

Johan Helmich Roman (1694–1758)

Musique satt til en festin hos Ryska Ministren Gref Gollowin "Golovinmusiken"

A storehouse of music for a festive occasion

Both in Sweden and further afield, Johan Helmich Roman (1694–1758) is known above all for the big orchestral suite called *The Drottningholm Music* (1744). This ranks as one of his very finest compositions, and rightly so. By contrast, Roman's *Golovin Music*, comprising almost twice as many movements, has remained virtually unknown right down to the 1980s. Why?

The Golovin Music is not a suite in the latter-day sense, but rather a kind of store-house numbering no fewer than 45 ensemble movements. The term "suite" was less commonly used in Roman's day. Instead there were more evocative names such as *Réjouissance*, *Florilegium*, "Musikalische Fürsten-Lust" and suchlike. Sometimes a title would merely consist of the word "music" and state the purpose for which it had been composed, e.g. *Tafelmusik*, Handel employed similar titles, such as *Water Music*, and *Fireworks Music*, and Roman did the same.

The Golovin Music is a generous bouquet of charming, youthfully vigorous orchestral pieces, most of them quite short. It was put together in 1728 for festivities arranged by the Russian Ambassador, Count Golovin, in Stockholm to celebrate the coronation in St. Petersburg of the 12-year-old Tsar Peter II.

Probably one of the main reasons why the music for Golovin's festivities has been relegated to oblivion for such a long time is that it does not tally very well with the idealised view of the Uniform and Organic Musical Composition which, in the field of art music, has come down to us from the 19th century. Of course, the very first question one is bound to ask nowadays is what on earth to do with 45 movements on the concert platform. And once one has seen the sole surviving manuscript, a number of other practical questions arise. The source, admittedly, is the best possible: Roman's autograph¹⁾. But it is hastily written, mostly using just two or three staves. There is no indication of the instruments to be used, and all one can see at a glance is that usually there seem to be a violin, a viola and a bass part.

¹⁾ Library of the Academy of Music in Stockholm. Roman collection.

The score, then, gives little support to the performers. How did contemporary musicians manage? First and foremost, there must have been individual parts which have since disappeared, and which may have been more explicit. Then again, the composer himself, an excellent violinist, was on the spot, and all the performers were familiar with innumerable conventions which were very much alive at that time but have since been forgotten, e.g. when, where and how a player was expected to improvise.

In the *Drottningholm Music*, which was written for a royal wedding, Roman used woodwind instruments, French horns and trumpets as well as strings, specifying exactly where they were to play. Considering both the power of Russia, the important occasion of the Tsar's coronation and the Ambassador's resources, Count Golovin is hardly likely to have made do with just strings, leaving aside the variety of sound which, to our ears, a work of such length simply cries out for.

Since Roman delivered no fewer than 45 movements, the festivities were clearly expected to require a great deal of music. Unfortunately we have no idea how the music was actually used. Conceivably, for example, music was performed in several rooms at once and perhaps both indoors and out. At all events, the Golovin Music is neither “unified or organic”, nor a complete composition. Instead it is more of a “music bank” for a particular occasion; raw material are needed in order to restore it to life and colour.

This plunges us into a minefield located in between the inherent openness of the composition and the lacunae of the source on the one hand and, on the other, the uncertain state of research and the stylistic sense, taste and imagination of present-day musicians. It is important that this should be made clear from the very outset.

The sounding result, 1985/86

The version of the Golovin Music now presented in *Musica Sveciae*, has been prepared by Lars Frydén, violinist and chamber musician, Ingmar Bengtsson, musicologist and harpsichordist, and Sven-Erik Bäck, composer and violinist. All three studied at Schola Cantorum in Basle during the 1940s or 1950s and have since been actively concerned in many different ways with Baroque music – Frydén and Bäck mainly as string players, conductors and teachers, and Bengtsson particularly as a Roman scholar.

