

STM 1934

Carl Johan Fröberg

En svensk musikteoretiker

Av Stig Walin

© 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 musikkforskning. 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.

CARL JOHAN FRÖBERG

EN SVENSK MUSIKTEORETIKER

Av STIG WALIN (Uppsala)

Det är i år jämnt ett halvt sekel, sedan Sveriges utan gensägelse mest betydande musikteoretiker under 1800-talet, Carl Johan Fröberg, bortgick. Då han emellertid icke endast som musikteoretiker utan även i många andra avseenden var en man över de vanliga måtten, har jag trott det kunna vara av intresse att lämna en något utförligare redogörelse för hans liv och verksamhet än vad som var möjligt i min uppsats om den musikteoretiska undervisningen i Sverige under romantiken.¹ Att det dock icke heller här, inom ramen för en tidskriftsuppsats, kan bli fråga om en uttömmande skildring av vare sig hans levnad eller hans arbeten, säger sig självt.

Carl Johan Fröberg föddes i Svea Livgardes församling i Stockholm den 28 januari 1812. Föräldrarna voro sergeanten i gardet, Johan Fröberg, och hans maka, Maria Christ. Fröberg, född Stråberg. Uppgifter från Carl Johans barn- och ungdom äro därefter ytterst sparsamma. Han hade en bror, Frans Teodor, som var något yngre. Fadern blev efter någon tid överflyttad till flottan och dog som fanjunkare redan år 1819. Modern lämnades således mycket snart ensam med två små pojkar. Vi veta ingenting om hur hon drog sig fram eller om den uppfostran och skolunderbyggnad, som hon kunde låta komma sina söner till del. Om Carl Johan redan tidigt visade prov på någon musikalisk begåvning eller ej, har icke heller varit möjligt att fastslå. I en nekrolog vid hans död står det endast, att han som ung idkade musikstudier. Hans barndom torde dock icke ha tett sig särdeles ljus. Modern försummade nämligen till förmån för sin yngste son i hög grad sin förstfödde.

Ätminstone en del av Carl Johans musikstudier leddes av den

¹ Svensk tidskr. f. musikforskning 1933, s. 126 ff.

på sin tid mycket bekante cellisten G. A. Gehrman.¹ Denne tjänstgjorde bl. a. under perioden 1827—38 i hovkapellet. Det är ju möjligt, att det var genom hans förmedling, som Carl Johan 1835 fick anställning därstädes. Samtidigt med Gehrman lämnade han dock Operan och synes därefter någon tid åtminstone delvis ha slagit sig fram som musiklärare. I denna egenskap finna vi honom sålunda i början på 40-talet hos Excellens J. Nordenfalk på Blekhem, en egendom strax utanför Västervik. Snart nog återvände han dock till teatern och var under tiden 1842—46 anställd som cellist i Mindre Teaterns orkester.

Härefter framträder Fröbergs levnad i en något klarare dager. I mars 1846 reste han till Uppsala, tydligen för att undersöka möjligheterna för att slå sig ned där som musiklärare. I en annonser i Uppsala-pressen heter det nämligen: »Undertecknad erbjuder sig att under sitt vistande härstädes lemna undervisning på violin, violoncell och piano-forte. Äfven önskas utbyte af lektioner mot middagsspisning. Johan Fröberg, Musiklärare från Stockholm». Försöket synes ha utfallit väl, ty i oktober samma år flyttade han dit på allvar tillsammans med sin mor och den 11-årige fostersonen, Axel Armand Widerberg. Redan i november gav Fröberg »med benäget biträde af åtskillige Musikvänner» en musikalisk soaré till förmån för denne sin fosterson och elev.² Härvid spelade den unge konstnären ett tema med variationer av Merk samt tillsammans med sin lärare ett rondo för två violonceller. Dessa båda nummer voro dock, att döma af kritiken, af medelmåttigt värde. I övrigt medverkade Akademiska kapellet och några sångare ur studentkåren, vilkas prestationer livligt uppskattades av den talrika publiken. Fröberg synes således ha gjort en lyckad start i Uppsala, i vilken stads musikliv han skulle komma att spela en icke obetydlig roll.

Mycket snart efter sin ankomst till Uppsala bildade Fröberg egen familj, i det att han den 14 februari 1847 gifte sig med

¹ Georg Anders Gehrman (f. 1806 i Köpenhamn, d. 1876 i Stockholm) var i flera repriser anställd i hovkapellet, vistades på 40-talet i Norge, där han 1847 stiftade Filharm. sällskapet i Oslo, vars dirigent han en tid var, förordnades 1867 till lärare vid konservatoriet och ansågs allmänt för en av våra främsta cellosolister.

² Redan den 14 april står, utan att Fröbergs namn dock nämnes, en annons om en musikalisk soaré till förmån för den 14-årige pianisten Ludvig Norman och den 12-årige cellisten Axel Widerberg. (Widerberg fyllde icke 12 år förrän i dec.) Norman spelade bl. a. improvisationer över ett av publiken uppgivet tema.

»Demoiselle» Carolina Sophia Sahlin. Denna »demoiselle» Sahlin tillhörde den bekanta bruksägarssläkten Sahlin från Värmland och var kusin till filosofen Carl Yngve Sahlins fader. Fröberg lärde känna henne i Västervik redan under sin vistelse hos Nordenfalks på Blekhem.¹ Familjen Fröberg bodde därefter i flera år i smeden Sandbergs gård i Svartbäcken. Fröbergs mor stannade dock icke länge i Uppsala utan återvände redan i oktober samma år till Stockholm.

Då inga brev eller andra mera personliga underrättelser från denna Fröbergs första tid i Uppsala finnas bevarade, äro kyrkoböckerna och tidningarna de enda källor, som innehålla några upplysningar om honom. Men deras ofta kanske torra och knapphändiga uppgifter, notiser och annonser ge dock en levande bild av en i sin konst mångsidigt och outtröttligt verksam man. Fröberg drevs i sitt arbete icke endast av omsorgen om sin familj utan även av hela sin inställning till musiken, som gjorde att han såg som en av sina högsta uppgifter att söka höja den musikaliska bildningen i landet. Till denna Fröbergs uppfattning av musiken och dess betydelse återkomma vi senare.

Fröberg synes ha haft framgång i sin verksamhet som musiklärare i Uppsala. Under år 1849 umgicks han med planer på att inrätta en musikskola. I december utgav han en tryckt ansökan om att den skulle öppnas från och med nästa års början. I denna ansökan säger han bl. a., att han finner det glädjande, att den musikaliska bildningen började omfattas med allt större intresse, även om man hittills fäst sig huvudsakligen vid ett tomt yttre prålande och en till det högsta utvecklad teknik. Han framhåller vikten av att redan från början anlita goda lärare, varemot det dock ofta syndades. För att i någon mån söka avhjälpa denna brist ämnade han, »som tror sig från en högre synpunkt hafva uppfattat såväl konsten som Lärarekallet, och som vågar smickra sig, att under sitt vistande inom detta samhälle, såsom Lärare, hafva vunnit ett allmännare förtroende», öppna en musikskola. I denna skulle undervisning ges i piano, violin, violoncell, sång och harmonilära. Den mer utbildade eleven skulle beredas tillfälle

¹ Sophia Sahlin var född i Tössé och inflyttade därifrån till Uppsala. Hon torde således icke ha varit bosatt i Västervik men kan ju ha varit på tillfälligt besök där. Hon hade en bror, som var gift med en änkefru Hildebrand på Flerohopp, ett glasbruk i närheten av Kalmar, varför hon ju hade nära förbindelser med Småland.

till »ständig sammanspelning med Violiner», varvid klassiska mästares arbeten skulle gås igenom. Genom offentliga bevis skulle ådagaläggas, att hans metod vore fullt ändamålsenlig. Avgiften skulle bli mellan 10 och 20 rdr. b. Denna gång stannade det dock endast vid denna anmälan. Av okänd anledning dröjde det nämligen flera år, innan skolan verkligen kom till stånd.

Fröberg verkade dock icke endast som musiklehrare i Uppsala utan även som utövande konstnär och som arrangör av diverse musikaliska evenemang. Från och med nyåret 1850 anordnade han nästan varje år under sin första sjuttonåriga Uppsala-vistelse en eller två musikaliska soaréer, åtföljda av dans. Dessa soaréer voro mycket omtyckta. Musikprogrammet upptog alltid något större orkesterverk och ett flertal sångnummer. Ofta förekom också någon komposition för violin och piano eller för violoncell eller något kammarmusikverk av Mozart eller Beethoven, i vilket då Fröberg själv deltog. Dir. mus. J. A. Josephson medverkade upprepade gånger som dirigent.

I maj 1851 anordnade Fröberg i Västgöta Nations sal en kurs om fem lektioner i de »för praktiken viktigaste delarna af Musikens Akustik och Mekanik». Han behandlade där bl. a. vågrörelsen och tonbildningen hos de olika instrumenten. Kursen synes ha varit givande och väl ordnad. I tidningen Upsala för den 27 maj heter det bl. a.: »Hr musikdirectör Fröberg har företagit sig att hålla föreläsningar öfver musikens akustik och mekanik. De tvänne, som redan hållits, hafva varit mycket populära och vittnade om vidsträckta och noggranna studier i ämnet samt en ingalunda allom gifven färdighet att medelst experimenter visa och mundtligen förklara tonkonstens fysiska grundprinciper ... Det hela visade, att hr Fröberg på sitt ämne användt omsorg, möda och kostnad, hvilket förtjenar uppmärksammas af tonkonstens vänner både här och annorstädes, der hr F. möjligen kan komma att repetera dessa intressanta föredrag ...»

Först år 1856 förverkligade Fröberg sina planer på inrättandet av en musikskola. I mars släppte han ut en ny »Anmälan om en Musikalisk Läroanstalt i Upsala». Han anställer här först några allmänna betraktelser över de sköna konsternas betydelse i allmänhet, framhåller så åter vikten av att välja en god lärare och redogör därefter för sin uppfattning om hur musikundervisningen bäst borde ordnas. De första studierna förefalla ofta något avskräckande, främst på grund av det myckna rent tekniska ar-

betet. Det åligger läraren att undånörja elevens motvilja härför. Ett utmärkt medel »för hågens väckande och underhållande är en *fri täflan*». Elever på lika och olika utvecklingsstadier böra få komma tillsammans och jämföra sina framsteg och höra lovord från kompetenta domare och »genom åhörandet af de mera försigkomnas prestationer, allt mer och mer göras uppmärksammas på de behag och de ädla njutningar som konsten har att erbjuda». Han håller därför före att en ändamålsenligt inrättad allmän musikskola vore åtminstone för de första perioderna av det musikaliska studiet vida förmånligare än den enskilda undervisningen. En sådan allmän musikskola främst avsedd för pianomusik men även i någon mån för violinmusik ämnade han nu inrätta. För att befrämja samspelet med violininstrument skulle utom de bestämda lektionstimmarna även »extra musikaliska aftonnöjen föranstaltas, till hvilka äfven elevernas anhöriga stundom skola inbjudas». För att skolan skulle komma i gång fordrade Fröberg, att omkring 40 elever anmälde sig. I juli synes ett tillräckligt antal anmälningar ha förelegat. Han annonserade nämligen då om att skolan verkligen komme till stånd och att undervisningen skulle börja den 1 augusti. Skolans lokal var belägen Kungsängsgatan 15. Denna musikskola höll Fröberg i gång till och med vårterminen 1863. Inga större förändringar i dess organisation företogos. På hösten 1859 inrättade han en särskild nybörjaravdelning med lägre avgifter och något förkortad undervisningstid för den enskilde eleven. Skolans lokal flyttades efter några år till S:t Pehrsgatan 9 och därifrån efter ytterligare någon tid till Waksalagatan 12.

Här, i Uppsala, utgav Fröberg ett arbete, som på det allra närmaste sammanhängande med hans verksamhet som pianolärare, nämligen en lärobok i pianospelning: Grundlagarna för pianospelets teknik jemte det väsendtligaste af allmänna musiklehran, Upsala 1861. Pianoläraren vid Musikaliska akademien, J. van Boöm, vitsordade på det högsta denna läroboks stora ändamålsenlighet och behövlighet för elementarundervisningen samt rekommenderade den till musikstudiets fromma till ett så allmänt begagnande som möjligt. I allt detta instämde också Ludvig Norman. Redan detta Fröbergs första mera omfattande arbete visar hans strävan att komma bort ifrån de empiriska endast för enstaka fall gällande reglerna och att återföra allt till vissa allmän-giltiga förnufts-lagar. Han framhåller i inledningen, att, då den

spelande i toner ger uttryck åt vissa inre tillstånd och då fingrarnas rörelser således framkallas av »inre bestämningar hos själen», ett klart uppfattande av detta inre vore nödvändigt och att således den inre utbildningen eller, som han uttrycker sig, »själs-gymnastiken» egentligen vore det viktigaste. Men för att genom pianospelning kunna ge tillfredsställande uttryck åt dessa inre tillstånd måste man äga även en omfattande teknisk utbildning. Det är endast denna utbildning det här gäller. Ett oeftergivligt villkor för att kunna nå långt inom vilket område som helst är, att man handlar fullt medvetet, att man således vet vad man gör och varför man gör så eller så. Detta gäller naturligtvis även den tekniska färdigheten. Fröberg ger därför i sitt arbete utom elementerna av den allmänna musikläran och en plan för den första musikundervisningens bedrivande även en rätt omfattande beskrivning på handens och armens benbyggnad och muskelsystem, förtydligad medelst avbildningar, jämte lagarna för deras verksamhet. Han uppehåller sig även vid de förutsättningar eleven måste äga för att över huvud vara lämplig till musikalisk utbildning, samt vid de djupa kunskaper på skilda områden läraren måste vara i besittning av för att kunna anses lämplig för sitt höga kall.

I juli 1861 anordnade Fröberg en lustresa till Skokloster. I samband därmed gav handelskårens sångförening en »anspråkslös» konsert i Sko kyrka. Fröberg synes ha nedlagt ett icke ringa arbete på att få denna sångförening till stånd och att utbilda den. Redan före denna lustresa hade han en gång med framgång uppträtt med densamma, vilket visar att han lyckats i sin strävan. Utfärden till Skokloster gynnades av ett strålande väder och var i alla avseenden lyckad. Beträffande sångarna fäste man sig särskilt vid deras goda »ensemble», som vittnade »lika fördelaktigt om deras egen flit och intresse vid inövningen som om deras lärare, direktör Fröbergs skicklighet och osparda möda». Två år senare anordnade Fröberg, strax innan han flyttade från Uppsala, två nya sådana lustresor, den ena åter till Skokloster, den andra till ett sångarmöte i Sigtuna.

Om Fröbergs privata liv under denna Uppsala-period veta vi icke mycket. Från hans senare besök i universitetsstaden är det bekant, att han umgicks intimt i de högsta kretsarna, särskilt med sin hustrus släkting, professor Sahlin, som han var mycket god vän med. Det är antagligt att detta goda förhållande dem

emellan grundlades redan tidigt. Carl Yngve Sahlin studerade nämligen under 40—50-talen i Uppsala, där han disputerade 1851 och utnämndes till docent 1853. Genom honom kom Fröberg säkerligen i beröring med kretsen kring Boström och lärde så känna dennes filosofiska system, vilket, som vi skola se, blev av den allra största betydelse för Fröbergs författarskap. Han stod också på mycket god fot med alla studenterna, av vilka han allmänt kallades »farbror» och vilkas ofta kanske respektlösa skämt han med en förstående humor återgäldade.

I Uppsala föddes Fröbergs tre barn, Johan, Wahlborg och Mauritz, det yngsta, Mauritz, den 19 februari 1851. Att Fröberg icke avbrutit alla förbindelser med Nordenfalks, bevisas därav att som en av Mauritz faddrar står Friherrinnan M. Nordenfalk. En annan av hans faddrar var Uppsala studensångarförbunds egentlige skapare, den bekante professorn i österländska språk, Otto Fredrik Tullberg.

