en harmonisk strängförlängningsserie för att utvinna mollklängen.² Det var förmodligen närmast till detta betraktelsesätt Vogler anslöt sig. En av hans elever säger om honom: »Jener spricht vom harmonischen

¹ Svensson-Moberg, Harmonilära, Sthlm 1933, s. 15 f. Se även Riemann, Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert, Leipzig 1898, s. 373.

² Enl. Fétis skall kyrkokapellmästaren i Bordeaux Levens ha varit en av de första som arbetat på denna linje (Abrégé des règles de l'harmonie, 1743). Fétis, Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, 2me éd., Paris 1875, s. 217.

Ebenmasse, um die harte Tonart zu bestimmen $\frac{1}{4} \frac{1}{5} \frac{1}{6}$, wendet diese Zahlen um, verändert die Brüche in ganze Zahlen, und findet hierin die weiche Tonart $\frac{6}{a} \frac{5}{c} \frac{4}{e}$.¹ Ett kanske tillförlitligare men dunklare vittnesbörd om Voglers inställning till problemet är ett personligt uttalande, som ger uttryck för en uppfattning, som närmar sig Zarlinos: »Ist die grosse Dritte jene von Hauptklang zur Dritte: so heisst es: eine harte Tonart: liegt sie aber zwischen der 3 und 5: so nennen wir sie die weiche Tonart.»² Genomgående håller han dock fast vid talförhållandet 6 : 5 för den lilla tersen.

Med tanke på Voglers långt drivna modulationssystem, som till stor del bygger på enharmonik, skulle man kanske ha väntat sig, att denne i många avseenden så rationelle teoretiker hade förordat den liksvävande stämningen av klaverinstrument. Så är dock icke fallet.

Man måste emellertid då minnas, att den liksvävande temperaturen på 1700-talet inte på långt vunnit så allmänt erkännande som de musikhistoriska handböckerna ofta ge oss anledning att tro. Man får ofta den uppfattningen, att Bachs Das Wohltemperierte Klavier varit en manifestation av den liksvävande temperaturens absoluta seger. I stället gingo långt fram mot 1700-talets slut diskussionens vågor höga mellan företrädare för olika urvalstemperaturer och dem, som pläderade för den liksvävande stämningen.³ Ja, ännu på 1800-talet påträffar man då och då musikteoretiker, som förordade en urvalstemperatur. Det är därför inte direkt uppseendeväckande att erfara Voglers kritiska inställning till den nya stämningen.

Argumenteringen för en urvalstemperatur och mot den liksvävande gick i allmänhet ut på, att den sistnämnda spolerade tonarternas karaktär och därtill var svår att stämma.⁴ Efter dessa linjer går även Voglers kritik: »Wenn es möglich wär, alle mögliche Töne ganz rein zu stimmen, und dasjenige zu erzielen, wornach so viele mit unnützer Müh gestrebt haben; so würde in der Musik alle Mannigfaltigkeit der Töne aufhören, und die Wahl eines Haupttones zu einem Stücke wär

¹ BM, 1er Jahrgang, s. 217 f.

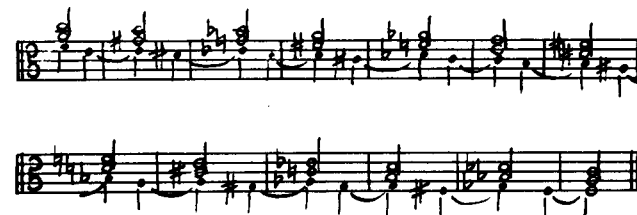
² AuBM, s. 2.

³ En intressant redogörelse för den liksvävande stämningens framträngande finner man i Dupont, Geschichte der musikalischen Temperatur, Kassel 1935. [Jfr S. E. Svenssons framställning, nedan ss. 172—186.