During the first phase, these three played through all 45 movements, discussed their idiosyncrasies and made a selection with reference among other things to the playing time of a record. Needless to say, this involved all manner of qualitative assessments. (It should be pointed out that the Golovin Music includes both first-rate movements, some of which there has not been room for in this record, and other, more run-of-the-mill sections.) Discussions at these meetings also turned on matters of instrumentation, above all as regards the size of the performing group and the use of wind instruments. The actual performing strength has been made to vary from a small orchestra to chamber music ensembles. Recorder, flute and a pair of oboes have been used alternately as solo woodwind instruments. There were some movements where it was felt that brass and kettle-drums would fit in nicely, and so Bäck undertook to compose the necessary parts (of a kind which contemporary musicians were normally capable of improvising). He did so in collaboration with the wind players. Otherwise it was Frydén who prepared the parts for the musicians. This meant writing out a suggested continuo (quite thin and linear) and also writing “prepared improvisations” for individual parts at judiciously chosen points, mostly of course in repeats. In addition, Frydén and Bengtsson jointly attended the recording sessions with the Drottningholm Baroque Ensemble.

Roman in the 1720s

After about five years spent in England “in order to perfect himself in the art of music”, the young Roman was recalled to Stockholm and immediately made second *kapellmeister* (1721). There now followed a decade of seething activity. Roman was in demand everywhere as virtuoso, teacher and composer. He supplied the King and Queen with several large cantatas, and in the year he was made Master of the Royal Music (1727) he published a printed edition of his 12 flute sonatas, submissively dedicated to the Queen. The Golovin Music appeared the following year, and tunes from both these instrumental works rapidly became familiar and popular in musical circles. 1731 was a “red-letter year” in the history of Swedish music, with Roman’s organisation of the first public concerts.

Roman's festive music

Roman's musical style is often quite easily identifiable, at least in his instrumental compositions. One soon learns to recognise his way of thinking and moving in music, no matter whether a piece belongs to his best or less successful compositions, and the personal imprint is not even concealed when there are "notational resemblances" to music by some other composer of the period. In the Golovin Music, this quality appears in a multiplicity of ways. For one thing, the personal style is always unmistakably present. And then again, there is a network of resemblances and affinities between different movements. Roman also seems to have been toying with the possibilities of mingling national styles, and moreover he has constructed a loose network of associations with other compositions of his own by "reworking" chosen pieces. Listening to a selection from the Golovin Music means that one can go in search of these points of contact, one can notice them without having to look for them, or one can be perplexed by them in a species of musical labyrinth.

And yet every movement has its own distinctive character, its specific combination of emotional level and musical gesture. Motion and gesture in particular, are so firmly shaped that there are many movements which could equally well have been *Tafelmusik*, ballet music or dance music for the guests – unless they are more like an overture, a ceremonial entry or, in some cases, a concert piece from a *sinfonia*.

Often one seems to hear echoes of the considerable amount of French ballet music by Lully and his successors, which Roman had already played as a novice in the royal orchestra during the early 1710s. If Handel in the 1720s was a German working in England, who had learned musical Italian, then Roman at the same time was a Frenchified Swede who had learned in England to speak the same Italian with a Handelian accent.

Today one is naturally inclined to ask whether there is any overriding pattern to the Golovin Music. But the only distinct indication of this kind would seem to be the sequence of keys. The music begins with a group of movements in D major/minor, gradually migrating all the way to A flat major and then returning, but only as far as G major/minor. This idea has been followed to some extent in the selection for the recording. But nobody can say what the sequential principle can have meant in practice on the historic occasion.

*

The recording begins with the very first three movements. It opens vigorously and festively in the "trumpet key" of D major (movement 1), somewhat surprisingly in triple time, followed – also rather surprisingly, if we are to follow the sequence of the score – by a ponderous French *Entrée* (movement 2).

The melancholy, cantabile third movement is one of the tunes of the Golovin Music which must have spread like wildfire in Stockholm at that time and been found eligible for putting words to. It was first used by Roman's friend the poet Carl Rudenschöld for a poem beginning "Shall I not soon see the sun / Bid sombre clouds farewell", and then Hedvig Charlotta Nordenflycht used it for "I am so tired of this wretched life / As wounded by a slow-cutting knife". This leaves no doubt as to how the mood of the melody was interpreted at the time.

In the vigorous movement 14, which resembles a *bourrée*, the essential point is an unceasing altercation between the outer parts at a distance of only one bar.

Movement 44 is a typical Italian *Siciliano*. Its elevated, slightly affected lament is declaimed like an aria without words. And, true enough, Roman first used this tune for an aria – in 1727, in a "*Cantata zu einer Taffel-Musique*", the words of which begin "*Ihr seegensvolle Zeiten, ihr sollet nun*

begleiten / bis zu der stillen Gruft” [roughly translated: May blessed times follow you all the way to the peaceful grave]. The task here was to build a bridge from death and burial to life and benediction, with musical taste intact. That same year Roman also used the same movement for his fourth flute sonata.