Fröberg fick sålunda med tiden en rätt stor familj att försörja. Att detta stundom kostade honom ansträngningar, som överstego hans krafter, framgår av en notis i Upsala Posten i slutet av april 1859. Denna notis står med anledning av en musikalisk soaré med dans, som Fröberg ämnade anordna i Gillets våning den 6 maj. Det framhålles här, att han genom förra årets tillställning bereddes möjlighet att »genom vistelse vid en badort i betydlig mon återvinna sin genom arbete och mödor brutna hälsa», men att han ännu en sommar behövde vistas vid en badort för att bli fullt återställd. Soarén förtjänade sålunda att bli väl besökt, på grund av såväl ändamålet med densamma som de »förbindelser, i hvilka härvarande allmänhet står till hr Fröberg i hans egenskap av ovanlig lärare i musik». Även på andra sätt försökte Fröberg och hans hustru att avhjälpa de ekonomiska bekymren. I augusti samma år annonserade de sålunda om att de i inackordering mot en modererad avgift mottoge några »välar-tade» skolgossar, med eller utan informator. »Öm föräldravård och en sträng uppsikt i sedligt avseende» utlovades.

Att fastställa den direkta orsaken till att Fröberg mot slutet av 1863 sökte sig bort från Uppsala och med sin familj flyttade till Stockholm, torde vara rätt svårt. Av avgörande betydelse voro säkerligen de ekonomiska förhållandena. Musikskolan gick mot slutet kanske icke så bra, som önskvärt hade varit. Konkurrensen var rätt hård. Ett flertal enskilda musiklärare verkade i sta-

den. Dessutom uppstod med tiden en del musikskolor vid sidan om Fröbergs anstalt. Sålunda startade en »Director Musicæ» Aug. Wallenberg hösten 1858 en musikskola för pianospelning enligt J. van Booms metod. Den farligaste medtävlaren blev dock utan tvivel den av Josephson den 1 september 1862 öppnade musikskolan. Den säkerligen mycket fordrande och dessutom häftige Fröberg var nog icke heller alltid så lätt att vara till lags. Han nöjde sig ej med vilka elever som helst. Den som utan något verkligt intresse ägnade sig åt musikstudier eller icke arbetade tillräckligt, blev nog icke långvarig hos honom. I en annons om skolan i december 1862 lämnade han den för mången spelelev säkerligen något avskräckande upplysningen, att hädanefter ingen elev finge bevista hans skola, »som ej genom ett tillbörligt sjelfstudium i hemmet gör åtminstone något tillfredsställande framsteg ...».

I januari 1862 led Fröberg dessutom en mycket svår ekonomisk förlust genom en eldsvåda. Härvid förstördes utom en del dyrbara instrument och en stor mängd exemplar av hans lärobok i pianospelning även en hel del möbler, som han hyrt av sitt värdfolk. Fröberg ansåg det nu för sin moraliska skyldighet att åtminstone i någon mån ersätta detta förstörda bohag. För att skaffa medel härtill gav han i december samma år en musikalisk soaré med dans. Han annonserade om, att den gavs för välgörande ändamål, i det att överskottet skulle gå till att ersätta det brandskadade. Han hoppades, att allmänheten skulle bistå honom »i dessa bemödanden att uppfylla en moralisk plikt; hvartill de egna krafterna hittills varit och ännu äro otillräckliga». Detta uppväckte tidningen Upsalas stora ovilja. Dess redaktion angrep Fröberg i en längre artikel mycket häftigt för hans tillställning och framhöll, att han av sitt försäkringsbolag fått en så stor summa, att han ej behövde anlita den allmänna välgörenheten för att klara av sina egna affärer. Fröberg, som ansåg denna artikel vara riktad mot »heder och ära», försvarade sitt tilltag. Redaktionen kom då genast med en ny insändare, där den ytterst detaljerat redogjorde för förlusterna vid branden, för de skadesättningar; som utbetalats och de försäkringar, som Fröberg tagit. Den fann, att hans ekonomiska förhållanden ingalunda vore så dåliga, »att han borde gång efter annan och ännu ett helt år efter brandolyckan återopa denna såsom skäl för allmänhetens ytterligare pungslående under välgörenhetens rubrik ...».

Huru härmed än må ha förhållit sig, måste dessa artiklar ha väckt en rätt pinsam uppmärksamhet, vilket naturligtvis i sin tur blev en bidragande orsak till att Fröberg lämnade staden.

I oktober reste dock Fröberg först ensam till Stockholm, säkerligen för att undersöka utkomstmöjligheterna därstädes. Redan den 16 började han i stadens större tidningar annonsera om att han vore sysselsatt med att organisera en »Allmän Musikalisk Läroanstalt» huvudsakligen för pianospelning och musikteori. Avgiften för fyra timmars undervisning per vecka sattes till 25 Rdr Rmt i kvartalet. Spelåret skulle omfatta tre kvartal. Tills vidare åtog han sig även enskilda lektioner, såväl å violoncell och violin som å piano. Om hans kompetens som lärare skulle, i fall så påfordrades, »såväl de flesta af hufvudstadens förnämsta Musici som Herrar Musikhandlare benäget lemna upplysning». Fröberg hade tydligen under sin Uppsala-vistelse uppehållit kontakten med Stockholm. Att han icke heller släppt sina förbindelser med operan, visas därav, att han redan samma år fick anställning därstädes som lärare i piano. I mitten på november var så allt färdigt. Den 17 flyttade hela familjen på allvar från Uppsala till Nybrogatan 18 i Stockholm.

Här var också den i januari 1864 på allvar öppnade musikskolans lokal belägen till den 1 oktober 1865, då den flyttades till Arsenalsgatan 8, »mitt emot Kongl. Operahuset». På hösten 1864 inrättade Fröberg en ny avdelning i sin skola, vilken avdelning skulle utgöra ett slags musiklärareseminarium och vars huvudsakliga ändamål skulle vara att utbilda goda och praktiska lärare och lärarinnor i pianospelet. Han framhöll särskilt, att de, som genomgått allmänna lärarinneseminarier med fördel skulle kunna använda sig av denna avdelning. Då det kan vara av intresse att ge åtminstone en antydning om Fröbergs vidsynta uppfattning i hithörande frågor, skall jag här meddela ett kort utdrag ur hans anmälan av denna nya avdelning. »Det är en allmänt erkänd, sorglig sanning, att det enskilda musikundervisningsväsendet med få undantag befinner sig i ett långt ifrån tillfredsställande skick. Äfven börjar man nu alltmera inse, att inom allt skolväsende, *konsten att undervisa väl är en sak, som fordrar sitt särskilda studium.* Men inom den musikaliska sferen finnes ännu hos oss ingen hvarken offentlig eller enskild läroanstalt för detta speciella ändamål. Och det är för att göra en början till afhjelpande af denna brist, som undertecknad, hvilken med förkärlek idkat

mångåriga studier i detta ämne, beslutat inrättandet af ifrågavarande afdelning inom sin skola. — Den härför bestämda, enklaste kursen, som *utom det theoretiska af ämnet hufvudsakligen skall bestå i undervisningsöfningar*, bör kunna genomgåas under ett arbetsår, och förutsätter icke, i och för sig, något väsendtligt hemarbete. Med och åt dem, som så önska, kommer i närvaro af erkända auktoriteter utgångsexamen att hållas samt betyg att meddelas. Och på detta sätt hoppas undertecknad att åtminstone i någon mån kunna bereda så väl den allmänna musikkulturen, som den enskilde musiklehraren väsendtliga fördelar . . .». Tyvärr veta vi ingenting om hur försöket med detta seminarium utföll. Inga annonser förekomma vidare om det. I januari 1865 påpekade han dock, att det i hans skola funnes en särskild avdelning för undervisning och övning i elementarsång för fruntimmer.

Även i Stockholm föranstaltade Fröberg en del musikaliska evenemang, till vilka han såsom medverkande lyckades förvärva flera av huvudstadens allra främsta krafter. Sålunda gav han tisdagen den 29 november 1864 en musikalisk soaré i Hr De la Croix' Salong. Utom hovkapellmästare Norman, som dirigerade, medverkade bl. a. fru Michaeli, mllna Lublin, Hebbe och Walin samt hrr Arnoldson, Behrens och Rudolf Walin. Annandag påsk 1866 gav han i samma salong en musikalisk matiné med Femte Skarpskyttekompaniets av honom själv utbildade sångkör under benäget biträde av fru Michaeli, mlln A. Walin, hrr C. Behrens och Hedberg m. fl.. I recensionen i Aftonbladet efteråt heter det bl. a.: »Hr Fröbergs matiné . . . var genom sitt innehåll särdeles egnad att anslå det talrika auditoriet, som äfven ljudligen gaf sin belåtenhet tillkänna. Konserten inleddes med tvenne fosterländska sånger, väl och vårdadt återgifna af den kör, som stått under hr Fröbergs skickliga ledning, samt hade till glanspunkt Rossinis sköna duo: *quis est homo qui non fleret*, ett bland de få sannt andliga numren i hans vidtberömda Stabat — som nu utfördes af den förnämsta sopran likasom af den skönaste alt, man i vår hufvudstad får höra . . . Konserten afslutades med några charmanta nummer af den store Bellman . . . hvilka nu utfördes i allmänhet med en värma och på samma gång precision, som gjorde all heder såväl åt den nitiske och för sin konst sannt lifvade anföraren, som åt hans hurtiga och läraktiga elever, det femte skarpskyttekompaniets sångare . . .» Ännu en gång uppträdde Fröberg med denna sångkör, nämligen vid en folkkonsert

på Djurgården den 1 maj 1868, varvid även kompaniets musikkör medverkade.

Att Fröberg var mycket populär i Stockholm, visas av den stora anslutningen till den musikaliska matiné, som gavs Kristi Himmelfärdsdag den 30 maj 1867. Konserten gavs »till förmån för Direktör Fröberg, som under vårterminen varit hemsökt af en svår sjukdom». La Croix' salong var nästan öfverfylld av åhörare. »... vi lyckönska uppriktigt den nitiske och skicklige musikern till de hedrande bevis på allmänhetens intresse, som detta ovanligt talrika auditorium, synnerligen på en dag som denna, omissskänneligen innebar. Oberäknadt det vackra ändamålet voro de prestationer som under matinéen förekommo, också värda allt erkännande.», skrev Aftonbladets recensent efteråt.

Under år 1867 slutade Fröbergs anställning som lärare vid Operan. Sista gången han annonserade om sin musikskola, var på hösten 1868. Han nedlade nu sin långa verksamhet som musiklehrare för att i stället starta det företag, som skulle göra honom känd och uppskattad över hela Sverige, Nya Teater-elevskolan. Att vid fyllda 56 års ålder sätta upp en elevskola och på förvånansvärt kort tid utbilda en förstklassig ensemble för att därefter i årtal resa omkring i landsorten som ledare för ett av de allra främsta ambulerande sällskapen, vittnar icke endast om en ovanlig duglighet utan även om en sällsynt vitalitet. Fröberg ägde väl också mycket goda förutsättningar för att lyckas i sitt förehavande. I rätt många år hade han ju som musiker och lärare varit knuten till teatern, varför han naturligtvis var väl insatt i hela den sceniska apparaten. Att han var en skicklig dirigent och en framstående pedagog och organisatör, visa alla hans lyckade musik-soaréer, hans föreläsningar och de av honom utbildade sångkörernas prestationer. Dessutom ägde han den karaktärens fasthet och det sedliga allvar, som äro oefftergivliga villkor för att ett företag, sådant som ett kringresande teatersällskap, i längden skall kunna hålla ihop.

I september 1868 hade planerna på elevskolan mognat. Den 19 annonserade han: »Ny Teater-elevskola. Då fråga blifvit väckt om bildande af en privat Teater-elevskola, hvaruti icke allenast sådana subjekter, som på fullt allvar ämna egna sig åt teatern, utan äfven andra, hvilka blott såsom amatörer söka ett agerment i utöfvandet af ifrågavarande konst, må kunna få tillfälle att er-hålla en förnuftsenslig grund och riktning samt pröfva sina kraf-

ter, har man trott sig böra gifva offentlighet åt detta förslag. Fördelarne af en sådan skola, rätt organiserad, äro i alla afseenden så påfallande, att man vågar hoppas detta företags omfattande med ett allmännare intresse ... Endast fullt aktning svärda personer komma att emottagas; samt inga barn. En god sångröst äfvensom allmän humanistisk underbyggnad äro äfven önskvärda egenskaper». Den första föreställningen gavs redan den 28 oktober på Ladugårdslands-Teatern. Programmet hade följande sammansättning: 1) no. 7! Lustspel i 2 akter, 2) Pehr Svinaherde, Svensk folkvisa, 3) Hon är från Grenna, Komedi med sång i 1 akt. Föreställningen räckte från kl. 7 e. m. till ung. 9.30 e. m. Jag har icke sett någon recension av detta första framträdande, men det torde ha varit rätt lyckat, eftersom föreställningarna sedan följde med endast små mellanrum. Programmen utgjordes av smärre lustspel och sångstycken.

I november företog Fröberg sin första resa med skolan. Lördagen den 21 och söndagen den 22 gästade sällskapet nämligen Uppsala. Kritiken efteråt ger mycket beröm åt föreställningarna. Upsala-Posten skriver bl. a.: »Den vida öfvervägande uppmärksamheten och största bifallet tillvann sig den 19-åriga fröken Fröberg, som för Thalias konst eger omisskänliga, framstående anlag, och som utförde sina partier med en säkerhet, smak och scenisk effekt, som hade hon i flera år varit förtrogen med tiljan ... Begåfvad såväl för den sceniska aktionen som kuplett-sången kan man af henne vänta vackra framsteg på den bana hon beträddt ...». Johan Fröberg j:r berömmes också. Mauritz synes ha varit rätt överdriven men var för övrigt ännu för ung för att lämna något bestämt intryck. I tidningen »Upsala» heter det: »Förliden Lördag och Söndag hade Upsala teaterpublik nöjet att göra bekantskap med den nybildade 'teater-elevskolan' från Stockholm, hvilken att döma af publikens bifallsyttringar är välkommen tillbaka ju förr desto heldre. Vi kunna icke underlåta att komplimentera direct. Fröberg såväl för hans val af pjäser, som valet af sujetter ...» En del saknade visserligen teatervana, men deras friska och glada sätt, deras ungdom och prestationer gjorde ett ovanligt gott intryck. »Fästmön från Grenna» gavs på ett sätt, som uthärdade jämförelse med vilken föreställning som helst. Deklamationen var utmärkt. Även i birollerna visades goda anlag, »som under en så nitisk och skicklig ledare som dir.

Fröberg, kunna hafva framtiden för sig. Vi tillönska dem alla välförtjent uppmuntran och välkomna hit».

Teaterrelevskolan gav därefter hösten 1868 och våren 1869 regelbundna föreställningar på Ladugårdslands-Teatern. En del av dessa gestaltades som dramatisk-musikaliska soaréer. En sådan soaré gavs den 21 mars under medverkan av den under Fröbergs ledning stående Kongl. Norska Gardets Sångförening, varvid förutom tvenne lustspel även en duett för sopran och bas ur Mozarts »Figaros bröllop» samt sex körer för mansröster kommo till utförande. Ett nummer, som ofta återkom på programmen, var det från tyskan översatta lustspelet »Lilla sångfågeln» till vilket Fröberg »komponerat ny musik i operettstil». I vilken utsträckning denna Fröbergs musik verkligen var »ny», är icke bekant. Den sista föreställningen på Ladugårdslands-Teatern gavs den 18 april till förmån för Wahlborg Fröberg. Den 24 maj gavs dessutom en dramatisk-musikalisk soaré på Mindre Teatern till förmån för Fröberg själv.

Den därpå följande vintern synes ha ägnats åt instuderingsarbete, åtminstone gävos då inga regelbundna föreställningar. I november anordnade syskonen Johan och Wahlborg Fröberg en dramatisk-musikalisk soaré i De la Croix' salong. Den 30 januari 1870 gav så Nya Teaterrelevskolan i samma lokal en avskedssoaré för att därefter lämna huvudstaden och börja resa i landsorten. Under den så följande perioden, som räckte intill 1876, besökte Fröberg Sveriges samtliga större landsortsstäder. I november nämnda år inflyttade han med sin familj till Uppsala för att slå sig till ro där, dels för att ordna med sin dotters utstyrsel, — hon gifte sig 1877 med pastor Backlund från Jönköping — dels och framför allt för att skriva på sina musikteoretiska verk. Redan 1879 reorganiserade han dock, 67 år gammal!, sitt sällskap och gav sig ut på nya vidsträckta resor, som denna gång utsträcktes ända till Finland.

