

STM 1933

**Den musikteoretiska undervisningen i Sverige under
medeltiden**

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 musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-
hovsrättsinnehavaren 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.

DEN MUSIKTEORETISKA UNDERVISNINGEN I SVERIGE UNDER ROMANTIKEN

Av STIG WALIN (Uppsala)

Ändamålet med föreliggande uppsats är att giva en översikt av den musikteoretiska undervisningen i Sverige under romantiken. Då ordet romantik här tages i vidsträcktaste betydelse och således omfattar såväl högromantiken med dess begynnelse och slutstadier som ock nyromantiken, och då inga bestämda årtal kunna sättas som tidsgränser, kommer det här behandlade tidsavsnittet att i det närmaste sammanfalla med 1800-talet. I vårt första avsnitt behandlas den musikteoretiska undervisningen vid Musikaliska akademien och i samband därmed de vid denna anstalt använda läroböckerna, i det andra redogöres för verksamheten vid en del privata musikskolor, och i det tredje upptagas några av de dittills ej omnämnda musikteoretiska arbetena till behandling. Vi meddela därjämte en bibliografi, upptagande de i Sverige under 1800-talet i tryck utgivna musikteoretiska läroböckerna.

Då det här endast är fråga om en översikt, har jag i allmänhet ej ingått i detaljer utan sett som min huvudsakliga uppgift att söka, så långt det varit möjligt med det delvis begränsade jämförelsematerial, som stått till förfogande, klarlägga de förebilder, som de *svenska* läroboksförfattarna följt. Det har härvid visat sig, att de svenska originalarbetena så gott som utan undantag äro skrivna efter utländskt mönster och ej uppvisa någon i principiella frågor självständig uppfattning. Jag har därför ej kritiserat det system, som de äro uppbyggda på, vilket skulle bliva en kritik av hela den från generalbasen utgående harmoniundervisningsmetoden och här föra för långt, utan i min kritik inskränkt mig till det sätt, varpå de utländska förebilderna hava följts.

Jag har vidare velat i någon mån redogöra för, hur den musikteoretiska undervisningen handhades under här avsedda tidsperiod, samt giva en bild av, hur för en djupare musikalisk bildning intresserade samtida sågo på hithörande problem. Härigenom torde de tämligen utförliga citaten ur samtida yttranden kunna anses motiverade.

I.

Vid 1800-talets början fanns det i Sverige endast en undervisningsanstalt uteslutande ägnad musiken, nämligen Musikaliska akademien.¹ Då denna icke endast länge var den enda utan dessutom alltid varit vår fullständigaste musikskola, tilldrager sig naturligtvis akademiens läroverk i första hand intresset vid en redogörelse för den musikteoretiska undervisningen i Sverige under romantiken. Men då en dylik undervisning vid akademien självfallet måste ses mot bakgrunden av dess, d. v. s. i främsta rummet undervisningsverkets, övriga verksamhet, skola vi i det följande först giva en helt kort översikt av detta verks utformning under 1800-talet.²

Intill 1814 gällde för akademien de stadgar, som antogos vid dess stiftande 1771.³ Undervisningen handhades av ett särskilt »informationsverk».⁴ Den teoretiska undervisningen sköttes av

¹ Abbé Voglers 1786 inrättade musikskola nedlades redan året därpå. Vid universiteten och läroverken gavs endast en elementär undervisning i sång, främst kyrkosång, och instrumentalmusik. Den, som utanför Musikaliska akademien ville tillägna sig en grundligare musikkbildning, var således hänvisad till enskild undervisning. Åtminstone i huvudstaden utövades också en rätt betydande lärarverksamhet av enskilda musiker, bl. a. av organister och de olika hovkapellmästarna.

² Se härom f. ö. Morales—Norlind: Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921. Stockholm 1921.

³ Enligt dessa skulle allt vad som hörde till den musikaliska vetenskapen tillika med skaldekonsten samt teorien om orglars och alla andra musikaliska instruments förfärdigande bliva »ämnen til academiens göromål». Den skulle ombesörja, att nya musikaliska arbeten och poem bleve författade och granskade. Den åtog sig att *uppsöka* och i musik undervisa därtill lämplig svensk ungdom och att utdela premier. Till sist ville den »igenom trycket utfärda sådane regler och principer som kunna lända allmänheten och musiqueälskare til handledande så uti teorien, som practiquen».

⁴ I instruktionen för det utskott, som 1787 tillsattes för att utarbete en plan för detta informationsverk, heter det, att akademien önskade, »at dess

»direktören», vilken det ålåg bl. a. att »emot visst arfode årligen hålla publika föreläsningar uti historien och theorien af musiquen, kunskapen om grekernes och latinernes fordna musik, samt de artige och nyare uptäkter uti akoustiquen och musiquens sammanband med physiquen m. m.».

Då akademiens redan från början dåliga ekonomi under 1800-talets första år icke förbättrades, var undervisningen under denna tid mycket ojämn och låg tidvis alldeles nere. Till detta bidrog även den omständigheten, att det på grund av de höga fordringarna stundom var svårt att skaffa elever. Också väcktes inom akademien förslag om att sänka fordringarna och att inskränka undervisningen till det allra nödvändigaste för utbildningen av organister och kantorer.¹

Fastän de nya stadgar, som på uppdrag av kronprins Carl-Johan utarbetades och 1814 stadfästes, lämnade ett rikt fält öppet för akademiens verksamhet² och fastän dess ekonomi ge-

läroverk må innefatta alla grenar af den musicaliska vettenskapen. I theorien. Läran om Thoner, bygd på fysiske och mathematiske grunder, samt de därpå upkommande lagar för harmonien. Sammansättningen af mer eller mindre fullstämmig musique, så i andelig som verldslig styl. Historien om musiquens upfinning och fortplantande hos de äldre och nyare folkslagen, intill närvarande tid. Hvilka kunskaper Kongl. akademien, dels genom offentliga föreläsningar, dels genom författade afhandlingar vill meddela allmänheten...»

¹ Den, som främst verkade härför, var Pehr Frigel. Denne inkom 1796 med en lång skrivelse till protokollet, i vilken han framlade en utförlig plan för akademiens verksamhet. Enligt denna borde man bl. a. avstå från att kräva en högre konstnärlig utbildning och i stället begränsa sig till det nödvändigaste, d. v. s. sång och harmoni- och kompositionslärens grunder. »Härigenom skulle först och främst den fördel ernås, att man med tiden kunde få organister i hufvudstaden och landsorterna, som ägde begrep om kyrkosången och en ren harmonie. För det andre, blefve det ock en anledning för dem, som hafva genie och kallelse till composition, att vinna insigt uti och beflita sig om den rena satsen.»

² I stadgarna av d. 9 mars 1814 heter det: »Cap. 1 § 1. Musiken i hela dess vidd och ansedd under de dubbla synpunkterna af konst och vetenskap, är akademiens föremål. Likaledes musikens aesthetik, historia och litteratur; theorien om musikens förening med skaldekonsten, samt theorien om musicaliska instrumenters sammansättning.

§ 2. Akademien åligger, att i möjligaste mätto befrämja musikens framsteg: 1:o genom ett undervisnings-verk, der både theoretisk och praktisk undervisning utan erläggning af någon afgift njutes; Och 2:o genom författande: öfversättande, recenserande och allmängörande i tryck af arbeten, afhandlingar och läro-böcker i de ämnen, som i § 1 äro upptagne.»

nom en donation från kronprinsen blev i någon mån förbättrad, fortsatte den dock länge att vara främst en yrkesskola för organister och kantorer.¹ Först 1856² förverkligades genom den detta år vidtagna omorganisationen av akademien³ Carl-Johans idé om upprättandet av ett stort allmänt konservatorium. Akademiens främsta uppgift blev nu att utbilda konstnärer. Sextio- och början av sjuttio-talen beteckna också höjdpunkten i akademiens verksamhet under 1800-talet, icke minst tack vare prins Oscars nitiska verksamhet som preses 1864—1872. Konservatoriet indelades i en lägre och en högre avdelning. Till den förra överfördes så småningom all för musicaliska tjänster avsedd utbildning, under det att konstnärsutbildningen ensam upptogs i den senare.

Efter 1872, då prins Oscar vid sin tronbestigning slutade sitt presidium, följde en nedgång i akademiens verksamhet. Avdelningen för konstnärer försvann,⁴ och konservatoriet skulle främst utbilda och examinera personer, som önskade anställning som organister, kyrkosångare, musiklärare vid allmänna läroverk eller musikdirektörer vid militärkårar. Undervisningen indelades i grupper med olika huvud- och biämnen.⁵ I samtliga grupper ingick, åtminstone såsom ett av biämnena, harmonilära.

Av denna översikt framgår, att akademiens verksamhet under romantiken med utgångspunkt för de olika stadgarnas stadfästelseår lämpligen kan indelas i fyra perioder, nämligen 1)

¹ Då detta var något helt annat än det allsidiga konservatorium, som Carl-Johan hade tänkt sig, måste Frigel i ett brev till denne försvara akademiens handlingssätt. Han säger där, att den låga ståndpunkt, varpå akademien stode, berodde på svenska folkets obenägenhet och likgiltighet för grundligare utbildning, på musikernas ringa anseende i landet och på »en viss, åtminstone skenbar likgiltighet om det nya undervisningsverket» vilken syntes råda »inom akademiens samfund, hvilket i längden torde hafva ett menligt inflytande på inrättningen».

² 1830 lät Carl-Johan utarbeta en plan för ett fullständigt musikkonservatorium, vilken dock rönt så stort motstånd inom akademien, att den aldrig kunde genomföras.

³ De stadgar, som 1856 stadfästes, gällde med någon omändring 1863 till 1880. Detta års nya stadgar uppvisa inga större olikheter mot de föregående.

⁴ Denna förändring bestämdes genom reglementet av år 1881.

⁵ Huvudämnena i de olika grupperna voro: I. orgel, II. sång, III. stråkinstrument, IV. blåsinstrument, V. piano, VI. harpa och VII. komposition.

tiden närmast före 1814, 2) 1814—1856, 3) 1856—1880 och 4) tiden närmast efter 1880. Denna indelning skall också läggas till grund för den följande framställningen av den musikteoretiska undervisningen vid akademien.

1) Om denna första period är icke mycket att säga. Vi hava redan haft tillfälle att antydningssvis framhålla, vilka svårigheter akademien, främst på grund av sin dåliga ekonomi, hade att kämpa mot vid igångsättandet av sin verksamhet och att undervisningen var ojämn och tidvis låg alldeles nere. Den musikteoretiska undervisningen utgjorde härutinnan intet undantag. Vad den borde omfatta bestämdes närmast i instruktionen för det ovan (s. 85, anm. 4) omnämnda utskottet. Vi hava också omnämnt, att den sköttes av »direktören» och att det ålåg honom bl. a. att hålla musikteoretiska föreläsningar. Dessa föreläsningar synas dock aldrig hava hållits. Icke heller uppfyllde akademien under denna period sitt åliggande att genom trycket utfärda lämpliga läroböcker.

2) Akademiens främste man och verklige ledare var under 1800-talets hela början Pehr Frigel. Han var sekreterare 1797—1840, »inspector» 1811—1834 och lärare i musikens teori med titeln professor 1814—30. Cronhamn säger om Frigel, att han ägde djup kännedom om tonkonstens vetenskapliga grunder, vilka han ägnade vittomfattande studier. »Frigel var en lärd musiker, en grundlig kontrapunktist, och värderades såsom sådan af Europas ypperste mästare i tonkonsten.»¹

Frigel var mycket nitisk i sin verksamhet för akademien men hade på grund av vacklande hälsa och mångfalden av sina göromål stundom svårt att medhinnna dem alla. Så torde han till följd av sjukdom och bristande tid aldrig hava hållit de honom åliggande publika föreläsningarna. Vad beträffar undervisningen i den teoretiska klassen visade Frigel här ett uppgiffrande intresse. Han lovade sina mera försigkomna lärjungar, att de hemma hos honom skulle få fortsätta sina övningar utan betalning så ofta och så länge, som hans tid och krafter medgävo.

En god inblick i gången av hans undervisning giva oss två bilagor till akademiens protokoll, den ena från den 17 dec. 1814, den andra från den 16 mars 1816. I den första, som är en

¹ Ur J. P. Cronhamns levnadsteckningar öfver avlidna ledamöter i akademiens handlingar 1866.

redogörelse för undervisningen i den harmoniska klassen, säger han bl. a.: »Jag har med dem [de deltagande 'mamsellerna'] hufvudsakligen genomgått läran om intervallerne samt treklängen och septima-accorden med deras omvändningar, mest medelst visande på sjelfva claveret af lägena och bruket, hvarjemte de erhållit så många skriftliga uppsatser, som kunnat medhinnas». En del av ynglingarna visade »uthållande flit, och jämte det de omständeligare genomgått intervall-läran, accorderne och deras regelmässiga bruk, hafva de börjat öfva sig uti skrifning af harmoniföljder öfver uppgifvna scalar, eller andra baspartier, som jag genomsett, rättat och explicerat fe-len». En, som genom egen läsning hade kommit längre än de övriga, fick särskild undervisning hemma hos Frigel och »öfvar sig i den så kallade stränga contrapuncten efter Albrechtsbergers method, den säkraste och grundeligaste som gifves, för att lära sig en ren musikalisk satts...».

Den andra bilagan, från 1816, visar hur Frigel tänkt inleda sina föreläsningar i harmonilära.¹ Då denna inledning väl kan anses uttala de grundsatser, enligt vilka en fullständig musikteoretisk kurs vid akademien vore ämnad att givas, och då det från denna tid icke finnes någon svensk vid akademien använd lärobok i musikteori, skall i det följande redogöras något utförligare för densamma, än vad som med hänsyn till denna uppsats omfång i annat fall vore lämpligt.

Musiken är såsom vetenskap och konst vidsträckt till sin omfattning. »Dess *föremål* är: Toner förbundna med hvarandra i den afsigt att åstadkomma bestämda intryck på örat och lifliga känslor i själen: dernäst att upptäcka orsakerna till desse toners

¹ Den börjar: »Innan vi skride till det, som utgör egentliga föremålet för desse föreläsningar, *harmoniens elementer och grunderne för musikaliske sattsen*, är nyttigt att taga en *allmän öfversigt af musikens vetenskap i hela sin omfattning*, dels för att kunna göra sig ett fullständigt begrepp om de kunskaper, som tonkonsten, i sin högsta fullkomlighet betraktad, förutsätter, såvida den skall kunna bildas till ett känslofullt och ädelt språk för hjertat; dels för [att] gifva skäl till de många skiljaktiga phenomén och verkningar, denne konst frambringar; och ändteligen för att leda begreppet till riktiga och bestämda omdömen öfver konstens mångfaldigt olika alster, det vill säga, allt hvad den åstadkommer, antingen till den religiösa känslans lifvande och höjande, vare sig vid den offentliga eller enskilda gudstjensten, eller till skildrande af passionernes spel på scenen, eller ock till en oskyldig, ädel och sedebildande förnöjelse inom större eller mindre sällskaps-kretsar.»

verkan, och tillika uppgifva de sätt, hvarigenom de åsyftade intrycken och känslorne naturligast och regelenligast skola ernås. Musiken, som vetenskap, sträcker således ej allenast sina forskningar och hämtar sina grunder inom krettsen af de fysiske och mathematiske vetenskaperne, utan söker äfven befordringsmedel för sin verkningsförmåga i moralen, aesthetiken och de sköna vetenskaperna i allmänhet.»

Fysiken och akustiken sysselsätta sig med det enskilda ljudet, den matematiska klangläran eller canoniken främst med intervallen och deras bestämmande. En av de viktigaste tjänster canoniken gör musiken »består förnämligast uti rätta bestämmandet och fullkommandet af dess ton-scaler och de deraf sammansatta tonsystem». I striden mellan den oliksvävande och liksvävande temperaturen synes Frigel sålunda hysa avgjorda sympatier för den oliksvävande.¹

Fysiken och akustiken äro dock endast hjälpmedel till ett djupare inträngande i konsten. De bestämma de »Materialier» — de enskilda tonerna —, vilkas »efter vissa afsigter inrättade», mångfaldiga sammansättning först kan få namn av musik.

Efter denna allmänna inledning övergår Frigel till den *egentliga musiken*, som han i anslutning till språkundervisningens metodik behandlar i tre huvudgrupper, nämligen 1) efter dess grammatik, 2) dess syntax och 3) dess retorik. Som en fjärde grupp har han vidare tillagt den *musikaliska kritiken*.

Av den *musikaliska grammatiken* lär man sålunda »att af de bestämdt afmätta enkla tonerne bilda musikaliska ord, tankar och hela sattser, det vill säga: Intervaller, accorder samt musikaliska phraser och perioder...».

Grammatiken befattar sig därför främst med den musikaliska teckenläran eller semeiographien, d. v. s. nottecknen, klaverna o. s. v.

Efter denna redogörelse borde följa den musikaliska syntaxen. Men innan man kan bilda musikaliska ord, tankar och fraser, måste man äga kännedom om de musikaliska tonarterna. To-

¹ »Emedlertid, då det är afgjordt, att likasom i det borgerliga samhället, genom en fullkomlig likhet af förmånen medlemmarne emellan, äfvenså i ett samhälle af toner, genom en fullkomligen jemnt delad renhet desse emellan, all skillnad i karakterer skulle gå förlorad, så äger väl i detta sednare, lika så väl som i det förra, det ojemna förhållandet företräde för det jemna.»

nerna måste nämligen så förbindas med varandra att »skönhet samt riktigt förhållande och sammanställelse derigenom uppkomma». Detta sker på olika sätt i de tre tonsläktena, det diatoniska, det kromatiska och det enharmoniska.

