

STM 1937

En studie över Johan Agrells liv och musikaliska stil

Av Per Lindfors

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

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

EN STUDIE ÖVER JOHAN AGRELLS LIV OCH MUSIKALISKA STIL

AV PER LINDFORS (Stockholm)

Det berättas, att den unge Wolfgang Amadeus Mozart för att utbilda sin form- och stilkänsla fick i uppgift av sin fader, den kunnige och namnkunnige musikpedagogen Leopold Mozart, att skriva av erkända mästares verk. Bland dessa befunno sig även kompositioner av Johan Agrell. Detta torde utgöra ett ganska vackert belägg på den ryktbarhet, den svenskfödde musikern åtnjöt under sin livstid och kanske även något senare. Redan under sina studieår i Uppsala i början på 1720-talet hade han förvärvat ett mera lokalt begränsat anseende i universitetsstaden; en annan student fick enligt en anekdot ett visst rykte som musikbegåvad uteslutande därför att han hade — bott tillsammans med Agrell! Att den svenske tonsättaren bland sjuttonhundratalets alla större och mindre mästare och i den häkkittel av stilarter, som korsade varandra under brytningstiden mellan barock och rokoko, mellan monodi och polyfoni, galant och känslös stil, icke lyckades bevara sitt namn som en av förgrundsfigurerna vid den nya instrumentala stilens uppkomst, därom är ej så mycket att säga. Detta öde delar han med största delen av de centraleuropeiska och italienska småmästarna från århundradets mitt. Underligare förefaller det vid ett ytligt betraktande, att man i hans hemland i så ringa mån har bekymrat sig om hans livsverk. När allt kommer omkring, är emellertid ej heller detta så förklarligt. Hans verksamhet var under största delen av hans liv förlagd till Tyskland och hans kompositioner nådde väl Sverige endast i enstaka fall; största delen torde dock aldrig ha kommit inom vårt lands gränser. Därtill kommer den välbekanta omständigheten, att den generation, som experimenterar ut och genomför en ny stilart, sällan når den slående verkan i sina uttrycksmedel som en efterföljande, vilken kan bygga vidare på flera årtiondens experiment och utveckling. De tidigaste monodisterna i florentinercameratan, mannheimskolan, Bachs söner, den tidigare romantiken med E. T. A. Hoffmann — alla dessa ha fått träda tillbaka för sina närmaste efterföljare, vilkas uttrycksmedel ha mognat och blivit mera allmängiltiga. Ofta har det först varit en senare tid förbehållet att

återupptäcka deras egenart och att tjasas av den jungfrueliga charm, som så ofta är verkan av en ny stil förbehållen. Agrells undanskymda ställning i musikernas och den musikintresserade allmänhetens intresse är redan av dessa omständigheter ej förvånansvärd, men därtill komma följande förhållanden.

1700-talets förra hälft betecknar i musikens historia en kraftig brytningsperiod, där utvecklingen likväl ej sker explosionsartat såsom vid monodins inträde ett århundrade tidigare eller vissa av de inbrytande romantiska strömningarna ett århundrade senare utan så småningom, genom en serie nya impulser, som efter hand förena sig till den nya stil, vilken fick sina höjdpunkter i den wienklassiska stilen å den ena sidan och reformoperan med Gluck i spetsen å den andra. Att utvecklingen skedde så pass långsamt, berodde framför allt därpå, att barockens musikaliska element genom den formella konservatismen hos sina tre största företrädare — Bach, Händel och Rameau — kunde hålla sig aktuella ännu långt efter det tidsandan och den allmänna kulturutvecklingen slagit in på helt andra banor.

Ty trots det, att barocken till sin ursprungliga läggning var homofon och närmare bestämt monodisk, hade det polyfona elementet genom de tre tyska orgelskolorna, vilka konserverat det gamla arvet från romskolan och nederländerna, ännu en gång kommit att slå ut i full blomning. De tre ovan nämnda barockens stormästare förenade dessa båda stilelement till en helhet. På grund av den utomordentliga genialitet, med vilken de lyckades sammansmälta epokens heterogena element, kommo de också att beteckna en slutpunkt i barockens musikaliska stilutveckling, utöver vilken intet vidare framåtskridande just då var tänkbart — och just däri låg det bromsande elementet. Ty på så sätt skapades särskilt stora svårigheter för de mindre mästare, främst italienare, som under början av århundradet strävade mot en ny instrumental stil — mera folklig, mera symmetriskt avrundad, mindre formrik och därigenom mera lättfattlig — att få sina nya ideal erkända som konstnärliga uttrycksmedel, och under långa tider fingo de förgäves kämpa mot musiklivets allmänna konservatism (jfr uttalanden i de flesta av den tidens generalbasläror och musikteoretiska traktater!).