Movement 28, which is longer and more developed seems deliberately bucolic in its rustic intractability, and one would like to know which national character is alluded to. The steady tempo has made it possible in this recording for the cello to indulge in improvised figurations. The movement which follows (no. 19) is a playful, dance-like bagatelle with a most unexpected conclusion. A French ceremonial piece in the minor key (no. 26), with dotted rhythms throughout, has been made to follow it by way of contrast. Next comes a boisterous dance (no. 21) which is more like a rigaudon than a bourrée, and after it a bouyant giga (no. 22) which includes elements of both surprise and drama. This group of movements is then rounded off with a vigorous counterpart (movement 27) to movement 1, this time in the minor key and with more insistent upbeats of a kind otherwise not frequently employed by Roman. Just as with movement 1, this reminds us that “Marche” at that time could also include music in triple time.

There now come, firstly, two groups of movements which are obviously dance-like in character. Movement 11 is faintly reminiscent of a gavotte, but in the tenth flute sonata it is called a Villanella. Movement 12 is a bracing bourrée, marked *Vivace* in a contemporary transcript. A light bagatelle in G major (movement 29) has been inserted here, as a contrast to the surrounding movements in E minor. Its unusual three-bar grouping gives it a pleasantly fluent character which has a contrast of its own in a gently plaintive movement in G minor (movement 30) before being played *da capo*. Movement 13, judging by the notation, seems to come midway between a minuet and a slightly faster passepied in tempo, but its restrained melancholy calls for a certain breadth of interpretation.

This is followed by two bourrées. The first bourrée (movement 37) bears a striking outward resemblance to one of the movements of a flute sonata by Handel. But Roman’s personal style holds its own, and his composition technique can definitely bear comparison with Handel’s. (Ex. 1 a-b) The following (movement 39), borrowed from one of Roman’s flute sonatas, has a couple of small surprises, including the rapid successions of false cadence.

■ Ex. 1 a



■ Ex. 1 b



Ex. 1 a-b.

a. The opening of movement no. 37 in the *Golovin Music*.

b. The beginning of movement no. 4, *Bourée anglaise* from Handel’s *Sonata in C minor for oboe and continuo* (HWV 366), c. 1712.

The whole of movement 42, a graceful and captivating Gavotte, is played *da capo* to provide a framework for movement 43. In addition, this intermediate section in itself is a typical *Gavotte en rondeau*. With its strikingly pastoral, sinuous lines, this is music which ladies-in-waiting might have played on the vielle, the elegant hurdy-gurdy then in fashion in such circles. (In this recording, the drone of the vielle is imitated by an oboe.) This piece already occurs in 1726, in Roman’s cantata

“Freudige Bewillkommung” [Joyful welcome] for Queen Ulrika Eleonora’s birthday, or more exactly as the final choral movement to the words “*Lass Himmel, unsre Kinderskinder besingen deinen frohen Tag*” [Heaven, let our grandchildren sing the praises of your happy day]. These words provide an unexpected key to the somewhat naivist music.

Movement 5 is a playful Italianate hybrid with more of the siciliano than the giga. In one of his keyboard suites, Roman has inserted the same piece in front of two fast movements – a presto and a Villanella. Movement 9 is one of the gently melancholy pieces. The theme occurs, with a different rhythm, in a song by Roman to the words “Elusive fortune, why does the world adore you?”. This epitomises the tempered stoicism so assiduously cultivated during the period which Martin Lamm has dubbed “the Romanticism of the Enlightenment”.

The next item (No. 10) is one of the elaborately worked out movements that put one in mind of Roman’s later sinfonias. It is characterised by a forceful, initiating unison device of the Italian kind and by a grand *da capo* form (somewhat abbreviated in the recording) allowing that device to be driven home several times.

Movement 7, finally, has in this recording been allotted the position of a confirmatory and concluding finale. This is a very suitable role for it today, although somewhat of an anachronism. In Roman’s day, final movements used to be quite short and light (by present-day standards), and this was also Roman’s practice. By contrast, this movement is of almost “symphonic” proportions, in both character and format. With its long *da capo* repeat (abbreviated in the recording) it is the longest of all the movements in the Golovin Music. And one can sense how Roman has struggled – with some success – to fill the demanding canvas.