Först efter noggrann kännedom om dessa vidtagar den *musikaliska syntaxen*, som innefattar a) läran om harmonien, som behandlar de olika ackorden, kadenser, modulation, utvikningar, enharmonisk förväxling o. s. v. samt b) »rhytmopoeien, läran om rytmen», som motsvarar läran om språkets prosodi.

Liksom inom poesien accenter sammansätts till stavelsemått och dessa till versmått eller metriska formler, »så sammanställer också tonkonstnären utaf musikaliska accenter, tonmått, och utaf tonmåttens metriska, eller som det i musiken kallas sectional-afdelningar».

Men en ensam musikalisk sats, fras eller sectionalavdelning är ännu ingen mening. Till en sådan fordras, att flera avdelningar efter vissa lagar sammanbindas. Med detta sysselsätter sig den *musikaliska retoriken*.

Uppfinnandet av musikaliska tankar är geniets sak, men deras rätta ordnande kan bestämmas och innefattas i vissa föreskrifter. För att låta känslan hämta andan och för större tydlighets skull måste mellan de musikaliska satserna förekomma vissa viloställen, som äro av två slag: rytmiska, grundade på satsernas metriska förhållande, och logiska, när de »göras kännbara genom sjelfva tonföringen eller modulationen». Med detta sysslar den *musikaliska periodologien*.

Vid det rytmiska och logiska ordnandet av de musikaliska tankarna förekommer en omständighet, som är något endast för musiken utmärkande. Detta ordnande kan nämligen ske antingen enkelt melodiskt, homofont, eller flerfallt melodiskt, polyfont.

Men allt det hittills behandlade tillhör endast ett styckes yttre form. Ser man till innehållet, kan en komposition, allt efter den anda, som kompositören ingjutit i densamma, hänföras till olika stilar, kyrkostilen, teaterstilen, konsert- och kammarstilen. För att en kompositör skall kunna åstadkomma den verkan, han åsyftar, måste han sålunda känna till den »aestetiska anordningen». De medel, han använder, äro desamma, som skalden begagnar sig av och som inom retoriken går under namn av »ellipsis, hyperbaton, repetitio o. s. v.». Ur den riktiga och

ändamålsenliga sammansättningen av delarna uppstå konstens »lifligt intagande, kraftigt upplyftande och förtjusande verkningar».

Men det allra vackraste, mästerverkens oändligt sköna ställen, förmå inga föreskrifter utan endast snillet att bringa i dagen. Då dessa ställen ej äro ett verk av bestämda regler, kunna de ej heller efter sådana bedömas. De bliva därför lätt utsatta för missbruk. Dessa missbruk förebyggas av den *musikaliska critiken*, som här ej tages uti den vanliga betydelsen av tadel eller häcklande, utan innefattar »*kännedom af konstens regler* och deras ändamålsenliga användande i överensstämmelse med smakens fordringar och det sunda förnufts grundsattser».¹

Om verkligen hela detta vidsträckta program vid den tid, det här är fråga om, någonsin genomgått undervisningen, är tvivelaktigt. I de flesta fall nöjde man sig nog med de allra första grunderna av harmoniläran.²

År 1826 lämnade Frigel undervisningen till Erik Drake, till vilken fyra år senare även professorsvärdigheten överflyttades. Drake var en på olika områden grundligt bildad musiker. Han var elev av hovkapellmästaren J. N. Eggert, som studerat i Braunschweig under Fischer, Markmann och främst under Kirnbergers elev, den grundlige teoretikern Fleischer.³ Då Drake avgick från sin befattning först år 1859 sköttes den musikteoretiska undervisningen vid akademien av honom under hela återstoden av den period, vi här behandla.

En under 1800-talets första årtionden allt mer brännande fråga inom akademien rörde anskaffandet av någon lämplig lärobok i musikteori. De arbeten, som i detta ämne utkommit i Sverige, voro ytterst fåtaliga. De viktigaste följa här. Från 1600- och början av 1700-talen funnos en del för skolornas bruk avsedda på latin skrivna kompendier. 1739 trycktes i Stock-

¹ Denna Frigels inledning är sammanställd i närmaste anslutning till »Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist. Eine Einladungsschrift zu musikalischen Vorlesungen von J. N. Forkel». Göttingen 1777.

² I Musikaliska akademiens bibliotek förvaras efter Frigel en del handskrivna anteckningar om kontrapunkten. De sluta med »Tvåstämmiga sattsens 3dje slaget, med 4, 6 eller 8 noter i contrapunkten, emot en i canto fermo».

³ Om Eggert se: Biografi meddelad av Birgit Guston, Svensk Tidskrift för musikkforskning 1925, s. 18 ff.

holm »Trogen underrättelse uti general-basen», en översättning av Kellners för sin tid goda lärobok: »Treulicher Unterricht in Generalbass». 1782 översatte J. Miklin, fadern till den nedan nämnde musikläraren i Linköping, Marpurgs »Kurzer Begriff der General-Bass». Åren närmast före sekelskiftet utgav G. J. Vogler en del teoretiska arbeten på svenska, bl. a. 1794 »Inledning till harmoniens kännedom». Rector musices Miklin i Linköping skrev 1802 »För begynnare i tonkonsten». Till sist utgav Byström 1821 »Läran om general-basen» en översättning av Vierlings »Allgemein fasslicher Unterricht im General-Bass». Men intet av dessa arbeten lämpade sig till lärobok vid akademien. Dock fick Byströms översättning ett fördelaktigt omnämnande, och man prenumererade på fem exemplar av densamma.¹

Frågan om en läroboks utgivande eller anskaffande diskuterades mycket ivrigt. Men fastän akademien såsom en av de viktigaste punkterna på sitt program hade just utgivandet av goda läroböcker, dröjde det länge, innan man i detta avseende skred till handling. Frigel hade ämnat utgiva en bok i musikteori, vilken dock aldrig utkom, förmodligen på grund av författarens bristande tid och dåliga hälsa.² En del manuskript av andra författare inlämnades visserligen till akademien för granskning men nådde, med undantag av Byströms ovan omnämnda arbete, aldrig trycket.³

¹ Man fann, att detta arbete, »hvars författare är känd som en grundelig ton-lärare, afhandlar, med mycken tydlighet och fullständighet, allt hvad till de musikaliska intervallernas och accordenas kännedom och regelbundna bruk hörer, och att de i öfversättningen på ett och annat ställe tillsätta anmärkningar äro af vigt och tjena till god upplysning i ämnet; och ansåg Kongl. akademien vid sådant förhållande sig äga anledning att recomendera läsningen af denne bok så väl i allmänhet åt dem som åstunda vinna en omständligare kännedom af musikens harmoniska del, som i synnerhet åt organister och dem, som till sådana syslor eller ock till musik-lärarebeställningar vid de allmänna läroverken söka förvärfva sig nödig skicklighet...» ur protokollet d. 3 juni 1820.

² I protokollet av d. 5 nov. 1814 heter det bl. a., att Frigel »till nästa termin, så vidt möjligen kunde låta sig göra, ville draga försorg om öfversättning eller redaction af någon korrekt och lämpelig läro-bok i vetenskapen, hvilken, efter föregångens behörig pröfning, kunde tryckas, och sedan vid föreläsningarne läggas till grund, och hvarförutan han för sin del ansåg desse blifva utaf ingen eller föga nytta för åhörarne».

³ Musikdirektören i Gävle, C. J. Moberger, insände flera böcker. 1815 erhöill akademien från honom två avhandlingar i musikens teori: »Organistlärlingen» och »Grundsatser i harmonien». Akademien ansåg dock, att

Det är under sådana förhållanden icke märkvärdigt, att samtiden ofta klagade över tillståndet vid akademien och över att där så föga utträttades. Så skriver t. ex. en artikelförfattare i musiktidskriften *Euterpe* härom: »Af den högre och sjelfständiga bildning, som bordt utgå från Kongl. svenska musikaliska akademien, har man ej sett spår; förmodeligen här han sammansmält med den nu allmänna... När hafva väl dessa akademiska promotioner [de i 7 Cap. §§ 5 och 7 av 1771 års stadgar omnämnda] blifvit anställda och när hafva väl de reglor och principer, hvilka akademien i 4 § af 1. cap. säger sig vilje igenom trycket utfärda, för att lända allmänheten och musikalskare till handledande, så väl uti teorien som praktiken, varit synlige? ?»¹

Först 1839 fick akademien en efter dess musikteoretiska undervisning avpassad lärobok, i det att Drake detta år började utgiva sin »Elementar-cours i harmonie-läran». 1840 förelåg första delen färdig i tryck, följd 1845 av »Läran om kontrapunkten», Del 1; som utgjorde en fortsättning på 1:a delen av harmoniläran.

Drake säger i förordet till denna, att inom svenska litteraturen ingen vetenskapsgren varit mindre bearbetad än tonkonstens teori. De få arbeten, som utkommit, vore ofullständiga och i många fall föråldrade och utgångna ur bokhandeln. De kunde därför icke uppfylla allt, vad som fordrades till vägledning för den unge musikidkaren. Drakes arbete, som vore avsett att meddela de kunskaper, vilka fordrades för att erhålla betyg vid akademien, och som stödde sig främst på Kirnbergers metod, skulle utkomma i tre delar. Första delens förra avdelning, innefattande ackordläran t. o. m. septimackorden, vore avsedd för lägsta betyget i akademiens harmoniska klass och senare avdelningen, som skulle fullborda ackordläran, för andra betyget. Andra delen skulle behandla enkla kontrapunkten och innehålla,

de till språk och framställning borde omarbetas. Efter hans död 1844 överlämnade hans syster tre skrifter: »Historisk berättelse om gamla musiken», »Utdrag ur Marpurgs bok om fugan» samt »Inledning till harmoniens kännedom». Förslag, som bordlades, väcktes om översättning av Ch. S. Catels »Traité d'harmonie». Bergstén inlämnade 1833 en harmonilära, som erhöll välvilligt utlåtande. Se för övrigt: Morales—Norlind: Kungl. Musikaliska Akademien 1771—1921, s. 67 ff.

¹ *Euterpe*, 1823 s. 6.

vad som fordrades för högsta betyget. Tredje delen slutligen skulle utgöra kursen för dem, som sökte betyg såsom musiklärare vid allmänt läroverk, och innehålla »grundlärorna för dubbla contrapunkten». Denna sista del utgavs dock aldrig. I förordet till »Läran om kontrapunkten» anger han som källor, utom anteckningar ur en kurs för Eggert, åtskilliga arbeten av Kirnberger, Koch, Schneider, Weber, Logier m. fl.

Drakes båda här omnämnda arbeten, Harmoniläran och Läran om kontrapunkten del I, utgöra i stort sett ett sammandrag av Kirnbergers »Die Kunst des reinen Satzes in der Musik» 1774, del I och del II, 1 avd., med hänsyn dock tagen till en del nyare framställningssätt. I sin uppställning av innehållet följer Drake tämligen troget Kirnberger, men har utöver, vad de nämnda delarna av »Die Kunst des reinen Satzes» innehålla, tillagt två kapitel, ett om olika musikslag och -stilar, och ett om sångrösten och musikinstrument.¹ Då Drake avsåg att skriva endast en elementär lärobok, som kunde fylla främst organist-elevernas praktiska behov, har han i mycket hög grad förkortat och förenklat Kirnbergers arbete. Så har han t. ex. utlämnat alla de utdrag ur den matematiska och fysikaliska klangläran, vilka vid denna tid regelbundet brukade inleda de musikteoretiska verken. Ej heller har han medtagit den vanliga vetenskapliga apparaten med fotnoter o. dyl. Han ville endast giva en framställning av de brukligaste ackorden och deras användning vid ackompanjerandet av en given melodi.

I behandlingen av ackordläran utgår Drake från Kirnberger, även om han i hög grad följt andra författare. Han anser, att alla ackord kunna härledas från två grundharmonier. »Alla i harmonie-läran förekommande accorder utgå eller härledas från tvenne så kallade *grundharmonier* eller *stamm-accorder*, neml. den *consonerande* grundharmonien eller *treklang* och den *dissonerande* eller *septima-accorden*.» Treklängen kan vara *stor*, *liten* eller *förminskad*.² »Emedan en septima kan förenas både med *stora*, *lilla* och *förminskade* treklang[en] och sjelfva septiman äfvenledes kan vara *stor*, *liten* eller *förminskad*, är det

¹ Genom dessa tillägg komma Drakes båda arbeten att till omfattningen av sitt innehåll alldeles motsvara F. Schneiders *Elementarbuch der Harmonie und Tonsetzkunst* 2. uppl. 1827.

² *Elem. Cours i Harm. lär.* I s. 21.

klart att till följe af dessa intervallers olika beskaffenhet, åtskilliga slags septimaccorder kunna uppkomma.»¹

Drake är här genom upptagandet av den förminskade treklängen bland grundharmonierna något inkonsekvent. Den *konsonerande* grundharmonien utgjordes ju av treklängen, som kunde vara stor, liten eller *förminskad*. I motsats mot Kirnberger anmärker han dock genast, att den förminskade treklängen på grund av sin kvint är ett *dissonerande* ackord.

Vid uppställandet av ackorden inom dur och molltonarterna följer Drake nästan fullständigt Schneider. Grundharmonier äro i dur treklanger och septimackord på skalans alla toner,² i moll treklanger på skalans 1:a, 2:a, 4:e, 5:e och 6:e toner och septimackord på dess 2:a, 4:e, 5:e och 6:e toner. Beträffande framställningen av mollskalans treklanger avviker Drake något från Schneider. I motsats mot denne anser han nämligen, att treklängen på mollskalans 7:e ton ej är en grundharmoni utan ett sig från dominanten härledande ofullständigt kvintsextackord.³ Ett septimackord på mollskalans 1:a ton som grundharmoni vore otänkbart, emedan dess regelrätta upplösande skulle för septimans fortskridning giva ett överstigande tonsteg. I

¹ A. a. s. 34. Jämför härmed Kirnberger: »Die ganze Harmonie besteht nur aus zween Grundaccorden, die der Ursprung aller andern Accorde sind, und auf denen sich alles, was nach dem reinen Satz gesetzt ist, zurückführen lässt; diese sind: α) der consonirende Dreyklang, der entweder hart, oder weich, oder vermindert ist; und β) der dissonirende wesentliche Septimenaccord, der viererley Zusammensetzungen fähig ist; entweder besteht er aus der kleinen Septime mit der reinen Quinte und grossen, oder kleinen Terz; oder mit der falschen Quinte und kleinen Terz; oder aus der grossen Septime mit der reinen Quinte und grossen Terz». (Die wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie 1773 s. 5.)

² Riemann anser i »Geschichte der Musiktheorie im IX—XIX Jahrhundert», 1. uppl. 1898 s. 474, att Sorge var den förste, som kom på den »olyckliga» tanken att på varje skalton uppbygga en treklang, ett septimackord o. s. v.

³ I Elem. Cours i Harm. 1. avd. s. 50. I 2. avd. s. 21, säger han, att även den förminskade treklängen på durskalans 7:e ton oftast antager denna egenskap av ett ofullständigt kvintsextackord. Även Schneider är i fråga om den förminskade treklängen något osäker. S. 59 anm. säger han: »Die Harmoniefolge mittelst des verminderten Dreiklangs ist oft sehr zweideutig, indem er meistens als erste Verwechselung des Haupt-Septimen-Akkords mit ausgelassenem Grundton gebraucht wird». Jämför H. Ch. Koch: Handbuch bey. dem Studium der Harmonie, 1811, där han s. 84 beskriver treklängen h—d—f såsom dissonerande och med g som egentlig och naturlig grundton. Både Schneider och Drake betrakta — vidsynt nog — det förminskade

motsats mot Kirnberger, som anser varje dissonerande ackord utom det väsentliga septimackordet såsom uppkommet genom förhållning, upptager Drake nonackordet som ett visserligen härlett men dock självständigt ackord. I likhet med Weber¹ och Schneider anser han det uppkomma ur septimackordet genom tillfogandet av ytterligare en ters ovanför de övriga. Men betraktar Weber detta (tillfogandet av en ny ters) såsom en endast för dominantseptimharmonien utmärkande förändring, följer Drake Schneider däri, att han lägger en nona till varje såsom grundharmoni ansett septimackord. Utförligare behandlar han dock endast nonackorden på dur- och mollskalornas 2:a och 5:e steg. I samband med nonackordet på mollskalans 2:a ton behandlar han den kromatiska förändring (tersens höjande ett halvt steg) av detsamma, som i förening med dess 2:a omvändning giver upphov till den överstigande treklängen, det överstigande terskvart-, sext- och överstigande kvintsextackordet, utan att dock nämna dessa allmänt använda namn. Även i härledandet av dessa ackord följer Drake Weber och Schneider.² Han nämner dessutom undecima- och tredecimaackorden, vilka uppkomma t. ex., då dominantens septim- resp. nonackord anslås och upplösas över den liggande tonikan.³

Drake framhåller att treklängerna på skalans 1:a, 4:e och 5:e toner jämte dominantseptimackordet äro de viktigaste, tonarten karakteriserande, ackorden. S. 37 heter det: »Hvarje tonart innehåller alltså 2:ne väsentliga grundharmonier, nemligen den *toniska treklang* och den *dominerande septim-accorden*, vilka

septimackordet på mollskalans 7:e ton *egentligen som dominantseptimackordet med utelämnad grundton*.

I likhet med Schneider anser Drake, att den överstigande treklängen på mollskalans 3:e ton är uppkommen genom kvintens tillfälliga höjning.

¹ Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, I, 1817, s. 163 ff.