⁴ En av urvalstemperaturens ivrigaste förkämpar var Kirnberger, som i sin Die Kunst des reinen Satzes in der Musik aus sicheren Grundsätzen hergeleitet und mit deutlichen Beyspielen erläutert, Berlin 1774—1779, ger förslag till en lämplig stämning (del I, s. 13). I en polemik mot Marburg, som kritiserade denna stämning och förordade en liksvävande i stället, drog sig Kirnberger inte ens för att åberopa Ph. E. Bach som motståndare till den liksvävande temperaturen (del II, s. 181 f. På detta ställe har jag gjorts uppmärksam av Dr Sven E. Svensson).

unnötig.»¹ I Choral-System från år 1800 visar sig Vogler trogen sina ungdomsåsikter även i detta fall.²

Mestadels voro säkert de oliksvävande temperaturerna i praktiken ganska svåra att skilja från den liksvävande. Därom vittnar ju Voglers modulationslära med dess helhjärtade användning av enharmoniska förväxlingar. Här nedan skall citeras en ackordräcka, som Vogler anbefaller som probersten på att man verkligen stämt sitt klaver riktigt. (Voglers egen stämning påminner mycket om Kirnbergers.) Den tyder onekligen på, att resultatet av den voglerska stämningen måste ha kommit den liksvävande stämningen ganska nära:



Till slut vill jag även i korthet beskriva det pedagogiska instrument, som Vogler uppfann och kallade för Tonmass — i de svenska arbetena för Tonmåttstock. Jag gör det mindre på grund av den betydelse det i själva verket har än på grund av den betydelse Vogler själv tillmätte det. Han anser det nämligen vara nära nog epokgörande och ägnar det stort utrymme i sina skrifter.

Instrumentet är enkelt nog. På en fyrkantig, lådliknande klangkropp äro åtta strängar av samma tjocklek fästade, alla stämda i grova F. På klangkroppen äro skåror avsatta, som dela den första strängen i nio lika delar, den andra i tio osv. till den åttonde strängens sexton delar. Medelst lösa stall som fästas i skårorna kan man avdela strängarna i önskade bråktal och lyssna till de intervall, som på så vis uppstå. På detta sätt låta sig alla de vanliga intervallens talförhållanden »vom Auge sowohl als Ohre, ja sogar vom Gefühle vernehmen».³

Överdriven självkritik hörde inte till Voglers mera framträdande karaktärsegenskaper, och han sticker inte heller under stol med, att -- enligt hans förmenande -- hans musikteori är ovanligt förtjänstfull och därtill i många punkter helt ny, för att inte säga epokgörande.

Till systemets nyheter räknar Vogler skapandet av den artificiella mollskalan, läran om de olika septimorna, intervallläran samt sättet att betrakta undeciman och tredeciman som självständiga, dissonanta intervall. Så vitt jag kunnat bedöma, har han också verkligen prioritet-

¹ AuBM, s. 40.

² Choral-System, s. 16 f.

³ AuBM, s. 3.

rätten till dessa lärosatser. Minst självständig tycks härledningen av mollskalans vara. Den bygger på precis samma princip som härledningen av durskalans, vilken Vogler övertagit från sin lärare Vallotti. Det gällde för Vogler endast att på denna princip applicera den lilla tersens talförhållande, 5 : 6.

Till Voglers förtjänst må dock erkännas, att han alltid var mån om att framhålla sin tacksamhetsskuld till Vallotti. I Choral-System säger han t. ex., att Vallottis system visserligen inte var färdigutbyggt, men att i det funnos delar, som voro färdiga att utan omarbetning ingå i hans eget system, främst den artificiella durskalans uppbyggnad och läran om ackordens omvändning¹ (sistema dei rivolti). Vallottis system torde alltså vara den grund på vilken Vogler bygger vidare; Martinis teorier tyckas ha spelat en mycket obetydlig roll för honom.

Voglers inflytande på senare musikteoretiker synes däremot ha varit ytterst blygsamt. Visserligen har min undersökning behandlat alltför få musikteoretiska arbeten för att jag med bestämdhet vågar hävda detta, men redan det faktum, att voglerpåverkan är så sällsynt t. o. m. i verk, där man allra mest borde ha rätt att vänta sig det, visar att Voglers roll i musikteoriens historia är relativt obetydlig.