To many listeners, this movement will probably convey a peculiar impression of *déjà entendu* (Ex. 2a-c): “Now where on earth have I heard this before?”. Or is one immediately put in mind of Handel’s famous “La Réjouissance” in his *Music for the Royal Fireworks*? The resemblance is striking, almost to the point of plagiarism. But people in about 1728 did not think in such categories. Composers borrowed freely and unrestrictedly if they were able to improve on the original. Handel wrote his Fireworks Music in 1747, almost 20 years after the Golovin Music. A “plagiarism” of Roman by Handel is as impossible as it is unimportant. A more interesting thought is the possible widespread currency of this common, straightforward thematic model during the first half of the 18th century: fanfare-like rising triads in dual time with notes impetuously repeated. To quote just one example, this comes very close to an “Air des espagnoles” in André Campra’s great operatic ballet *Les festes venitiennes* from 1710. (Ex. 2c).

■ Ex. 2 a



■ Ex. 2 b



■ Ex. 2 c



Ex 2a-c.

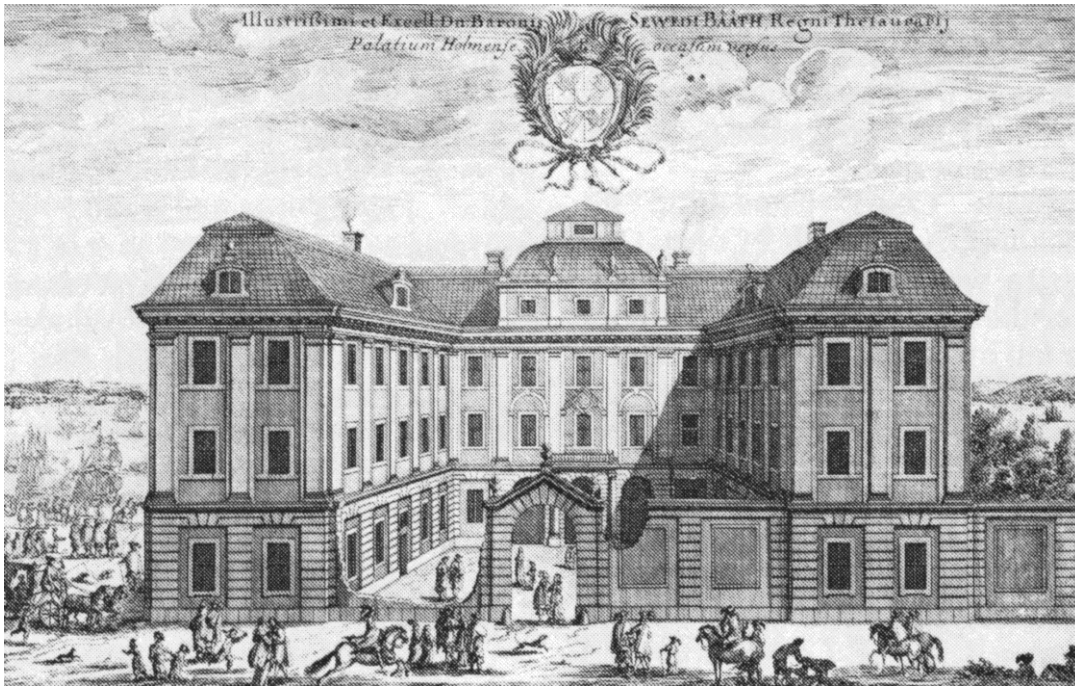
a. The beginning of movement no. 7 of the Golovin Music.

b. The beginning of *La Réjouissance* in Handel's "Music for the Royal Fireworks" (1747).

c. The beginning of an "Air des espagnolles" from André Campra's opera ballet "Les festes venitiennes", 1710.

There are many other tunes in the Golovin Music which have every chance of arousing similar associations and conjectures – and of developing into latter-day evergreens.

Ingmar Bengtsson



The Stenbock Palace, Count Golovin's residence, adjoining what is now Blasieholmstorg, Stockholm. Engraving in "Suecia antiqua et hodierna", 1667-1716.