² Varken Schneider eller Drake nämner dock Webers förklaring av innebörden i denna alteration av septimackordets på mollskalans 2:a ton ters. Weber säger i »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst» I s. 178 i avdelningen »Umgestaltung der Septimenharmonie mit kleiner Quinte durch willkührliche Erhöhung ihrer Terz»: »Man könnte sagen: die Neben-septimenharmonie h^o7 affektirt hier (vid tersens höjande) einen Zug aus dem Charakter der Hauptseptimenharmonie H₇, usurpirt ein Kennzeichen derselben, die grosse Terz».

³ Framställningen av dessa ackord synes närmast vara hämtad från Logier. Jämför dennes »System der Musik-Wissenschaft und der praktischen Composition» 1827, s. 222 ff.

tillsammans innefatta skalans flesta toner, ty den toniska treklang t. ex. i C-dur, är en förening af skalans 1:sta, 3:dje, 5:te och 8:de toner (c—e—g—c) och den dominerande 7-accorden af skalans 2:dra, 4:de, 5:te och 7:de toner (d—f—g—h). — Det är således blott den 6:te tonen (a), som i dessa tonförbindelser icke ingår.» Att han här icke medtager subdominanten, vilken skulle giva den saknade tonen a, är så mycket egendomligare, som han längre fram upptager detta ackord bland de väsentliga. Om dominantseptimackordet gör han den träffande anmärkningen, att det är »fullkomligast och mest characteristiskt, emedan den [Drake gör överallt ackord till den-genus] på en gång innehåller 3:ne de väsendtligaste toner innom scalan, nemligen *dominanten* (accordens grundton), *underdominanten* (septiman) och tonartens *inledningston* (terzen). Man är således genom denna accord i den fullkomligaste visshet om tonarten.» För beteckning av ackorden använder Drake Webers metod, dock utan att fullt utnyttja detta beteckningssätts möjlighet att angiva modulation.

Läran om kontrapunkten Del 1. omfattar, som förut nämnts, enkla kontrapunkten, vilket är »att till en gifven melodie sätta en eller flere beledsagande stämmor». Såsom exempel behandlar han först skalan, vilken han i enlighet med Kirnberger ackompanjerar på tre olika sätt: först endast med väsentliga grundharmonier, därefter med tillfälliga (naturliga) grundharmonier och sist medelst »genomgående» utvikningar (det vill närmast säga medelst införandet av mellandominanter och mellankadenser).

Behandlingen av takt och taktarter sker i närmaste anslutning till språket. Språkets långa och korta stavelser motsvaras närmast av de accentuerade och oaccentuerade taktdelarna. Allt efter den olika sammansättningen av sådana starkt eller svagt betonade taktdelar uppstå olika, språkets stavelse- eller versmått motsvarande, taktarter. Kapitlet om perioder och rytmisk indelning, vilket han i förordet anger vara sammanställt ur Logiers, Kochs och Schneiders arbeten, innehåller flera; direkt ur dessa avskrivna notexempel. Det är närmast en förkortning och omarbetning av det till framställningen utmärkta avsnittet »Von der Beschaffenheit der melodischen Theile» i 2:a delen av Kochs »Versuch einer Anleitung zur Composition».

Liksom orden i språket bilda meningar »för att af begreppet

uppfattas, måste äfven i musiken, toner och harmonier förenas till perioder, utan vilka en composition skulle för känslan blifva meningslös». Dessa musikaliska satser framträda genom den känsla av vila, som i större eller mindre grad framkallas av de olika kadenserna. En hel period slutar med fullkomlig kadens, och ger känslan av en fullbordad tanke. En halv period slutar med halv kadens och är en musikalisk sats, »efter hvilken örat väntar en fortsättning eller motsvarighet och med hvilken icke kan slutas». En rytmus slutligen är en »ofullständig sats, vid hvars slut en hvilopunkt väl inträffar, men som likväl, för att blifva förstådd måste stå i förbindelse med en fortsättning».¹

En period är enkel, om den innehåller blott det allra nödvändigaste d. v. s. subjekt och predikat, förlängd, om subjektet eller predikatet eller båda närmare bestämmas, t. ex. genom upprepning eller förlängning, sammansatt, »om 2:ne eller flera satser äro förenade till en enda».²

Den rytmiska indelningen grundar sig oftast på ett jämnt taktantal, såsom för känslan angenämare och lättfattligare än ett ojämnt. I anslutning till Koch och Kirnberger³ redogör han för olika sätt att genombryta den i regel härskande symmetrien. Så säger han s. 90: »Tvänne omedelbart efter hvarandra följande perioder kunna sålunda förenas att den förstas sista takt är den andras första, eller att den förstas slutnot blir den andras begynnelse».⁴ Detta kapitel slutar med några anmärkningar över modulationens gång inom en komposition.

Det sista kapitlet, om Sång-röster och musikaliska instrument, anger Drake vara hämtat ur Gassners »Partitur-Kenntniss».⁵

¹ Denna indelning motsvaras av Kochs indelning i »Schlusssatz», »Absatz» och »Einschnitt» a. a. s. 346 ff.

² Jämför härmed Kochs framställning § 80 s. 348.

³ Die Kunst des reinen Satzes in der Musik, 2. delen s. 137—153 »Von dem Rhythmus».

⁴ Jämför även Logier: System der Musik-Wissenschaft s. 297. »Wir finden oft dass zwei unmittelbar auf einander folgende Perioden, so construiert sind, dass der letzte Takt der Ersteren zugleich der Anfang der Zweiten ist.» Det ena av Drakes exempel här är avskrivet ur Logiers arbete.

⁵ Utom de handskrivna manuskripten till Elementar-Cours i harmoniläran och Läran om Kontrapunkten finnas i Musikaliska akademins bibliotek en hel del handskrifter efter Drake. I detta sammanhang kunna följande nämnas: Elementar-Cours i Harmonie Läran d. 27 sept. 1832, som närmast är en förstudie till den sedermera tryckta läroboken, Praktisk Elementar Bok i Harmonie Läran d. 19 okt. 1838 (i avskrift av Winge), en harmonilära

Drakes Elementar-cours hälsades av samtiden i allmänhet med tillfredsställelse, bl. a. såsom ett bevis på en något tilltagande livaktighet inom akademien.¹ Men voro Drakes arbeten för sin tid goda läroböcker, där särskilt framställningen av ackordläran var klar och överskådlig, så utgjorde de dock, som förut nämnts, endast elementära sådana, avsedda för organistelevernas praktiska behov. De innehöllo i stort sett endast ett antal praktiska regler utan varje försök att uppställa dem på vetenskaplig grund. Jämför man dem med de källor, ur vilka de äro sammanställda, t. ex. Kirnbergers, Kochs, Webers och Logiers omfattande arbeten, framträder tydligt, hur den musikteoretiska undervisningen vid akademien var inriktad endast på det allra nödvändigaste, det som oundgängligen fordrades för en klockare eller musiklärare. Detta påpekade ofta enskilda, för en djupare musikalisk bildning intresserade personer, vilka också klandrade akademien för dess ytliga musikteoretiska undervisning.

Ett exempel på, vad man på sina håll ansåg om akademiens sätt att fylla sin uppgift, och en god inblick i musikundervisningens ställning i allmänhet i Sverige vid slutet av denna period och början av nästa, giver oss slutet av en artikelserie, »En blick på tonkonsten i Sverige», i tidskriften »Ny Tidning för musik». Författaren, kamreraren och musikskriftställaren, P. C. Boman, skriver där: »Vi böra väl också slutligen kasta en, om än aldrig så flyktig, blick på landets musikaliska bildningsanstalter, ehuru vi dervid komma att beröra en svag punkt och med ledsnad nödgas erkänna att Sverige i detta hänseende står

i exempel nästan alldeles utan text, samt en del översättningar, J. Ch. Fr. Schneider Elementar-Bok i harmonien och compositionsläran, från originalens 2. uppl., Utdrag ur J. B. Logiers System der Musikwissenschaft und der praktischen Composition och L. Cherubini, Theorie für contrapunkten och fugan (en fullständig översättning från det franska originalet, börjad d. 2 och slutad d. 28 nov. 1837).

¹ Utgivaren av Musikalisk kyrkotidning, Södling, lånar i nr 4 år 1847 en recension av Drakes harmonilära ur tidskriften Frey. Recensionen klandrar en del. bl. a. uppställningen av innehållet och påpekar några oegentligheter men giver mycket i arbetet sitt erkännande. Den slutar: »Oaktat våra anmärkningar, våga vi dock anse Hr D:s arbete värdt all möjlig uppmärksamhet och uppmuntran, ty det utgör för det närvarande det enda i sitt slag inom vårt lands litteratur och vittnar dessutom, att inom Musikaliska akademien ändock lefver ett sträfvande för en ädel och nyttig verksamhet, hvars tillvaro mången ansett sig befogad att betvifla».

långt bakom åtskilliga andra länder, med hvilka det eljest befinnet sig på ungefär lika bildningslinea». Den undervisning, som förekommit vid läroverken och annorstädes hade närmast varit avsedd för kyrkans sångbehov. »Någon undervisning i handtering af äfven de vanligaste instrumenter, utom möjligtvis orgeln, eller i konstens teori, eller dess estetik, lärar väl icke annorlunda än undantagsvis och efter särskild överenskommelse blifvit satt i fråga.» För att avhjälpa dessa brister bildades Musikaliska akademien, vars föremål borde utgöra musiken i hela dess vidd o. s. v. »Detta allt var nu mycket godt och väl och tog sig förträffligt ut — på papperet. Huru mycket deraf i själfva verket blifvit, känner man tillräckligt.» Akademien hade icke fullföljt sitt åliggande, att »genom författande, öfversättande, recenserande och allmängörande i tryck af arbeten, afhandlingar och läroböcker i dithörande ämnen, i möjligaste måtto befrämja musikens framsteg. Vi lemna derhän, huruvida de som förmena att akademien, äfven i allt sitt pekuniära trångmål, likväl, med en smula friskare vilja hos vederbörande styrande mästare, kunnat uträtta *något* mera än som uträttadt blifvit, må hafva rätt eller icke.» Akademien hade dock på sista tiden visat något större livaktighet, och eleverna lämnat prov på en förvånande praktisk färdighet. Men det räckte icke. »De nämnda resultaten kunna utan tvifvel vara glädjande, såsom åstadkomna af *en elementar-undervisningsanstalt*, men af en institution, prunkande med det förnäma namnet 'akademi', borde man äga anspråk på något mera.» Men anslaget hade blifvit höjt, och nya stadgar utfärdade, 1856, »och få vi nu afbida de frukter som af allt detta skola för framtiden mogna».¹

¹ Artikeln fortsätter: »En del sång- och klavérskolor hade utgivits. Byström hade översatt Vierlings generalbaslära, Drake utgivit 'Elementar-Cours i harmoniläran', men allt detta har uteslutande eller hufvudsakligen varit beräknadt antingen för rent praktiskt behof eller till första handledningen vid beträdandet af teoriens fält. Under slika förhållanden inses lätt med hvilka betydliga svårigheter den har att kämpa, som hos oss vill hinna något utom de vanliga hjulspåren på konstens bana och skåda samma konst från en högre ståndpunkt än blotta inhemtandet af dess praktiska delar eller de första grunderna af dess teori mäktla förläna. Privatundervisning eller sjelfstudium äro i sådant fall hans enda utvägar, såvida han ej har lägenhet att vid utlandets allmänna läroanstalter söka slik högre utbildning. Privata lektioner härutinnan — der de kunna erhållas — äro gemligen dyra och af sådan anledning afskräckande vid besinnandet af huru ringa fördel i materiel hänsyn här i landet det högre musikaliska

3) År 1860 övertog Otto Daniel Winge undervisningen i harmonilära efter Drake. Winge var elev av akademien. Han var en skicklig pianist, som studerat såväl hemma i Sverige som även i utlandet under framstående lärare, bl. a. Passy, Moscheles och Thalberg. En tid verkade han som lärare vid Lindblads musikskola i Stockholm.

Ett beslut i akademien d. 29 jan. 1861, enligt vilket elev i harmoniska klassen ålades att genomgå en fullständig teoretisk och praktisk kurs i harmonilära samt att å piano själv utföra, vad elev såsom övningsexempel nedskrivit, samt akademiens stadgande för år 1862 beträffande de kunskaper, som fordrades för erhållande av betyg i harmoniska klassen, föranledde Winge att utarbeta en harmonilära, då en för undervisningen vid akademien mer ändamålsenlig lärobok visade sig vara av behovet påkallad. Den skulle i fem lärokurser omfatta »de särskilda kunskapsämnen, hvilka för genomgående av en fullständig examen i akademiens harmoniska klass erfordras».¹ Endast första delen, omfattande de två första kurserna, utkom i tryck. Dessa båda kurser motsvara till innehållet 1:a och 2:a avdelningarna i Drakes Elementar-cours i harmoniläran, i det att 1:a kursen slutar med septimackordens behandling och 2:a kursen med modulationen. Winges harmonilära utkom i två upplagor, 1:a 1862 och 2:a 1872. Då andra upplagan icke är väsentligen olik första, utan skiljer sig från denna huvudsakligen därigenom, att den innehåller en del anvisningar och råd vid undervisningen och några nya anmärkningar, skola i det följande de båda upplagorna samtidigt behandlas och för varje särskilt fall angivas, där de i något viktigt avseende avvika från varandra.

I inledningen talar Winge något om tonernas uppkomst, om huru de för att bli till musik måste på visst sätt sammanbindas med varandra och om de medel, musiken använder sig av för att åstadkomma sina »på sinnet inflytelsefulla och för

vetandet medför; sjelfstudiet åter, ehuru visserligen i åtskilliga hänseenden en förträfflig sak, är dock, der det måste absolut idkas, förknippadt med många besvärligheter, ja mötes stundom af ööfvervinerliga hinder, och det fordras i sanning, äfven i bästa fall, en icke vanlig ihärdighet för att derunder icke tröttna på halfva vägen och ge alltsammans på båten. Vår innerliga öfvertygelse är att många sant musikaliska anlag af sådan anledning blifvit redan i sin början förqväda, till oersättlig förlust för den inhemska tonkonsten.» (Ny Tidning för musik, N:o 52 d. 21 dec. 1857.)

¹ Se förordet till Winges: Theoretisk-praktisk harmonilära, 1. uppl. 1862.

förståndet oförklarliga verkningar», nämligen »melodi, rytm och harmoni». Musikens uppgift är »att genom toner för den inre åskådningen skapa ideella bilder och göra sinnet mottagligt för inflytandet af det höga och sköna». Dess högsta mål är att förhårliga skaparen. Sedan följer ett ytterst kortfattat utdrag ur musikens historia samt förklaring av en del inom musiklivet brukliga termer, såsom »amatör», »praktiserande musikus», »virtuos», »vokal- och instrumentalmusik» o. s. v. I indelningen av »tonkonstens material i allmänhet», d. v. s. vad som faller under begreppen fysikalisk akustik, matematisk ljudlära och harmonilära, följer Winge nästan ordagrant Dehn i dennes harmonilära.¹

I framställningen av ackordläran utgår Winge i stort sett från Schneiders och Kirnbergers generalbas och följer i det väsentliga Richter,² så också i införandet av en särskild beteckning för den överstigande treklängen, även om han, särskilt vad beträffar framställningssättet och behandlingen av en del ackord, uppvisar betydliga olikheter. En del av dessa skola i det följande påpekas.

Winge behandlar (kurs 1, s. 72) det »oegentliga sext- och quart-sext-ackordet», vilket ej alls upptages av Richter. Av huvudseptimackordets 2:a omvändning uppkommer, om grundtonen utelämnas, ett sextackord, som, då det uppstått på »konstigare» sätt än sextackordet vid en treklangs 1:a omvändning, kallas oegentligt sextackord. Han skiljer, i motsats mot »namnkunnige theoretici i äldre och nyare tider», bestämt mellan det oegentliga sextackordet och 7:e skalegna treklängens sextackord.³

¹ S. W. Dehn: Theoretisch-praktische Harmonielehre 1840, inledningen s. 1—4.

² 1:a uppl. av E. Fr. Richters Lehrbuch der Harmonie utkom 1853. Jag har varit i tillfälle att jämföra Winges harmonilära endast med Richters 5:e uppl. 1864. Men av företalet till denna att döma, torde det icke finnas några principiella skillnader mellan de olika upplagorna.

³ Kirnberger gör skillnad på dessa båda sextackord. I Die Kunst des reinen Satzes s. 47 heter det: »Es ist kurz vorher gesagt worden, dass dieser Sexten-Accord [som härstammar från den förm. trekl.] nothwendig entweder einen Grad über sich in den Dreyklang, oder einen ganzen Ton unter sich in den Sexten-Accord trete. Es giebt aber Fälle, die diesen Regeln entgegen zu seyn scheinen, da man nämlich nach dem Accord dieser grossen Sexte einen Ton über sich in den Sexten-Accord, oder einen ganzen Ton unter sich in den Dreyklang tritt.» Men detta ackord »muss man nicht

Det förstnämnda, t. ex. d—f—h, upplöser sig till tonikan C, och kan bifogas g, varigenom ett ters-kvart-ackord uppstår, vilket allt är omöjligt för den förminskade treklangens sextackord. Varför får man icke närmare reda på.