Den ende jag funnit som troget följt Voglers teoretiska betraktelsesätt var hans elev Justus Heinrich Knecht (1752—1817). Åren 1792, 1793 och 1794 gav denne ut tre band av en harmonilära, kallad Gemein-nutzliches Elementarwerk der Harmonie und des Generalbasses. Detta arbete är helt och hållet ett epigonverk. Författaren säger också själv i förordet: »Die Idee zu demselben (läroboken) fasste ich zwar in Herrn Abt Voglers theoretischen Schriften auf . . . allein Plan, Erfindung und Art der Ausführung ist die Frucht meines eigenen Nachdenkens» (a. a., s. vi f.). Knechts arbete följer verkligen Voglers system så till punkt och pricka, att det är onödigt att närmare redogöra härför. En detalj kan dock vara värd att anteckna. Voglers försök att förtyska den musikteoretiska terminologien tycks inte slagit så alldeles väl ut, ty Knecht finner sig föranlåten att »neben der Voglerischen Terminologie auch der bisher gewöhnlichen bekannt zu machen» (a. a., s. viii).

I sitt verk *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (2me éd. Paris 1875) nämner Fétis två musikteoretiker, som ha tagit upp voglerska element i sina läroböcker. Den ene är ovannämnde Knecht, den andre är Friedrich Schneider (1786—1853). Schneider räknar i företalet till sin *Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst* (2. uppl. Leipzig 1820) upp de teoretiker han anser vara särskilt betydelsefulla. Bland dessa märkas Albrechtsberger, Kirnberger, Marpurg och framför allt Gottfried Weber, till vars system han så gott som helt och hållet försvär sig. Voglers namn är däremot inte nämnt. Det som

¹ Choral-System, s. 6 f.

kommit Fétis att räkna honom som Vogler-efterföljare är hans uppställande av non- och undecimaackord efter ungefär likartade principer som Vogler. I övrigt har emellertid arbetet en modernare prägel, som bär omisskännliga spår av läromästaren framför andra, Gottfried Weber.

Gottfried Weber var nära vän till Vogler och kan kanske t. o. m. ha stått i lärjungeförhållande till denne. Mycket synes dock inte i så fall denna undervisning ha påverkat hans egen musikteoretiska inställning. Hans arbete *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht* (2te Aufl. Mainz 1824) är vad man skulle kunna kalla en modern kompositionshandbok. Ett yttrande som detta: »Denn es meinen ja die meisten Tonlehrer, die Theorie der Tonsetzkunst müsse notwendig auf die harmonische Akustik gegründet werden, und fangen deshalb ihre Lehrbücher mit arithmetischen und algebraischen Exempeln an! Allein mich dünket dieses, um es beim rechten Namen zu nennen, nicht anderes als unzeitige Gelehrsamkeitskrämerei, d. h. Pedanterei»,¹ visar den nya inställningen och måste anses drabba Vogler. Det enda hos Weber, som skulle kunna peka på inflytande från Vogler, torde vara non- och undecimaackorden samt mollskalans höjda fjärde ton. Grundinställningen till denna höjda fjärde ton är dock hos Weber en helt annan. Denna ton anses nämligen inte som hos Vogler som mer eller mindre skalegen utan behandlas som en alteration, om ock en mycket vanlig sådan. Denna skillnad i uppfattning påpekar också Weber särskilt² liksom den från Vogler skilda inställning han intar till nonan, undeciman och tredeciman som intervall³ samt till sättet att bygga upp skalorna.⁴

Sedan Vogler avslutat sin verksamhet i Stockholm hade den musikteoretiska undervisningen i Sverige ingen lysande tid.⁵ Musikaliska akademiens lärare i musikteori under 1800-talets första del var Pehr Frigel. I två bilagor till akademiens protokoll har han givit en inblick i, hur han tänkte sig den teoretiska undervisningens uppläggning. I övrigt finns från denna tid egentligen ingen lärobok i harmonilära skriven av en svensk, trots att akademien lade stor vikt vid att få fram goda läroböcker. 1802 skrev rector musices Miklin i Linköping För begynnare i tonkonsten och 1821 utgav Byström en översättning

¹ A. a., del I, s. 21.

² A. a., del I, s. 235 f.

³ A. a., del I, s. 57.