Det är bland dessa senare vi återfinna Johan Agrell. Han saknade visserligen något av den melodiers flödighet och behag, som kännetecknar företrädarna för den nyneapolitanska skolan och han var i många avseenden starkt traditionsbunden. Detta till trots var Agrell dock en konstnär med en starkt utpräglad reformvilja, i viss mån en »modernist» i sin spekulativa användning av uttrycksmedlen och man fin-

ner hos honom en stark strävan mot de nya konstnärliga ideal, som redan i viss mån lågo i tiden och så starkt kommit till uttryck inom andra konstarter.

Agrells egenartade levnadsförhållanden förklara, varför han ensam bland svenska tonsättare så gott som från början kom att taga verksam del i den nya stilens utveckling. Han var enligt samtida källor född den 1 februari 1701 i Löths prästgård i Östergötland och var son till kapellänen i denna församling, Johannes Jonae Agrelius och hans maka Margareta Landell. Om hans baronaår, liksom om hela hans levnad överhuvud taget, är föga bekant; i källorna meddelas blott, att han »frequenterade Linköpings skola och gymnasium». Redan under gymnasisttiden torde han ha fått en grundläggande violinistisk utbildning och förmodligen någon undervisning i generalbas; eljest kan man knappast finna någon förklaring till, att han, när han sedermera studerade vid Uppsala universitet, efter blott två års vistelse i denna stad skulle ha kunnat uppnå en sådan skicklighet, att han tilldrog sig »den musikkunnige» prins Maximilians av Hessen intresse.

I universitetsstaden var visserligen den Rudbeckska eran sedan närmare ett par årtionden förbi, men musiklivet stod allt fortfarande ganska högt under den skicklige professor Erik Burmans egid. Genom sin anställning i kapellet vid Domkyrkan hade Agrell givetvis stora tillfällen till ytterligare förkovran. Dock måste man antaga, att han vid sidan därav fått en rent solistisk utbildning på sitt instrument och säkerligen också i komposition, vilket ju kan förklara den mycket kräsne prinsens intresse för hans violinspel. Det är väl näppeligen troligt, att någon av lärarna i Uppsala kunnat ge honom denna. På denna punkt må det tillåtas mig att framställa en hypotes. Strax före Agrells ankomst till Uppsala år 1721 hade Johan Helmich Roman återkommit till Sverige från sin mångåriga studievistelse i England, var till han erhållit medel av prinsessan sedermera drottning Ulrika Eleonora. Romans violinistiska skicklighet är ju öm vittnad, och som bekant utövade han efter sin återkomst till Sverige en omfattande lärarverksamhet, som även utsträcktes till provinsen. Nu vet man, att den unge begåvade Agrell redan från början av sin vistelse i Uppsala uppmärksamats av de akademiska fäderna; eljest hade man naturligtvis ej gjort honom till solist vid en kunglig konsert på slottet, för övrigt den konsert, vid vilken han tilldrog sig prins Maximilians intresse. Vad är väl naturligare, än att han beretts tillfälle till studier under den berömde Roman! Instrumentala studier inneburo ju vid denna tid även en viss undervisning i generalbas och komposition. Tre av de

sinfonior av Agrell, som finnas bevarade i Uppsala U. B. och som av allt att döma äro tillkomna under denna ungdomstid, erinra även i viss mån om den nordtyska stil man finner i Romans kyrkosinfonior. Sin väsentliga utveckling undergick Agrell i varje fall i Tyskland. När prins Maximilian efter den ovan nämnda konserten erbjöd honom anställning vid sitt kapell i Kassel, tvekade han ej att acceptera anbudet.

Betydelsen av denna förflyttning för Agrells musikaliska utveckling kan ej överskattas. Kassel var vid denna tid en betydande musikstad med ett mycket central läge, belägen vid de stora stråkvägarna, som ledde till Berlin, London och Paris och ej långt från det sedermera så berömda Mannheim. Den musikaliska ledningen i Kassel låg från år 1700 i händerna på italienare. Bland dessa återfinna vi den även i svensk musikhistoria kände Fortunato Chelleri, som var kapellmästare hos lantgreven Karl under Agrells tidigare år i staden. Chelleri var som tonsättare visserligen själv ej bland de mest avancerade, men genom sina italienska förbindelser blev han av betydelse för Agrell som förmedlare av de nya strömningar, som rörde sig i tidens musik. Agrell gjorde dessutom under sin Kasseltid minst en, troligen flera resor till Italien. Flera stildrag i hans kompositioner tyda på, att han stiftat bekantskap bl. a. med Pergolesis Stabat Mater, vilket verk ger en fullständig provkarta på de harmoniska uttrycksmedel, som utformats av den neapolitanska skolan från Alessandro Scarlatti och framåt. Som violinist kan han ej heller ha undgått att komma i beröring med den violinskola, som hade sitt säte i Padova och vars grundare och mest lysande representant var Giuseppe Tartini. Enligt källorna sände prins Maximilian Agrell på studieresor i Tyskland och Frankrike för att för prinsens räkning insamla märkligare verk, varvid han samtidigt, som det heter, »vidare uppöfwade sig i musiken (och) gjorde bekanskap med de störste mästare . . .». Med största sannolikhet har han även vid något tillfälle besökt London, en av det europeiska musiklivets mest betydande punkter under denna tid. Det är eljest tämligen svårt att förklara, att så många av Agrells verk blivit tryckta hos engelska förläggare.