De bärande krafterna i sällskapet utgjordes under hela dess första tid av Fröbergs tre barn, Johan, Wahlborg och Mauritz. Wahlborg var truppens primadonna. Att hon ägde ovanliga anlag för scenen och en god sångröst, ha vi redan sett prov på. Sin röst hade hon fått utbildad vid operan under den tid fadern var lärare därstädes. Johan spelade »första-älskare»-roller och var för övrigt en skicklig regissör. Mauritz hade med tiden utvecklats till en framstående komiker. Inom det Fröbergska sällskapet

utbildades dessutom redan på Carl Johans tid en del av sekelskiftets mera bekanta skådespelare. De mest kända voro kanske Gerda Grönberg-Rove och Axel Ringvall.¹ Programmen upptogo till en början, som vi sett, huvudsakligen smärre lustspel och sångstycken. Snart nog övergick man dock till hela den klassiska operett-repertoaren. Då och då gavs också något skådespel. Sålunda uppförde Fröberg 1882, då han den 12 november invigde Åbo Nya Teater, Björnsons »Ett handelshus»,² samma program med vilket även Nya Teatern i Stockholm invigdes.

Vi ha redan framhållit, att Fröbergs teatersällskap var ett av de främsta på sin tid. Alla, som ännu komma ihåg det eller som själva varit med i det, äro däri ense, att det aldrig funnits ett så förnämligt sällskap som det Fröbergska.³ Detta berodde naturligtvis främst på Carl Johan Fröbergs utomordentliga egenskaper som människa och som ledare, men även i hög grad på den goda hjälp han fick av sin hustru. Fru Fröberg reste nämligen alltid med och ordnade med mat och husrum på de platser sällskapet gästade. De flesta av truppens medlemmar voro helinackorderade hos Fröberg, vilket hade till följd, att sällskapet närmast liknade en enda stor familj, där »Tant och Farbror» höllo en oerhört sträng uppsikt. Stod sällskapet sålunda moraliskt på en synnerligen hög nivå, voro även dess konstnärliga prestationer

¹ Fru Berta Ringvall har haft den stora vänligheten, att till mitt förfogande ställa vad som finnes bevarat av hennes hädangångne makes påbörjade memoarer. Det, som finnes skrivet, behandlar just Axel Ringvalls tid hos Fröberg och ger en levande bild dels av sällskapet och hur det sköttes och dels av »Tant och Farbror» Fröberg själva.

² Denna uppgift har lämnats mig av herr Lindenbaum vid Kungl. Biblioteket i Stockholm.

³ Självt har jag träffat många, som erinra sig Fröberg, och ett par skådespelerskor, som spelat under honom. Albertina Hedqvist, som var med mycket länge i det Fröbergska sällskapet, berättade, hur det kom sig, att Fröberg över huvud började med sin teaterverksamhet. Genom den redan omnämnda branden i Uppsala hade Fröbergs ekonomi blivit alldeles förstörd, och han hade ådragit sig stora skulder, som han icke visste, hur han skulle kunna betala igen. En natt drömde han, att han skulle starta en teaterskola, varefter ekonomin skulle ordna sig. Att detta är med sanningen fullt överensstämmande, att Fröberg sålunda helt plötsligt tog sig för att starta sin elevskola, har bekräftats även från annat håll. Han drömde denna gång även sant. De första sex åren av sällskapets verksamhet, lämnade nämligen även ett glänsande ekonomiskt resultat. (Av ovanstående vill det således synas, som om tidningen Upsalas anklagelser mot Fröberg efter brandolyckan vore fullkomligt oberrättigade.)

ovanligt framstående. Detta bevisas kanske bäst därav, att Fröberg icke endast gav ett par föreställningar på samma plats, för att därefter resa vidare, vilket i allmänhet var fallet med de ambulatoriska sällskapen. Han stannade tvärt om i månader, ibland ända upp till ett halvt år, på samma ställe. Kritiken fäste sig alldeles särskilt vid det musikaliska inslagets förträffliga utförande, vid körernas goda inövning o. s. v. »Så som 'Boccaccio', 'Donna Juanita' m. fl. operetter gåfvos under ledning af Fröbergs fint bildade, musikaliska öra hafva dessa ej gifvits å någon svensk landsortsscena», skrev Adolf Lindgren i Svensk Musiktidning vid Fröbergs död 1884.

Den föregående framställningen av huvuddragen i Carl Johan Fröbergs levnad torde ha givit vid handen, att han var en i det praktiska livet ovanligt verksam man. Han tjänstgjorde i ett par repriser som teatermusiker, bedrev en mångårig på allehanda uppslag rik lärareverksamhet, anordnade soaréer, konserter och lustresor, höll föreläsningar och utbildade sångkörer för att till sist under sammanlagt ett tiotal år föra en kringresande teaterföreståndares oroliga levnad. Trots allt detta hann han med att skriva ett flertal böcker, varav åtminstone den sista, hans harmonilära, såväl kvantitativt som kvalitativt är ägnad att inge den största respekt. Visserligen låg han i ett par år stilla i Uppsala för att uteslutande ägna sig åt denna harmonilära. Men den är icke frukten av endast ett par års arbete. Man vet att Fröberg redan långt tidigare ägnade varje stund han kunde avvara, åt att skriva. Han stängde då in sig på sitt rum och fick icke under någon förevändning störas. När han arbetade umgicks han med några slags överjordiska väsen, med vilka man kunde höra honom tala.

Fröbergs kända litterära produktion omfattar förutom de i min föregående uppsats uppräknade verken¹ även ett par uppsatser i Ny tidning för musik, varav den ena, i no. 51 1854, utgör en anmälan av den gångna konsertsäsongen i Uppsala, och de andra, i nr:is 34, 35 och 37 1855, utgöra inlägg i den just då pågående striden kring Musikaliska Akademins omorganisation. Dessa sistnämnda uppsatser ingå i något utvidgad form i hans 1855 utgivna bok, Några ord om de sköna konsternas betydelse med egentligt avseende på musiken och dess vård inom fäderneslandet.

¹ A. a., s. 126.

Vi ha redan tidigare med ett par ord omnämnt ett av Fröbergs arbeten, nämligen Grundlagarna för pianospelets teknik, vilket ju nära sammanhänge med hans verksamhet som lärare och som företrädesvis var av teknisk art. Alla hans övriga böcker äro av musikestetisk och -teoretisk natur. Även den nyss nämnda, Några ord om de sköna konsternas betydelse, innehåller långa utredningar om tonkonstens väsen, som mynna ut i ett mycket detaljerat förslag till Akademins omorganisation. Detta förslag avser dels att tillgodose behovet av en högre konstnärlig utbildning, dels och framför allt att höja organisternas musikaliska nivå.

Vi ha redan tidigare anmärkt, att Fröberg på grund av sin musikkuppfattning såg som en av sina högsta uppgifter, att söka höja den musikaliska bildningen i landet. Eftersträfvade han i sin verksamhet som lärare, att hos den blivande, utövande musikern utbilda den tekniska färdighet, som oundgängligen fordras för någon djupare musikodling, ville han genom sina skrifter bibringa en klar uppfattning om tonkonstens innersta väsen och betydelse och om behovet av en verkligt grundlig utbildning i musikaliska ting. Redan den musikaliska bildningens allmänna ståndpunkt i landet visade med önskvärd tydlighet behovet av en sådan grundligare utbildning. I en av sina böcker¹ ger han en »på långvarig erfarenhet grundad, trogen skildring af den allmänna musikaliska bildningens närvarande ståndpunkt i Sverige».

På sista tiden hade intresset för de sköna konsterna börjat sprida sig till även en större allmänhet, ja detta i en sådan grad, att röster t. o. m. höjts mot denna allt mer tilltagande smak för poesi och musik. Den unga kvinnan skulle för sitt piano glömma och försumma »de husliga sysselsättningarna och de mera värderika bildningsmedel, hvilka man anser i främsta rummet vara egnade att dana henne för sitt högre af Skaparen bestämda ändamål». Men ser man närmre efter hur det verkligen förhåller sig med musikens ställning i landet, visar det sig, att den långt ifrån är vad den borde vara. Visserligen är musiken upptagen bland läroämnena i våra allmänna skolor, men den behandlas ytterst styvmoderligt av såväl lärare som lärjungar. Och inom den privata musikundervisningen klagas det allmänt över att musikstudiet behandlas med allt för litet allvar. Beträffande Musikaliska Akademien, Sveriges enda offentliga »musikaliska bildningsanstalt», så visar sig icke heller där,

¹ Några ord om de sköna konsternas betydelse, s. 1 t. o. m. 13.

»som skulle Svenska nationen ega ett så synnerligen varmt intresse för den musikaliska bildningen», ty staten hade ända till för kort tid sedan på denna inrättning offrat icke ens så mycket, »att af densamma kunnat bildas en för orgelnistelevernas behof ändamålsenlig elementarskola». Musiken syntes dessutom här i landet icke ens räknas till skön konst, då uteslutande målar- och bildhuggar-akademien begåvats med namnet »de sköna konsternas akademi». Även visa svårigheterna att vid rikets första universitet sammanhålla dess allmänna sångförening, hur skralt det var beställt med även den mest elementära musikundervisningen.

Men det nyväckta intresset? Det är en modesak, som gäller mer det täcka än det manliga könet. Unga flickor med vårddad uppfostran måste, om de ha anlag eller ej, tillbringa en rätt dryg tid vid pianot. Musiken är ett vanligt sällskapsnöje, »hvars vidmakthållande det allsmäktiga modet gjort till ett vilkor för den så kallade bildade unga qvinnan, likasom hon äfven i många andra fall icke sällan uppfostras blott till en rödocka». Denna kvinnans musikkbildning framstår också ofta som ett varnande exempel. »Ty i allmänhet består den antingen i ett rådbåkande af den så kallade mirakulösa skolans i sig sjelfva nog andefattiga tonsammangyttringar, eller ock inskränker den sig till valsen och polkan samt några på dylika motiver varierade galanteripiecer, hvilka dock såväl i mekaniskt som estetiskt afseende föredragas på ett mindre galant sätt.¹ Och då stundom någon af de klassiska mästarnes arbeten förirra sig inom den moderna musikkbildningens sfer, blifva de der vanligen så illa misshandlade, att den sanna musikvännen hellre önskar dem en evig vila, än ett så olycksaligt liv.»

Även förmågan att bedöma ett musikstycke står på ett mycket lågt plan. En vanlig uppfattning är, att det som är verkligt skönt, måste såsom sådant kunna uppfattas av alla även utan föregående studium. Men då nu musiken i verkligheten är en mycket svår konst, som fordrar omfattande kunskaper för att kunna rätt förstås, så följer av en sådan inställning, att den större allmänhetens musikaliska omdöme inskränker sig till några stående fraser, som begagnas för alla möjliga fall. In-

¹ Att denna framställning av repertoaren icke är alltför överdriven, framgår med önskvärd tydlighet av det rikhaltiga notmaterial från just denna tid, som ligger förvarat i Mus. akademins bibliotek under Serie I.

tresset är dock något större för Bellini och Donizetti än för Mozart och Beethoven. »Men då de sistnämnda mästarne stundom lyckats att periodiskt komma på modet, pladdrar man äfven med tillgjord förtjusning om deras odödliga snille o. s. v.; men under allt detta röjer sig oftast den fullkomligaste brist på verkuppfattning.»

Om sålunda under ovan skildrade förhållanden redan den för musik högst obetydligt intresserade måste ha insett nödvändigheten av den musikaliska bildningens höjande i landet, i huru mycket högre grad skulle detta då icke vara fallet hos Fröberg med hans uppfattning av musiken såsom ett av de allra främsta bildningsmedlen.

Fröberg var i sin konstuppfattning på intet sätt originell. Det var icke i sina allmänt estetiska eller konstfilosofiska utredningar han åstadkom något självständigt eller märkvärdigt, utan i det sätt, på vilket han framställde, hur inom musiken konstens högsta fordringar kunde uppfyllas. Adolf Lindgren, som vid mer än ett tillfälle sökte fästa samtidens uppmärksamhet på Fröbergs musikteoretiska verksamhet, framhöll i sin anmälan av harmoniläran, att Fröberg av brist på systematiska förstudier och humanistisk underbyggnad ofta blev oklar och filosofiskt halvlärd. Detta gäller i alldeles särskilt hög grad kanske just hans framställning av musikens innersta väsen och betydelse. Men då hela hans verksamhet i musikens tjänst icke fullt kan uppskattas och då dessutom hans harmonilära blir fullkomligt oförståelig och meningslös, om man icke känner till hans inställning till konsten i allmänhet, skola vi försöka ge en skildring av åtminstone huvuddragen av hans estetiska åskådning och antyda, varifrån den är hämtad.

Fröberg är allt igenom idealist. Den sanna verkligheten är den andliga världen, idéernas eviga rike. Konsten är icke endast en sinnenas förlustelse eller ett medel att avbilda vissa yttre förhållanden. Dess höga uppgift är, att i sinnliga former ge en aning om det eviga, en bild av idén, det absoluta varat bakom sinnevärldens växlande företeelser. Den får sålunda i den mänskliga bildningen sin viktiga plats jämsides med vetenskapen och religionen.

Redan i sitt första arbete, Några ord om de sköna konsternas betydelse, framlägger Fröberg denna höga uppfattning av konstens betydelse, även om han för övrigt ännu ej nått den

ståndpunkt han senare intager. Han rör sig här ännu med mera allmänt romantiska uttryckssätt. Musiken, såsom förnämligast en känslans konst, är alldeles särskilt ägnad att ge en aning om det ofattbara och för tanken oåtkomliga i tillvaron, om idéernas värld, om den eviga gudomliga urharmonin. Geniet är den gudabenådade medlaren mellan det andliga och det jordiska, som med fantasins och den gudomliga ingivelsens hjälp blickar in i det eviga och i konstverket återger de bilder han skådat o. s. v. Fröberg citerar flitigt Geijer och även Amadeus Wendt, av vilken hans synes ha rönt stort inflytande.¹

I sitt nästa, huvudsakligen estetiska spörsmål behandlande arbete, det »Upsala studentcorps Allmänna sångförening» tillägnade häftet, Om tonkonstens betydelse såsom allmänt bildningsämne, från 1867 har Fröberg nått den utveckling han även sedermera i sin harmonilära visar. Han framhåller visserligen fortfarande, att musiken ej kan ange t. ex. en viss situation och att den förnämligast talar till känslan, men bekämpar nu det drömlika stämningsmåleriet och det oreflekterade hängivandet åt känsloruset. Han fordrar i stället, att konstnärsverksamheten skall vara i högsta möjliga grad medveten, att känsla och tanke skola ingå en ouplöslig förening. Han synes nu i högre grad än tidigare ha satt sig in i den Boströmska personlighetsläran och i den från den idealistiska filosofin utgångna estetiken.² Han hade gjort bekantskap med Moritz

¹ Wendts »Die Hauptperioden der schönen Kunst», Göttingen 1831, översattes 1835 till svenska av Carl August Bagge. Wendt ger här en framställning av konstens historia såsom en utveckling av idéns stegrade genomsyrning av det sinnliga materialet, i närmaste anslutning till Hegels ävenledes på konsthistorien apterade indelning av det konstskönas huvudformer i den symboliska, den klassiska och den romantiska konstformen — dock under samtidig påverkan av rent kristliga personlighetsbevarande tankegångar.