⁴ A. a., del I, s. 21 f. I anknytning till vad som ovan sagts i samband med Voglers inställning till den vältempererade stämningen kan det här vara värt att notera, att Weber i sitt arbete från 1824 (!) inte anser sig närmare behöva motivera, varför han för sin del anser en *oliksvävande stämning vara bäst* (a. a., II, s. 87).

⁵ Se S. Walin, Den musikteoretiska undervisningen i Sverige under romantiken, STM 15 (1933), ss. 84—137.

av Vierlings Allgemein fasslicher Unterricht im General-Bass. En del manuskript lämnades också in till akademien, men intet av dem blev tryckt. Först 1839 kom den första harmoniläran för akademiens behov, Erik Drakes Elementar-Cours i Harmonie-läran (tre delar, 1839—1840). Man kunde kanske ha väntat sig, att den skulle bära spår av Voglers föregående verksamhet som musikteoretiker här i landet, men så är icke fallet. Till någon del kan väl den rel. långa tidsrymd, som förflutit mellan Voglers tid och denna tidpunkt förklara saken. Å andra sidan var dock Drake inte mera modern, än att han kunde skriva ett verk, »som förnämligast stöder sig på Kirnbergers enkla och lättfattliga system».¹ Nu laborerar emellertid även han med mollskalans fjärde höjda ton, och hans åsikt om undecima- och tredecimaackorden stämmer rätt väl överens med Voglers. Han säger om dem t. ex.: »De förekomma oftast vid början eller slutet af ett stycke och äro egentligen att anse såsom opreparerade förhållningar.»²

Om vi nu alltså våga fastslå, att Voglers betydelse för efterkommande musikteoretiker varit obetydlig, så uppställer sig frågan, varpå detta kan ha berott.

Ett svar på den frågan skulle kanske kunna formuleras så: Tiden har verkat emot Vogler. Denne säregne romantiker och rationalist var i mångt och mycket en typisk representant för upplysningstidens sätt att tänka. Den underliga rationalism han visar prov på är densamma som man ofta finner hos andra av upplysningstidens quasi-vetenskapliga skriftställare inom olika områden. Ungefär samtidigt som Vogler slutade sin verksamhet, började i stället romantiken och med den det nya, romantiska konstnärsidealet att växa fram. Den skapande konstnären får nu sanktion att skapa känslomässigt, att slippa redovisa sina motiv för någon annan än sig själv. Måste man inte tro, att denna nya inställning också inverkat på musikteorien? Gottfried Weber säger på ett ställe: »Man kann Mozart und Haydn, Bach und Palestrina sein, ohne zu wissen, dass sich ein Ton zu seiner Quinte wie 2 zu 3 verhält.»³ Det är ju möjligt men knappast troligt, att Vogler skulle ha gått med på en sådan tes. Den uttrycker den nya andan inom musikteorien, en anda som var Vogler främmande. Det är inte ägnat att förvåna, om den nya tidens musikteoretiker ansåg sig ha föga att hämta hos Vogler.

Svaret på vår fråga kunde emellertid också — kanske med större rätt — lyda sålunda: Voglers system hade för stora brister för att kunna tagas upp och föras vidare. Granskar man kritiskt hans lärobyggnad, förefalla somliga av hans satser ganska godtyckliga och andra

relativt betydelselösa. Tillvägagångssättet att skapa en skala med delar ur tre, var för sig skilda övertonsserier verkar väl så lättsinnigt. En sålunda framställd skala frånhänder sig stödet av naturtonserien, liksom den också fjärrmar sig från det pytagoreiska systemet, något som Vogler var den förste inte bara att erkänna utan att framhålla. Det är därför synnerligen tvivelaktigt, om man som Vogler verkligen kan tillerkänna dessa skaltyper en så stark psykologisk förankring, att deras talförhållanden förmå inverka på uppfattningen av intervall och klanger.

Om det finns skäl att betvivla fundamentets hållfasthet, så har man följaktligen också anledning att betvivla hållbarheten hos läran om de olika septimorna. Vad finns det egentligen för anledning att i ett fall tolka tonen a som en pytagoreisk ters till f och i ett annat tyda samma intervall som en naturters? Men detta är dock förutsättningen för, att man verkligen skall uppfatta skillnaden mellan D⁹ och parallelltonartens S^{VII} såsom olika funktioner enligt Voglers förmenande.