I Kassel vistades Agrell till år 1746, då någon schism med prins Maximilian tycks ha uppstått med anledning av avlöningsförhållandena. Under hela sin Kasseltid erhöll han visserligen »fritt underhåll och beklädning», medan det däremot var besvärligare för honom att få ut sin kontanta lön. Av prinsens efterlämnade räkenskaper framgå nämligen, att han haft i skuld till sin kapellmästare för gager, »ölpengar och kostpengar» för åren 1743—1746, vilken fordran för

övrigt aldrig synes ha utbetalats, eftersom den omnämnes i en källuppgift ännu så sent som år 1806. Den hade då gått i arv till Agrells måg Nothnagel i Nürnberg.

Under dessa förhållanden kom honom väl till pass erbjudandet om platsen som kapellmästare, »Musikchor-director och complimentarius» i staden Nürnberg. Till denna plats erhöll han rekommendation av sin furstlige herre Maximilian, vilket ingalunda hindrade honom att upprepade gånger vädja till rådet i Nürnberg om hjälp att få ut sina tillgodohavanden hos prinsen — en affär, som rådet naturligtvis inte ansåg sig kunna ta befattning med. Hade Agrell tidigare haft tillfälle att i stor utsträckning ägna sig åt den »sinfoniska» och konsertanta formen, varvid den förträffliga ensemblen i Kassel gav honom möjlighet att i varje ögonblick avlyssna de nya formella och instrumentala effekter, han experimenterade med, blev hans produktion nu framför allt inriktad på officiell musik, kyrklig musik och »Gebrauchsmusik». Kapellmästaren i Nürnberg var nämligen sedan gammalt skyldig att komponera musik för stadens officiella festligheter, och givetvis även att leda dessa uppföranden. Dessutom hade han också att komponera för konserterna i Frauenkirche, Marienkirche och vissa andra kyrkor i staden. Vad Agrell beträffar har han skrivit musik till »Sonn-, Fest- und Feyertägliche Musikalische Kirchen-Andachten, welche . . . in der Frauenkirche in Nürnberg aufgeführt werden». Tyvärr finnas endast texterna bevarade till dessa andakter och av dem blott för åren 1748, 1749 (enligt en blyertsnotis upprepade 1758 och 1762), 1750 (1768), 1751 (1759 och 1763), 1756 (1760 och 1764) och 1766. Av företalet till bandet för 1748 framgår, att detta utgör fortsättning på en tidigare upplaga för år 1747, och att musiken tillkommit på »Hohen Orts erhaltenen Befehl. . .», d. v. s. på order av rådet.

Före dessa s. a. s. kommunala skyldigheter har Agrell liksom tidigare kapellmästare i staden erhållit en viss lön. Denna har emellertid ansetts vara för låg, och så ha hans förhållanden reglerats genom privilegier om särskilda biförtjänster, som Complimentarius, »vorderster Hochzeitlader und Leichenbitter¹. Till dennes privilegier hörde även att komponera tillfällighetsmusik för de privata fester och tillställningar, som ägde rum i staden och vilket gav honom en ingalunda oansenlig biförtjänst. Att Agrell var mycket mån om dessa

¹ I en samtida källa heter det: »Stadscomplimentarius i Nürnberg föreställer en wärd eller bjudare, som wid högtidlige och andre tillfällen, såsom sammankomster, bröllop, begrafningar etc. inviterar gästerna och altid blifver hederligen förskylt.»

sportler framgår av en uppgift, där det heter, att han ej ens, när han var sjuk och oförmögen till arbete, ville tillåta någon annan att övertaga arbetet och — förtjänsten.

I Nürnberg gifte sig Agrell med Margareta Förtsch, dotter till organisten i S:t Lorentzkyrkan i Nürnberg, varest bröllopet även ägde rum den 3 september 1749, samma år som Agrell beviljades borgarrätt i staden. I äktenskapet föddes två flickor, Sophie Marie och Ursula Barbara. Vid den senares födelse år 1752 dog modern i barnsäng, vilket öde 25 år senare även träffade dottern. Själv levde Agrell till den 19 januari 1765. Trots att han vid sin död ej var alldeles utan medel, föredrogo hans efterlevande att ge honom en begravning i största enkelhet och nyttja hans efterlämnade tillgångar uteslutande för egen del.