Winge upptager i motsats till Richter ej det »förminskade septimackordet» på mollskalans 7:e ton såsom ett egentligt septimackord, utan betraktar det som ett dominant-non-ackord med utelämnad grundton, häri följande Drake. Däremot upptager han på durskalans 7:e ton såväl ett egentligt septimackord som ett, härlett från dominantnonackordet. Han skiljer noga på dessa ackord. Det förstnämnda upplöses till 3:e tonens treklang, det andra till tonikan. Han anför i detta sammanhang (kurs 2, s. 4) också ett uttalande av Reicha över skillnaden mellan stora nonackordet med utesluten grundton och det »harmoniskt» (?) lika lilla septimackordet.¹ Richter gör ej denna skillnad utan upptager en särskild upplösning av septimackordet på 7:e steget, i vilken detta i stället för att gå till treklängen på 3:e steget upplöses till tonikan.² I anslutning till Drake behandlar Winge vidare nonackorden mycket utförligare än Richter, som endast i förbigående omnämner dem. Denna utförligare behandling berör dock endast dominantnonackorden i dur och moll.

Under framställningens gång hänvisar Winge upprepade gånger till känslan såsom domare över vad som är rätt eller orätt, och uppmanar eleven att spela eller sjunga de olika tonförbindelserna för att erfara, hur känslan reagerar. Så redogör han för treklangens »ursprung och beståndsdelar» i korthet på följande sätt.³ »Uti den enkla diatoniska skalan finna vi alltid blott *en* ton på en gång. Nu kunna också två, tre, fyra och flera toner klinga på *samma gång*.» Förbinda vi i diatoniska C-skalan c med sin närmaste ton, finner varje åhörare en sådan samklang hård. Förbinda vi c med 3:e tonen i skalan, få vi en klang, som »*angenämt* inverkar på hvarje med *musikalisk känsla* begåfvad menniska». »Vi vilja förbinda *tre* toner till en mit usern, aus Verwechselung des verminderten Dreyklanges entstandenen Sexten-Accords verwechseln; er hat seinen Ursprung vom Septimen-Accord...»

¹ Tyvärr har Reichas »Traité d'harmonie», som här väl närmast torde komma ifråga, icke varit mig tillgänglig, varför jag ej kunnat undersöka, huruvida Reicha för övrigt haft något inflytande på Winges framställning.

² Se Richter: Lehrbuch der Harmonie, 5. uppl. 1864 s. 56 ff. och Anm. s. 78.

³ Theoretisk-praktisk harmonilära 2. uppl. s. 7 ff.

samklang.» Förbindelsen av 1:a, 2:a och 3:e tonerna giver en mycket hård klang. »Då Terzer äro välljudande, så vilja vi bilda en samklang af *två öfver hvarandra stående Terzer*. Förbinda vi c, e och g (eller riktigare: e och g med c) till en samklang, så erkänner vår känsla densamma genast som en angenäm, välklingande tonförbindelse.» Denna tonförbindelse är en treklang. Huruvida Winge anser detta vara den teoretiska förklaringen till treklangens »ursprung och beståndsdelar» må lämnas osagt.

S. 9 redogör han för hur det kommer sig, att vi i t. ex. C-durs treklang uppfatta c som grundton. Han uppmanar eleven att spela eller sjunga $c^1—e^1—g^1—e^1—g^1—e^1$. »Hvarje person har här efter sista tonen den känslan, att ännu något måste följa.» C^1 är den ton, »efter hvilken vår känsla längtar». Likaså »vänta» vi något, om vi sluta på g^1 . Även här bliver vår väntan tillfredsställd, om vi låta c^1 följa som slutton. »Dessa iakttagelser äro högst märkvärdiga. De visa oss, att i samklängen $c—e—g$ tonerna e och g *relatera sig* och c är deras *Relationston*; de låta oss också tydligt erkänna, hvarför man uti C-treklängen kallar tonen c Grundton.» Längre fram (s. 12) i »Betraktelser öfver de sju skalegna treklangernas relations- och relativa toner» säger han: »I hvarje af de sju skalegna treklangarna är grundtonen relationston, terzen och qvinten äro deremot relativa toner». Detta höres tydligt, om varje skalegen treklang spelas eller sjunges så, som ovan gjordes med C-durs treklang. Huruvida han verkligen anser detta gälla även för den förminskade treklängen på skalans 7:e ton, nämner han intet om. Att det är något särskilt med denna treklang, framgår dock av ett yttlande s. 16, där han kallar den »en ännu icke utbildad, eller, om man så vill, ett styfbarn i ackordfamiljen», där skalan är modern och dur- och moll-treklängerna bröder och systrar.

Vid behandlingen av ackordförbindningar utgår Winge från förbindningarna T—D och T—S såsom de mest lättförstådda. På samma sätt som i C-durs treklang c är en relationston och e och g relativa toner, är i harmoniförbindelsen I—V—I. I relations- och V relativ treklangsharmoni. Detta blir uppenbart, om vi spela I—V med fernet på V. Örat väntar och fordrar då ytterligare en klang, nämligen den på I. I kallas därför grundharmoni eller tonisk harmoni. På samma sätt visar han, att även IV är en »beroende, en sträfvande harmoni.» S. 21 gör

han en iakttagelse, som ej finnes i 1:a uppl., nämligen, att den fullständiga kadensen innehåller skalans alla toner, och att »de tre ackorder, hvarutur den består, befinner sig endast tillsammans i en enda tonart. Den frambringar derföre i åhörarens öra ett fullständigt intryck af tonarten...» Direkt relation föreligger dock blott mellan 4:e och 5:e tonernas treklanger och tonikan, varemot bitreklangerna endast genom förmedling av dominanten och subdominanten kunna bringas i relation till tonikan. Beträffande septimackordens relationsförhållanden finner han, att nämnda ackord ej stå i relation till sina respektive grundtoner, utan att de sträva efter en upplösning till en treklang, vars grundton alltid ligger en kvart över septimackordets. Denna strävan är starkast utpräglad hos dominantseptimackordet.

Vid redogörelsen för den harmoniska mollskalan utgår Winge från kyrkotonarterna och undersöker, huruvida det »harmoniska lifvet» hos dessa fortlöper på samma sätt som i durskalen. Han finner då, att t. ex. i den doriska skalan »G-dur klingar något hårdt som underdominantharmoni, relaterad på d; äfven a-moll är icke tillfredsställande som dominantharmoni relaterad på d. Taga vi för G-dur g-moll, för a-moll A-dur, då skola dessa harmoniska satser klinga ganska väl.» På samma sätt fordrar vårt öra i den frygiska skalan en dur-dominant och en mollsubdominant. Härav uppstår så den harmoniska mollskalan.¹

Även om Winges betraktelsesätt måste betraktas såsom vetenskapligt otillfredsställande och genom den schematiska tillämpningen leder till godtyckliga och svävande resultat (så t. ex. i fråga om bitreklanger och septimackordens »relationsförhållanden»), kan det efter svenska förhållanden betecknas såsom ett beaktansvärt och sällsynt försök att förklara och på naturlig grund uppställa harmonilärens lagar, sådana de genom tidernas lopp utbildats.²

Vid undervisningen i harmoniska klassen fingo eleverna skriva

¹ Av utrymmesskal är det alldeles omöjligt, att här vid genomgången av de olika verken närmare ingå på detaljer. Men även denna redogörelse i stora drag torde vara tillräcklig för att visa, hur oväsentliga, osjälvständiga och ytterst *elementära* och s. a. s. »hantverksmässiga» nästan alla svenska musikteoretiska läroböcker från denna tid äro.

² Winge översatte även Cherubinis »Cours de contrepoint et de fugue» och C. Fr. Weitzmanns »Der übermässige Dreiklang». Bägge arbetena i manus. i Musikaliska akademiens bibliotek.

koraler med cantus firmus i olika stämmor med och utan figuration, utsätta melodier till besiffrad bas eller sätta mellanstämmor och bas till en given melodi o. s. v. och utföra dessa exempel på pianot.¹ För högsta betyget fordrades att hava genomgått läran om dubbla kontrapunkten och fugan samt att förete kompositionsförsök.

Elevantalet vid akademien var vid denna tid mycket stort. Så t. ex. delto år 1869 vårterminen 138 och höstterminen 136 elever i harmoniundervisningen.

En av förgrundsfigurerna inom akademiens verksamhet på 1860—1870-talen var Wilhelm Bauck. Han var i Göteborg elev av den bekante violinvirtuosen Lundholm och senare i Stockholm av den framstående pianisten och läraren Passy. Enligt vad han själv meddelat, ägnade han även musikens teori ett noggrant studium, främst representerad av Marpurgs och Albrechtsbergers arbeten.²

Bauck, som egentligen var verksam som kritiker, anställdes 1858 vid akademien som lärare i musikens historia och estetik. Hans föreläsningar i dessa ämnen, som ursprungligen voro avsedda endast för konservatoriets elever, men till vilka även allmänheten senare fick tillträde, voro mycket talrikt besökta. Han utgav ett flertal arbeten inom olika till musiken hörande områden, av vilka i detta sammanhang förtjäna att nämnas »Theoretisk-praktisk modulationslära», 1859, och »Allmän musikhära för tonkonstens idkare», 1864—1870.

Det förstnämnda arbetet är en något omarbetad översättning av H. Wohlfahrts »Theoretisch-praktische Modulations-Schule» (1:a uppl. 1859).³ Omarbetningen hänför sig särskilt till be-

¹ I akademiens protokoll av d. 15, 16 och 17 dec. 1864, där det redogöres för undervisningen i de olika klasserna, heter det bl. a.: »I *harmoniska klassen* förevisades flera af eleverna skrifna exempel, såsom koraler med cantus firmus i olika stämmor med och utan figuration, dels melodiers utsättning till besiffrad bas eller basens och mellanstämmors utsättande till en gifven choralmelodi. Flera af dessa exempel utfördes på piano af eleverna. Äfvenledes visade eleverna sig kunna genast på nottaflan skrifva dylika exempel...»

² I »Sjelfbiografisk skizz» 1872 säger Bauck, att han icke släppte »dessa gubbar förrän de för honom omtalat allt hvad de sjelfva visste om kontrapunkternas och fugans vetenskap...»

³ Jag har haft tillgång endast till 2:a uppl. 1871 av Wohlfahrts modulationslära. Men då Baucks arbete överensstämmer med denna utom i de

handlingen av det överstigande sextackordet. Bauck anser detta ackord utgöra första omvändningen av en »ofullkomlig treklang på mollskalans en half ton upphöjda kvart».¹ Till detta sextackord kan antingen fogas en överstigande kvart eller en ren kvint, i vilket senare fall ackordet i stället för att upplösas till dominanten upplöses till kvart-sextackordet på densamma.² Wohlfahrt däremot anser detta överstigande sextackord med tillfogad överstigande kvart vara ett överstigande terskvart-sextackord, uppkommet ur en hårt förminskad treklangs (med tillfogad liten septima) andra omvändning, och detta överstigande sextackord åter med tillfogad ren kvint vara ett överstigande kvintsextackord, uppkommet ur en dubbelförminskad (weichvermindert) treklangs (med tillfogad förminskad septima) första omvändning.³ I övrigt är Baucks verk en nästan ordagrann översättning efter Wohlfahrt. Ett och annat exempel är dock något förändrat eller överhoppat och några förklaringar äro tillagda.

Det andra av Baucks här nämnda arbeten, »Allmän musikkunst för tonkonstens idkare», var ursprungligen avsett som en översättning av Marx' »Allgemeine Musiklehre». Men Bauck fann, att varken detta eller något annat utländskt arbete i ämnet i sin helhet lämpade sig för svenska förhållanden och föredrog därför att sammanställa en egen lärobok. Dock drog han icke i betänkande att, då framställningen mer fordrade precision

av honom själv angivna fallen, synes ingen större olikhet vara för handen mellan de båda upplagorna.

¹ S. 78 ff.

² Bauck följer här Albrechtsberger. Jämför: Albrechtsbergers sämtliche Schriften über Generalbass, Harmonie-Lehre, und Tonsetzkunst, utgivna av Seyfried, 1. band, s. 162 f. »Der Sitz der übermässigen Sexte, die stets aufwärts aufgelöst wird, ist in weichen Tonarten die kleine Sexte. Der Stamm-Accord ist der doppelt verminderte Dreyklang. Dieses Intervall hat zu Gesellschaftern, entweder:

a) die verdoppelte grosse Terz; oder:
b) die grosse Terz mit der übermässigen Quarte, welche letztere jedoch als Quinte schon vorbereitet liegen muss; endlich
c) wenn der Quart-Sexten-Accord darauf folgt: die grosse Terz mit der reinen Quinte...»

Bauck har även använt samma notexempel, som Albrechtsberger här anför.

³ A. a. s. 63 ff. Denna härledning av dessa ackord överensstämmer fullständigt med Kochs. Se dennes Versuch einer Anleitung zur Composition I 1782, s. 79 ff. o. s. 96 ff.

och klarhet än nyheter, »efter noggrann jämförelse äfven följa fremmande författare, då de syntes lyckligast förena nämnde egenskaper». Å andra sidan hade han därjämte sökt »att genom en viss sjelfständighet i det helas behandling samman-smälta eget och fremmande till enhet och inre överensstämmelse».¹

Till en början följer Bauck tämligen troget Marx, men behandlar sedan särskilt harmoniläran och kompositionsläran betydligt utförligare än denne. Vad beträffar behandlingen av harmoniläran, som här närmast intresserar oss, står Bauck på samma ståndpunkt som Winge, Richter och Drake. Han är dock ålderdomligare än sina båda svenska föregångare så till vida, att han ej begagnar sig av det av Weber lancerade beteckningssätt, som både Drake och Winge infört i sina läroböcker, utan endast använder den gamla generalbasbesiffringen.

Framställningen av läran om rytmen och periodbyggnaden är den för denna tid vanliga, d. v. s. schematiskt takträknande, sådan den återfinnes i t. ex. Lobes »Compositions-Lehre».² Bauck ägnar sedan rätt mycken uppmärksamhet åt den imiterande kontrapunkten, kanon och fugan, och dess användning i samband med koralen. Ett kapitel behandlar vokalformerna, ett instrumentalmusikens former och de cykliska formerna och ett instrumentationen. Bauck illustrerar sin framställning med talrika notexempel, hämtade företrädesvis ur Mozarts, Haydns och Bachs kompositioner.

I maj 1870 insände J. A. Josephson, director musices i Upsala, en anhållan till akademien, att den skulle till lärobok antaga E. Fr. Richters nyligen på svenska utgivna harmonilära.³ Boken sändes till en kommitté, som var särskilt tillsatt för att granska insända läroböcker i harmoni. I november var kommittén färdig med sitt yttrande. Utom Richters harmonilära i översättning av Bagge, hade läroböcker insänts av Gille, Fröberg och en anonym författare. Den anonyme författarens har-

¹ Se Musikkärlärens förord.

² J. C. Lobe: Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der the-matischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, 1844.

Riemann säger om Lobe i sitt Musiklexikon: »L:s Kompositionslehre ist charakteristisch für den Tiefstand der Rhythmuslehre um 1850, da sie die 'volltaktige' Erfindung geradezu als Prinzip aufstellt».

³ Denna anhållan finnes bifogad protokollet av d. 27 maj 1870.

mönilära ansågs så förtjänstfull, att den säkerligen antagits av akademien, om den ej till största delen befunnits vara en trogen kopia av Wings lärobok med generalbasexempel och koralbearbetningar från Wings föreläsningar. Man beslöt efter någon diskussion enhälligt att till läroverkskollegiets gillande föreslå Richters harmonilära.¹ Om Fröbergs insända arbete nämndes ej ett ord.

Undervisningen i harmonilära sköttes efter Winge, som slutade 1877, av Aug. Lagergren samt i början på 70-talet jämte honom även av Conr. Nordqvist. Lärare i komposition och instrumentation voro L. Norman och H. Berens samt under en kort tid även Fr. Berwald.

Musikaliska akademiens bibliotek finnes efter Berens en ej avslutad handskrift, »Generalbaslära» omfattande enkel kontrapunkt, imitationer, canon, dubbel kontrapunkt, fugan efter egna anteckningar, och dels efter E. F. Richters »Lehrbuch der Fuge».

Den behandlar den två-, tre- och fyrstämmiga kontrapunktens fem olika »slag», olika slags imitationer och canons samt till en del fugan.

Även Berwald, som 1867, ett år före sin död, kallades till lärare vid konservatoriet, ämnade utgiva en kompositionslära. Hans anteckningar till denna finnas i akademiens bibliotek. Dessa omfatta några utdrag ur en översättning av Cherubinis »Cours de contrepoint et de fugue», på några lösa blad, skriven med blyerts, »Inledning till kompositionsläran» samt en inbunden handskrift i bläck »Anvisning till studier i kontrapunkt, fuga, composition och orchesterstämföring».² Denna »Anvisning» innehåller en mängd exempel på enkel kontrapunkt, imitation, dubbel,

¹ Protokollet från detta sammanträde är undertecknat d. 12 nov. 1870. Närvarande voro Berens, Winge, Nordquist och Cronhamn.

² Franz Berwalds son, ingenjör Hj. Berwald, har på försättsbladet till denna handskrift skrivit: »Dessa anvisningar nedskrefvos under sista tiden af min faders lefnad samt användes vid hans lektioner vid Musikaliska akademiens konservatorium. De voro — som af titeln synes — ämnade att utgöra början till ett större verk, och han arbetade därpå med största intresse, men det afbröts genom hans död.»