De nya dissonanserna, undeciman och tredeciman, motiveras med, att de elfte och trettonde övertonerna klinga dissonant mot grundtonen. Även i detta fall torde man kunna allvarligen betvivla, att övertoner så högt upp i serien verkligen förmå påverka den psykologiska uppfattningen av toner. Finns det f. ö. någon anledning att i vissa fall anse kvarten som elfte överton, i vissa fall icke? Den funktionell-harmoniska förklaringen till dessa toners dissonanta karaktär förefaller då mycket rimligare, även om också den lär vara svår att obestriddigt bevisa.

Vad intervallläran beträffar förefaller den inte ha så stor betydelse för vare sig den teoretiska eller den praktiska harmoniläran. Egenomligt är likväl Voglers ogenerade sätt att införa den förminskade kvinten och den överstigande kvarten bland de konsonanta intervallen.

Ovanstående kritik är gjord utifrån den sentide betraktarens förutsättningar. Sådana synpunkter som här framförts voro emellertid inte Voglers samtid främmande. Ett av de första angreppen på det voglerska systemet var troligen kritiken i Litteratur- und Theaterzeitung, Berlin 28/8 1778, mot Kuhrphälzische Tonschule. Den alltid orädd och stridbare Vogler har infört recensionen i sin helhet i Betrachtungen der mannheimer Tonschule (BM, 1er Jahrgang, s. 202 f.), för att därefter låta några av sina lärjungar punkt för punkt bemöta kritiken.

Recensenten, som är ganska hätsk i tonen och rätt betydligt brister i värdighet, retar sig till att börja med en god del på den självmedvetna tonen i Voglers framställning. Därefter kommer dock en sakkritik, som går efter i stort sett samma linjer som vår egen här ovan. Han anser, att i det recenserade verket finnas endast »theils unrichtigen, theils

¹ A. a., förordet till del I.

² A. a., del II, s. 20.

³ Theorie der Tonsetzkunst, del I, s. 21.

unbegreiflichen Lehrsätze». Dessutom bedömas många av lärosatserna som pedantiskt småskurna, så t. ex. den om de sju septimackorden. Vidare få Voglers notexempel en bister kritik: de äro så dåliga, att huden knottrar sig på en. Voglers försök att rensa ut utländska musikerter möter jämväl föga förståelse hos berlinkritikern. Han anser nämligen — ganska befogat — att många av de nya tyska uttrycken äro mycket ohanterligare än de gamla utländska. Recensionen, som i stora drag påpekar väsentliga fel och brister hos Vogler, förlorar dock i kraft genom sin otrevliga ton. Voglers elever ha därför inte svårt att med en ny genomgång av de matematiska bevisen i några ironiskt överlägsna artiklar vända löjet mot kritikern och återupprätta sin lärares ära.

Det vore dock orättvist att fränkänna Voglers musikteori alla förtjänster. Åtminstone *en del* synes mig vara betydelsefull, nämligen den där modulation behandlas. Schafhäutl säger om Voglers modulationslära följande: »Aus dieser Lehre lässt sich die beinahe unbegrenzte Freiheit der Tonverbindungen und Accordfolgen herleiten, die sich in den Compositionen unserer modernen Tonmeister (dvs. Schafhäutls samtida på 1880-talet) so überaus lustig tummeln».¹ Yttrandet är säkerligen överdrivet — förmodligen skulle högromantikens rika modulationsförfarande ha vuxit fram Vogler förutan — men ett litet korn av sanning rymmer det nog ändå. Alldeles otroligt är det ingalunda, att Voglers fördomsfria syn på modulationen spelat en viss roll i den musikaliska utvecklingen.