² Just vid denna tid hade i Sverige helt nyligen två arbeten utkommit, som ingående sysselsatte sig med hithörande frågor. 1856 och 1860 utgav Gustaf Ljunggren första och andra delarna av sitt omfattande verk, Framställning af de förnämsta esthetiska systemerna, som sträckte sig från Kant till och med fulländaren av den från den idealistiska filosofin utgångna estetiken, Friedrich Theodor Vischer. 1866 utgav Carl Rupert Nyblom i Uppsala sin studie, Om innehåll och form i konsten. Med utgångspunkt från Boströms rationella idealism kritiserar han här främst den nyare tyska estetiken, som han fann delad i två läger, varav det ena, med den från Hegel utgångna Vischer som ledare, slöt sig till »substantia»-

Hauptmanns »Die Natur der Harmonik und der Metrik» och framställningen där av hur tonkonstens grundelement äro en återspeglning av andens allmänna utvecklingsgång och hade så funnit ett medel att förnuftslenligt bestämma tonsystemet och dess lagar.

Då nu konsten, och sålunda även musiken, enligt Fröbergs uppfattning har till uppgift att i sinnliga former avbilda rent andliga förhållanden, det absolut harmoniska tillståndet, drog Fröberg den för en sådan ståndpunkt riktiga konsekvensen härur och fordrade, att för musikens vidkommande tonsystemet och dess lagar ytterst måste bestämmas av dessa rent andliga förhållanden. Endast så kunde fullt tillfredsställande regler för och förklaringar över musiken uppställas. Endas så bleve harmoniläran fullt rationell. Ett sådant återförande av harmoni- och tonsättningslärans olika bestämningar till den absoluta urgrunden eftersträvade Fröberg nu i sitt sista stora arbete, som han i enlighet härmed gav titeln »Försök till grundläggning af en verkligt rationel harmoni- och tonsättningslära», vars första del utkom i Uppsala 1878.¹

Fröberg ägnar icke endast inledningen utan även en särskild avdelning av harmonilärans tyvärr endast handskrivna fortsättning åt att uppvisa behovet av en sådan rationell harmonilära och åt att jämföra sin ståndpunkt med andra forskares.² Då det kan vara av intresse att se Fröbergs inställning till samtida musikestetiska riktningar, skall jag något redogöra för denna avdelning i handskriften.³

Det är en helt naturlig sak, att varje forskare vill meddela sina upptäckter åt andra, vilket dock ofta stöter på stora små-

lismen» och det andra, med den av den Herbartska filosofin influerade Zimmermann som sin främste förkämpe, hyllade »formalismen». Det vill närmast synas, som om Fröbergs bestämning av »det absolut harmoniska» vore ett försök till den syntes av de Hegelska och Herbartska skolorna, som Nyblom ansåg i högsta grad skulle vara ägnad att främja den estetiska forskningen.

¹ Kanske avser uttrycket »verkligt rationel» även att antyda påverkan av Boströms filosofi, som denne ju själv karakteriserade som »rationell idealism».

² Sidorna 191—216 av kapitlet »Några ytterligare belysningar» i handskriften.

³ Adolf Lindgren avtryckte i Svensk Musiktidsning 1884, s. 138, det viktiga av Fröbergs inledning till harmoniläran.

righeter. »I synnerhet är detta förhållandet, då ett i sig själv svår fattligt och mycket invecklat ämne väl blifvit redan förut betraktadt, men endast ur speciella och ofullkomliga synpunkter, hvarigenom vissa, på dessa ofullkomliga åskådningar stödda föreställningar och fördomar hunnit inrota sig». Detta är nu i alldeles särskilt hög grad fallet inom musiken. Fröberg indelar nu dessa, som förut »betraktat» tonkonsten, i tre kategorier. Till den första höra de, som tro det vara omöjligt och även överflödigt »att med tanken genomtränga tonsättningsens absoluta lagar, samt anse instinkten och inspirationen utgöra tillräckliga ledare för skapandet och förnimmandet af musikaliska konstverk». Den andra kategorins män äga visserligen ett visst teoretiskt intresse men hava dock, på grund av alla de misslyckade försök, som gjorts, fattat misstro och ringaktning för ifrågavarande forskningar och äro därför »tröga att taga del af det, som på samma område vidare utvecklas». Inom den tredje kategorien slutligen arbetar man med berömvärd iver och ihärdighet på de musikaliska teoriernas vidare utveckling men har ännu icke hunnit nedtränga till själva kärnan, varför man här »uteslutande i den yttre naturen söker förklaringar öfver former, hvilka visserligen utgöra sinliga medel, men likväl afbilda förhållanden och framkalla förnimmelser, som till det hufvudsakliga äro af rent andlig natur.» (Ett väsentligt undantag utgjorde dock, enligt Fröbergs åsikt, Hauptmann, »fastän icke heller hans åskådning har någon fullt tillfredsställande klarhet.»)

»De mest svåråtkomliga och oftast oåtkomliga för ett tankeutbyte rörande ifrågavarande förhållanden äro de, hvilka vi räkna till den ofvan först nämnda kategorin, och som vi kunna kalla *de falska idealisterna*. Dessa skulle måhända likväl, just på grund af deras ståndpunkt för öfrigt,¹ vara lätt öfvertygade om

¹ Härmed avser Fröberg säkerligen även denna skolas framhåvande av musikens metafysiska betydelse, av dess gudomliga ursprung, av dess överjordiska karaktär. En typisk anhängare av denna riktning var en av Sveriges allra mest lästa musikskriftställare, Carl Abraham Mankell. I sitt arbete »Blickar i musikens inre helgedom. Ett bidrag till tonkonstens ästhetik. Stockholm 1849.» framlägger han i avdelningen »Öfver musikens ädlaste bestämmelse», s. 382 ff., sin uppfattning av musikens uppgift. »Dess innersta mening är att vara en återspeglning af det högsta skönhetsidealet, Gud själf.» »En ny verld öppnar sig vid musikens ljud, och till urkällan för allt skönt, kan och bör tonernas mystiska språk leda oss.» o. s. v.

Redan tidigt hade till svenska översatts ett par arbeten av W. H. Wacken-

nödvändigheten af ett mera omfattande åskådningssätt, om de blott kunde förmås att taga reda på hvarom frågan egentligen är. Men i sin blinda tro på tankens oförmåga att intränga inom detta, enligt deras mening rent öfverjordiska område, slå de, i likhet med vissa, strängdt ortodoxa teologer, döförat till för hvarje *förnuftig* tankeyttring rörande den harmoniska formbildningen. Deras orubbliga öfvertygelse eller rättare föreställning är, att den omedelbara ingifvelsen *till alla delar* omedelbart angifver äfven den sinliga formen eller förestafvar uttrycket, och att derför alla vidare lagar och regler äro i detta hänseende fullkomligt öfverflödiga: Det är för öfrigt svårt att rätt fatta och angifva denna skolas egentliga grundåskådning, emedan, till följd af densammas skuggrädsla för tankens allt för närgångna inblandning, hennes yttringar äro i allmänhet insvepta i ett nästan ogenomskådligt töcken.»

Mot denna de falska idealisternas blinda tro på den allena sälliggörande inspirationens förmåga och mot misstron hos den ovan nämnda andra kategorins »tröga» anhängare framhåller nu Fröberg sin egen uppfattning av teorins och den musikaliska utbildningens värde.

Han finner det märkvärdigt, hur med erkännandet av »tonkonstens genom årtusenden gradvisa utveckling kan förenas den föreställning, att *hela* den musikaliska formbildningen bör och kan bestämmas och förestafvas *uteslutande* af den *omedelbara* gudomliga ingifvelsen.» Det är egendomligt, att först i vår tid gudabenådade konstnärer uppstått och att Herren icke redan för årtusenden sedan »börjat en sådan omedelbar musikundervisning, hvarigenom oafsedt alla andra fördelar, äfven de stackars

roder, vilken som bekant jämte Tieck var en av grundläggarna av hela den romantiska musikestetiken, bl. a. 1821 Joseph Berglingers fantasier öfver musiken. Här möta oss sätser sådana som de följande: »Den, som undergräver de skönaste och gudomligaste ting i andans rike med sitt hvarföre? och med ett evigt forskande efter orsak och ändamål: den bekymrar sig egentligen icke om sjelfva tingens skönhet och gudomlighet, utan endast om begrepen, såsom tingens gränser och skäl, hvilka han inpassar i sin algebra. Men den, som — att tala djerft — ända från barndomen hänförd af en allsmäktig drift i sitt hjerta, liksom en dristig simmare styr genom tankarnas haf sin kosa rätt fram till Konstens Fee-slott, den afvärjer modigt från sitt bröst tankarna, såsom störande vågor, och intränger i det Allraheligaste, och har ett djupt medvetande af de hemligheter, som storma in på honom.»

nederländerne blifvit besparade sitt mer än tvåhundraåriga herculesarbete med den musikaliska formbildningens utveckling.»

Men icke ens för ett sådant musikaliskt snille som Mozart hade nu konsten varit lätt. Även han hade måst flitigt studera sina föregångare för att till sist nå sin fullt självständiga ståndpunkt. Ingen lærer väl heller vilja förneka sin skuld till det förflutna. Föregångarna ha genom sitt ihärdiga sökande och försökande så småningom utletat alla de grundformer och tänkbara kombinationer, vilka möjliggjorde den verkligt klassiska tonkonstens uppspirande. Denna musikens blomstringsperiod kännetecknas av att fantasin här så har lyckats sovra, ordna och genomtränga sitt material, »att hon dermed kunde gifva fullt exakta uttryck åt sitt eget väsende.» Men då denna fantasiverksamhet huvudsakligen leddes av instinkten, så blev följden, att, »sedan fantasin slutligen ansåg sig hafva under alla möjliga former använt och uttömt det henne gifna materialet, och då började med försök att medelst nya tonsammanställningar vidare utveckla detta, hon likasom en blind stött emot på alla håll och fortfarande tagit det ena felsteget efter det andra.» Spår härav märktes till och med hos Beethoven, »som genom flera samverkande, menliga orsaker slutligen något förirrade sig i de främmande regioner, till hvilka hans efter nya föremål ständigt trängande, oroliga fantasi lockade honom. Tanken hade icke ännu förmått nedtränga nog djupt för att kunna följa fantasin på de obanade vägar hon vidare beträdde, och derigenom hindra hennes åter-sjunkande i ett *mera oredigt* drömmande tillstånd.»

Ingen vill väl dock förneka »fantasins eller den omedelbara ingifvelsens frihet och betydelse i och för skapandet af verkliga konstverk, men lika litet kan den verkligt medvetne betraktaren förbise nödvändigheten af den klara tankens ingripande och ordnande af fantasins eljest orediga drömbilder.» Denna tankeverksamhet får dock icke likställas med det rent kritiska betraktandet av ett konstverk. Tanke och känsla måste tvärt om sammansmälta till ett fullständigt helt, de måste arbeta gemensamt. Men för att detta skall bliva möjligt måste tanken först komma till full klarhet om såväl den sinnliga formens som »väsendets» innersta natur. Även för diktaren är kännedom om språkets och meterns natur och bestämningar nödvändig. »Och är nu en sådan närmare kännedom, om uttrycksmedlet ovillkorligen nödvändig i och för formbildningen, så är klart, att denna in-

sigt måste under hela diktningen vara till väsendtlig del en fantasins ledstjerna.» Det är ett orimligt påstående, att fantasin; som ytterst hämtar sitt material från naturen, skall leka blindbock med denna »och endast på måfå uppfånga de bilder, hvilka kunna tjena henne såsom uttrycksmedel».¹

För de bildande konsterna kunde ett blott empiriskt studium möjligen vara till fyllest, men det räckte icke för tonkonsten, på grund av dess egendomliga i tiden fortlöpande natur. »Här är således allt beroende dels af gehörets och dels af det inre sinnets större eller mindre känslighet för dylika företeelser, (tonkonstens olika) och några objektiva bevis för huruvida de af tonsättaren danade bilderna verkligen hvila eller icke hvila på fullt naturlig grund kunna därför omöjligen uteslutande på empirisk väg åstadkommas.» Härtill fordras en sant rationell insikt.

¹ Huru verkligen av behovet påkallat detta kraftiga framhävande av betydelsen och nödvändigheten av ett allvarligt studium och omfattande kunskaper var, visar ävenledes Abraham Mankells ovan omnämnda bok, *Blickar i musikens inre helgedom*. I avdelningen »Öfver uppfinningen af sköna melodier», s. 13 ff., drager han formligen i härnad mot allt djupare kunnande. Som hans åsikt framstår, att kunnandet är, om kanske icke direkt till skada, så dock av underordnad betydelse vid åstadkommandet av en värdefull komposition. S. 16, heter det: »Men äfven om vi uteslutande tänka på dem, hvilka idka musiken som konst, så påtrugar sig oss den anmärkningen, att ingalunda de mångkunnigaste, de i reglorna mest hemmastadda, de i tonkonstens mathesis djupast invigde, alltid äro de rikaste på melodier. Himmelens mest älskliga musikaliska förläning, den melodiska uppfinningsgåfvan, tilldeltes fast mera, helt oförskryldt, sådana, hvilkas vetande emot de lärde männens endast var barnets. I tonkonstens melodiska himmel kommer man, likasom i religionens, endast såsom barn. Det fordras ett fridfullt, för okonstlad skönhet mottagligt sinne, det fordras enfald, för att kunna förnimma den inre sången, som i lyckliga stunder vaknar i själen.» S. 18: Skickliga tekniker skapade ofta icke en enda skön melodi. »Tonsättare av andra rangen, eller utan all rang, skapade deremot som oftast herrliga motiver, som hafva förtjusat hela den bildade verlden.» S. 19: De svenskar, som skänkt oss de vackraste melodierna hörde ej »till de lärde herrarne vid kongl. musikaliska Akademien bord, hvilka förstå dubbla kontrapunktens mysterium...» S. 20: De enkla okonstlade folkmelodierna höra till det vackraste som någonsin skrivits. Sålunda utgöra i »Preciosa, Hvita frun och Den Stumma de stycken, som äro kalkerade på folkmelodier, glanspunkterna.» Och till sist s. 30: I kontrapunktiskt skickligt skrivna stycken »känner sig åhöraren *vederquickt*, då han åter förnimmer barnets glada, oskyldiga joller, d. v. s. en lekande sats, som melodisk och skön nästan gör litet gäck af de lärda paradoxerna». Det anförda torde vara nog.

På sista tiden hade också mycket aktningvärda försök inom den rationella harmoniläran gjorts, nämligen av dem, som tillhörde den tredje och sista av de ovan nämnda musikforskarnas trenne kategorier. Med dessa försök hade dock egentligen föga vunnits, emedan man förbisett, att det, som fordrade en förklaring, egentligen vore av rent andlig natur, och i stället strävat efter att på rent naturvetenskaplig grund uppställa tonsystemets och tonsättningens fundamentala lagar. »På de frågor, hvilkas lösning närmast intresserar och är af vikt för musikern, lemna dessa naturvetenskapliga rön intet svar.» Då vi i det följande få tillfälle att återkomma till Fröbergs kritik av denna »naturvetenskapliga» skola, till vilken han räknade Helmholtz, von Oettingen, Hostinský och Riemann, lämna vi den här å sido. Han slutar med att framhålla det obestriddiga i att hela hans metod vore en »fullkomlig uppnedvändning af den rent naturalistiska». »Vi utgå nämligen från begreppet och uppsöka i naturen dettas tillämpning, då realisterna deremot utgå från naturen och ur den senare söka härleda begreppet. Vi betrakta samtliga tonförhållandena såsom uttryck för ideela, rent andliga bestämningar, då det motsatta partiet icke, trots alla bemödanden, lyckats verkligen höja sig öfver det materiella.» Han hyser dock stor aktning för vad denna skola åstadkommit. Många viktiga detaljer ha genom den bragts i klarare ljus. Den skall i icke ringa mån bidra till »en slutlig *verkligt* rationel insigt uti de musikaliska tonförhållandena och i tonkonstens samtliga företeelser.»

Vi övergå så till en kort redogörelse för Fröbergs eget bidrag till en sådan »verkligt rationel» insikt i musikaliska ting.¹

Under påverkan av Boström framställer Fröberg den andliga världen såsom en organisk sammanslutning av medvetna personliga väsen. Inom varje väsen finnes »andens» av en oändlig mängd olika bestämningar bestående innehåll till möjligheten givet. Väsenas olikart, personlighet, består däri, att de i enlighet med ett av evighet bestämt mått mer eller mindre klart uppfatta detta innehåll. Slutmålet för varje väsens utveckling är, att det blir självmedvetet så långt detta är för detsamma möjligt.