I slutet av denna handskrift är insatt en av kompositörens maka i bläck utförd avskrift av de ovan nämnda blyertsanteckningarna. Hj. Berwald har där skrivit: »Det följande fanns endast med blyerts skrifvet på lösa blad och afskrefs efter min faders död af min mor».

tre- och fyrfaldig kontrapunkt samt olika slags canons och fugor hämtade dels från utländska författare, bl. a. Cherubini, Marpurg, Albrechtsberger, Kirnberger och J. S. Bach, dels från egna arbeten. Till exemplen har Berwald fogat egna anmärkningar. I dessa visar han sig mycket strängt fordra en långt driven renhet i fråga om stämföring och påvisar hårda och fula tongångar i en mängd exempel från de främmande kompositörerna. Även om Berwald kände till och behärskade de mest invecklade kontrapunktiska former, bliva dessa hos honom dock aldrig självändamål. Han anser dem nyttiga endast såsom uppfostrande medel för den blivande kompositören och vänder sig ofta med bitande ironi mot sådana kompositioner, som bestå endast i livlösa, matematiskt beräknade kontrapunktiska konstter.¹ Vid behandlingen av fugan giver Berwald några antydningar om dess sammansättning jämte »forntida vilkor för der-till hörande modulationer. De sednare kunna imellertid endast blifva gällande för eleven under hans öfningsstudier, ty den färdigbildade konstnärn anser allt som är skönt, äfven för riktigt!» Hans uppfattning om fugans sammansättning avviker något från Cherubinis, i det att han ej räknar strettot till de nödvändiga beståndsdelarna. För studier av fugor i de s. k. »gamla tonarterna» hänvisar han till Marpurgs »Abhandlung von der Fuge», då Cherubini ägnar föga uppmärksamhet åt detta ämne, men tillägger, att han anser att eleven använder sin tid bättre, om han studerar Bachs, Händels, Glucks, Haydns, Mozarts, Cherubinis och Beethovens arbeten.² Såsom ideal för en fuga uppställer han en sådan, där alla stämmorna äro varandra lika i fråga om »grace och välljud» och där varje stämnia

¹ Så säger han t. ex. (s. 4): »En trefaldig kontrapunktisk sats medgifver 6 olika omkastningar en fyrfaldig d:o 24 d:o, således om man vill genomföra alla dessa så skulle de blifva tröttande till en odräglig grad. Det vore utomdessa ett bekvämt sätt att komponera om man till Ex. sammanställte en sexfaldig kontrapunktisk satts bestående av 8 takter. En sådan kan omsättas 720 gånger och 8 gånger 720 utgöra 5,760 takter. För att exequerera 1,000 takter i vanligt raskt tempo erfordras omkr. 20 minuter, således för dessa 8 takter med alla sina omkastningar nära Två timmar!»

² Om Bach säger han, att Mozarts yttrande: »Er ist zu gross um gemüthlich zu sein» vunnit anklang hos honom, även om han, vad beträffar enskilda tonstycken, ej fränkänner honom all »Gemüthlichkeit». Bach är i varje fall den oupphunnä mästaren »uti den polyphona stämföringskonsten, mångfalld inom enhetens ram och harmonisk rikedom».

i förening med vilken som helst av de övriga giver ett »afrundadt och behagligt Helt».¹

I »Inledning till Compositionsläran» uppmanar Berwald eleven till flitiga studier av bl. a. Haydns, Mozarts och Beethovens arbeten. Han kritiserar ytterst skarpt den riktning operamusiken tagit, främst i Meyerbeers och Wagners operor. Därefter fäster han uppmärksamheten på »förbindelselänkarna» mellan motiven såsom ytterst viktiga för att ett konstverk skall göra ett helgjutet intryck och hänvisar särskilt till Mozart såsom en mästare i att kunna sammanbinda olika motiv. Det sista, som finnes antecknat, utgör en beskrivning av sammansättningen av »Instrumentalcompositioner», varmed Berwald menar symfonier, oktetter, septetter, sextetter, kvint- och kvartetter, trior, duetter och pianosonater.²

¹ »Innan jag avslutar afhandlingen om Fugan vill jag uppställa den frågan: Hvilket är Idealet för en sådan? Hvarföre har, mig veterligen alldrig denna fråga blifvit från estetisk synpunkt betraktad och besvarad? Vi ha en mängd utmärkta läroböcker, hvilka systematiskt anvisa hur fugan i contrapunktiskt hänseende skall sammansättas men hennes idéellt estetiska egenskaper ignoreras. Det torde således ej vara för tidigt att ämnet äntligen kommer till diskussion. Man skrifver sedan århundraden fugor men glömmier dervid den poetiska analysen af hennes väsende. Fugans Ideal är: 1:mo) Ett skönt och välljudande parti, hvilket i och för sig sjelft tillfredsställer örat och känslan. 2:do 3:o och 4:o) för hvarje dera ett dito; som det synes talar jag här om en fyrstämmig sats. Alla dessa fyra särskilda partier måste vara hvarandra jembördiga i grace! och välljud! Angenämt bör redan den enstaka stämman anslå, angenämare om tvenne partier sammanföras, ännu angenämare när trenne partier förenas, men hänförande då alla fyra sammanverka. Men ej nog dermed, N:o 1 endast i förening med N:o 3, eller N:o 2 endast i förening med N:o 4 samt äfven i alla andra möjliga omkastningar måste åstadkomma ett afrundadt och behagligt Helt! Detta är i få ord sagdt idealet för en fuga! Har Giovanni Palestrina, Giov. Gabrieli, Bach, Händel, Francesco Durante, Giovanni Pergolese, Haynd [-dn], Mozart, Cherubini, Beethoven, Pietro Raimondi skrifvit en dylik fuga?... är en sådan möjlig att uttänka? sannolikt,... af hvem? Det är framtiden förbehållit att besvara! Låtom oss, imellertid med tacksam beundran ihågkomma det som nyssnämnda mästare stort och ädelt åstadkommit dock med oförvillad blick för ett tänkbart framåtskridande!»

² Såsom prov på Berwalds temperamentsfulla och föga läroboksaktiga stil skall början av »Inledning till Compositionsläran» här anföras. (Denna början finnes i två något olika fattningar, nämligen i blyertsanteckningarna och i slutet av den av Berwald själv med bläck skrivna handskriften. Denna sista fattning följer här nedan.) »Huru ofta höres den enfaldiga satsen

4) Under tiden närmast efter 1880, den sista av de här behandlade perioderna av akademiens verksamhet under 1800-talet, inträffade inga större förändringar i den musikteoretiska undervisningen vid konservatoriet. Som lärare verkade Nordqvist till 1900 och vid hans sida fr. o. m. 1885 Aron Bergenson.

Denne utgav 1899 en harmonilära, som har blifvit den i Sverige mest använda. 1910 utkom 3:e uppl. Denna är i förhållande till 1:a och 2:a upplagorna, som äro varandra fullt lika, högst obetydligt omändrad. Texten är på en del håll något litet förändrad, en del anmärkningar äro tillfogade, det spridda läget är tidigare infört och till sist innehåller den en del nya anvisningar vid arrangerandet av sånger. Något principiellt nytt innehåller den således ej, utan kan, vad som i det följande säges om 1:a uppl., till alla delar gälla även om den 3:e.

Fastän det mot 1800-talets slut utkommit en hel rad musikteoretiska arbeten burna av nya idéer (de främsta författarna voro som bekant Hauptmann, Helmholtz, von Oettingen, Hostinsky och framför allt Riemann) och fastän Bergenson var mycket beläst inom musiklitteraturen, synes han i sin harmonilära icke hava tagit något som helst intryck av dessa den nyaste forskningens rön. I det väsentliga följer han Richter och utgår således liksom sina föregångare, Drake och Winge, från Kirnbergers och Schneiders generalbas. Då Bergensons

upprepas: Musikens källor äro uttömda och det återstår endast att reproducera. O, I dråbliga musik-magistrar, som blott spåra uppfinningens odödliga förmåga inom bestämda tidrymder. Herrarna ha säkert glömt huru många gånger 17 (jag säger sjutton) olika siffror eller olika toner kunna omkastas, ty det är nämnda antal ljud som hvarje menniskoröst — exempelvis räknadt från ettstrukna C till tvåstrukna E med derimellan liggande halva toner — *mindst* besitter. Jo, 355,687,428,096,000 gånger eller ännu tydligare sagdt uti 355 Billioner 687,428 Millioner 96 Tusende förändringar. För att ytterligare bevisa att dylika påståenden sakna till ock med den minsta tillstymmelse af sanning vill jag uppställa följande komiska tablå. Låtom oss således antaga att vi oafbrutit sedan femhundr(a) år hafvit 1,000 (Tusen! hvilken rikedom!!) kompositörer, hvar och en skrifvande tiotusen noter i timman (hvilket dock är omöjligt) utgör således per timma 10,000,000 dagen indelad i 10 arbetstimmar 100,000,000 året beräknadt till 300 arbetsdagar 30,000,000,000 femhundra år, således 500 gånger den sistnämnda summan 150,000,000,000,000 eller 150 Billioner... följaktligen skall ej eleven låta förvill sig igenom dylika tanklösa rässemanger såsom ofvannämnde. Konstens grufvor äro troligen outtömliga ehuru schackten ligga stundom dolda.»

harmonilära härigenom icke tillför den svenska musikteoretiska litteraturen något egentligt nytt, skola vi inskränka oss till att endast påpeka en del punkter i densamma.

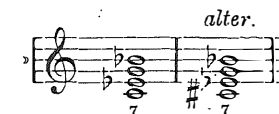
Bergenson börjar avdelningen Harmonilära med att säga: »*Harmoni* är den ordnade samklngen af olika toner. Harmoniläran är i främsta rummet läran om *ackord* och om *ackordfrämmande toner* . . .» I förhållande till denna definition av harmoni och harmonilära begår han sedermera den inkonsekvensen, att han låter sitt arbete handla huvudsakligen om ackordens förbindande med varandra.¹ Han säger vidare: »Ackord är en samklang af toner, som kunna ordnas till *terser* (ters till ters)». Grunden härtill ser han i tillvaron av övertoner, av vilka han med utgångspunkt från C anför de åtta första t. o. m. d¹ utan att förklara, varför han avbryter serien med d¹, eller omtala att den 6:e övertonen, b, icke överensstämmer med vårt tempererade tonsystems b. Utgående från dessa övertoner uppställer han tre slags grundackord (ett grundackord är ett självständigt ackord, som ligger till grund för andra), vilka han i noter exemplifierar med durtreklngen, septim- och nonackorden med liten septima och stor nona på c¹. »Dessa tre ackord utgöra musikens *harmoniska grund*.» Nu borde väl i det följande visas, hur ur denna grund det rikt utbildade harmoniska livet utvecklade sig. Men härav bliver intet. Han konstaterar t. ex. bara, att med hänsyn till intervallernas storlek olika slags treklanger, septim- och nonackord förekomma, utan varje försök att förklara, hur dessa olika bildningar uppstått ur de av övertonsserien bildade grundackorden.

Det är över huvud taget betecknande för Bergensons harmonilära, att där så ytterst sällan förekomma några förklaringar. Förf. nöjer sig enbart med enkla konstateranden. Så säger han t. ex. (s. 10) om T-, S- och D-harmonierna: »Af skalans samtliga treklanger äro dessa viktigast för tonartens bestämmande och kallas därför *hufvudtreklanger* till skillnad från de öfriga, som äro *bitreklanger*». Varför de äro viktigast, får man ej veta.

¹ Richter är här mycket konsekventare. Han formulerar: »En sammanställning enligt vissa grundregler af flere samtidigt ljudande toner kallar man i allmänhet *harmoni*, *ackord*. Harmoniläran framställer de olika slagen af ackorder och visar deras riktiga behandling; denna består i deras *regelbundna*, *naturenliga förbindande* med hvarandra . . .» Richter, Harmonilära, övers. av Bagge s. 9.

Han påpekar icke ens att de tillsammans innehålla skalans alla toner. Vidare heter det (s. 13): »*Parallella rena kvinter* få vid studiet af harmoniläran ej förekomma. De klinga illa.» Ett försök att förklara, *varför* de klinga illa, göres icke.¹ Vid behandlingen av biseptimackorden, säger han, att så väl i dur som moll septimackorden på 4:e och 7:e tonerna upplösas, det förra till D, det senare till T, i motsats till de övriga biseptimackorden, som upplösas i likhet med dominantseptimackorden. Denna avvikande upplösning motiveras icke på något sätt.²

Typisk är också avdelningen altererade ackord. Under hänvisning till det allmänt spridda verket vilja vi här göra endast några kortfattade anmärkningar till densamma. Bergenson giver i denna avdelning egentligen endast en ytterst schematisk framställning av att förutom grundtonen tersen, kvinten, septiman och nonan kunna altereras. T. ex. detta:



Här har lilla septimackordet på c genom grundtonens höjning till ciss blifvit *tersförminskadt septimackord* i hvilket alla intervallerna äro *förminskade* . . . Här omtalas sålunda endast, att i ett litet septimackord grundtonen kan altereras och att det så uppkomna ackordet får ett nytt namn. Men det säges ingenting om de förhållanden, under vilka denna alteration kan förekomma, ingenting om ackordets ställning i satsen före alterationen, ingenting om huruvida denna genom grundtonens höjning ändras, och ingenting om upplösningen.³ Alla exemplen med

¹ I 3:e upplagan har Bergenson under intrycken av den nyare musikens impressionistiska tendenser ändrat uttrycket till: »De klinga i allmänhet illa» (!)

² Richter och Winge, som upptaga endast 7:e tonens septimackords från det regelrätta avvikande upplösning, förklara denna, Richter genom att påpeka, att detta septimackord är uppbyggt på den förminskade treklngen, som på grund av sitt förminskade kvintintervall har sin givna upplösning, och Winge genom att hänföra ackordet till dominantnonackordet, där grundtonen är utelämnad.

³ Richter är i detta avseende åtminstone *något* mer upplysande. Så säger han t. ex., att C-durs treklang genom högalteration av grundtonen bliver förminskad treklang på 7:e steget i D-dur eller d-moll, eller på 2:a steget i h-moll, att i den överstigande treklngen kvinten egentligen är att betrakta som genomgångsnot, vilket han med exempel visar, att de tre över-

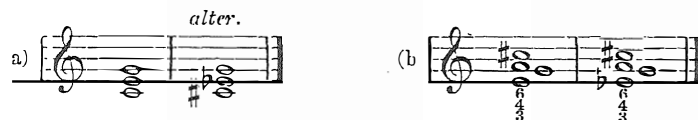
altererade ackord säga heller icke mycket. Det +, som Bergen-son utsätter vid vissa ackord, anger visserligen, att här är en alteration, men giver ingen som helst upplysning om dennas innebörd, huruvida den medför en funktionsförändring av ackordet eller om den är att anse endast som en enskild stämmas melodiska rörelse. Dessa åtta och en halv sidor med exempel på olika slags alteration bliva därför närmast att jämföra med de utförliga ackordtabeller, som föregingo och delvis fortsatte under generalbassisternas epok, där utan någon förklaring en mängd från olika kompositioner mer eller mindre godtyckligt utvalda ackord uppräknas utan någon förklarande text.¹

Dessa ytterst kortfattade hänvisningar visa i koncentrerad form, hur hela denna harmonilära är uppbyggd. Den uppvisar endast det »ackordmaterial», som genom århundradens utveckling vunnit användning av kompositörerna. Den försöker icke att förklara, *vad* som *sker* i harmoniutvecklingen² och eftersträvar icke att återföra det hela till en allt ledande princip, att visa ett inre samband mellan de olika formerna eller en logisk utveckling från det enklare till det mera sammansatta.³

Till sist skola vi fästa oss vid ytterligare en punkt i Bergen-

stigande sextackorden (överst. sextack., överst. terskvartsextack. och överst. kvintsextack.) i de flesta fall härleda sig från ackordbildningar på mollskalans 2:a ton och att deras upplösningssackord alltid är dominanten.

Bergenson betraktar det överstigande sextackordet som en »tersförminskad», (notexempel a), treklangs första omvändning, härleder det överstigande terskvartsextackordet från ett terskvartsextackord, (notexempel b),



(genom sänkning av basen) och det överstigande kvintsextackordet från det ovan nämnda tersförminskade septimackordet (dess första omvändning), utan att insätta dessa »ackord» i något slags sammanhang.

¹ I 3:e uppl. s. 71 står vid det exempel, där treklangsens på C-skalans 2:a ton såväl grundton som kvint äro lågaltererade, den anmärkningen, att det så uppkomna ackordet kallas *neapolitanska* sextackordet, och att det i vår tid användes såväl i moll som dur.

² Sådana försök gjordes av de ovan, s. 113, uppräknade författarna.

³ Så mycket ominösare verkar därför den uppmaning, som står att läsa i förordet till 3:e uppl.: »Till slut ett råd, särskilt till dem som ämna bliva fackmusici: *repetera ofta texten i läroboken*, på det att ej det logiska sammanhanget må gå förlorat!»

sons harmonilära, den harmoniska analysen vid modulationer. För denna giver han (s. 32) följande anvisning: »Man hänför alla ackord till den föregående tonarten så länge som möjligt och antecknar icke den nya tonarten, förrän ett för den förra tonarten främmande ackord inträder». Detta ter sig i praktiken på följande sätt (vi välja ett av de första, minst invecklade exemplen, det sista å s. 35):

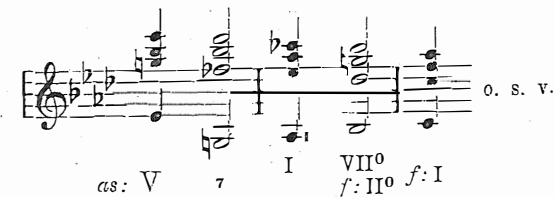


Denna analys säger praktiskt taget ingenting. Den omtalar endast att efter a: I G: V plötsligt inträder. Men hur denna övergång är möjlig, om den är en följd utav ackordens uppställning bredvid varandra eller om det kan tänkas existera något inre sammanhang vid övergången från en tonart till en annan, därom giver den inga upplysningar.¹

Att detta analysätt vid mera invecklade övergångar, t. ex. vid modulationer med altererade ackord, bliver ännu mera intetsägende, torde vara uppenbart. Sålunda torde det vara rätt svårt att utav grundtonsbesiffringen (ex. s. 78) g: I—F: II₇ + I

¹ När 1:a uppl. av Bergensons harmonilära 1899 utkom hade det redan i tolv år funnits ett fullt rationellt beteckningssätt för analys, i det att Riemann i sin Handbuch der Harmonielehre 1887 hade sin funktionsbeteckning helt utbildad.