Redogörelsen för tonarternas släktskapsförhållanden är inte något för Vogler nytt. Däremot äro möjligheterna till omytning av funktioner, såväl av skalegna som av altererade ackord, kanske konsekventare utnyttjade än någonsin tidigare (jfr t. ex. nr 13, 15, 18, 27, 30 och 33 i notbilagan ss. 89 f.). Vår notbilaga uppvisar också modulationer, där »en i tonarten direkt eller genom mellankadens förstälilig klangbildning omtydades till en i annan tonart direkt» (t. ex. nr 3, 7, 20, 21 och 25) »eller genom mellankadens förstälilig klangbildning»² (t. ex. nr 2 och 38) på ett synnerligen koncentrerat, ja många gånger raffinerat sätt. Stundom ha modulationerna blivit koncentrerade till nästan oskön och svärförståelig stympning. Många gånger slutar sålunda modulationen med den nya tonartens tonikaackord i kvartsextläge, och det är inte heller ovanligt, att den börjar med utgångstonartens tonikaackord i sext- eller kvartsextläge. Sådant får emellertid säkert skyllas på bristande utrymme. — Ett av Voglers mest verkningsfulla modulationsmedel äro ackorden på mollskalans andra och fjärde ton med den höjda fjärde tonen ingående i ackordet (t. ex.

¹ Schafhäutl: Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben etc., Augsburg 1888, s. 128.

² Svensson-Moberg: Harmonilära, s. 101.

bilagans nr 4, 11, 12, 25 och 28). Som ovan sagts fanns denna höjda fjärde ton också hos Weber och då just i modulationssammanhang. Dessa altererade ackord finnas för övrigt i sådan egenskap medtagna i nästan alla senare harmoniläror. Kanske kan Vogler ta åt sig äran att ha introducerat dem.

I modern musikvetenskap är det få som ha gjort sig besväret att penetrera Voglers system. Schafhäutls arbete om Vogler upptar ett avsnitt som refererar det teroretiska systemet korrekt men utan någon kritik eller kommentar.¹ Den ende som verkligen ägnat Voglers arbeten en kritisk granskning bland nyare musikteoretiker är fransmannen Fétis. Han har på ett ställe sammanfattat sin fräna kritik sålunda: »Vogler est le premier qui introduisit en Allemagne la doctrine par laquelle l'accord consonnant de tierce et quinte ainsi que l'accord dissonant de septième, et même toutes les altérations de ces accords sont présentés comme existant par eux-mêmes et appartenant à tous les degrés de l'échelle. Détruisant ainsi d'un seul coup tout ce que Sorge, Schraeter et Kirnberger avaient fait pour la constitution d'une théorie rationnelle de l'harmonie, il anéantit le sentiment de la tonalité — — —».² Den utförligaste motiveringen för dessa synpunkter finnas i Fétis *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (2me ed., Paris 1875).

Fétis framhåller, att Vogler utvinna sina harmoniska och diatoniska intervall dels genom att dela en sträng i harmoniska delar, dels genom att bilda en aritmetisk strängförlängningsserie. Dessutom rättas dessa intervall efter trumpetens och hornets naturegna skala. Så vitt jag förstår överdriver Fétis här naturtonseriens betydelse för Voglers system. — En liknande felbedömning skymtar f. ö. även hos Norlind, som säger, att Vogler driver övertonseriens betydelse så långt, att han t. o. m. vill insätta fiss i c-durskalen. Som stöd för detta påstående citerar han ett yttrande av Vogler, att elfte övertonen till C är snarare fiss än f. Visserligen tar Vogler på flera ställen upp naturtonseriens skala till behandling, men han underlåter aldrig att framhålla, var och hur den skiljer sig från den konstlade skala han själv ställer upp som fundament. Visserligen betraktar Vogler det som ett faktum, att mollskalans höjda fjärde ton har sitt ursprung i den litet höga elfte övertonen, men denna ton förekommer hos honom blott i *ackordbildningar* — inte i skalan som sådan.

Ovanstående spelar emellertid ingen roll för Fétis' fortsatta kritik. Huvuddelen därav riktar han i fortsättningen mot ackordläran. Det

¹ Schafhäutl, Abt Georg Joseph Vogler. Sein Leben etc. s. 113 ff.

² Fétis, Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique, Paris 1865, 2me éd., Tome 8me, art. Vogler.

³ Norlind, Svensk musikhistoria, 2. uppl. Sthlm 1918, s. 205.