Movement

- 1. D major
- 2. D major
- 3. D minor
- 14. G major
- 44. G minor
- 28. G minor
- 19. F major
- 26. C minor
- 21. F major
- 22. B flat major
- 27. G minor
- 11. E minor
- 12. E minor
- 29. G major
- 30. G minor
- 29. da capo
- 13. E minor

Instruments

- 2 ob, fag, 2 cor, 2 trp, timp, 6 vl I, 5 vl II, 2 vla, 2 vlc, violone 16'.
- 2 ob, fag, trp, timp, 6 vl I, 5 vl II, 2 vla, 2 vlc, violone 16'.
- vl I, vl II, vla, vlc, violone 8'.
- Transverse fl, vla, vlc, violone 8'.
- vl I, vla, vlc, violone 16'.
- Recorder, vl I, vla, vlc.
- 3 vl I, 3 vl II, 2 vla, vlc, violone 16'.
- 3 vl I, 3 vl II, 2 vla, vlc, violone 16'.
- Recorder, vla, vlc, violone 8'.
- vl I, vla, vlc, violone 16'.
- 3 vl I, 3 vl II, 2 vla, vlc, violone 16'.
- 2 ob, fag, timp, 6 vl I, 5 vl II, 2 vla, 2 vlc, violone 16'.
- Recorder, vla, vlc, violone 8'.
- Recorder, fag, vl II, vla, violone 16'.
- vl I, vl II, vla, vlc, violone 16'.
- 2 ob, vla, vlc, violone 16'.

37. A minor	Transverse fl, vla, vlc, violone 8 ^o .
39. E minor	vl I, vl II, vla, vlc, violone 16 ^o .
42. D major	Transverse fl, vla, vlc.
43. G major	ob , vl I, vla, violone 16 ^o .
42. da capo	
5. D major	vl I, vla, vlc, violone 16 ^o .
9. A minor	Transverse fl, vla, vlc, violone 16 ^o .
10. A minor	vl I, vl II, vla, vlc, violone 16 ^o .
7. A major	2 ob , fag, 2 cor, 2 trp, timp, 6 vl I, 5 vl II, 2 vla, 2 vlc, violone 16 ^o .

Harpsichord is played in all movements.

Drottningholmsmusiken (BeRI nr 2)

Bearbetning av Claude Génétay.

Bilägers Musiquen
 uppförd 1744
 på Drottningholm
 af Roman

- | | |
|------------------------|--|
| 1. Allegro con spirito | 13. Menuetto I: Allegretto & Menuetto II: Allegretto |
| 2. Allegretto | 14. Grave |
| 3. Andante | 15. Presto |
| 4. Non troppo allegro | 16. Lento |
| 5. Andante | 17. Andante |
| 6. Poco allegro | 18. Allegro molto |
| 7. Allegro | 19. Allegro |
| 8. Lento | 20. Allegro |
| 9. Allegro | 21. Allegro |
| 10. Allegro assai | 22. Vivace |
| 11. Allegro | 23. Allegro. Non tanto & Vivace da capo |
| 12. Presto | |

Den svenska 1700-talsmusik, som idag är mest känd bland svenskar, är utan tvivel en del av Carl Mikael Bellmans melodier. Enda felet med dem är – ur nationalegoistisk synpunkt – att de allra flesta är bearbetningar av utländska förlagor. Närmast därefter bör nog nämnas den ståtliga inledningsatsen till *Johan Helmich Romans Drottningholmsmusik*. Den har på senare tid använts flitigt i olika offentliga sammanhang (åtminstone satsens början, som tonande vinjett). Egentligen borde man i

samma andetag kunna nämna även sats nr 20 i samma verk, en menuett med festliga horns signaler. Men att den är av Roman är troligen inte lika bekant; däremot känner de flesta igen den som melodi till texten ”Käraste bröder, systrar och vänner” – Fredmans Epistel nr 9 av Bellman!

Ett urval satser ur denna stora svit har utgivits i noter, och flera har spelats in på grammofonskiva. Men först med föreliggande inspelning kan musikälskare få tillgång till *hela* verket, som är ett av de allra viktigaste och mest omtalade från 1700-talets Sverige.

”*Bilägers Musiquen uppförd 1744 på Drottningholm af Roman*” står det utanpå Romans egenhändiga partitur (bevarat i Kungl. Musikaliska Akademiens bibliotek i Stockholm). Den sirliga handstilen tillhörde tonsarrarens son med samma namn, och ordalydelsen kommer direkt från fadern. Vad var det då för biläger, mellan vilka höga personer? Vad hände på Drottningholm 1744 och varför just där? Vad vet man om tonsättaren, som fick uppdraget? Vad blev det för slags musik, och hur skulle den fungera?