Att för övrigt redan Weber hade modulationens innebörd, omtydning av funktioner, klar för sig och att han, åtminstone stundtals, utnyttjade sitt beteckningssatts möjligheter att angiva detta, visa exempel sådana som



(Versuch einer geordneten Theorie der Tonselzkunst II 1818 s. 211.)

o. s. v. utlista, att därmed menas en modulation »med det kvintsextackord, som härleder sig från förminskade septimackordet på höjda andra tonen i tonarten» (icke i den ursprungliga tonarten utan i den, till vilken man modulerar!).

Oaktat vi av utrymmesskäl ej kunnat ingå på någon genomförd kritik av Bergensons verk, torde redan av det ovan sagda med all tydlighet framgå, hur ytligt, schematiskt och ovederhäftigt denna Sveriges mest använda harmonilära är skriven, en kritik, som gäller, även om man anser den Richterska från generalbasen utgångna, nu allt mer föråldrade, harmoniläran vara den enda rätta.

II.

Utom Musikaliska akademien fanns det som sagt i Sverige under 1800-talet icke någon fullständig läroanstalt, ägnad musiken. I de enskilda skolor, som grundades, undervisades endast i vissa ämnen, oftast piano, sång och violin. Att ämnet musikteori i dylika skolor, om det över huvud taget fanns företrätt, i de flesta fall icke omfattade mer än de första, enklaste grunderna av harmoniläran, är naturligt med hänsyn till det ytterst ringa intresse, detta ämne alltid åtnjutit i vårt land.

1827 grundade Adolf Lindblad efter Logiers mönster sin berömda musikskola i Stockholm. Lindblad, som fått sin första ordnade undervisning i musikens teori av Haeffner, hade i Berlin, där han studerat för den grundliga Zelter och lärt sig bl. a. att skriva fugor utan instrument, gjort bekantskap med Logiers metod och blivit synnerligen förtjust i den. Om denna metod skriver han i ett brev till Geijer: »Logier, hvilken du utan förbarmande härstädes fördömde som charlatan, har för mig antagit den lede frestarens gestalt och fångat mig, men han har gjort det så mästerligt, att jag ej är i stånd till minsta reflexion deröfver. Han har nemligen uppfunnit en metod, hvarmed han kan undervisa 12 till 24 barn på en gång i musik, teoretiskt och praktiskt. Resultatena af denna metod äro förvånande. Ett barn om 7, 8, 9, 10 år sätter genast bas och mellanstämmor till hvad melodi man må uppgifva och omvänt sätter melodi och mellanstämmor till hvad bas man uppger åt detsamma, spelar med säkerhet och takt fugor, och sonater, uppger grundton till hvarje

ackord med en förundransvärd hastighet — jag har sjelf sett detta och varit nära förtviflan öfver att ej ega tiondedelen af en sådan routine —, kan uppge tonarten, hvarur det spelas i orkestern, när det är på operan, och har ett så öfvat öra, att det kan följa ett stycke i alla dess modulationer...»

Han finner metoden god och för Sverige kanske av större vikt än för Tyskland, »emedan ingenstädes okunnigheten om de viktigaste ämnena i musiken är så stor som i Sverige». Han slutar brevet: »Man gör Logiers metod orätt om man säger, att han med densamma vill bilda kompositörer, — han vill blott underlätta de mekaniska svårigheterna och bilda musikalskare till annat än dåliga exekutörer med alldeles intet begrepp om harmoni eller musik öfver hufvud: — det är ingenting annat än en *musikalisk skola*,¹ som har ett ofantligt företräde framför den enskilda undervisningen, sådan den hittills blifvit öfverallt bedrifven».²

Logiers metod blev av betydelse även för en annan musikskola i huvudstaden, i det att J. N. Ahlström, bl. a. verksam som kapellmästare vid en del teatrar i Stockholm, därstädes år 1854 öppnade ett institut för Harmoni och instrumentation efter denna metod.³ Ahlström översatte även efter Logier »Lärobok i harmoni och komposition», avsedd att utkomma i 10 häften, av vilka dock endast de tre första, slutande med modulationer medelst dominantseptimharmoniens omvändningar, utgavos.

I september 1889 öppnade Fredr. Peterson, verksam som pia-

¹ Logier var berömd för sin uppfinning, Chiroplasten, en maskin, som reglerade handens ställning vid pianospel, och ännu mer för sin metod att giva gemensam pianoundervisning åt fler på en gång — unisont spelande på flera instrument.

² C. R. Nyblom: Adolf Fredrik Lindblad, Stockholm 1881 s. 30 ff.

³ I Ny Tidning för musik d. 14 jan. 1854 står ett meddelande om detta institut: »Den verksamme orkesteranföraren vid Mindre Theatern Hr Ahlström har öppnat ett institut för Harmoni och instrumentation, efter Logiers method. Harmonicursen är ämnad att fullständigt genomgå på 48 lectioner, med 2 timmar för hvarje lection. Hr A. säger i sitt program, att en elev, som fullständigt genomgått denna curs, bör, med alla de olika modulationer, som harmonien i så rikt mått erbjuder, kunna harmonisera en förelagd melodi, om än aldrig så invecklad, samt arrangera den för fyra röster eller violinqvartett med imitationer, dissonerande förehållningar m. m.... Hr A. kommer att genom de examina han efter slutad curs med eleverna ämnar anställa, bevisa de hastiga resultat han genom sin method lyckats vinna...»

nist och pianolärare, Allmänna musikaliska förskolan. I denna skola, liksom i hela sin strävan som lärare, ville han bibringa en rationell och tidsenlig musikkunskap åt dem, som ägnade sig åt pianospelning. Detta skulle ske genom att vid undervisningen använda sig av musikediktamen och musikanalys.

Några år tidigare hade Peterson hållit en del föreläsningar om rytmen, vilka också utgavos i tryck. I dessa föreläsningar framlade han de teorier om och lagar för den musikaliska rytmen, som uppställts av fransmannen Mathis Lussy. Inom ett musikstycke råder mellan de olika tonerna en viss frändskap eller attraktionskraft, som icke med våld kan upphävas utan att den musikaliska känslan erfar obehag. På vissa ställen är emellertid denna attraktionskraft svagare, vilket medför, att örat erfar en känsla av vila; man förnimmer ett slutfall.

»Den musikaliska rytmen består deruti, att omvexlande starkare och svagare ljud anordnas på ett sådant sätt, att örat på bestämda, regelbundna eller oregelbundna, mellantider erfar denna känsla af hvila, denna bestämda uppfattning af ett mer eller mindre fullständigt slutfall. De noter, som befinna sig mellan tvänne sådana hvilopunkter, bilda tillsammans en rytm.»¹

Kännedom om rytmen är av avgörande betydelse för förståelsen av en kompositions uppbyggnad och för ett rätt framförande av densamma. Läran om rytmen är på samma gång läran om att riktigt uppfatta musiken. Dess studium är av största nytta vid all undervisning.

I en artikel i Svensk musiktidning utvecklade Peterson närmare, hur undervisningen vid hans skola skulle tillgå. Det bästa sättet att meddela den studerande kännedom om och förståelse för rytmen och därigenom kunskap om musikens naturliga form, är den rytmiska analysen. Denna bör dock helst idkas i samband med diktamensövningar, »ty medelst detta berömda metodiska förfaringssätt kan en levande kunskap om såväl sjelfva rytmen som dess regelrätta betoning lättast förvärfvas».²

¹ Peterson: Tre musikaliska föreläsningar om rytmen, Sthlm 1887, s. 12.

² Om Musikanalys, Svensk musiktidning nr 10 1889. I början av artikeln heter det: »Det är en känd sak, att den utöfvande konstnären, för att hans utbildning skall anses fulländad, äfven bör ega teoretiska insigter, som motsvara tonsättningsstudier, ty förmågan att förstå och kunna intränga i den komposition, som skall utföras, kan icke ernås genom blotta mekaniska studier. Musikundervisningen i vårt land synes likväl föga hafva tagit intryck

Beträffande undervisningen i harmonilära vid övriga musikskolor, i Stockholm eller landsorten, bedrevs den väl, då de flesta lärarna voro utgångna från akademien i allmänhet efter de principer, som där följdes och med användande av de av akademien antagna läroböckerna. Så användes vid den på 1880-talet av Rickard Andersson i Stockholm grundade musikskolan, där till en början Emil Sjögren undervisade i harmonilära och kontrapunkt, först Richters och sedan Bergensons harmoniläror.¹

III.

Utom de i det föregående behandlade läroböckerna utkommo i vårt land under 1800-talet ytterligare ett antal harmoniläror och en del allmänna musikläroböcker. Att här närmare ingå på eller uppräknat dem alla är meningslöst. De flesta äro ytterst elementära och behandla mycket kortfattat notsystemet med klaverna, tonerna, intervallen, skalorna och tonarterna, takt och taktarter, en del fackord o. s. v. samt, där de sträcka sig till ackordläran, de vanligaste ackorden och deras användning. De något utförligare vilja meddela färdighet i att sätta ett enkelt ackompanjemang till en given melodi. Typiska äro titlar sådana som »Harmoni-Lära för diletanter», »Lättfattlig lärobok vid den förberedande undervisningen i sång och musik», »Kort framställning af musiklärans grunder».

Ett av de första arbetena av detta slag, som utkom i Sverige, var musiklärarens i Linköping, J. A. Mecklins (skriver sig även Miklin) ovan omnämnda bok »För begynnare i tonkonsten»,

af detta förhållande, ty den teoretiska underbyggnad, som vanligen består, är i allmänhet så knapp, att den i de flesta fall inskränker sig till ett blindt förtroende till de andliga naturgåfvornas sjelfutveckling. Ehuru det visserligen är sant, att harmonistudier idkats... har dock det omständliga, för den blifvande kompositören mera lämpade arbetssättet oflast lagt hinder i vägen för att dessa teoretiska studier kunnat fullföljas till en sådan grad, att den studerande hunnit få någon kunskap om musikalisk formbildning och rytmik. Kännedom om dessa saker är likväl vid allt utöfvande af musik af större vikt, än kunskapen om stämföring och sättet att sammanbinda ackorden med hvarandra för tonsättningsändamål, ty konsten att frasera beror af musikens allmänna konstruktion, men ej af enskilda ackords förhållande till hvarandra.»

¹ Om R. Andersson och hans skola se S. Lizell, Richard Andersson 1851—1918. Minnesteckning. Sthlm 1919.

vars 1:a upplaga trycktes 1802. En andra upplaga, oförändrat avtryck av den första, men tillökad med »Kort orgverks-beskrifning af H. P. Johnsen, Kongl. kapellmästare och Utdrag af Kongl. mus. direct. Abbé Voglers inledning till harmoniens kännedom med bifogad tabell», utgavs 1819. Boken är en kortfattad allmän musikhärad i 5 kapitel, som enligt företalet är tecknad efter Sulzers »Theori der schönen Künste», Rousseaus »Dictionnaire de musique», Voglers »Inledning till harmoniens kännedom» och Klaverskola samt Mozarts Violin-Schule, med en »Tabell innehållande skalorne för klaver, violin, altviol och violoncelle; jemte några öfningsexempel för violin».¹ Äro dessa fem kapitel, såsom avsedda för nybörjare, mycket kortfattade, bliver dock hela arbetet genom de rikt tilltagna, för mera intresserade avsedda, anmärkningarna ganska omfattande. Dessa anmärkningar innehålla historiska uppgifter, utdrag ur Sulzers och Voglers skrifter, redogörelse för olika temperaturer, beskrivning av hur en strängs harmoniska eller aritmetiska delning giver de olika intervallen o. s. v. Även om Mecklins bok i fråga om språkets och uppställningens klarhet lämnar rätt mycket öfrigt att önska, visar den dock författarens stora intresse för saken och goda vilja att på en i jämförelse med andra dylika svenska arbeten från denna tid tämligen bred grund försöka »gifva Ungdomen, jemte ett ideal af konsten, en närmare anledning att känna Herr Abbé Voglers och andra skrifter, till framtida beredning av den insigt och skicklighet, hvarförutan namnet musikus, äfven med en större färdighet i exsekution, lätt nedsättes till det af spelman».

1820 utgav C. A. Stieler en sånglära, den första något mer utförliga, på svenska. 1:a avdelningen innehåller de enklaste musikteoretiska grundbegreppen, noter, klaver, skalor, tonarter, intervall, takt och taktarter o. s. v. N. Möllers »Kort undervisning i kyrksång» (1839) motsvarar till innehållet helt denna 1:a avdelning av Stielers bok, av vilken den långa stycken är en direkt avskrift; tillagda äro endast en avdelning om de grekiska

¹ De fem kapitlens överskrifter lyda: I. Om tonkonstens art och indelning; II. Om skalor och tonarter (här redogöres även bl. a. för pianots omfattning, stränginstrumentens strängar, trumpetens och valthornets omfattning, klarinetterns stämning o. s. v.); III. Om takt, tempo, rytm och expression; IV. Allmänna anmärkningar om exsekution på tangent- och stråkinstrumenter och V. Något om ackorderne.

tonarterna och en om tonarternas karaktär. Som kuriosas må här ett par karakteristiska avsnitt citeras:

»C Dur, uttrycker oskuld och ett okonstladt väsende; oförskräckt i faran och hjeltemodig storhet: A Moll, god, ren, ädel och from qvinlig karakter: D Moll, svärmodighet, en passionerad sinnesstämning och ett knarrigt lynne på grund af lidna oförrätter: G Moll, folkvisornas tonart, som än i dag genom sin oförklarliga enkelhet framlockar tårar vid åtankan på förfädernas lefnadssätt, seder och husliga sällhet: C Moll, kärleksförklaring och derjemte klagan öfver en obesvarad känsla. Den kärleksdruckna själens maktlöshet, trånad och suckar ligga i denna Tonart...»¹

1849 utgav Möller en 2:a upplaga av sin bok under titeln »Lärobok i kyrko-sång för skolor och dem som taga kyrko-sångare-examen, grundad på andras och egen erfarenhet». Denna 2:a upplaga är endast en utvidgning av den 1:a, i det att den innehåller en 2:a avdelning med en kort beskrivning av olika slags kyrkomusik och en uppräknings av de vanligaste ackorden, sammanställd efter Drakes harmonilära.

Abr. Mankells 1835 utkomna »Lärobok i musiken med särskildt afseende på sång» innehåller först en del sångövningar med sifferskrift och behandlar sedan, utom en del särskilda iakttagelser vid sång, främst notsystemet, klaverna, tonarterna, tempoförteckning, de vanligaste musikaliska prydnaderna o. s. v. Men då den också något behandlar flerstämmig musik, upptager den de första elementen av ackordläran, dock endast durtreklangen och durdominant-, septim- och nonackorden samt berör vidare ytterst flyktigt dissonansernas behandling och en del kontrapunktiska former, kanon och fuga. Efter omnämnandet av nonackordet heter det (s. 132): »Utan att längre stadna vid detta ämne [ackordläran], må ännu endast nämnas, att detsamma

¹ Denna uppfattning av den olikartade karaktären hos de olika tonarterna går ytterst tillbaka på grekernas ethoslära. T. Norlind angiver i sitt arbete »Beethoven och hans tid», s. 170, såsom lärofäder för denna lära sådana den i Västerlandet var utbildad vid 1700-talets slut Corvinus, Kircher, Mattheson och Schubarth och behandlar därefter utförligt Beethovens ställning till densamma. Kirnberger giver i Die Kunst des reinen Satzes II, s. 51, ett utdrag av Printz' och Buttstedts karakteristiker av kyrkotonarterna och påpekar s. 71, att det är en väsentlig sak för en tonsättare, »dass er die Eigenschaften der verschiedenen Töne genau kenne und jedes Tones Charakter empfinde».

naturligtvis gäller om *Moll*, som exempelvis på de sista sidorna blifvit anfördt om *Dur* [förf. har aldrig talat om molltreklängen eller om hur den bildas!] att de omtalta accordernas yttersta intervaller kunna ökas och minskas, hvarigenom följakteligen hela accordet förändras, samt att väsentlig och tillfällig företeckning kan inverka på accorderna likaväl som på enkla noter, och förändra dem för kortare eller längre tid.» Att Mankell, denne motståndare till all högre konstmusik, icke skulle ägna harmoniläran någon djupare behandling, är knappast ägnat att förvåna.

J. A. Josephsons »Elementar-lära i musik» (1:a uppl. 1860, 2:a tillökade uppl. 1862) är en starkt förkortad omarbetning av Marx' »Allgemeine Musiklehre» (1839). (Josephsons arbete, 2:a uppl., omfattar 88, Marx' 358 s.). De flesta av Josephsons not-exempel äro direkt avskrivna efter Marx. Beträffande ackordläran uppvisar Josephsons bok en liten olikhet i förhållande till dennes. Han giver nämligen i noter exempel på treklanger och septimackord på dur- och mollskalornas alla toner, vilket Marx aldrig gör. Intet som helst beteckningssätt för ackorden finnes vare sig hos Josephson eller Marx, icke ens generalbas-besiffring.