är en absurd metod, anser Fétis, att som Vogler utan åtskillnad bygga upp en treklang på alla toner i dur- och mollskalan. Men inte nog därmed: genom den kromatiska skalan utvinner han ackordtyper, som egentligen borde anses som altererade ackord. Fétis anför följande avskräckande exempel:

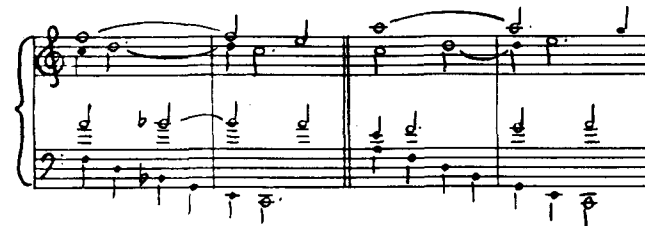


Genom ett sådant förfaringssätt sätter Vogler tonaliteten helt ur spel. — Detta omdöme saknar icke allt berättigande, i synnerhet vad beträffar några av dessa, enligt vanlig mening altererade, ackord. Det är onekligen ett tecken på en viss självsvåldighet att, som Vogler, helt enkelt ge den höjda fjärde tonen hemortsrätt i ackord på mollskalans andra och fjärde ton. Felaktigt förefaller likväl Fétis' påstående, att det är den kromatiska skalan, som givit Vogler möjligheten att uppställa dessa mer komplicerade treklanger. Även den uppfattning man tycker sig märka hos Fétis, nämligen att Vogler skulle jämställa alla skalans treklanger i motsats till Rameaus betonande av tonika, dominant och subdominant, motsäges på flera ställen av Voglers framhävande av den framträdande roll treklangerna på första, fjärde och femte tonen spela.

Kritiken mot septimackorden, vilka enligt Vogler bildas genom att tillägga en skalegen septima till varje treklang är ungefär analog med den förra. Direkt upprörd blir emellertid Fétis, när han kommer in på de non- och undecimaackord han tycker sig finna hos Vogler. Han tyckes därvid glömma, att Vogler alltid betonat, att nonan, undeciman och tredeciman — vilken senare Fétis underligt nog aldrig tar upp — äro att berakta som förhållningar, alltså dissonanser med stark melodisk motivering, men inte som ordinarie ackordbeståndsdelar. Fétis uppfattar dem sålunda blott som ytterligare påbyggnad på fyrklangerna till fem och sexklanger. Att Vogler medgiver dessa intervalls omläggning inom ackordet förbättrar inte saken, och Fétis anför förtrytsamt följande »harmonies horribles»:



Isolerade på detta sätt se de onekligen rätt osköna ut, men de få betydligt mjukare konturer i Voglers versioner, som t. ex. följande:



Som jag inledningsvis nämnt har Voglers insats på det musikteoretiska fältet ofta omnämnts i ganska smickrande ordalag. Inte minst svenska musikkforskare och musikskriftställare ha ofta visat viss benägenhet att framställa hans betydelse som teoretiker i lysande dager.¹ Min undersökning har i stort sett kunnat visa, att denna uppskattning förmodligen är överdriven. På Vallottis måhända redan inte alltför hållbara system byggde Vogler upp en lärobyggnad, som trots sitt vackra yttre och trots sin upphovsmans högljudda försäkringar om dess förtjänster, har visat många svaga punkter. Bristerna ha också tagit ut sin rätt: Voglers teorier torde i stort sett ha dött med sin skapare. Några friska synpunkter på modulation är kanske det enda man vågar tillmäta någon betydelse.

Nu menar man måhända, att alla hans elever med Meyerbeer och Carl Maria von Weber i spetsen visa, att hans musikteoretiska kapacitet inte kan ha varit obetydlig. Då måste man främst påminna sig, att det är en väsentlig skillnad mellan spekulativt teoretiserande och musikalisk hantverkslära. Intet hindrar, att Vogler varit en utmärkt handledare av unga adepter i den musikaliska kompositionens förgårdar. Riemann säger om honom: »Seine Verdienste sollen Vogler nicht abgesprochen werden; sie bestanden hauptsächlich in der Beseitigung eingewurzelter Vorurteile und zopfiger Kunstregeln, und in dieser Hinsicht mögen ihm Weber und Meyerbeer viel von ihrem auf Neues gerichteten Streben verdanken.»² Detta förefaller bestickande riktigt. Den ogenerade gåpåarandan hos Vogler övade säkert ett gott inflytande på åtminstone vissa av hans elever, till vilka han dessutom stod i ett — som det verkar — sällsynt gott förhållande. Och att ha hjälpt Weber, Meyerbeer och många andra på vägen mot klarhet — det är heller ingen dålig tribut till musikhistorien. Men det är väl kanske inte den insatsen man egentligen avser att behandla i en uppsats om abbé Georg Joseph Vogler som musikteoretiker.