¹ Jag håller mig i det följande icke strängt till ordningen i hans harmonilära utan försöker i stället att ge en sammanhängande systematisk framställning av hans grundåskådningar, sådana de kunna utletas så väl ur den tryckta som ur den handskrivna delen.

Detta väsendets medvetna tillstånd är harmoniskt, är den absoluta harmonin. Ju rikare innehållet är, ju fler de uppfattade bestämningarna äro, desto rikare är också harmonin. Hos Gud, där alla de oändligt många bestämningarna äro klart uppfattade, är harmonin fullkomlig. Det absolut harmoniska, som sålunda är endast inom anden möjligt, kan även beskrivas såsom »det innerliga fria enhetsbandet», det organiska, systematiska förhållandet mellan ett givet väsens olika bestämningar. Även om väsen äro fullt personliga och såsom sådana helt olika varandra, finnas dock för dem alla vissa gemensamma kännetecken. Ett sådant kännetecken är just detta, att de äro personliga, att de äro inom sig avslutade enheter; ett annat, att de åtminstone till möjligheten innehålla en oändlig mängd bestämningar. Absolut mångfald i absolut enhet är sålunda grundkaraktären för det absolut harmoniska. Då konsten ytterst måste bestämmas av rent andliga förhållanden, blir därför detta »absolut mångfald i absolut enhet» den för all konstnärsvärksamhet ovillkorligt gällande lagen. Denna lag tager nu Fröberg till utgångspunkt för sina vidare undersökningar.

Konsten skall i sinnliga former avbilda det absolut harmoniska. En yttre sinnlig bild kan dock omöjligt innefatta en oändlig mångfald. Fröberg anser därför, att denna avbildning av det oändliga icke kan ske på något annat sätt än, »att man uppsöker det harmoniskas enklaste grundform och sätter denne såsom utgångspunkt och motif för en vidare, på en oändlig utsträckning hänvisande formbildning.» En sådan harmonisk grundform skulle tydligen utgöra en av andevärldens oändligt många bestämningar. Då alla dessa bestämningar organiskt hänga samman, måste bilden av en harmonisk grundform inom sig kunna utveckla icke endast dess egen individualitet angivande bestämningar, »enhets»-bestämningar, utan även sådana, som om de fullt utvecklas, ge upphov till en helt ny grundform, »mångfalds»-bestämningar. Den måste s. a. s. hänvisa utöver sig själv och därigenom antyda möjligheten av en oändlig utveckling. Med tillhjälp av dylika bilder skulle ett andligt personligt medvetet väsen kunna avbildas så, att en harmonisk grundformsavbild sattes såsom medelpunkt eller enhet och att till denna enhet andra likartade bilder organiskt hänfördes till ett antal, som motsvarade väsendets grad av självmedvetande. Då ett olika antal bilder kunna hänföras till samma enhet och vidare olika bilder

kunna sättas som medelpunkt, kulle härigenom såväl olika sidor hos ett och samma väsen kunna framhållas som skilda väsen kunna avbildas. Skall ett material kunna anses konstnärligt användbart, måste tydligen medelst detsamma en harmonisk urform kunna avbildas. Är detta möjligt, kan också en avbildning av ett av andevärldens personliga väsen på nyss beskrivna sätt äga rum.

Fröberg anser nu tonkonstens element vara oöverträffade medel till att i sinnliga former avbilda en andlig harmonisk urform, varigenom musiken i högre grad än de flesta andra konster blir ägnad att ge en aning om det eviga, om den andliga världens harmoniska tillstånd. Musiken är i sina såväl minsta som största yttringar på skilda sätt angivna tidsperioder. De olika tonerna äro ett upprepat avgränsande av särskilda tidsavsnitt, de olika svängningstalen, vilket vi uppfatta som skilda tonhöjder, tonföljder taga en viss tid i anspråk, de metrisk-rytmiska formerna äro på skiftande sätt markerad tid. Visserligen utgör ett musikaliskt konstverk resultatet av ett visst kraftspel i det tonerna framkallande materialet, men dessa kraftens yttringar i och genom materien framträda för oss, då de förnimmas medelst hörselsinnet, såsom tidsbestämningar. I den markerade tidens grundformer ser så Fröberg tonkonstens egentliga grundelement. Dessa grundformer utgöras av den i två, tre, fyra, fem eller sex lika stora delar delade tidsperioden.¹ De visa olika sidor av den harmoniska grundformen, vars båda grundmotsatser ju utgöras av »enhets»- och »mångfalds»-bestämningar. Tvådelningen utgör »enhets»-bestämningens grundform, som i fyrdelningen har nått sitt fulländade uttryck. Fyrdelningen blir så en »verklig bild af den fullt medvetne, med sig sjelf enige anden.» Tredelningen utgör »mångfalds»-bestämningens grundform, som i sexdelningen har nått sin inom ett och samma sy-

¹ Tyvärr måste jag avstå ifrån att i detta sammanhang söka lämna en redogörelse för hur Fröberg kom till detta resultat. En sådan redogörelse måste nämligen, om den skall vara av något som helst värde och göra rättvisa åt Fröberg, bli rätt omfattande. Den skulle emellertid visa, att den »talmystik», för vilken Adolf Lindgren anklagade Fröberg, kanske icke var så märkvärdig eller fullt så godtycklig, som Lindgren höll den för att vara och att den i varje fall av Fröberg genomfördes med stor konsekvens. Fröberg utgår visserligen från Hauptmann men genomför sina utläggningar dock fullt självständigt. Särskilt gäller detta om tydningarna av fyra-, fem- och sexdelningarna.

stem högsta möjliga grad av utveckling. Vid en fortsatt utveckling av »mångfalds»-bestämningen övergår den i sin tur till en fullt utvecklad ny »enhets»-bestämning, och vi ha kommit in i en med den första likartad och organiskt förbunden ny harmonisk grundform. Femdelningen slutligen utgör en för vår ofullkomliga uppfattning nödvändig form, som i sina båda led (2+3) visar, hur »mångfalds»-bestämningen utvecklar sig ur »enhets»-bestämningen. Den visar det moment, då det gamla hunnit upplösa sig i samma grad, som det nya hunnit utveckla sig, »och i hvilket moment sålunda det förflutna och det kommande jemt uppväga hvarandra och bilda en förmedling af båda.» — — — »Detta är hos den af materien inskränkte anden det tillstånd, då minnet såsom sorg och hoppet såsom förtröstan verka med lika kraft, och hvilket tillstånd kan kallas *den sköna sorgen*.» Denna delning tillhör således egentligen icke det rent harmoniska utan är endast ett förmedlingsmoment. Dessa nu i största korthet beskrivna delningar genomgå tonkonstens samtliga element, såväl ton- och ackordsystemet som metriken-rytmiken. Men då fyrdelningen utgör den fulländade bilden av den, om jag så får säga, medvetna enheten, i det att i denna delning de båda grundmotsatserna enhet och mångfald äro på det innerligaste förbundna med och fullständigt uppgå i varandra, måste varje musikalisk sats, såväl större som mindre, ytterst vila på eller konstrueras efter denna delning.

Gå vi så först till tonsystemet, så ser Fröberg i det vilande, tonen sedermera framkallande materialet »en bild af andens första omedelbara tillstånd, då lifvet fullkomligt omedvetet om sitt innehåll endast såsom möjlighet är till.» Sättes materialet (t. ex. en sträng) i rörelse uppkommer en mångfald av olika spänningsförhållanden och olika lägen av partiklarna inom strängen, vilket för densamma åtminstone till en början innebär en viss söndring, som dock, därigenom att strängen vibrerar, s. a. s. håller sig inom enhetens ram. I annat fall skulle ju strängen gå sönder. I och med den genom svängningen avgränsade tidsperioden, det vill m. a. o. säga i och med den till sin höjd fullt bestämda tonen, ha vi så fått den första bilden av ett i viss grad levande, d. v. s. medvetet fullt individuellt väsen. Även denna första bild, denna den enklaste musikaliska satsen vilar på fyrdelningen av en viss tidsperiod. Först i och med sträng-

ens fyra olika rörelsemoment, se fig. 1,¹ har nämligen denna vissa tidsperiod, svängningstiden, avgränsats. Skall en viss ton kunna gälla för den sinnliga bilden av en i det föregående beskriven harmonisk grundform, måste dess svängningstid kunna visas innehålla de tidens grundformer, medelst vilka en harmonisk ur-

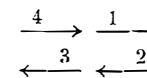


Fig. 1.

form kan avbildas. Vi kalla i det följande den såsom utgångspunkt satta tonen för grundtonen. Låter man samtidigt med grundtonen dess överoktav ljuda, delas dess svängningstid i två lika stora delar. Av (över)-duodeciman delas samma tidsperiod i tre, av (över)-dubbeloktaven i fyra, av dennes stora (över)-ters och (—)-kvint i fem resp. sex lika stora delar. Oktaven och duodeciman bli så de toniska urformerna för »enhets»-resp. »mångfalds»-bestämningarna. Dubbeloktaven och dennes kvint bli de toniska motsvarigheterna till de fullt utbildade »enhets»-resp. »mångfalds»-begreppen och dubbeloktavens stora ters bilden av »mångfalds»- d. v. s. kvint-bestämningens utveckling ur »enhets»- d. v. s. oktav-bestämningen.² I och med de tre tonerna i durtreklängen har sålunda deras gemensamma grundton visats äga ett en harmonisk urform avbildande innehåll. Denna treklang kan därför sägas utgöra endast en mer utvecklad form för den såsom utgångspunkt satta tonen. Inom en fullt avslutad enhet visar denna form dock samtidigt genom kvinten, »mångfalds»-bestämningen, ut över sig själv och anger möjligheten för en fortsatt utveckling. Men en harmonisk urform står icke ensam. Den är organiskt förbunden med andra till sitt väsen likartade men dock fullt individuellt bestämda grundformer.

¹ Denna och följande bilder ha ej använts av Fröberg utan ha införts av mig för att undgå mycket omfattande omskrivningar.

² Det synes mig, som om Fröberg i sin tydning av tersen vore något inkonsekvent. Visserligen kan tersen, t. ex. e^1 i treklängen $c^1—e^1—g^1$, därigenom att den delar dessa toners i det yttre oftast kanske icke medklingande gemensamma grundtons, C:s, svängningstid, s, i fem lika delar med användande av Fröbergs förfaringssätt tänkas såsom en förmedlare mellan en viss kvint och oktav. Men hur dessa skola kunna sättas i förbindelse med g^1 och c^1 , då dessas svängningstider, $\frac{1}{6}$ resp. $\frac{1}{4}$ s, på intet sätt stämma överens med de delar, i vilka tersen i detta fall tänkes dela s, nämligen i $\frac{3}{5}$ resp. $\frac{2}{5}$ s.

För att bilden av en harmonisk urform skall kunna anses tillfredsställande, måste tydligen även detta förhållande antydas. Detta sker i tonsystemet enklast så, att kvinten övergår till fullt utbildad grundton, varigenom det organiska sambandet mellan bilderna, tonikan och dominanten, av två harmoniska grundformer uppvisas. Fullständigast sker det dock så, att man uppvisar, hur även tonikan organiskt har uppkommit ur en annan bestämning, vilket tydligen angives i och med subdominanten, där tonikans grundton ingår som »mångfalds»-bestämning, där den är kvint. Först i och med durtonarten är sålunda det harmoniska grundbegreppet fullständigt avbildat.

Som vi påpekade tillhör enligt Fröberg tersen icke det absolut, eller som han också uttrycker sig, det positivt harmoniska. Detta därför att i denna ingen av det harmoniskas båda grundmotsatser, »enhets»-resp. »mångfalds»-bestämningarna, äro fullt utbildade. Men då den visar sambandet under själva utvecklingsproceduren mellan oktaven och kvinten, framgår härav dess utomordentliga betydelse och hur först i och med denna det »tomma» kvintintervalllet blir »utfyllt» och får en bestämd karaktär. Fröberg ser nu i molltreklängen endast en mer utvecklad form för tersbegreppet. Visar nämligen den ensamma tersen ett stadium i mångfaldens utveckling inom en och samma enhet, så visar mollklängen det senare stadiet i en sig upplösande enhet och det första stadiet i en sig ur denna enhet utvecklande ny enhet, t. ex. $c^1-e^1-g^1$ har utvecklat sig ur $f-a-c^1$. Mollklängen $a-c^1-e^1$ visar då senare hälften av F-dur och första hälften av C-durtreklängerna. Mollklängen är således lika litet som tersen en positivt harmonisk bestämning utan är helt och hållet bunden vid dursystemets tidliga utveckling och betecknar där själva söndringen eller m. a. o. just det moment, då det gamla och det nya s. a. s. kämpa om herraväldet. Den blir ett högre uttryck för den sorg, som redan den enkla tersen anger, vilken sorg dock först i och med molltonarten (med durdom. och mollsubdom.) får sitt mest fulländade uttryck. Durdominanten visar en »ideel» bild av tersens innehåll. Den visar, hur även tersen till sitt innersta väsen är av rent andlig natur, hur även den har möjlighet att komma i ett positivt harmoniskt tillstånd, vilket dock i och med molltonikan visas såsom ännu ej inträtt. Molltonikan blir så en bild av ett vid jorden bundet väsen, som sörjer över att det ännu ej uppgått i den eviga harmonin. Moll-

tonartens kvint, den ursprungliga durtersen, vars harmoniska tillstånd förnekas, blir så för Fröberg, liksom för Hauptmann, molltonartens ideella grundton. Nu fordrar Fröberg, för att molltonarten skall kunna anses fullständig, men av skäl, som icke äro rätt klara, även en mollsubdominant, varigenom molltonartens i det yttre uppträdande grundton även framträder under mollkvintens form.¹

Dessa båda nu beskrivna tonarter äro de för Fröberg enda tänkbara. Härav är durtonarten, såsom den fulländade bilden av det absolut harmoniska, den fullt självständiga och i alla avseenden viktigaste. Molltonarten får endast genom sin durdominant betydelsen av ett självständigt system, varför även den, fastän den är ett uttryck för sorgen, på sitt egendomliga sätt är förankrad i det absoluta. Genom treklangens trenne toner är en viss tidsperiods hela »innehåll» angivet. Grundtonen, tersen och kvinten äro de »tonsystemets trenne grundbestämningar, hvilka tillsammans bilda den enklaste musikaliska ackordenheten». Med dessa äro inga andra bestämningar inom en och samma enhet organiskt förbundna. Dur- och molltreklängernas bestämningar bli därför såsom tillhörande en och samma tidsperiod (den för dur- resp. mollbestämningarna gemensamma grundtonens svängningstid) de enda konsonanserna. Liksom de tre tonerna, grundtonen, tersen och kvinten, äro de enda nödvändiga och organiskt med varandra sammanhängande bestämningarna i ackordets enkla tonsystem, äro de tre treklängerna, tonikan, subdominanten och dominanten, likaledes de enda nödvändiga och organiskt med varandra sammanhängande bestämningarna i det högre tonsystem, som tonarten innebär. I och med dessa tre treklanger är nämligen, som vi tidigare antytt, harmonibegreppet fullständigt angivet. Fröberg anser sig nu härigenom ha visat, hur endast de enkla dur- och molltreklängerna samt de moderna dur- och molltonarterna äro systematiska inom sig avslutade men dock på en fortsatt utveckling hänvisande enheter och huru därför endast dessa bestämningar äro ägnade att utgöra musikens toniska grundelement. Hans kritik av den »na-

¹ Fröberg synes själv icke ha varit fullt övertygad om det tillfredsställande i sin tydning av molltonarten. Han börjar nämligen sin utredning av denna tonart på följande sätt: »Ur hvad vi nu lärt känna, rörande durtonartens uppkomst och väsende, framgår äfven *nästan osökt* (kursiverat av mig) en lika tillfredsställande förklaring öfver molltonarten».