Efter Karl XII:s död 1718 gick även det svenska stormaktsväldet i graven. Sverige inträdde i den så kallade Frihetstiden, på en gång präglad av snabb återhämtning, kulturellt uppsving och inrikespolitiska partifejder. Vid flera tillfällen uppstod bekymmer med tronföljden. Och den sortens problem var livsviktiga under en tid då man ännu trodde på kungamakt ”av Guds nåde”. De var dessutom riksviktiga så snart den gudomliga nåden inte fungerade genom bröstavingar, som den rätteligen borde, utan människor helt onaturligt måste ingripa genom att välja lämplig tronföljare.

Karl XII:s syster Ulrika Eleonora (d. y.) hade efter sin tronbestigning avhånt sig makten till förmån för sin gemål, Fredrik av Hessen-Kassel. 1741 avled hon, strax efter att Sverige inlett ett olycksaligt krig med Ryssland. Fredrik I levde visserligen 10 år till, men en tronföljare borde snarast utses. Som kandidater figurerade flera avlägsna kungliga släktingar. Men spindeln i nätet var kejsarinnan Elisabeth av Ryssland. Hon lät förstå att hon som segrarinna i kriget kunde avstå bitar av Finland till Sverige om man valde hennes kandidat, *furstbiskopen Adolf Fredrik av Lübeck*, tillhörande huset Holstein-Gottorp. Så skedde. I oktober 1743 gjorde Adolf Fredrik sitt intåg i Stockholm. Där har vi brudgummen i bilägret.

Nu gällde det att skaffa en lämplig blivande drottning. Förhandlingar med sikte på en dansk prinsessa gick om intet. Återigen lät kejsarinnan förstå att hon hade en praktikabel idé. Självaste Fredrik II av Preussen, kallad ”den store”, hade en 24-årig syster, *Lovisa Ulrika*, som nog skulle passa. Fredrik II gav sin nådiga samtycke, och simsalabim: där har vi vår brud.

Lovisa Ulrika var vacker, begåvad och högfärdig. Jämfört med henne var den blivande gemålen en nolla. (Dock gav deras förmäling åtminstone en frukt, som senare lät höra talas om sig: den blivande kung Gustaf III, som föddes 1746). En första vigselakt ägde rum redan den 17 juli 1744 i hennes hemstad Berlin (”*par procuration*”, genom fullmakt, som det heter i akterna). Vad som återstod, sedan prinsessan kommit till svensk mark, var att i anslutning till ännu en formell vigselceremoni fira det kungliga bilägret i de högsta kretsar av kungligheter, hovfolk och diplomater.

Naturligtvis firade man i dagarna tre, men inledde med en extra fjärde dag som ett slags preludium. Varför det skedde just på det kungliga lustslottet Drottningholm är högst förklarligt. Sedan Stockholms slott 1697 härjats av en förödande brand, var det nya tessinska slottet alltjämt under uppbyggnad. Kungaparet och hovet hade temporärt härbärgerats i det Wrangelska palatset på Riddarholmen. Den temporära perioden kom i själva verket att vara i 57 år, under vilka området kring kungaborgen för det mesta var uppfyllt av byggnadsställningar och bråte. Det var inte den lämpligaste fonden för en preussisk prinsessas entré. Drottningholm tålte avgjort bättre jämförelser med Fredrik den stores slott i Potsdam *Sans-Soici*.

Påpassligt utgavs en utförlig ”Berättelse om Hennes Kongt. Höghets, Prinzessan LOUISE ULRICAS Emottagande på Drottningholm” samt den där "*Celebrerade Höga Wignings-Ceremonie* Then 18. Augusti 1744”. Där framgår både hur festligheterna var planerade och när det förekom musik.

Vid inträdet i slottet redan den 17 augusti hördes naturligtvis pukor och trumpeter. Middagen intog de kungliga i enskildhet. Därefter följde audiens för alla utländska ministrar, varpå ”speltes” ända till aftonmåltiden. Vid själva bröllopsceremonin följande dag medverkade hovkapellet, uppdelat i två ”chorer”. Under aftonmåltiden i stora matsalen blev det sedan ”concert” av hovkapellet, ”som stod uti Audience-rummet there bredewid”. Därefter återvände den lysande församlingen till rikssalen, där man trädde fackeldansen till musik av hovkapellet.