Som ovan sagts, kan man väl hålla för troligt, att Agrell redan under ungdomsåren i Sverige bedrivit skapande musikalisk verksamhet. I Uppsala U. B. finnas bland andra verk av Agrell även fyra sinfonior i handskrift, av vilka dock en utgör en avskrift av opus 1: 4, utgiven i Nürnberg 1746. De övriga tre synas däremot genom den utvecklade fakturen och primitiviteten i form och harmonik ha tillkommit på ett mycket tidigt stadium i tonsättarens utveckling. Även storformen skiljer sig genom den svitartade satsordningen, från de sinfonior, som man med säkerhet kunnat konstatera ha komponerats under Kasseltiden och vilka utan undantag ha den italienska sinfonians form; fastän med åtskilda satser. En del smärre kompositioner för solo-instrument kunna av liknande skäl förmodas härröra från Sverige-perioden.

Under Kasseltiden har Agrell naturligtvis komponerat flitigt. Endast ett fåtal verk kunna emellertid av dateringen direkt hänföras till denna tid. Dessa äro:

- 1) Sonata g-moll, per il cembalo solo, komponerad 1751 (Graupners handskrift i Hessische Landesbibliothek i Darmstadt),
- 2) Sonata per cembalo, violino obligato (anno 1743 tillägnad professor Joannes Joachimus Hallerus ab Hallestein), samt framför allt
- 3) Sex sinfonior opus 1, vilka tryckts år 1746 hos Giovanni Ulrico Haffner i Nürnberg, alltså samma år, som Agrell kallades till denna stad som kapellmästare.

Kring dessa symfonier har stått en del diskussion. De omnämnas i Schillings Universallexikon i en artikel om symfonien av G. Fink, som säger: »So hatte z. B. Agrell in Cassel bereits 1725 Symphonien für 2 Violinen, Viola, Cembalo, Hörner, Oboen, Flöten und Trompeten geschrieben, welche 1746 in Nürnberg gedruckt wurden . . .». Det är

dessas ord, som sedermera ha legat till grund för påståenden av bl. a. M. Brenet (*Histoire de la Symphonie*), C. F. Pohl (*Joseph Haydn*), Karl Nef (*Geschichte der Sinfonie und Suite*), samt den svenske musikhistorikern Adolf Lindgren, som skriver i ett tillägg till Karl Valentins *Svensk Musikhistoria*: »Denne (Agrell) är av betydelse även för musikhistorien i allmänhet, då han efter all sannolikhet är den förste, i vars instrumentalkomposition den s. k. sonatformen föreligger fullt utbildad till sina grunddrag. Se hans 6 i Musikaliska Akademien i Stockholm befintliga Sinfonie á quattro, enligt C. F. Pohl (som ju i sin tur stöder sig på Fink. Jfr ovan) komponerade 1725.» Samma synpunkt har Karl Valentin anlagt på sinfoniorna i sin artikel om Agrell i *Svenskt Biografiskt Lexikon*.

De båda svenska musikhjörarna ha väl här varit en smula optimistiska. För det första är årtalet 1725 ganska problematiskt och äger, såvitt jag vet, intet stöd utom i Finks artikel. För det andra uppvisa dessa sinfonior inga större storformella framsteg framför de sinfonior (eller s. k. italienska uvertyrer till operor, sviter och andra cykliska verk), som komponerats av samtida italienare, tyskar och österrikare. För det tredje har Wilhelm Fischer i sin artikel om Instrumentalmusik von 1750—1828, som ingår i Guido Adlers *Handbuch der Musikgeschichte*, framdragit en Sinfonia av Conti, komponerad år 1721 som uvertyr till operan »Pallade triumfante», där sonatformen föreligger fullt utbildad till sina grunddrag.

Dessa sinfonior har Agrell tillägnat sin höge herre prins Maximilian. Det är välbekant, hur beroende den tidens musiker voro av furstarnas ynnest och gunst, och att Agrell insett betydelsen av att stå väl hos sin furstlige beskyddare, visar den vördnadsfulla tillägnan, som finnes tryckt på första sidan i varje stämman, och som lyder i svensk översättning: »Med hänsyn till så många ynnetsbevis och så många välgärningar, som jag mottagit av Ers K. H. under den tid, då jag hade äran att vara i Eder tjänst, vågar jag tillägna E. K. H. dessa mina svaga musikaliska mödor, därtill eggad snarare av min mycket djupa vördnad än av någon som helst hög uppskattning om mig själv, och emedan de komma att mottagas med nådig blick av E. K. H., smickrar jag mig med att med min notrulle gripa det gynnsamma tillfället att ånyo och offentligt förklara, att jag är(!) och alltid har känt den största vördnad för E. K. H.»