turvetenskapliga» skolan är just riktad mot detta, att denna enligt hans åsikt ej lyckats uppvisa någon bestämt avgränsad enhet vare sig inom det enskilda ackordet eller inom det ackordsystem, som tonarten anger. Denna skola ser i övertonsserien durtreklängens förebild och grunden till densammas konsonans. Inom denna förebild finnes dock ingen i naturen given begränsning. Man har därför icke heller kunnat uppvisa någon principiell skillnad mellan konsonans och dissonans utan har sett sig nödsakad att sätta en fullkomligt godtyckligt vald bestämning, nämligen den naturliga septiman, såsom ett gränsfall mellan båda. Men vore vårt öra finkänsligare än det är, »så skulle vi måhända i den såsom musikens urgrund ansedde naturklängen äfven få höra elfva- och trettondelningen o. s. v.» »Detta, frukta vi, skulle dock falla sig något olägligt för förfäktarna af denna naturalistiska teori.»¹ Lyckades sålunda denna skola i och för det enskilda ackordet icke uppvisa någon i sitt system given begränsning, är dess förklaring av tonarterna lika otillfredsställande. Den framhåller nämligen som sin åsikt, att såväl de »antika» som de moderna tonarterna endast äro konventionella system, betingade av en viss för handen varande allmän musikalisk bildningsnivå och att den princip, enligt vilken dessa system utveckla sig, icke är en naturlig utan endast en estetisk. Helmholtz jämför tonkonsten med byggnadskonsten, vars olika stilarter han anser motsvara de »antika» och de moderna tonarterna. Detta är dock fullkomligt oriktigt. De moderna dur- och molltonarterna äro icke betingade av någon med mänsklighetens utveckling växlande estetisk princip utan ha med naturnödvändighet som en följd av mänsklighetens stegrade självmedvetande så småningom utbildat sig men komma, då de redan äro fullt färdiga utomordentliga medel till att avbilda det absolut harmoniska, i fortsättningen icke att vidare kunna utvecklas. De äro icke heller uttryck för någon viss stil. »Det tonsystem, som utgöres af de s. k. moderna, dur- och molltonarterna, utmärker sig icke genom någon särskild stil utan innefattar endast fullkomligt allmänna och stillösa uttryck för de grundbestämningar, hvilka i alla tider varit och förblifva de ena och samma för hela mänskligheten, (nämligen den harmoniska grundformens be-

¹ S. Karg-Elert tror i sitt arbete *Polaristische Klang- und Tonalitätslehre*, Leipzig 1931, s. 44, »durchaus» på nio-, elva- och trettondelningarnas »naturgewollte Einheitsformen».

stämmningar). Af detta, till sin grund oföränderliga material kunna en oändlig mångfald af särskilda stilar bildas, hvilkas detaljer naturligtvis måste passa i stycke med hvarandra, så att hvarje stilart i och för sig bildar ett helt, men sjelfva tonarten saknar helt och hållet ett sådant individuellt uttryck.» De »antika» tonarterna, som inom sig icke kunna uppvisa något som helst slags enhetsförhållande, innefatta därför blott ett »oklart sökande efter det naturliga, hvilket sökande visserligen har sin historiska men ingen vidare, positiv betydelse, sedan det sanna en gång har blifvit funnit». Lika litet kan Hauptmanns moll-durtonart göra anspråk på rang och värdighet av självständig tonart. Den utgör endast en tillfällig modulationsform, som någon gång kan användas »som uttryck för minnet eller känslan af väsendets fornda strid.» »Likväl förråder denna modulation icke sällan en pjunkig sentimentalitet, ehuru den, rätt använd, stundom kan vara af stor effekt.» Riemann, den mest konsekvente av skolans anhängare, anser i sin *Musikalische Syntax* (s. 41) uppgivandet av det gamla tonartbegreppet vara en absolut nödvändighet. Visserligen fordrar även han en viss enhet (tonalitet), men den är så beskaffad, »att densamma kan inrymma de, för ett oförvilladt öra, mest osammanhängande och missljudande tonsammanställningar.» Fröberg påpekar vidare den stora oenighet, som råder inom skolan beträffande en hel del fundamentala företeelser, t. ex. konsonans och dissonans, mollbegreppet o. s. v., vilket allt visar, att denna skola ännu ej torde ha funnit det rätta. Så länge icke någon kommer med något bättre, anser han därför sina bestämningar av tonsystemets grundelement i högre grad än den »naturvetenskapliga» skolans vara ägnade att visa tonsystemets användbarhet för konstnärliga ändamål. Att hans teori icke passar in på naturklängen vore därför mer ett bevis för än emot densammas sanning.

Durtreklängen avbildar enligt Fröberg, som vi tidigare framhållit, en av andevärldens oändligt många bestämningar, vilken därigenom att kvinten i sin tur kan övergå till en självständig grundton, organiskt sammanhänger med likartade fastän fullt individuellt bestämda bildningar. Andevärldens hela innehåll skulle tydligen kunna avbildas medelst en oändlig kedja av med varandra förbundna durtreklanger. Härigenom skulle visserligen en oändlig mångfald kunna antydvas, men detta skulle ske i en om den jordiska tidliga utvecklingen påminnande form. Vi

skulle fortskrida till ett ständigt nytt förhållande och icke i något avseende få en uppfattning om den allt förbindande enheten. Ett sådant förfaringssätt kan tydligen ej användas till att ge en aning om det eviga, till att avbilda ett andligt harmoniskt väsen. Hur detta med tillhjälp av en harmonisk grundformsbild kan ske, ha vi redan tidigare antytt. Till en dylik bild som enhet, medelpunkt, hänföras andra med densamma organiskt förbundna likartade bilder till ett antal, som motsvarar väsendets grad av självmedvetande. Endast genom att under hela proceduren bibehålla en och samma »medelpunkts»-bild kunna vi få ett intryck av ett oföränderligt närvarande, av det eviga, av »en fullt färdig, i saligt lugn hvilande enhet». Med minnets tillhjälp är detta naturligtvis möjligt även inom en sådan konst, där de olika bestämningarna, i likhet med vad fallet är inom musiken, endast successivt kunna framträda.

Absolut mångfald i absolut enhet är grundkaraktären hos det absolut harmoniska samt den för all konstnärsverksamhet absolut gällande lagen. För vår ofullkomliga uppfattning yttrar sig mångfalden till en början alltid som en slags söndring. I den konstnärliga bilden måste således, för att även enhetsbegreppet skall komma till uttryck, den mångfalden angivande söndringen hållas inom en viss ram. Den enskilda vibrationen blir så för Fröberg urformen för det sätt, på vilket det absoluta medelst sinnliga medel kan avbildas. Såväl början som slutet av en hel svängning hos t. ex. en sträng utgöres av det läge strängen i vila intager. Den genom den stillastående strängen avbildade omedelbara enheten kan således i och genom svängningen sägas ha fått ett visst innehåll och blivit i viss mån »medveten». Genom strängens återgång till sitt viloläge få vi ett intryck av ett evigt oföränderligt närvarande. Vi avbilda på nytt strängens

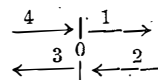


Fig. 1 a.

svängning, fig. 1 a. 0, viloläget, betecknar sålunda det närvarande. Det kommande avbildas så av en av strängens svängningsriktningar, t. ex. 1. 2 blir då ett uttryck för återgången, för tidens tillbakavridande till utgångspunkten, 3 utgör en hänvisning på det förflutna och 4 visar, hur det närvarande uppkommit ur detta förflutna. Vi se här, hur intrycket av det närvaran-

de skulle kunna uppkomma även endast medelst en halv svängning, 1 och 2 eller 3 och 4, fastän det naturligtvis fullständigast sker med tillhjälp av alla fyra momenten.

Genom vibrationen har strängen s. a. s. väckts till liv. Vi ha fått bilden av ett i viss mån medvetet väsen, en ton. Hur en tons hela »innehåll» med tillhjälp av andra toner, treklangsbestämningarna, kan angivas, ha vi tidigare antytt. Grundtonen med dess utvecklade form treklängen bildar så en ny enhet, inom vilken mångfalden på ett om strängens vibration påminnande sätt kan uppvisas. Bortförandet ur jämviktsläget, söndringen, motsvaras tydligen här av kvintens övergång till självständig grundton eller av den ursprungliga grundtonens övergång till kvint och återvändandet till jämviktsläget, enhetens återställande, av en återgång till den ursprungliga treklängen. Vi kalla den såsom enhet satta treklängen tonika, T.¹ Söndringen, den begynnande mångfalden åskådliggöres då antingen genom förbindelsen T—D eller genom T—S och enhetens återställande av D—T resp. S—T. Här visar T—D utvecklingen av nya förhållanden, medan däremot T—S anger återsjunkandet i redan passerade stadier. Dominanten betecknar så det kommande, subdominanten det förflutna och tonikan naturligtvis det närvarande. T motsvarar då 0 i fig. 1a, T—D motsvarar 1, D—T 2, T—S 3 och S—T slutligen 4. Vi förstå nu de olika kadenernas innebörd. De framställa tonikan såsom oföränderligt, evigt närvarande, såsom den för avbildandet av harmoniska förhållanden nödvändiga medelpunkten samtidigt som dock möjligheterna för en mångfald antyd. Vi förstå också varför den fullt utbildade kadensen, T—S—D—T, är den verkningsfullaste. (Obs.! även här en fyrdelning.)

Den andliga världens oändligt många bestämningar ha endast i sitt förhållande till varandra och till det hela någon betydelse. Ingen bestämning kan här tänkas såsom underordnad någon annan, utan alla bestämningar äga åtminstone till möjligheten samma betydelse. Detta äger sin fulla motsvarighet inom tonkonsten. Vi ha redan sett, hur den enskilda tonen först i sitt förhållande till andra toner, hur den enskilda treklängen endast i förbindelse med andra treklanger, få någon betydelse. Den enskilda tonen har i tonsystemet liksom den enskilda tre-

¹ I det följande inför jag för korthetens skull ett modernt betecknings-sätt, som ej använts av Fröberg.

klangen endast tre betydelser. Tonen kan vara grundton, ters eller kvint, treklängen tonika, dominant eller subdominant. Varje ton, varje treklang äger åtminstone möjlighet att antaga dessa tonens resp. treklangens trenne former. Gå vi så först till durtonarten, så utgör ju denna den fullt utvecklade bilden av det absoluta harmonibegreppet. Mångfalden åskådliggöres här därav att tonikans såväl grundton som kvint genom de båda dominanterna uppträda både under grundtonens och kvintens former. En fullständig uppvisning av tonartens innehåll skulle dock först ske, om dess samtliga bestämningar uppträdde under deras till möjligheten givna former. En sådan uppvisning kan äga rum med tillhjälp av tonartens tolv närmaste släkttonarter, sex på dominant- och sex på underdominantsidan. Dessa tolv tonarter visa icke endast den ursprungliga tonartens samtliga treklanger under såväl tonika- som dominant- och subdominant-formerna, utan i och med dem ha även grundtonartens samtliga toner uppträtt under grundtons-, ters- eller kvintformen i såväl en tonika- som en dominant- eller subdominanttreklang. Är hela »innehållet» i den medelst en viss tons svängningstid avbildade enheten i och med treklängen på samma tons dubbelöveroktav uttömt, anges tydligen det betydligt mycket rikare »innehållet» i durtonartens enhet av dessa tolv släkttonarter. Det positiva tonsystemet innefattar så i dess helhet tretton särskilda durtonarter. »I och genom de tolf släkttonarterna framträda grundtonartens samtliga bestämningar såsom äfven hvar för sig innefattande det hela, d. v. s. såsom afbilder af sjelfständiga, personliga väsenden. Och dermed har sålunda äfven denna, på det oändliga hänvisande mångfald visat sig vara blott en utveckling af den ursprungliga grundtonens eller grundenhetens eget, till möjligheten gifna innehåll.» Molltonarten äger icke alls samma möjligheter som durtonarten att inom sig utveckla en mångfald. De rena molltonarterna utgöra inga sjelfständiga system utan stödjade sig helt och hållet på durtonarterna. Molltonarten med »idealiserad» d. v. s. dur-dominant är helt slutet inom sig själf, vilket följande figur även utan kommentarer torde visa:

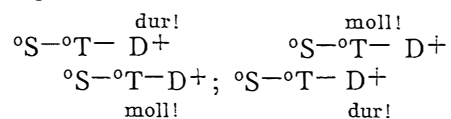


Fig. 2.

De tidens grundformer, medelst vilka en harmonisk grundform i treklängen kan avbildas, återfinna vi också inom metrik-rytmiken. De metrisk formerna beteckna här det allmänna, den stomme, som genom de rytmiska formerna får personlig särprägel. Men såväl de metrisk som rytmiska grundformerna vila på ett och samma underlag och äro därför endast olika sidor av det ursprungliga metrisk elementet. Detta element utgöres liksom inom tonsystemet av den på något vis indelade tiden. Till de metrisk grundformerna räknar Fröberg därför den två- t. o. m. sexdelade takten. Med ledning av hans tydning av den markerade tidens grundformer förstå vi också den innebörd han ger åt de olika taktarterna. Tvåtakten motsvarar oktaven, »enhets»-bestämningens grundform, tretakten kvinten, det renodlade uttrycket för »mångfalds»-bestämningen. Den fyrdelade takten motsvarar det fullt utbildade grundtonsbegreppet, den femdelade tersen och den sexdelade takten slutligen den högst utvecklade kvintbestämningen. Med dessa delningar äro de egentliga taktarterna avslutade. Till enhetens upprätthållande måste, åtminstone i en sammanhängande musikalisk sats, den såsom utgångspunkt satta taktarten bibehållas. Det är den metrisk accentens uppgift att angiva taktindelningen och därmed den i mångfalden fortbestående metrisk grundenheten. Denna grundenhet motsvaras inom tonsystemet tydligen av tonikan. Fröberg anger icke den skillnad i estetiskt värde, som de olika taktarterna kan tänkas äga. Om den femdelade takten yttrar han sig dock på följande sätt: »Det femdelade metrum är mera sällan användt såsom taktmått. Men då likväl molltonarten är toniskt bestämd af detta tidsmått, så vill det synas, som skulle detsamma, åtminstone i denna tonart, stundom äfven såsom taktmått vara ganska användbart och karakteristiskt. Och då dessutom just det negativa eller uppnedvända utgör så väl det komiskas som det tragiskas egentliga grundform, så borde denna negativa taktform äfven i durtonarten kunna för vissa karaktersteckningar blifva särdeles lämplig.» Han ger så några exempel, bl. a.:



De metriska enhetsformerna få genom de rytmiska bildningarna en allt större mångfald och därigenom en allt mer utpräglad individualitet. Den metriska grundenhetens rytmiska mångfaldning sker under två huvudformer. »Först och främst kan nämligen grundmättet ytterligare sönderdelas i en stor mångfald af särskilda bestämningar, och vidare ingår denna enhet sjelf såsom bestämning eller del uti ett mera utveckladt system.» Grundmättets sönderdelning sker efter samma principer, som gälla för de metriska grundenheterna. Sålunda kunna de olika taktdelarna i sin tur delas i två, tre o. s. v. delar. Det är den rytmiska accentens uppgift att för åhöraren närmre klargöra dessa ytterligare delningar. Härvid kan naturligtvis den rytmiska accenten råka i konflikt med den metriska, varigenom en oändlig mängd skiftande bildningar, lämpade för de mest olikartade uttryck, kan uppkomma. Sådana konfliktbildningar äro bl. a. synkopen och upptakten, vilken sistnämndas väsen består däri att icke den metriskt första bestämningen får huvudaccenten. Fröberg framhåller således i likhet med Riemann upptaktens organiska sammanhang med de på andra sidan om taktstreckets närmast stående bestämningarna. Det metriska grundmättets mångfaldning utåt sker i och med periodbyggnaden. Denna behandlas ytterst kortfattat av Fröberg. Den hör nämligen enligt hans åsikt till den högre formläran och faller således egentligen utom ramen för detta hans arbete, som endast behandlar grunderna. Han framhåller, att såsom metriska bestämningar även de särskilda takternas inbördes förhållanden måste bestämmas av samma lagar, »som gälla för den enskilde taktens eller grundenhetens egna, dylika mångfald». Men då nu varje, »såväl mindre som större musikalisk sats måste innefatta ett bestämdt, inom sig i något afseende fullständigt helt, så måste ock hvarje sådan sats ovillkorligen på ett eller annat sätt i sin helhet utgöra, eller åtminstone stödja sig på en metrisk fyrdelning». Denna naturliga symmetri kan dock på flera sätt genombrytas, t. ex. genom att vissa bestämningar omtagas eller utelämnas, eller så, att den ena bestämningens slut omvandlas till den andras början o. s. v.