Ett avskräckande exempel på, vart schematismen i fråga om tersuppbbyggandet kan leda, utgör en Harmonilära av domkyrkoorganisten och musikläraren i Linköping J. Fr. Törnwall, vars första upplaga utkom 1865. (En andra något tillökad upplaga utgavs 1876.) I förordet till 2:a upplagan heter det: »Det accord-system, som uti denna harmonilära blifvit använt är så tillvida nytt, att det upptager alla *stamaccorder* med *förvexlingar* på dur- och mollskalornas alla toner, hvaremot andra, så väl äldre som nyare harmoniläror, endast upptaga det inskränkta antal accorder, som användes i den 'Holländska skolan' såsom *regelbundna*, samt såsom '*undantag*' eller '*fria*' harmonier en mängd accorder, de der tid efter annan, genom att hafva af större mästare blifvit använda, vunnit häfd. Dessa '*undantag*' och '*fria*' harmonier, hvilka utgöra ett nog stort antal för att betaga *reglorna* sitt värde, försvinna såsom sådana, i det de ingå såsom regelbundna harmonier, enligt detta system.»

Törnwalls »system» gestaltar sig i korthet på följande sätt. Stamackorden utgöras icke endast av treklanger, septim- och nonackord utan även av undecima- och tredecimaackord på ska-

lans alla toner. Ackordsystemet är således byggt på sju över varandra lagda terser, där stamackorden och deras förväxlingars olikheter bero på den ton i skalan, till vilken de hänföras. Enligt detta system kan man nu lätt analysera varje dissonerande ackords om än aldrig så oregelbundna upplösning. Det dissonerande ackordets grundton utgöres nämligen alltid av tonen en kvart under upplösningssackordets grundton. Så är ackordet $g-d^1-f^1-h^1$ septimackord på *g*, om upplösningen sker till *C*, nonackord på *e*, om upplösningen sker till *a*, undecimaackord på *c*, om upplösningen sker till *F*, tredecimaackord på *a*, om upplösningen sker till *d* o. s. v. Enligt detta system borde snart sagt vilken ackordbildning som helst kunna upplösas hur som helst och ändå bevara skenet av »regelbundenhet». Denna konsekvens drager dock icke Törnwall. Tvärtom står han för övrigt i sin harmonilära på ytterst strängt traditionsbunden mark. Så klandrar han skarpt Berwald, för att denne i en koral vid en

	III	VII	V
kadens använt ackordförbindelserna	d	$\frac{I}{V}$	$\frac{III}{I}$
	$\frac{V}{V}$	$\frac{I}{V}$	$\frac{III}{V}$

(enligt Riemanns beteckningssätt) och säger: »Ingen accordlära medgifver quintsext-accorden på *c* nöjaktig upplösning till liten treklang på *g*. Detta, jemte flera ställen, bevisar att B., i afseende på accordläran, frigjort sig från antagna regler och gillat '*fria*' hamonier.»¹ Även om Törnwall icke, såsom senare Riemann, behövde ha betraktat denna kadens, $gVII: ^\circ d$, för den i moll egentligen naturligaste, borde han väl hava följt sitt eget analyseringssätt och då funnit att detta ackord $gVII$, som upplöser sig till $^{\circ}d$, vore att betrakta såsom ett undecimaackord på *d* med utelämnad grundton och ters. Han kunde då omöjligt ha klandrat ackordföljden som sådan, eftersom enligt förordet i hans harmonilära alla s. k. »undantag» och »fria» harmonier ingå såsom regelbundna, utan hade möjligen bort anmärka på stämföringen, som i stället för att naturligast giva *g*-moll ackordet i sextläge, bringar det i grundläge. Törnwall är för övrigt en ivrig förkämpe för kyrkotonarterna, vilka han vill se använda i en »renhet», som de aldrig någonsin ägt.

1871 utgav L. A. Lundh en harmonilära avsedd för seminarier och högre läroverk ävensom till självstudium. En 2:a uppl.

¹ Harmonilära, 2. uppl. s. 134.

utkom 1881, som skiljer sig från den 1:a därigenom att övnings-exemplen delvis äro omarbetade och deras antal ökat. Lundh säger i förordet, att enligt hans förmenande vore de i Sverige utgivna harmonilärorna allt för vidlyftiga och beräknade endast för blivande kompositörer, vadan det stora flertalet av dem, som studerade harmoni, tröttnade på halva vägen, innan en ens knapphändig överblick av hela ämnet hunnit förvärfvas. Han ville nu med sitt arbete giva en enkel och lättfattlig framställning av harmonilärans grunder och uppställde som mål: »ackompanjemang till en given melodi». Hans bok innehåller rätt utförligt det viktigaste av harmoniläran och är närmast en förökling av Richters arbete.

Av utländska verk översattes under 1800-talet, utom de ovan nämnda av Vierling, Logier och Richter, av Bengzon efter Wohlfahrt »Elementarkurs i harmoniläran» och av A. Lindgren efter Lobe »Musikens katekes», vilken sistnämnda är icke endast en harmonilära utan snarare en kortfattad allmän musikhära.

Det återstår oss nu att med ett par ord omnämna trenne svenska musikfrämjare från 1800-talets mitt och slut, av vilka två, Carl Johan Fröberg och Adolf Lindgren, voro de snart sagt enda självständiga musikteoretikerna i Sverige från denna tid, och den tredje, Johan Lindegren, var Sveriges på sin tid främsta kontrapunktiker och kompositions lärare.

Fröberg, som under en tid var cellist i hovkapellet, verkade vid mitten av 1800-talet som musikhärare i Uppsala och Stockholm och bildade 1868 en elevteater. Han utgav en hel del arbeten inom musikteoriens och musikestetikens områden, av vilka kunna nämnas: »Några ord om de sköna konsternas betydelse» (1855), »Grundlagarna för pianospelets teknik jemte det väsendtligaste af allmänna musikhäran» (1861), »Om tonkonstens betydelse såsom allmänt bildningsämne» (1867) och »Försök till grundläggning af en verkligt rationell harmoni- och tonsättningslära» (1878). Alla dessa skrifter bära vittne om författarens allvarliga sträfvanden för att höja den musikaliska bildningen i landet och om hans djupa uppfattning av konstens stora betydelse och höga uppgift.¹

¹ Då Fröbergs verksamhet var av den art, att en mer detaljerad redogörelse för densamma kan anses fullt motiverad, ämnar förf. i annat sammanhang ägna den en specialstudie och inskränker sig därför här till endast ett flyktigt omnämnande.

Fröbergs huvud- och livsverk utgör »Försök till grundläggning...». Av detta arbete med vilket Fröberg var sysselsatt i trettio år och som framsprungit ur författarens, ända sedan ungdomsåren, djupt kända *behov av att förklara tonkonstens verkningar* och på rationell grund på ett vetenskapligt tillfredsställande sätt uppställa dess lagar, utkom endast första delen i tryck. Andra delen finnes i ett fullt avslutat manuskript förvarad i Musikaliska akademiens bibliotek. Om detta verk må här ytterligare blott anmärkas, att Fröberg i detsamma utgår från Hauptmann, med vilken han har mycket gemensamt, att hans bok icke är avsedd uteslutande såsom ett teoretiskt arbete utan även såsom en praktisk lärobok och att den i den praktiska grundläggningen och systematiseringen av innehållet närmast överensstämmer med Richters harmonilära samt att den innehåller många självständiga och framsynta iakttagelser, så t. ex. om altererade ackord och om dissonanser.

En anmälan av detta arbete finnes införd i nr 5 av tidskriften »Necken» från år 1880. Då det kan vara av intresse att se, hur avvisande man på sina håll ställde sig mot den nyare rationella harmoniläran, skall denna anmälan här i korthet anföras. Det heter där: »Sedan store andar gått hädan, lemnande sina fulltoniga lyror i arf åt efterkommande, hvilka ej sällan, hufvudsakligen på grund af en viss småförståndig, nykter välmennings fagra dygd sökt häfda sin rätt till sagde arfs besittning; så har äfven dessa lyrors klang undergått åtskillig modifikation; och hela spelsättet, jemte metoden för dess inlärande, blifvit på hvarjehanda sätt 'rationaliseradt'. Man har låtit sig angeläget vara, att liksom nedfira tonvetenskapen från dess en gång innehafda, genom seklers ihärdiga sträfvanden onådda, med konsten sjelf jemnhöga ställning samt att, så vidt möjligt, söka reducera honom till anspråkslösare dimensioner och kvaliteter, till ackord och formlära, på det icke glansen af en hänsvunnen tid måtte alltför bjert sticka i ögonen. Den ödsliga, rudimentärt prosaiska sfer, hvari denna vetenskap alltså råkade vid och genom uppgifvandet af den melodiska principen, den kontrapunktiska allsidigheten sökte man till en tid, fast förgäfvades, upplifva genom inrymmande deri af den matematiska klangläran, för naturfilosofen mycket intressant, för sånggudinnorna, gudnås, föga uppgiggande. Kommo så tyskarna Marx, Lobe, André, Richter att icke glömma Dehn och Bellermand, med sina resp. kompositions-

lärar, hvardera med sina förtjenster och möjliga svagheter, samt ändtligen Moritz Hauptmann, som i sin »Natur der Metrik und Harmonik» (titeln lyder »Die Natur der Harmonik und der Metrik») visserligen nedlade en och annan fintlig iakttagelse, men som för öfrigt i teorien förföll till ett sterilt och ödsligt 'filosofierande öfver treklängen'.

Dessa Hauptmanns spekulationer hafva dock funnit en varm förespråkare i förf. till den bok, vi härmed pliktskyldigast anmäla. Arbetet utmärker sig för en mäktig höglärd tendens, be- tingad af föresatsen att på metafysisk väg söka leta sig fram till klar åskådning i musikaliska ting.»

Recensenten finner stilen alltför filosofisk. »Nu är ackord- läran ett lätt ämne, så vida man inte enkom vill göra henne svår. Bokens konstnärliga intentioner låta på åtskilliga sidor glimtvis förnimma sig; likväl är hon ej fullt länsad från dessa friheten onödigt hämmande föreskrifter, som dess värre vanli- gen belamra dylika verk.» Boken är ytterst svårfattlig och fordrar djupa filosofiska kunskaper för att kunna förstås. Till sist på- pekar recensenten en del tryckfel och dåliga exempel med kvint- följder, enformig rytm, tröttande upprepning av sekvenser och förtäckta oktaver och kvinter, även detta pliktskyldigast.¹

Helt annorlunda låter det dock hos A. Lindgren. Denne skrev med anledning af Fröbergs död i maj 1884 en artikel i Svensk Musiktidsning om Fröbergs »Försök till grundläggning af en verkligt rationell harmoni- och tonsättningslära». Han börjar där med att giva uttryck åt sitt vemod öfver, att Fröberg ej var född i ett land, där hans stora begåvning kunnat komma till sin rätt och där han haft tillfälle till grundliga förstudier, vilket säkert skulle hava givit honom ett namn bland de framstående musikteoretikerna. »För hvarje gång vi taga denna bok i han- den sker det med en känsla af vemod; vemod öfver hvad den- samma under lyckligare omständigheter kunnat blifva, vemod öfver det teoretiska och historiska musikstudiets föraktade ställ- ning i vårt land, der hvart enda vilkor för en verklig uppblomst- ring af denna vetenskap saknas; här finnes hvarken uppmun- tran och understöd från det allmänna för dylika studier eller lärostolar därför vid universitet och akademier (den enda insti-

tution, som skulle erbjuda sådana och som *borde* bära något an- svar för en slik brist på uppmuntran, väljer, som bekant i all- mänhet både ledamöter,** tjänstemän och stipendiater icke efter offentligt ådagalagda meriter och förmåga utan på grund af bevägenhet och kotteriintressen); här finnes för sådana studier hvarken litteratur eller lärare, hvarken mäcenater eller donatio- ner, hvarken offervilliga förläggare eller en intresserad läse- krets.¹ Under sådana bedrövliga förhållanden blev Fröbergs ar- bete en »torso, ej blott kvantitativt utan även kvalitativt; det lof- var mer än det håller, på samma gång det vitnar om en rik växtlighet, förkrympt af brist på luft. Man kan i vissa bittra ögonblick vilja gråta blod vid tanken på, huru ett vetenskap- ligt gry sålunda går totalt förlorat för den europeiska konser- ten; blott i följd af olyckan att ej tillhöra 'de stora kulturnatio- nerna' utan en kråkvinkel med abderitiska traditioner i fråga om musikaliska inrättningar, hvilka dels icke existera, dels icke motsvara sitt ändamål.» Denna avdelning af artikeln slutar: »Ofvanstående rader ha nästan utseende af ett ångestskri. Nå väl, må de stå som ett sådant! Och må de för en framtida arkeo- log — förr kunna vi kanske ej hoppas att någon menniska ens l ä s e r vår uppsats — gälla som ett sanningsvittne bland andra från den musikaliska stenåldern i Sverige.» (Kurs av förf.).

¹ Anmärkningen vid **) lyder: »Att Fröberg, vår främste musikteoretiker, aldrig blef ledamot af Musikal. akademien, är lika naturligt, som att vår förste symfonist blef det först fyra år före sin vid 72 års ålder inträffade död, att en af våra främsta koralkännare vid sin död i fjol ej hunnit blifva det och att vår främste musikbiograf troligen heller aldrig hinner dit, efter- som han nu i öfver 40 år, stampat som 'associé', omgifven af två instru- mentmakare».

Med »vår förste symfonist avses Berwald, som blev medlem 1864 och, som bekant, dog fyra år därefter, 1868. Med »en af våra främste koralkännare» menar Lindgren förmodligen J. V. Beckman. Lindgren har dock i så fall (troligen i hastigheten) misstagit sig angående årtalet för Beckmans död. Han dog nämligen 1873 och icke 1883. (C. A. Moberg framhåller i sin studie »Musik und Musikwissenschaft an den schwedischen Universitäten», »Mitteilungen der internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft», årg. II 1 s. 24; Beckmans arbeten inom den svenska hymnologien såsom viktiga och förtjänstfulla och redogör där också för Beckmans forskningar öfver not- skriften.) »Vår främste musikbiograf» är J. L. Höijer, vilken, som bekant, 1864 utgav det första modärna svenska musiklexikonet. Han blev associe- rad 1845 och »hann» mycket riktigt aldrig bliva medlem, då han dog i juli 1884.

¹ Denna anmälan är visserligen icke signerad, men ingen mindre än J. Lindgren torde hava skrivit den. Hela stilen är typisk för honom, likaså framhållandet av den melodiska principen såsom grund för all högre musik.

I nästa avdelning av artikeln giver Lindgren en mycket kortfattad kritisk exposé av Fröberg's arbete, där han först skarpt kritiserar den uppkonstruerade talsymbolik, Fröberg i likhet med Hauptmann lagt till grund för sin framställning, och där han sedan uppehåller sig främst vid den klara och framsynta uppfattningen av dissonansernas och septimackordens natur.

Adolf Lindgren, vilken i Uppsala ägnat sig åt filosofiska, estetiska och musikaliska studier, var som bekant verksam som musikskriftställare i Stockholm. Han var länge referent i Aftonbladet och vann där anseende som Sveriges bästa musikkännare. Tyvärr var han ej knuten vid någon musikundervisningsanstalt och blev heller aldrig i tillfälle att samla sina krafter till något större vetenskapligt arbete, vadan hans omfattande musikaliska bildning och stora vetenskapliga begåvning ej kom det svenska musiklivet till godo i den omfattning, som under lyckligare förhållanden hade kunnat bli. fallet.

Sin förnämsta insats gjorde Lindgren i och med utarbetandet av musikavdelningen i 1:a upplagan av Nordisk Familjebok. I de musikteoretiska artiklarna, som här närmast intressera oss, förmedlade Lindgren till den svenska allmänheten kunskapen om alla de framsteg framför allt på den rationella harmonilärans område, varpå senare hälften av 1800-talet var så rik. Detta skedde dock icke endast genom ett enkelt refererande. Lindgren intager alltid en självständig, ofta skarpt kritiserande, ståndpunkt. Stöder han sig i de tidigare artiklarna, t. ex. från 1880 »Dissonans», som han definierar som »förhållandet mellan sådana toner, hvilkas samtidiga ljudande orsakar 'sväfnings' eller periodiska störningar i samklängen», främst på Helmholtz, röjer han i fortsättningen en allt större påverkan av de forskare, som ej anse Helmholtz' fysikaliskt-fysiologiska förklaringar uttömmande utan mera betona den psykiska aktiviteten vid det musikaliska hörandet.¹ Så säger han i artikeln »Klang» från 1884 om fyrklängen att den, ehuru förebildad i naturen, betraktas såsom dissonans, vilket närmast beror på »de störande 'sfäfnings', som uppstå vid septimans tillträde och som göra, att tonsinnet ej kan uppfatta denna klang såsom ett enda harmoniskt helt, utan snarare (enl. den nyaste rationella harmoni-

¹ De främsta av dessa forskare voro som bekant von Oettingen, Riemann och Hostinsky, vilken sistnämnde blev av den största betydelsen för Lindgren. Hostinskys »Die Lehre von den musikalischen Klängen» utkom 1879.

läran) fattar den såsom en representant för två treklanger, hvilka då sträfvat efter förmedling genom en närbesläktad sådan ('upplösning')». Vidare heter det i artikeln »Konsonans», att en egentligen (d. v. s. till sin yttre form) konsonant klang under vissa förhållanden kan bli dissonant: »allt beror på huruvida densamma af den estetiska uppfattningen för tillfället betraktas såsom en enhet eller en mångfald af klanger. Det rent fysiska välljudet kan visserligen vara bidragande men icke ensamt bestämmande för begränsningen af begreppet konsonans.» Lindgren anser Helmholtz' förklaring av mollklängen — detta den rationella harmonilärans stora tvisteämne — såsom en »grumlad» konsonans, uppkommen av en tvåfald av klanger, för den antagligaste men anmärker dock, att denna förklaring synes »hota mollklangens egenskap af konsonans, så sant konsonans är — klangenhets».¹ Han kritiserar skarpt teorierna om undertonerna och framhåller att dessa ej kunna anses likställda med övertonerna, då man ej lyckats med att bevisa dem såsom objektivt hörbara. Möjligheten av att Riemann verkligen skulle hava hört undertoner, förnekar Lindgren på grund av några av honom själv utförda akustiska experiment.²

Utom denna musikavdelning i Nordisk Familjebok skrev Lindgren en mängd tidningsuppsatser, av vilka en del infördes även

¹ I studien »Konsonans och dissonans», (införd i Svensk Musiktidning och i tysk översättning i Mus. Centralblatt och i Allgem. Musik-Zeitung), där Lindgren i allmänhet följer Hostinsky, klandrar han dock denne för bristande konsekvens i fråga om mollklangens förklaring. Hostinsky, vilken, som bekant, anser molltreklängen för en trefald av klanger, säger, att densammans fullkomliga konsonans i intet avseende bliver ifrågasatt, trots att den ej tillåter någon enhetlig tydning. Detta beror på, att han vid definitionen av begreppet konsonans utgår från tvåklängen. Om därför ett ackord kan sönderdelas i endast konsonanta tvåklanger, är hela ackordet som sådant konsonant. (En tvåklang är konsonant, om dess båda toner ingå som någon av de lägre partialtonerna i samma klang.) Lindgren däremot anser, att även ett mer än tvåstämmigt ackords alla toner måste såsom partialtoner tillhöra samma klang för att detsamma skall gälla för konsonant. Han drager också den från hans ståndpunkt riktiga konsekvensen härur och förnekar mollklangens konsonans.