I detta sammanhang må även citeras företalet till Agrells *Sei Sonate per il cembalo solo* (tryckta hos Haffner i Nürnberg och E. Walsh i London), vilka tillägnats Adolf Fredrik medan han ännu var tronföljare av Sverige och alltså komponerats före år 1751, möjligen redan

under Kasseltiden. Detta jämte ovan citerade företal till Sinfioniorna tillhöra det fåtal inlägg och yttranden av Agrell, som finnas bevarade. Som synes saknar han ingalunda förmågan att uttrycka sig fint och belevat:¹

»Ers Kunglig Höghet!

Stor är den kärlek, som varje trogen undersåte hyser till sitt fosterland, och icke mindre är hans önskan att alltid se det så lyckligt som möjligt. Och vilken större lycka skulle väl ett land kunna hoppas på, än att styras av en vis, rättrådig och stark konung? I högsta måtto lyckligt kan därför mitt kära fosterland Sverige kalla sig, då det ju för närvarande ser sig tryggat och styrt av en konung, som till den höga titeln hjälte förenar äran att vara vis och rättrådig; men även därför, att det i Ers Kunglig Höghets person ser sig begåvat med en tronföljare, som i högsta och mest fulländade grad förenar bördens storhet med ett högt allmänt vetande och med alla dessa kungliga dygder och prerogativ, som kunna göra en stor monark fulländad. Och liksom en sådan lycka ej kan alstra annat än en sann tillfredsställelse och glädje i hjärtana på alla trogna undersåtar i detta land, så har den också i min själ, som av naturen är underdånig, hittills alstrat en ousäglig glädje, fastän mitt öde under större delen av mitt liv skilt mig från den ljuva fädernejorden och låtit mig hittills leva i främmande länder. Till något uttryck för min personliga glädje och till ett litet tecken på den djupa vördnad, som jag med oändligt många andra hyser för Ers K. H., vågar jag tillägna Eder dessa sonater för cembalo, i vilkas komposition jag har föresatt mig att roa snarare genom naturligheten och lättheten av harmonifull modulering än att väcka förundran genom fantastiska kapricer, som bruka skapa mycken trötthet hos den spelande och föga eller ingen tillfredsställelse hos åhöraren. Och fastän mitt företag att framför ett så obetydligt litet verk sätta Ers K. H:s höga namn, som redan förevigats med gyllene bokstäver i ärans annaler, synes mig själv alltför vågat, hoppas jag icke desto mindre, att Ers K. H. betraktande ej så mycket gåvans ringhet som givarens tillgivna och vördnadsfulla sinnelag, ej skall försmå att förlåta min äregirighet dess måhända allt för dristiga djärvhet. Må Ers K. H. därför mottaga detta lilla tecken på den mycket djupa vördnad, som jag är skyldig Eder, och förlåna mig nåden och äran att kunna säga mig (vara) . . .»

Ovanstående företal, som citerats i sin helhet, har en viss betydelse. Det finnes inga direkta bevis på, att Agrell, sedan han lämnat Sverige

¹ Detta liksom föregående översatt från italienska.

1723 någonsin haft förbindelse med sitt hemland; att han dock mer än ett kvartssekel senare fortfarande räknade Sverige som sitt egentliga fosterland, framgår dock av denna tillägnan. Detta må starkt betonas, då han på många håll kommit att betraktas som tysk komponist.

Att Agrells produktion varit ganska omfattande har redan tidigare varit bekant; detta framgår även av de ganska utförliga förteckningar, som lämnats av Eitner och Fétis, samt den mycket intressanta förteckning, som återfinnes i två kataloger utgivna av Johann Gottlob Emanuel Breitkopf på 1760-talet. Största delen av de verk, som angivas i dessa kataloger, ha emellertid sedermera gått förlorade, och ej ens Breitkopf & Härtels förlag har kunnat lämna vidare upplysningar om dem. Samma gäller om de Magnificat och kantater,¹ som Agrell komponerat enligt uppgift av bl. a. E. Drake i hans biografiska anteckningar över namnkunniga tonkonstnärer (handskrift från år 1823 i Musikaliska Akademiens bibliotek); samma källa talar även om fem »Serenater», vilka mottagits med »särdeles bifall» av publiken i Nürnberg, men vilka tyvärr ej heller kunnat återfinnas. Å andra sidan ha mina efterforskningar lett till det resultatet, att utöver de nio sinfonior, som tidigare voro kända, ytterligare tretton kommit i dagen, liksom en del tidigare obekanta concerti för olika soloinstrument med stråkar.