I det föregående ha vi givit grunddragen av Fröbergs framställning av två av musikens grundelement, ton- och ackordsystemet och metriken-rytmiken. Återstår så det melodiska ele-

mentet. Visserligen är melodin det huvudsakliga medel, varigenom det individuella inom tonkonsten tager sig uttryck, vilket medför, att den blir ytterst svåråtkomlig för teoretiska resonemang, men den äger dock även sina allmänna former och vissa principer för sin utveckling, som kunna uppvisas. Fröberg såg nu i skalan den melodiska grundformen. Metrisk-rytmiskt obestämd saknar den fullständigt någon högre individualitet. Här genomlöper endast ett och samma individuum successivt den harmoniska grundformens, tonartens, samtliga bestämningar. Härav framgår, att även de melodiska elementen endast såsom ackordbeståndsdelar äga någon betydelse, vilket av Fröberg också vid upprepade tillfällen framhålles. (Jämför härmed Riemanns »klangföreträdarkap».¹ Se även nedan vid redogörelsen för Fröbergs behandling av ackordförbindelserna.) Även den rent allmänna melodiska grundformen kan genom att på skilda sätt metriskt och rytmiskt bestämmas på mångahanda sätt individualiseras. Så uppkomma motiv. Urmotivet, tonkonstens mest allmänna grundform, är den enskilda tonen, som i sin bestämda tonhöjd äger en utpräglad individualitet, men som dock först genom att metriskt bestämmas egentligen får betydelse av motiv. Sammanslutas flera motiv till en något större enhet, uppkommer ett tema. Ett motiv, ett tema utvecklar sitt till möjligheten givna innehåll i det tematiska arbetet, där de på mångahanda sätt ombildas utan att därför bli helt oigenkännliga. Kan således inom en viss enhets ram redan medelst den enstämmiga tonföljden en betydande mångfald utvecklas, blir detta i ännu mycket högre grad möjligt genom att taga det ackordisk-harmoniska elementet till hjälp. Härigenom kan åt en och samma ton, som i den enstämmiga tonföljden är harmoniskt entydig, en mycket skiftande harmonisk betydelse givas. Man kan även förfara omvänt; nämligen så, att man över ett givet harmoniskt underlag på skilda sätt omdanar melodin. För studiet av det tematiska arbetet hänvisar Fröberg särskilt till Haydns, Mozarts och Beethovens violinkvartetter.

¹ S. 308 i Försök till grundläggning o. s. v. heter det: »Hvarje särskildt melodiskt moment har endast såsom beståndsdel i ett gifvet ackord någon betydelse, och då melodin innefattar beståndsdelar ur flera särskilda ackorder, angifver hon således äfven dessa ackorder och deras organiska samband».

Genom uppvisandet av tonsystemets och metriken-rytmikens inre struktur och betydelse och av melodibildningens grunder har åskådliggjorts, hur musikens element äro ypperliga medel till att i sinnliga former avbilda det absoluta. Det är nu kompositörens höga uppgift att med tillhjälp av dessa medel i det enskilda konstverket ge en aning om förhållandena i den eviga rent andliga världen, om den absoluta harmonin. Endast om han lyckas med detta, är konstverket i egentlig mening skönt. Men det absolut harmoniska består i ett visst väsens förnimmelse av sig själv och är därför i främsta rummet personligt och såsom sådant olik allt annat. Individualitet blir därför för Fröberg den högsta oeftergivliga fordran på ett konstverk. Men för individualiteten kunna inga bestämda regler, inga allmängiltiga normer uppställas. I den egentliga konstnärssamhet blir konstnären därför fullt fri och obunden av några föreskrifter. Men som vi redan sett, ges det även för de andliga väsenas vissa för alla gällande kännetecken, nämligen det absolut harmoniskas grundkaraktär, absolut mångfald i absolut enhet, den för all konstnärssamhet orubbligt gällande lagen. För att ett konstverk över huvud taget skall kunna gälla för verkligt skönt, måste därför inom detsamma denna lag i varje avseende vara åtföljd. »Men om det också är, och i all tid förblifver omöjligt att strängt bevisa, att det ena eller andra såsom konstverk upgifna föremålet verkligen är skönt eller icke skönt, så måste likväl kunna bestämdt uppvisas, *huruvida den såsom konstprodukt angifna formen är af sådan beskaffenhet, att ett verkligt harmoniskt innehåll kan hos densamma vara möjligt*. Ett sådant kritiskt bedömande måste då bestå deruti, att man hos det gifna föremålet förmår i detsammes egendomlighet uppvisa tillvaron eller ock frånvaron af det harmoniskas allmänna *grundbestämningar, nämligen absolut enhet i absolut mångfald, eller en på det oändliga oafbrutet hänvisande mångfaldig enhet*.» Även om således det för konstnärssamheten viktigaste, individualiteten, icke kan bortläras, har dock undervisningen sin stora betydelse. Dels kan den nämligen bibringa en klar uppfattning om konstmaterialens innersta natur — för Fröbergs bidrag i detta hänseende, vad tonkonsten beträffar, ha vi ovan redogjort — dels kan den också visa, hur detta material kan användas, utan att man bryter mot den absoluta lagen,

enhet i mångfald. De föreskrifter, som i detta avseende givas, äro därför strängt taget de enda, som konstnären obetingat måste följa, i övrigt är han fullt fri.

För vår ofullkomliga uppfattning ter sig den yttre utvecklingen såsom en ständig växling. För att vi medelst sinnliga medel skola kunna få ett intryck av det eviga, av en »fullt färdig, i saligt lugn hvilande enhet», måste naturen »idealiserast», d. v. s. vissa sinnliga former måste så behandlas, att de för oss framstå såsom oföränderligt bestående. Vi ha redan antytt, hur Fröberg i den enskilda vibrationen såg naturens eget sätt att ge detta intryck av det eviga, och hur i tonarten en viss bestämning, tonikan, framstår såsom ett ingen växling underkastat närvarande, samt slutligen hur även inom metriken en känsla av en det hela sammanbindande enhet därigenom kan uppkomma, att ett visst taktmåt under utvecklingen bibehålles. Men inom ett konstverk måste icke endast en tonisk och metrisk enhet vara tillfinnandes utan även en »estetisk» dylik. »En med afseende på hvarje konstform vigtig estetisk grundsats är således, *att den såsom hufvudbestämning satte bilden måste under hela åskådningen vara eller förblifva till sin grund oföränderligt densamme; ty denne bild eller idé utgör just den estetiska enheten. Den sist nämnde innefattas nämligen i den stämning, hvilken först blifvit satt såsom grundmotif eller grundtema, och hela den vidare utvecklingen och mångfalden utgör endast en mångsidigare belysning af denne, en och samme urbild eller grundstämning*.» Bibehålles denna enhet, står det den skapande konstnären fritt, att efter omständigheterna bestämma formens utsträckning. »Enheten är och förblifver under alla förhållanden densamma, och det är endast belysningen, som genom idéns eller grundinnehållets olika grad af utveckling blifver mer eller mindre stark.» För denna belysning kunna tydligen inga regler uppställas. Men den estetiska enheten uppkommer genom förening av de toniska och metrisk-rytmiska elementen och för dessa elements behandling kunna vissa allmängiltiga regler givas. Vi ha redan i största korthet redogjort för Fröbergs behandling av det metrisk-rytmiska elementet, varför det återstår oss endast att visa huvuddragen i hans framställning av lagarna för tonsystemets användning.

Andevärldens oändligt många organiskt förbundna bestämningar avbildas, som vi sett, inom tonsystemet genom en samman-

hängande kedja av (dur)-treklanger, där den ena treklangens kvint är den andras grundton. Mångfalden avbildas således genom ackordväxlingen, som i sin tur åstadkommes genom de olika tonernas förbindande med varandra. Lagarna för tonsystemets konstnärliga användning måste därför tydligen innefatta bestämmelser för harmoniväxlingen, som Fröberg i största allmänhet kallar modulation, samt för stämföringen. En av huvudbestämmelserna för modulationen är, att vid densamma den såsom tonika satta klangen aldrig överges såsom enhet. Vid utvecklingar till främmande tonarter ligger det därför vikt därpå, att dessa ej göras så omfattande, att känslan för den ursprungliga tonikan går förlorad. En annan grundlag beträffande modulationen är, att den ej får avbilda själva utvecklingen i tiden. För Fröberg avbildas denna utveckling med utgångspunkt från t. ex. C-durs treklang genom följande ackord: C-dur: e-moll: G-dur h-moll o. s. v. Av denna anledning anser han ackordföljden C-dur: e-moll vara mindre tillfredsställande för det fall att C-durklangen är tonika, och den ej är förbunden med någon fullständig utveckling. Den visar det »positiva» söndering. Följden a-moll:C-dur är däremot fullt användbar, då den avbildar, hur sönderingen upplöser sig i den positiva, absoluta enheten. En annan mycket viktig fråga i samband med modulationen gäller förmedlingen. Inom den absoluta harmonin äro de olika bestämningarna organiskt förbundna med varandra. Modulationen får därför aldrig så sammanföra de olika ackorden, att deras sammanhang icke uppfattas. Ackordföljden måste vara förmedlad. Förmedlingen består däri, »att en viss bestämning i ett gifvet förhållande på det sätt växlar form, att denna en och samma individ framträder såsom bestämning äfven i ett eller flera andra förhållanden, hvilka senare sålunda äro af den förre förmedlade». Såsom förmedlare kunna hela treklanger eller också endast enstaka toner uppträda. Den formväxling treklangen resp. tonen under förmedlingen blir underkastad, är inskränkt till följande bestämningar, för den förra tonika, dominant och subdominant och för den senare grundton, ters och kvint. För att efter Fröberg ge ett par exempel, övergår sålunda, om C-dur är tonika, vid en utveckling till G-dur den ursprungliga dominanten till tonika, vid en övergång till Ass-dur den ursprungliga tonikagrundtonen till tonikaters o. s. v. (Jämför härmed Riemanns funktionsväxling!) Av de

olika tonarterna förråda de en närmare släktskap med den ursprungliga tonikan, som förmedlas med tillhjälp av någon av dennes egna bestämningar. Sålunda är, med samma utgångspunkt som ovan, E-dur, där tonikatersen övergår till tonikagrundton, närmre förbunden med C-dur, än vad fallet är med t. ex. A-dur, där endast underdominanttersen övergår till tonikagrundton. På samma sätt blir också Ass-dur en väsentlig tonikabestämning, som på underdominantsidan motsvarar E-dur på dominantsidan. Hur långt var icke Fröberg här från den annars så vanliga schematiska räkningen av släktskap efter antalet gemensamma toner!

Beträffande så stämföringen, ger Fröberg för den enstämmiga melodin i detta avseende egentligen inga bestämmelser. Då den enligt hans åsikt är det främsta medlet till att ge uttryck för individualiteten, är den mer eller mindre sin egen lag. Han framhåller dock, att även den bör vila på ett uppfattbart harmoniskt underlag. Helt annorlunda blir förhållandet dock i den flerstämmiga satsen. Här ha enligt Fröberg de olika stämmorna till uppgift att ömsesidigt belysa varandra och uppvisa varandras till möjligheten givna innehåll. Så visa i treklangen tersen och kvinten grundtonens »innehåll», liksom egentligen hela den toniska utvecklingen har till ändamål att antyda tonikagrundtonens till möjligheten givna formrikiedom. Därigenom att de olika stämmorna alltså träda i förhållande till varandra, bli de också bundna och i sina fortskridningar mindre fria än vad fallet är inom den ensamma melodin. Fröberg särskiljer två slag av flerstämmighet, den harmoniska och den melodiska formen. Gå vi då först till den harmoniska formen, menar han därmed sådana »tongestaltningar, då de samtidigt framträdande tonerna bilda eller tillhöra bestämda, vare sig dissonerande eller konsonerande, men alltid i en viss mening själfständiga ackorder, hvilka äfven äro närmare organiskt förbundne med det omedelbart föregående och efterföljande». Genom att även här använda lagen absolut mångfald i absolut enhet, ställer han de olika stämföringsreglerna på säker grund. Ur denna lag framgår t. ex. såväl den bestämmelsen, att vid övergången från ett ackord till ett annat de möjligen förefintliga gemensamma tonerna skola bibehållas i samma stämmor, som även förbudet mot de flesta kvint- och oktavparallellerna. Det strider nämligen mot mångfaldskravet, om

två stämmor få samma harmoniska betydelse i förhållande till varandra i på varandra följande ackord.¹

Som en följd av på olika sätt företagen stämföring uppkommer även dissonansen. Dissonansen tillhör på intet sätt det absolut harmoniska utan är endast bunden vid vårt vid det sinnliga fängslade ofullkomliga liv. Då all utveckling till en början för oss ter sig som en söndring, framgår dock härav dess stora betydelse även för konsten. Den tillhör emellertid i intet avseende ändamålet utan uteslutande medlet. På samma klara sätt, som han definierar begreppet konsonans: »Konsonerande äro endast de enkla dur- och molltreklangernas bestämningar, och detta icke allenast i grundformerna utan även i omvändningarna.», (detta sista dock, såsom vi skola se, med någon reservation), ger han en fullkomligt entydig definition på dissonans: »Dissonerande äro åter alla de tonförbindelser, hvilka innefatta och samtidigt angifva flera dylika treklanger». De i musiken förekommande och berättigade dissonanserna bestå däruti, »att bestämningar, hvilka såsom positift harmoniska tillhöra särskilda tidsperioder (d. v. s. durtreklanger), under utvecklingens lopp komma i konflikt med hvarandra, derigenom att de framträda och söka göra sig gällande under ett och samma tidsmoment». Härav framgår således, att dissonansen icke endast såsom söndring har sin be-

¹ Om kravet på harmonisk formväxling är uppfyllt, kan Fröberg åtminstone i en del fall tillåta parallella kvinter t. ex. i följande fall (Harmoniläran, s. 116 ex. 81 b):



Kvintföljen $d^2—a^1 : c^1—g^1$ är tillåten. Här fortskrider nämligen den ena stämman från underdominans- till tonikakvintbestämning och den andra från »positif dominantkvint- till tonikabestämning».

Adolf Lindgren har ingående sysselsatt sig med Fröbergs i handskriften mycket omfattande framställning av kvint- och oktavparallellerna, vilken framställning han skattade mycket högt. Se Svensk Musiktidning 1884, s. 131 och 155. I den i min föregående uppsats, a. a., s. 132, omnämnda studien Ueber das Quintenverbot, har Lindgren för egen del tillgodgjort sig resultaten av Fröbergs forskning på detta område.

tydelse utan att den även kan tjäna till att närmre åskådliggöra de olika bestämningarnas organiska sammanhang. Den blir så befryndad med tersen och mollbegreppet. »Dissonansen är således i allmänhet, likasom molltreklängen och molltonarten, endast en särskild form för tersbegreppet.» Fröberg framhåller också, att molltreklängen egentligen är en dissonans men förklarar dess milda verkan i dissonant hänseende bero därpå, att ingendera av de båda tidsepoker, durtreklanger, vars ena tids-epoks utveckling ur den andra den avbildar, är fullt utvecklad. Bli de däremot fullt utbildade, t. ex. $f-a-c^1-e^1-g^1$, blir också dissonansen mycket skarp. Men då dissonansen icke tillhör det absolut harmoniska, måste alltid en möjlighet lämnas öppen för dess upplösande i ett konsonerande förhållande. Anslås hela tonarten på samma gång, finns det enligt Fröberg ingen sådan möjlighet. Härvid åstadkommes »icke allenast en förfärlig dissonans, eller rättare, diskordans, utan all möjlighet för en verklig upplösning af detta infernaliska missljud är äfven dermed afskuren ... Detta är således icke något uttryck hvarken för en verklig tid eller för den verkliga evigheten, men afbildar troget den af fantasin uppdiktade eviga olycksaligheten». Med utgångspunkt härifrån fördömer han totalt följande ställe i Beethovens 3 symfoni, vilket ställe han anser visa, att även det största snille utan någon verkligt »rationell» insikt stundom kan begå miss-tag:



Tyvärre kunna vi icke uppehålla oss vid Fröbergs på fina detaljer rika framställning av de tre slagen dissonanser, septim- och septimackorden, förhållningar och genomgångar, och deras behandling. Hans systematiska och självständiga behandling av septimackorden omnämnes i mycket erkännande ordalag av Lindgren såväl i Aftonbladet (14 december 1878) som i Svensk Musiktidning (15 juni 1884). Det av Riemann införda begreppet skenkonsonans är han även inne på, utan att dock nämna namnet. Harmoniläran sid. 163 heter det: »Man finner således, att

äfven det i sig sjelf konsonerande ackordets egna bestämningar kunna under rörelsen antaga eller komma uti en sådan ställning till hvarandra, att de framträda såsom tillhörande flera särskilda tidsförhållanden, och derigenom dissonera». Detta kommer dock enligt hans åsikt huvudsakligen i fråga endast vid sext- och kvartsextackorden på dominanten.