² Dessa experiment utförde Lindgren så, att han med pappersryttare på en strängs svängningsknutar visade, att denna sträng icke svängde totalt, om en sådan högre ton anslogs, som bland sina undertoner hade bort hava strängens i fråga egentona. Lindgren framlade dessa resultat i Allgem. Musik-Zeitung 1886. Först senare, 1890, utförde Stumpf samma experiment, dock med användande av violin i st. f. piano.

i tyska tidskrifter. Dessa sistnämnda utkommo senare i bokform under titeln »Drei harmonische Studien». I den första av dessa studier, »Mathematische Massverhältnisse auf den ersten Satz von Beethovens Eroica angewendet», använder Lindgren »gyllene snittet» på Eroicans första sats och visar så, hur i formellt hänseende oerhört regelbundet denna är uppbyggd. Den andra studien är den redan nämnda »Konsonanz und Dissonanz». I den sista, »Ueber das Quintenverbot», behandlar Lindgren efter en orienterande historisk översikt först de två viktigaste förklaringarna, som givits angående kvintförbudet och vilka han kallar den kontrapunktiska och den harmoniska, och drager sedan i avdelningen »Erlaubte Quintenfolgen» konsekvenserna ur Ambros' sats, att kvintföljder förlora sin anstötthet under förutsättning av att de 1) ej innehålla några harmoniföljder, som ej äro samhöriga, och 2) ej strida mot en naturlig d. v. s. förnuftig stämföring. Dessa konsekvenser drager Lindgren »vollständiger und systematischer als Ambros oder ein anderer gethan».¹

Samma öde, — att på grund av ogynnsamma yttre förhållanden icke kunna fullt utveckla en rik begåvning och ej bliva i tillfälle att till lösandet av stora uppgifter få användning för ett ovanligt kunnande — som så hämmat både Fröberg och Lindgren i deras verksamhet, träffade också Johan Lindegren. Trots oerhörda ekonomiska svårigheter genomgick han akademien, där han bl. a. studerade teori för Berens d. ä., och förskaffade sig genom självstudier en omfattande icke endast musikalisk utan även allmänt humanistisk bildning. Lindegren, som 1881 utnämndes till musiklärare vid Jacobs lägre allmänna läroverk i Stockholm och några år senare tillträdde kantorsbefattningen vid Stockholms storkyrka, vann anseende som en ovanligt framstående lärare och gjorde sig känd som Sveriges skickligaste kontrapunktiker och bäste koralkännare.² Han tjänstgjorde

¹ Adolf Lindgren, som mer än de flesta förtjänat en uppmuntran och ett erkännande, var varken medlem av eller ens associerad i Musikaliska akademien.

² Hugo Alfvén, Lindegrens störste lärjunge, som i Hvar 8 dag (nr 18 d. 3 febr. 1907) skrev en artikel om Lindegren, tvekade ej, att som sin bestämda övertygelse framhålla, att han inom sitt område vore en av samtidens yppersta auktoriteter.

Se även »Johan Lindegren. Hans liv och verksamhet» av O. Blom i »Kyrkomusik och Skolsång» 1910 nr 24 o. 25.

en tid som vice lärare i kontrapunkt vid konservatoriet men blev sedermera förbigången av hovkapellmästare Dente, som för att skaffa sig nödiga kunskaper för lärarkallet, genomgick en kurs i kontrapunkt för — Lindegren!¹

Lindegren verkade även som skriftställare och skrev ett flertal uppsatser (och dikter) i olika musikaliska ämnen bl. a. i »Necken» och »Svensk musiktidsning». I en av dessa uppsatser, »Om villkoren för blomstringen af vår nationella tonkonst»,² uppehåller sig Lindegren först vid det beklagliga i att kompositionsstudiet åtnjöt ett så ringa anseende i landet, och övergår sedan till, hur det sköna i tonkonsten bäst kunde befordras till den yngre generationen: »... genom fasthållande eller rättare återupphöjande af den melodiska principen, såsom varande tonkonstens sanna idé och lifsbringande fläkt, samt dess läggande till grund för all undervisning i tonsättningskonsten; genom bortsofrande af det myckna handverksmässigt ackordliga, som, i förening med en nyare skolas svulstiga filosofemer, gör den moderna s. k. musikteorien i hög grad otillförlitlig och vilseledande...» Till sist vidrör han dessa båda punkter, lärosystem i tonsättning och lärares kvalifikationer. Han framhåller den harmoniska mollskalan såsom betydligt ensidig, kyrkotonarternas bannlysande såsom skadligt och framställer till sist som sin åsikt, att Cherubinis lärobok i kontrapunkt stode högre än t. ex. Richters.³ På läraren ställer han synnerligen höga fordringar.

¹ Alfvén slutar sin artikel med orden: »En gång skall kanske någon af dem här i landet, som saken vederbör, vakna till besinning om hvilken oerhörd, oersättlig förlust, Sverige lidit, då det i likgiltighet låtit en af sina mest och egendomligast begåfvade söner arbeta bort sitt lif på tjänstemannabefattningar och underordnade småsysslor, i stället för att hafva satt honom i tillfälle, att med hela styrkan af sitt geni och järnstarka vilja tjäna den svenska tonkonsten».

² Den är införd som artikelserie i »Necken» 1880 med början i nr 2.

³ »Vi hålla före att den 'harmoniska mollskalan' är, såsom grund för samklangsbildningen i moll, om icke absolut falsk, så åtminstone betydligt ensidig; misstänkt redan i teoretiskt afseende, anställer hon i musikkriorna hos de tonsättare, hvilka reflektionslöst följa henne, de mest förhärjande verkningar. Kyrkotonarternas bannlysande är lika så skadligt. Införlivandet med dem utvidgar nemligen i högst väsentlig mån synkretsen, medgifver de herrligaste, de effektfullaste friheter i klangfärgernas estetiska fördelning samt lär en att i sångkomposition undvika all svårträfflig och skadlig kromatik. Vi se oss nödsakade att ställa Cherubinis kontrapunktiska lärobok högre än t. ex. Richters, hvilken senare, ett barn af sin tid, stundom

I en annan artikelserie, »Melodi och harmoni»,¹ framlägger Lindegren närmare sin uppfattning om förhållandet mellan »tonkonstens A och O». Efter att först tämligen ironiskt hava uppräknat olika slags musikaliska skriftställare² söker han, att med ett yttrande av Thorild: »Konstnärshandlingen är på en gång kraft, skapande, *utåtgående*, omedveten och harmoni, tyglade, *inåtgående*, medveten», som motto visa, att den i det andliga universum förefintliga tveenigt verkande kraft, som kan kallas innerlighetens och frihetens dubbla lag, även är verksam överallt inom tonkonsten, här kallad förinring-föryttring, och således även inom melodien och harmonien. »Melodi är idéens (det gudomligas) mest omedelbara sinligt-andliga manifestation. Som sådan är hon ett *helt för sig*.³ Begreppen *innerlighet* och *frihet* förefinnas hos henne förverkligade i röstens (tonens) höjning och sänkning, i dess växlande styrkegrad... Men melodien slutna enhet skulle ej länge dröja att som *mångfald* föryttra sig i — harmonien. Återigen en förnimmelse af den *utåtgående* kraften, hvars inåtgående motverkan blef den i de minsta detaljer tillämpliga *kontrapunktiska regeln*.» Hos Bach⁴ är melodien över allt närvarande. »Hon är likasom själen, hvilken icke blott danat den samljudande tonmassan sig till kropp, utan jemväl på hvarje punkt dallrande genomtränger och lifliggör honom med sin fläkt.» Även hos Wienklassikerna gjorde sig den melodiska principen mäktigt gällande, i det att de i sina bästa verk återknöto till ett mer polyfont skrivsätt. Lindegren slutar

väl knapphändigt affärdar åtskilligt, hvarpå en god skola måste lägga till börlig vikt, såsom två-tre- äfvensom fem- och sexstämmig sats, kantabla för menniskorösten afsedde, i hvarandra slingrande stämmor, med samklangresultat af den finaste sonoritet...»

¹ Också i Necken med början i nr 5.

² Till dessa höra också »musikaliska materialister, teoretici, de der anse all melodi för sin fortkomst tarfva vehikeln af en jemnmulen, pausfri fyrstämmig sats, hvilken alltså för melodien blir lika outhärlig som — kryckorna för krymplingen...»

³ Han bestrider, att »melodien och harmonien *endast* kunna tänkas i förening med hvarandra — just tvärtemot erfarenheten, hvilken öppet visar, hurusom hvarje skön melodi behagar oss just *såsom sådan*... Melodien är icke blott det *historiskt* första, hon är äfven det *idéelt* första, hon är sjelfva ursprungligheten...»

⁴ O. Blom påpekar i sin ovan omnämnda artikel, att J. S. Bach var den av vilken Lindegren lärde det mesta.

med att beklaga bristerna i kompositionsundervisningen i landet och att här så litet gjorts för att utbilda de musikaliska anlag, som eventuellt förefinnas.¹

Som avslutning vilja vi göra några sammanfattande iakttagelser av vår undersökning. Något djupare musikteoretiskt studium synes icke hava förekommit annat än i ytterst få fall. Inga (vi bortse i det följande från Fröbergs harmonilära) av de under perioden utkomna svenska läroböckerna i musikteori äro i den mening originalarbeten, att de utgöra frukten av en självständig forskning. Där de ej äro direkta översättningar eller omarbetningar, hava de till största delen sammanställts efter och hopplöckats ur utländska arbeten. De äro uteslutande praktiska, elementära läroböcker, avsedda att meddela färdighet i begagnandet av de vanligaste ackorden vid preludiering och ackompanjemang. Efter Richter har ingen utländsk musikteoretiker blivit av avgörande betydelse för de svenska författarna och dessa hava i sina arbeten *aldrig* tagit ställning till de stora nydanarna på den rationella harmonilärans område från senare hälften av 1800-talet.

Fråga vi efter orsakerna till denna den musikteoretiska undervisningens låga ståndpunkt i Sverige under föregående århundrade, äro väl dessa ytterst att söka i (för att ännu en gång citera Frigel) svenska folkets obenägenhet och likgiltighet för grundligare utbildning, och däri, att så få ansträngningar gjordes för att höja densamma samt slutligen beroende därpå, att man icke beredde de få verkligt självständiga forskarna tillfälle att med hela vidden av sin förmåga främja den svenska tonkonsten.

BIBLIOGRAFI ÖVER DEN I SVERIGE UNDER 1800-TALET PÅ SVENSKA UTGIVNA MUSIKTEORETISKA LITTERATUREN

Vogler, G. J., Aboten Voglers andra lectio till choraleleven M. H. Sthlm 1800.
Mecklin, J., För begynnare i tonkonsten. Linköping 1802. (2:a tillökade uppl. 1819.)

¹ J. Lindegren blev 1903 medlem av Musikaliska akademien.

- Stieler, C. A., Lärobok i de första grunderna för musik och sång. Sthlm 1820.
- Vierling, J. G., Läran om generalbasen. [Övers. av Byström.] Sthlm 1821.
- Garke, H., Musikalisk cateches... Öfvers. från tyskan. Uddevalla 1826. (Annan uppl. Malmö 1827.)
- Cours i tonkonstens allmänna theori. Sthlm 1827.
- Drake, E., Allmänna grunder i musik och klavérspehning. Sthlm 1830.
- Mankell, A., Lärobok i musiken med särskildt afseende på sång. Sthlm 1835.
- Drake, E., Elementar-Cours i harmoniläran. D. 1—2. Sthlm 1839—1840. (D. 1. 4:e uppl. Sthlm 1857.)
- Möller, N. P., Kort undervisning i kyrkosång... Lund 1839.
- —, Lärobok i kyrkosång för skolor och dem, som taga kyrkosångarexamen. 2:a tillökade uppl. Lund 1849.
- Drake, E., Läran om kontrapunkten. Sthlm 1845.
- —, Frågor i harmoniläran till besvarande vid organistexamen. Sthlm 1846. (2:a uppl. 1849.)
- Höijer, J. L., Kort och lättfattlig harmonilära för diletanter. Sthlm 1846.
- Wadell, L. G., Första lärogrunderna i musik vid skolorns undervisning. Jönköping 1848.
- Rosén, J. M., Musikalisk katkes... Åmål 1852.
- Logier, J. B., Lärobok i harmoni och komposition. Öfvers. af J. N. Ahlström. H. 1—3. Sthlm 1853.
- Fröberg, C. J., Några ord om de sköna konsternas betydelse med egentligt afseende på musiken. Uppsala 1855.
- Ljunggren, G., Framställning af de förnämsta estetiska systemerna. D. 1—2. Lund 1856, 1860.
- Bauck, W., Teoretisk-praktisk modulationslära. Sthlm. 1859.
- Josephson, J. A., Elementarlära i musik. Uppsala 1860. (3:e uppl. 1873.)
- Fröberg, C. J., Grundlagarna för pianospelets teknik jemte det väsentligaste af allmänna musikläran. Uppsala 1861.
- Winge, O. D., Teoretisk-praktisk harmonilära jemte exempelbok. D. 1: 1—2. Sthlm 1862. (2:a uppl. 1872.)
- Bauck, W., Allmän musiklära för tonkonstens idkare... D. 1—2. Sthlm 1864, 1870—1871.

- Törnwall, J. F., Harmonilära. Sthlm 1865. (2:a tillök. uppl. Norrköping 1876.)
- Fröberg, C. J., Om tonkonstens betydelse som allmänt bildningsämne. Sthlm 1867.
- Richter, E. F., Harmonilära. Öfvers. af J. Bagge. Uppsala 1870. (4:e uppl. 1898.)
- Byström, O. F., Allmän musiklära till skolornas tjenst. Sthlm 1871.
- Lundh, L. A., Harmonilära. Sthlm 1871. (3:e uppl. 1905.)
- Bauck, W., Musiklärans första grunder. Sthlm 1872. (7:e uppl. 1899.)
- Krämer, R. v., Svensk metrik på grundvalen af musikens rytmik. H. 1—2. Sthlm 1874, 1893.
- Berg, J. A., Teoretisk-praktisk ackordlära. Sthlm 1875.
- Lobe, J. Ch., Musikens katekes. Öfvers. från orig:s 17:e uppl. af A. Lindgren. Sthlm 1877.
- Fröberg, C. J., Försök till grundläggning af en verkligt rationel harmoni- och tonsättningslära. D. 1. Uppsala 1878.
- Möller, H., Lärobok i musik... efter Zimmer m. fl. utarbetad. Lund 1880.
- Björling, C. F. E., Klangfärger och språkljud. Sthlm 1880.
- Schubert, F. L., Handbok för musik-anförrare... Söderhamn 1883.
- Carstensen, J., Kort framställning af musiklärans grunder. Sthlm 1884.
- Ruthström, G. F. A., Lättfattlig lärobok vid den förberedande undervisningen i sång och musik. Sthlm 1886. (3:e uppl. 1898.)
- Peterson, F., Tre musikalska föreläsningar om rytmen. Sthlm 1887.
- Wohlfahrt, H., Elementarkurs i harmoniläran. Öfvers. af F. Bengzon. Sthlm 1887.
- Lundegård, S., Förberedande skriföfningsmetod till teoretisk-praktisk musiklära för skolan och hemmet. Sthlm 1898.
- Bergenson, A. V., Harmonilära jämte suppl. innehållande praktiska öfningar. Sthlm 1899. (3:e tillökade uppl. 1910.)
- Kalkbrenner, F., Harmonilära. Sthlm u. å. [Stentryck.]
- Alard, A. F., Praktiska generalbasöfningar utarbetade. U. o. o. å. [Övertryck.]