Om man betänker, att t. ex. i Joh. Seb. Bachs stora produktion endast ett fåtal verk utkommo av trycket under mästarens livstid, är det rätt anmärkningsvärt, att Agrell lyckats få så pass många av sina tonsättningar publicerade. Dessa utgöras av de ovannämnda sex sinfoniorna av år 1746, fyra cembaloconcerti, en del kammarmusikverk för mindre besättning, cembalasonater och smärre cembalostycken. De otryckta verken utgöra givetvis det stora flertalet. En kompositionsförteckning över Agrells verk, så fullständig den låter sig göra, kommer jag sedermera att publicera i annat sammanhang.

Som redan nämnts intager Agrell i stilistiskt avseende en märklig mellanställning. Typiskt barockartade stildrag äro blandade med

¹ I detta sammanhang må nämnas, att Eitner troligen gjort ett misstag. I sin kompositionsförteckning har han nämligen angivit, att i Bryssels konservatoriebibliotek skulle finnas en kantat för sopran, alt, tenor, bas och orkester av Agrell. Biblioteket äger emellertid ej denna kantat bevarad. Eitner har även felaktigt uppgivit, att Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn skulle äga dels tre concerti á cembalo obligator, violino primo e secondo, alto viola e violoncello, opus 3 Nuremberg, dels fyra concerti á cembalo obligato, violino primo e secondo, alto viola e violoncello, Nuremberg. Biblioteket har emellertid på min förfrågan upplyst om, att det blott äger en cembaloconcerto (Schmied 55).

galanta och känslösamma, utan att man dock får intryck av stillöshet. Komponisten har tydligt använt stilbrytningen som ett verksamt kontrastmedel. Detta behöver i och för sig icke vara anfäktbart; i själva verket ha många, ja kanske t. o. m. de flesta av de stora mästarna medvetet blandat för olika epokers stilarter karakteristiska drag med varandra. Man behöver endast erinra sig Brahms (romantik, wienklassism och barock), Reger (högromantik, impressionism, wienklassism och barock), Richard Strauss (i Rosenkavaljeren högromantik, biedermayer och galant stil, eller i Ariadne på Naxos högromantik och renässans). Många exempel tyda på, att en stilart först blir allmängiltig, då den upptar element ur andra stilarter (jfr barockens sammansmältning av monodiska och polyfona stildrag, wienklassikerna, vars upphöjning av sonätformen till »stor stil» först ägde rum i och med genomföringsdelens rytmiska »polyfonering» etc.). Det är tänkbart, att den galanta stilens rytmiska symmetri icke tillfredsställde Agrells sinne för rytmiska kontraster, att den känslösamma stilens affektiva harmonik blev honom för mjuk i de ofta martialiska allegrosatser, som inledde sinfonierna. Att han noga skilde de olika stildragen från varandra, framgår tydligt redan av en icke allt för ingående analys.

Som harmoniker går Agrell i sitt ackordval övervägande i den nordtyska orgelskolans spår. Kadensexpansionen är sålunda företrädesvis vänd åt dominantsidan, subdominanten ersättes ofta av växeldominanten, vilket ger tonsatsen i sin helhet ett framträdande lydiskt eller doriskt drag. Påfallande är emellertid det ofta oförmedlade införandet av kadenser på tonikavarianten i dur. Utom hos Schubert, där denna plötsliga växling mellan varianterna är normal, finner man den före romantiken — så vitt jag kunnat finna — endast hos mannheimarna, däremot ej hos wienklassikerna. Agrell liksom Johann Stamitz (jfr J. Stamitz, Orkestertrio opus 1: 1, Sats I, I Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Dritter Jg. Bd I s. 11) inför den särskilt vid inträdande kontrasterande temagrupp eller episod:

Handwritten musical notation for Notexempel 1. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic, somewhat syncopated style. Below the staff, there are several lines of figured bass notation, including chords like D+, D, D+, and T+.

Notexempel 1.

Detta exempel tyder på, att Agrell trots sin i allmänhet tämligen torftiga funktionsordning, ändock har förmått använda harmoniken som karakteriserande uttrycksmedel.

Sinfioniernas långsamma mellansatser uppvisa emellertid en vida rikare harmonisk fantasi. Genom dessa får man belägg på, att senneapolitanernas färgstarka klangval ingalunda var honom främmande. Vi finna sålunda i ovan citerade sinfonia ett så starkt subdominantiskt medel som neapolitanska sextens ackord — visserligen i samband med utvikning i subdominanttonarten — men detta torde likväl höra till undantagen.

Handwritten musical notation for Notexempel 2. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written in a rhythmic, somewhat syncopated style. Below the staff, there are several lines of figured bass notation, including chords like T+, D+, T+, (D+), F, D+, (°S), D7, D+, T+, D+, and D+.