Vi nämnde ovan, att Fröberg indelade flerstämmigheten i den harmoniska och den melodiska formen, och att han med den förra menade en sådan, där de samtidigt ljudande tonerna kunna sammanföras till antingen konsonerande eller dissonerande men i varje fall i viss mån självständiga ackord. Det är nu klart, att även under denna sist nämnda form de olika stämmorna kunna bilda självständiga melodier. Stegras nu detta därhän, att även sådana bildningar uppkomma, som ej kunna gälla för egentliga ackord, uppstår den melodiska formen. Här möter oss tydligen alterationen. Men även denna är i viss mån bunden av det ackordiska. »Endast såsom en med det förevarande på ett eller annat sätt förbunden grundtons-, ters- eller qvintbestämning kan äfven det melodiska momentet ega någon betydelse. Visserligen kunna de samtidigt framträdande eller sammanträffande tonerna vara af den beskaffenhet, att de icke sinsemellan bilda något *verkligt* sammanhängande eller sjelfständigt ackord; men de måste dock tillhöra eller utgöra bestämningar i vissa sådana, fastän *särskilda* ackorder, hvilka senare, så väl i det förevarande enskilda, som i det hela äro och framträda såsom verkligt organiska beståndsdelar.» Genom att så i den flerstämmiga satsen varje stämma utbildas till en egen självständig melodi, uppstår den högsta musikaliska formen, den kontrapunktiska. Varje stämma ger här på ett fullt individuellt sätt och i sin mån uttryck åt den såsom utgångspunkt satta estetiska enhetens till möjligheten givna innehåll, och de olika stämmorna belysa på ett det mest fulländade sätt varandra. Härigenom kan sålunda icke endast den största mångfald åstadkommas, utan kan åt det hela givas även den mest utpräglade personlighet. Han framhåller kraftigt det imiterande skrivsättets värde. För bedrivandet av de kontrapunktiska övningarna anbefaller Fröberg efter Richter tvenne förfaringssätt. Det ena är, att med utgångspunkt från en homofont skriven, på förhand harmoniskt bestämd fyrstämmig sats, gärna en koral, på skilda sätt figurera de olika stämmorna. Det andra är, att i den två- eller trestämmiga satsen utan föregå-

ende harmonisk konception öva sig i ett rent kontrapunktiskt skrivsätt. När dessa båda sätt nått sin högsta fulländning, mötas de och smälta samman. En verkligt god kontrapunkt kunde lika gärna vara uppkommen ur en given harmoniutveckling, som en fulländad harmonisk sats kunde ha tillkommit genom ett fritt melodiskt arbetssätt. Fröberg antager här termerna harmoni och kontrapunkt »såsom till sin grund identiska». För vidare studier i detta ämne hänvisar han till Richters läroböcker.

Härmed skulle vår framställning av grunddragen i Fröbergs harmonilära vara avslutad.¹ Den utgör hans livsverk, i detta ords djupaste mening, och var föremålet för hans största intresse, även om ogynnsamma yttre förhållanden tvingade honom in på helt andra verksamhetsfält. Den svårlösta uppgift han satt sig före, var att söka visa, hur musiken vore ägnad att åt människorna ge en aning om det eviga, om den gudomliga urharmonin, samt att giva de för användandet av tonkonstens element absolut orubbligt gällande lagarna. Även om han över allt är ödmjuk inför sitt höga värv, framskyntar det dock här och där, hur han glädder sig åt de resultat han vunnit. »Ehuru författaren redan i de tankeåskådningar, hvilka i detta arbete blifvit delgifna, haft och har en rik belöning för de mångåriga ansträngningar, som detta djupare nedträngande till ämnets hjerterötter kostat honom, så ligger det likväl i sakens natur etc.» Under de ofta stora svårigheterna har ibland en solglimt genomträngt molnen »samt med

¹ Då jag i denna framställning, som jag tidigare framhållit, icke följt ordningen i Fröbergs arbete, skall jag för att ge en bild av hur han disponerade innehållet, här meddela avdelningsrubriker och de sidor, där de stå. Förord, s. III (t. o. m. VIII), Inledning, s. 1, 1. avd. Försök att finna tonsystemets absoluta grund, s. 9, 2. avd. Om intervallerna, s. 37, 3. avd. Tonsystemets grundformer praktiskt-teoretiskt betraktade, s. 58, 4. avd. Tillfälliga harmonibildningar, s. 161, 5. avd. Om metern och rytmen, s. 217, 6. avd. Om melodin, s. 276, 7. avd. Om modulation, s. 353, (Den tryckta delen slutar helt tvärt med s. 408 och övergår direkt i handskriften, hsskr.). I denna avdelning förekommer, hsskr. s. 184, en »Slutöfversigt af tonsättningens rationella lagar i deras sammanhang», tyvärr för lång att här medtagas, samt vidare, s. 191 ff., hans framläggande av sin ståndpunkt i förhållande till andra skolor, »de falska idealisterna», den »naturvetenskapliga» skolan o. s. v. och ytterligare en detaljgranskning och kritik av flera av Marx' och Lobes åsikter samt till sist en i harmoniskt avseende ypperlig analys av den mycket omtvistade inledningen till den sista av de kvarteretter Mozart tillägnade Haydn. Sista avdelningen, den 8., hsskr. s. 327, har till överskrift »Om harmoniseringen af gifna melodier. Grunddragen af enkla kontrapunkten.» Hsskr. slutar med s. 416.

ett underbart, förklarande sken belyst den oändliga, heliga urgrund, i hvilken andens och naturens lagar äro innefattade...». Om de frukter han under sitt arbete samlat äro av den art, »som de för honom visat sig vara, så har hans arbete i det sköna och sannas tjänst då icke varit alldeles förgäfvets.» o. s. v. Adolf Lindgren, vilken, som vi flera gånger haft tillfälle att framhålla, gjorde mycket för att få Fröberg känd och som livligt uppskattade och beundrade honom, liknar dock hans harmonilära vid en torso, icke endast kvantitativt utan även kvalitativt.¹ Om Lindgren med en »kvantitativ» torso avser, att icke hela verket blev tryckt, må detta uttryck vara berättigat. Men att annars kalla ett avslutat arbete på 408 trycka och 416 med liten stil ytterst fätt handskrivna sidor en torso förefaller något märkvärdigt.² Likaså torde det vara en något hård dom att kalla hans harmonilära för kvalitativt en torso, om man därmed avser dess egentliga innehåll. (Detta har den föregående framställningen försökt att i någon mån visa.) Menar man däremot Fröbergs framställnings-sätt, är denna dom fullt rättvis. Fröberg har nämligen, därigenom att han i sin uppställning i huvudsak följt ett främmande arbete, Richters harmonilära, och därigenom att han vill göra sitt verk till både en teoretisk och praktisk lärobok, blivit ytterst tungläst. Hans egna nya och självständiga spekulationer finnas utspridda över allt och måste från de mest skilda håll plöckas samman, för att man skall kunna få någon sammanhängande, motsägelselös bild av hans åskådning. Han har icke liksom Riemann vågat helt bryta med det gamla utan dras fortfarande med t. ex. generalbasbesiffringen, fastän hela hans verk på det mest övertygande sätt visar densammas oanvändbarhet till att angiva de olika bestämningarnas organiska sammanhang. Detta är naturligtvis en stor brist. Men om man verkligen gör sig besvär med att försöka sätta sig in i hans tankegångar, måste man, vilken uppfattning man än må ha av hans filosofiska inställning, och även om man säkerligen måste tillstå, att hans filosofiska framställningskonst ej kan hålla stånd inför en fack-

¹ Se Den musikteoretiska undervisningen o. s. v., a. a., s. 129.

² Denna handskrift i litet kvartformat är utomordentligt vacker och visar vilket oerhört arbete Fröberg nedlagt på detta verk. Den är renskriven efter på ofta små papperslappar nedkastade anteckningar, som fortfarande finnas i privat ägo. Lindgren kände bevisligen till även denna handskrivna del.

man, — trots allt detta måste man dock erkänna, att han från sin utgångspunkt förfarit med en oerhörd konsekvens. Detta måste t. o. m. en så avgjord motståndare till hans förfaringssätt som Lindgren erkänna. Fröbergs uppfattning ger åt de musikaliska företeelserna en beundransvärd enhetlighet och ett organiskt sammanhang, som bortsett från alla filosofiska resoner-mang äga sitt stora värde. Ut ifrån den i två delar delade tidsperioden bygger han upp icke endast hela tonsystemet utan även hela metriken-rytmiken. Genom sin bestämning av det absolut harmoniska får han den enligt hans egen åsikt enda för hela det konstnärliga skapandet orubbligt, för alla fall och för alla tider gällande lagen: absolut mångfald i absolut enhet, »som icke hindrar oss från någon sann frihet, men dock bevarar oss från hvarje falsk sådan». Att han även kommit till rent musikaliskt användbara resultat framgår av det föregående. Inom ramen för hans harmonilära skulle en mycket högt utbildad musik kunna blomstra. Det största felet hos honom är dock kanske, att hans musikaliska värld trots detta är för trång. Den är helt inskränkt till en enda period och till en, som vid hans tid dessutom i mångt och mycket redan var passerad, nämligen den Wien-klassiska. Det mesta, som kom före den, måste han från sin synpunkt anse äga egentligen endast historiskt värde, samt det, som kom efter, för förfallsföreteelser.¹ Vi ha redan sett, hur detta äger sin tillämpning t. o. m. på den senare Beethoven. Så stod Fröberg fullkomligt främmande för sin egen tids musik, för vilken han icke har ord nog bittra.² Han nämner icke med ett ord Wagner. Han yttrar sig aldrig närmre över förhållandet mellan ord och ton i musik. Den rena instrumentalmusiken är för honom den egentligen enda tänkbara. Molltonarten behandlas av honom ytterst styvmoderligt och dess användbarhet inskränkes i hög grad. Så visar sig även här, hur vanskligt det är, att vid bedömandet av ton-

¹ Samma uppfattning, att musiken efter Wienklassikerna förfallit, ger även J. A. Josephson uttryck åt i sin »doktorsavhandling», Några momenter till en Karakteristik af den nyaste Musiken, Upsala 1842.

² Med anledning av en av Lobe framkastad fråga, om icke i en framtid en tonsättare skulle kunna komma att känna sig manad att börja med en tonkombination, som Fröberg totalt fördömer, yttrar han bl. a. följande: »Likväl borde det väl då hafva hetat: i en icke långt aflägsen framtid — ty en sådan brist på sann harmonisk känsla och smak kan endast vara den nu pågående konstperioden förbehållen...»

konstens företeelser, och allt vid uppställandet av lagarna för desamma, anlägga annat än rent musikaliska synpunkter. Man stelnar lätt i en viss form, under det att utvecklingen redan har passerat en. Men för sin strävan att ge en metafysisk tydning åt musiken kan Fröberg knappast anklagas. Han var här endast ett barn av sin tid. Man måste tvärt om ge honom sin oförställda beundran för det sätt, på vilket han löste sin uppgift, och som avviker så förmånligt från de annars allt för vanliga måttlösa känsloutgjutelserna. Och hur skyhögt står icke hans verk i fråga om självständig spekulativ forskning och rikedom på originella uppslag över samtliga de andra verk på detta område, som under 1800-talet utkommo i Sverige!

Handskriften är daterad 1881—1882. Det ligger frestande nära att antaga att detta 1882 skrevs den 28 januari, den dag, då Fröberg fyllde 70 år. Den enda vederhäftiga recension hans harmonilära fick, gavs av Lindgren i Aftonbladet och i Svensk Musiktidning.¹ För övrigt blev han i detta avseende så gott som fullständigt ihjältigen. Där han icke rent av ansågs för rubbad, höll man honom för a priori omöjlig att förstå och gjorde aldrig ens ett försök att sätta sig in i hans system. Med vaken psykologisk blick för förhållandena på detta område i Sverige lät Fröberg översätta *hela* sin harmoni- och tonsättningslära till tyska. Denna översättning kom av brist på medel naturligtvis aldrig ut. Den finnes fortfarande i behåll i privat ägo.

Endast två år efter avslutandet av harmoniläran gick Fröberg ur tiden. Den 15 maj 1884 dog han i lunginflammation under en teatersejour i Västervik. Fyra år därefter följde honom hans hustru i graven. Teatersällskapet övertogs av sönerna.

Bilden av Carl Johan Fröberg visar en man med kanske icke direkt vackra men karakteristiska och kraftigt skurna drag. Han skildras såsom rätt storvuxen. Han var en oerhört godhjärtad människa med ett häftigt uppbrusande humör, där vreden dock försvann lika hastigt, som den kommit. Han var en utpräglad personlighet med en renhet i karaktären, som adlade hela hans liv. Trots de ofta stora ekonomiska bekymren tappade han dock aldrig modet utan var ständigt full av nya idéer och uppslag. Hans äktenskap torde ha varit sällsynt lyckligt. Hans hustru

¹ Aftonbladet d. 14 dec. 1878 och Svensk Musiktidning d. 15 juni 1884. För recensionen i Necken nr 5 1880, har jag tidigare redogjort, Den musikteoretiska undervisningen etc., a. a., s. 127.

stod ständigt hjälpende och uppmuntrande vid hans sida. Fastän moraliskt mycket stränga voro makarna Fröberg dock inga »tråkmånsar». De deltog i sina sujetters festligheter icke endast för att övervaka, att allt gick rätt till, utan även därför, att det roade dem. De ägde också i hög grad förmågan att ställa det glatt och trevligt för sin omgivning. Med tiden skaffade sig Fröberg en omfattande såväl musikalisk som allmänt humanistisk bildning. Hans skrifter visa, att han i hög grad följde med och tog ställning till de nyaste strömningarna på sitt speciella område, musikteorin. Hans produktion och hela verksamhet visa en spekulativ begåvning och en arbetsförmåga långt utöver de vanliga måtten.

Även om Fröbergs musikestetiska uppfattning och hans tydning av tonsystemets innersta natur kanske icke ha visat sig besitta det värde, som han själv tillmätte dem, är det dock djupt beklagligt, att han vann så litet beaktande på detta område. Han ville få människorna att taga konsten, och särskilt då musiken, på större allvar, än vad de i allmänhet gjorde, och lära dem att inse, att den hade en viktig plats att fylla i livet, och att den därför måste vårdas. Mitt i en tid, som hängav sig åt genikulten och tron på inspirationens oinskränkta makt, framhöll han dessutom det allvarliga studiets, det tekniska och teoretiska kunnandets stora betydelse för all djupare musikalisk bildning. Med något liten uppmuntran hade han utan tvivel kunnat bli en betydande faktor i arbetet till musiklivets fromma, i långt högre grad än vad detta kunde bli fallet i hans verksamhet som teaterledare. Det lärer därför det föregående århundradets musikaliska Sverige till föga heder, att det lät en man av Fröbergs kapacitet som lärare och teoretiker i dessa hans egenskaper passera så gott som obeaktad.