¹ Det är inte otroligt, att en del av den beundran, som kommit Voglers musikteoretiska insats till del, hör ihop med den beundran för hans orgeltekniska begåvning han otvivelaktigt är värd. Även som orgeltekniker är han dock mer betydande som snillrik tillämpare än som lysande upptäckare. Det var t. ex. inte Vogler utan Zarlino, som upptäckte förekomsten av kombinationstonerna, men Vogler förstod att ge dem en praktisk användning.

² H. Riemann, Musiklexikon, 11. Aufl. Berlin 1929, art. Vogler.

FÖRTECKNING ÖVER VOGLERS TEORETISKA SKRIFTER
(JÄMTE SIGNA).

- Tonwissenschaft und Tonsetzkunst, Mannheim 1776.
 Stimmbildungskunst, Mannheim 1776.
 Kuhrphälzische Tonschule, Mannheim 1778. (Vid hänvisningar till detta verk inne i texten benämnes det *KuTs*.)
 Betrachtungen der Mannheimer Tonschule, 3 årgångar, Mannheim 1778—1781. (Vid hänvisningar till detta verk inne i texten benämnes det *BM*; en i 3:e årgångens 10:e, 11:e och 12:e nummer ingående uppsats betitlad Harmonie zwischen den Grundsätzen ihrer Anwendung und der Wirkung der Musik: Ein Auszug aus dem Voglerischen Lehrgebäude benämnes vid hänvisningar *AuBM*.)
 Entwurf eines neuen Wörterbuches für die Tonschule, Mannheim 1780.
 Essai de diriger le Goût des Amateurs de Musique et de les mettre en état d'analyser et de juger un morceau de Musique, Paris, 1782.
 Inledning till Harmoniens Kännedom, Sthlm 1794. (Vid hänvisningar till detta verk i texten användes beteckningen *InH*.)
 Organist-Schola, Sthlm 1797.
 Clavér-Schola, Sthlm 1798.
 Lectio til Choral-Eleven M. H., Sthlm 1799.
 Aboten Voglers andra Lectio til Choral-Eleven M. H., Sthlm 1800.
 Choral-System, Kbhvn 1800.
 Data zur Akustik, München 1801.
 Aeussung über Herrn Knechts Harmonik, Prag 1802.
 Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass, Prag 1802.
 Ueber die harmonische Akustik und ihren Einfluss auf alle musikalischen Bildungsanstalten, München 1806.
 Gründliche Anleitung zum Clavierstimmen, für die, welche gutes Gehör haben. Nebst einer neuen Anzeige, jedes Saiteninstrumente vorteilhaft und richtig zu beziehen. Stuttgart 1807.
 System für den Fugenbau als Einleitung zur harmonischen Gesangs-Verbindungslehre. München 1811.
 Ueber die Umschaffung der Marien-Orgel in Berlin, Berlin u. å.
 Uebersicht der Orgelschaffung in der Dreifaltigkeits-Kirche zu Schweidnitz, u. o. 1802.
 Vergleichungsplan der nach dem Voglerschen Simplificationssystem umgeschaffenen Orgel in dem evangelischen Hof-Bethause zu München, u. å. u. o.
 Kurze Beschreibung der in der Stadtpfarrkirche zu St. Peter zu München nach dem Voglerischen Simplificationssystem vom Orgelbauer Herrn Franz Frosch neuerbauten Orgel erster Grösse, u. o. 1809.
 Vergleichungsplan der umgeschaffenen Neumünster-Orgel (in Würzburg), u. o. 1812.