Notexempel 2.

En liknande modulation »durch weit hinausgreifende Harmonieschritte» (Riemann) — f. ö. starkt påminnande om Pergoleses modulationsteknik — återfinna vi i Sinfonia op. 1: 5 sats I takt 21—30 (genomföringsdelen):

21. T+ = °Dp I VII 5 22. p 9> 23. 7 T III V D7 24. T III V D7 p 9> 25. 26. .. 9>-8-7 °T D+ 27. °T D+ °T = °D 28. T = S 29. (p 9>) D+ 30.

Även om dessa harmoniska medel voro de, som lågo Agrells spontana sätt att uttrycka sig närmast, kan man ej beskylla honom för den famlande, planlösa kadensutveckling, som med några få lysande undantag karakteriserar barockens tyska (och svenska) komponister. I motsats mot t. ex. Pergolese eller Tartini är dock hans harmoniska planläggning till sin prägel »kurzatmig», snabbt kadenserande och i de flesta fall utan starkare inre spänning.

Å andra sidan gör han ofta bruk av de »fasta kadenskoncentrat», de ursprungligen »melodiska dissonanser» (jfr Svensson-Moberg, Harmonilära), som allt ifrån 1600-talets mitt kommit att bli för dominantisk eller subdominantisk funktion karakteristiska dissonanser: D7, S^{VII}, S⁶ och de olika formerna för tersnonackord: D9> och D9>,

5>

de båda senare i regel med växeldominantisk funktion. Påfallande är också den rika förekomsten av dominantkvartsextackord, även då dessa ej ha kadenserande verkan (t. ex. över orgelpunkt).

Även när det gäller dissonansbehandlingen är Agrell nära besläktad med de tyska orgelskolorna och närmare bestämt med deras *homofona* faktur. Med de melodiska särdragen (triller-, mordent- och skalartade melodirörelser), som komma att behandlas här nedan, sammanhånga de ofta förekommande växel- och genomgångstonerna. Slutfallen, särskilt de långsamma satsernas, uppvisa också de i denna stil normalt uppträdande förhållningsdissonanserna inom dominantharmonien. Dock undviker han i allmänhet därvid de sekundparalleller, som äro gängse såväl i tysk som italiensk barock.

Fakturen är i sina allmänna drag homofon men med kontrapunktiska episoder. Ett galant resp. känslösamt stildrag utgöra de särskilt i de sångbara episoderna vanliga ters- och sextparallellerna. Basen är i regel generalbasemässig med skalartade, ofta fallande passager, som vid harmonisk stagnation klyvas i ackordmässiga bildningar, vilka samtidigt ha till uppgift att markera den metriska grundrytmen. Alltför ofta steltnar basrörelsen i långt utdragna orgelpunkter.

Anmärkningsvärd är dock fakturens obligatoartade karaktär, vilken bl. a. yttrar sig i så fulltoniga harmonier, att ett uppförande utan generalbasinstrument ingalunda vore någon omöjlighet.

Det var emellertid främst i Agrells melodiska stil brytningen mellan barock och rokoko trädde i dagen. Det är fullt naturligt, att de barocka och galanta dragen överväga i de flersatsiga verkens livliga yttersatser, medan den känslösamma stilen satt sin prägel på satserna i långsamt tempo.

Som barocka element kan man härvid i första hand nämna 1) den starka benägenheten för linjeklyvning, 2) reperkussion, 3) arten av motivisk fortspinning genom sekvensbildningar och motivupprepningar av såväl emfatisk som ekoartad natur. De galanta dragen äro 1) skalmässiga bildningar s. k. »wienerschleifer» och »mannheimerraketer», 2) mordentartade triolbildningar, 3) melodisk kromatik i form av återgående växeltoner nedåt på ledtonssteg (även då ledtonen ej är skalegen) samt 4) förslagsartade figurer (vilka ofta noggrant rytmiseras av Agrell). Från den känslösamma stilen har han upptagit framför allt »seufzern», som alltid angives i smånoter, samt vidare vissa allmänna affektiva element, som framsprungit ur det underliggande, neapolitanska färgade ackordvalet.

Att Agrell när det gäller melodisk intensitet står tillbaka för de största av samtidens mästare, är visserligen sant, men denna melodiska känslököld har han gemensam med den stora skaran andraplanskomponister vid denna tid. I detta sammanhang kan lämpligen citeras Schubarts omdöme om Agrell (*Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806):

»Agrell . . . von Geburt ein Schwede. Ein wahrer Künstler, aber kalter Natur. Er spielte kalt, aber regelmässig; er setzte kalt, aber regelmässig. . . » Det är f. ö. anmärkningsvärt, att den stilblandning som förefaller oss så påtaglig, för Schubart tydligen inte betraktades som »unregelmässig».

Agrells egenart ligger i melodiskt avseende på det storformella området. I sin konsekvent genomförda kontrastgruppering är han ytterst avancerad för sin tid, och frågan är väl, om någon tonsättare vare sig tidigare eller senare så konsekvent tillämpat kontrastprincipen. Men detta blir samtidigt hans stora brist. Hans melodiska strävan är framför allt inriktad på att genombryta barockens monotematik, men därvid vandrar han fel väg. Resultatet blir ett slags polytematik, en art av »ewige Melodie», som hela tiden hindrar honom att nå fram till det moderna, slutna symfoniska temat. Det är alldeles tydligt, att Agrell varit en spekulativ, framsynt musiker, som tagit starka intryck av de nya revolutionerande strömningarna i tiden, men att ur detta skapa ett nytt, melodiskt fruktbärande tonspråk — därifrån hindrade honom hans konstnärliga begränsning.

I rytmiskt avseende äger Agrells musik släktskap med den nya, liedartat symmetriska stil, som under 1600-talet utbildats inom de italienska operaskolorna, dels skenbart även med den tyska högbarockens polyfont påverkade instrumentalstil. Liksom när det gällde melodiken är han mest »modern» i de långsamma mellansatserna, vilkas symmetriska byggnad direkt erinrar om den italienska operariens rytmik. Undersöker man närmare rytmen i de hastiga yttersatserna (och framför allt i de inledande satserna) finner man emellertid, att asymmetrin endast är skenbar, i det att en åttataktperiodisering hela tiden utgjort det ideella rytmiska underlaget. Detta innebär, att Agrells storrytmiska planläggning utgör ett starkt avseende framom barockens principiella asymmetri som den galanta stilens symmetriska periodisering. För att finna en så konsekvent genomförd »asymmetrisering» av ett principiellt symmetriskt underlag får man i själva verket gå förbi hela förromantiken med mannheimarna och Bachs söner samt de tidigare wienklassikerna för att först i Beethovens symfoniska genomföringsdelar finna en motsvarighet; detta naturligtvis sagt utan någon som helst jämförelse för övrigt.

Analyserar man Agrells sonatform med hänsyn till storformen, måste ju genast konstateras, att exposéens kontrasterande element ej konstant sluta sig samman till ett helt tema eller en hel temagrupp, utan att dessa snarare utgöra mot huvudtemat kontrasterande episo-

der. Dock kan man i de sex tryckta symfonierna opus 1 liksom i manuskriptsymfonier från Darmstadt och Regensburg iakttaga, hur Agrell sökt sig fram mot mera slutna kontrasterande temagrupper. Stundom antaga dessa t. o. m. kantabel karaktär, och skulle sålunda kunna förtjäna benämningen sångtema, en benämning, som först torde uppkommit hos de tidigare wienklassikerna såsom Beck, Wagenseil och Cannabich. Anmärkningsvärt är också, att denna andra temagrupp oftast avslutas med en codalepisod, som t. o. m. kan svälla ut till ett helt codaltema. Detta är ofta uppbyggt på element från första temagruppen, varigenom exposéen erhåller en viss symmetrisk avrundning.

Där de kontrasterande bildningarna ej organiserat sig till slutna temabildningar, finner man i stället ansatser till kontrast gentemot det ständigt återkommande huvudtemat i form av en serie smärre kontrastepisoder. Detta skulle möjligen kunna tydas som en mycket primitiv förform till den speciella sonatform, som funnit sitt mest fullödiga uttryck i yttersatserna till ett par av Haydns senare symfonier, t. ex. G-dur-symfonien nr 88 eller London-symfonien nr 2 D-dur.

Vid ett senare tillfälle hoppas jag kunna framlägga resultaten av en mer ingående undersökning av Agrells komposition. Ovanstående reflektioner antyda i varje fall, vilka väldiga problem Agrell hade att brottas med. Detta förklarar även, varför han har kommit att spela en så obetydlig roll i senare tiders musikutövning. Blott sexton år efter Agrells död utkom Haydns »ryska» stråkkvartetter, vilka beteckna den wienklassiska stilens första stora konstnärliga höjdpunkt. I jämförelse med dessa förblekna Agrells verk, men detta öde har drabbat de flesta kompositioner av genombrottstidens småmästare, såsom mannheimarna, Monn, Wagenseil, Beck m. fl. Så har Agrells betydelse framför allt kommit att ligga på det stilbyggande området. Han är en av dem, på vilka wienklassikerna byggt vidare och utan vars insats den wienklassiska stilens stormästare Haydn, Mozart och Beethoven måhända måst gå andra och längre vägar.