Den 19 augusti, efter middag och aftonsång i slottskapellet, befann sig hovkapellet utplacerat på särskilda platser i rikssalen. Så snart alla tågat dit uppför vaxljusilluminerade trappor ”lät Musiquen sig höra och begyntes sedan *Balen*” i noga föreskriven ordning. Även den 20 augusti ”*continuerades*” på samma sätt. Efter middagen musicerades det både i prinsessans förmak och i audiensrummet, varpå hovkapellet gav konsert i *Galleriet* till dess den kungliga taffeln ”för Aftonmåltid åter var tillreds lagad”. Vad som inte klart framgår är i vad mån och när de musiker medverkade, som ingick i Adolf Fredriks egen 1743 medhavda hovorkester. Men med tanke på evenemangets betydelse utnyttjades säkerligen båda de ensembler som fanns till förfogande.

Musik under fyra dagar och i flera olika lokaliteter! Förutom Drottningholmsmusiken spelades tydligen dansmusik och kanske mera därtill. Genom beskrivningen förstår man varför Roman skrev hela 24 satser och att det finns ytterligare nio, som måhända har utgjort ett slags reserv. I lämpliga portioner har musiken använts både till ceremonier och processioner, för konsertinslag och som taffelmusik.

Att musiken skulle förfärdigas av den svenske förste hovkapellmästaren var ganska givet. J. H. Roman (1694-1758) hade efter flera års studier i England varit andre kapellmästare sedan 1721 och förste sedan 1727. Han hade på ett makalöst sätt ryckt upp hovorkestern från ett ganska eländigt tillstånd. Han hade gjort stora pedagogiska insatser bland huvudstadens adliga och borgerliga amatörer och igångsatte redan 1731 de första offentliga konserterna i Stockholm. Han var dessutom en betydande tonsättare, om än okänd utanför Sverige, och hade stått högt i gunst hos Ulrika Eleonora, som han tillägnade sina tryckta tolv Flöjtsonger från 1727. Hans rika instrumentala produktion omfattar både sviter, solokonserter och symfonier, dessutom åtskillig kammarmusik alltifrån triosonger till märkliga ”assaggi” för oackompanjerad violin. Härtill kommer stora kyrkomusikaliska vokalverk och solosånger, främst andliga.

Efter tidpunkten för drottningens död började emellertid allt flera skuggor falla över Romans tillvaro. Redan vid tiden för hans andra utlandsresa 1735–37 hade hans hörsel försämrats. 1743 beklagade han i ett brev att en av hans insatser baktalats av ”någre afvopt sinnade”. I juni 1744 blev han för andra gången änklings och stod ensam med fem minderåriga barn att draga försorg om. 1745 drog han konsekvenserna av allt detta. Han lämnade sin hovtjänst med bibehållen lön och hovintendents titel och flyttade till gården Haraldsmåla nära Kalmar, ”i ödemarken” som han själv uttryckte det. Men mitt under denna tid fullgjorde han alltså uppdraget att komponera *Bilägers Musiquen*, och resultatet blev ett av de lödigaste verken i hela hans produktion.

Det var i dubbel bemärkelse mycket som stod på spel. Till Fredrik den stores hov hade knutits många framstående musiker och tonsättare med flöjtmästaren Quantz, bröderna Graun och två Benda i spetsen. Lovisa Ulrika var bortskämd med god musik i den eleganta stil hennes bror uppskattade. Det gällde för Roman att visa att någon Berlintonställare inte hade behövt anlitas, något som eljest kunde

ha legat nära till hands. Vad prinsessan och hennes uppvaktning tyckte om Drottningholmsmusiken förmäler emellertid inte annalerna. Något årtionde senare skrev hon elakt till sin bror: ”Det finns en döv kapellmästare, en halt dansmästare, en lytt fäkthemästare och en blind hovmålare”. I annat sammanhang har hon dock skrivit med viss respekt om Roman, dock kanske mest emedan han sagts ha gott rykte i England. Det finns överhuvud inga dåtida omdömen om verket bevarade. Men medan festligheterna är ett minne blott, lever Drottningholmsmusiken vidare med oförminskad friskhet.

*

På Romans tid var man noga med att musik skulle vara väl anpassad till sitt ändarnål. I det här fallet gällde det bland annat att skapa övervägande glad musik med omväxling mellan det festliga och det behagfulla. Till omväxlingen hörde även att effektivt utnyttja tillgängliga blåsinstrument som klangfärgglåda. Hur det skedde framgår överskådligt av Romans egen tematiska tablå. I första satsen trumpeter, mot slutet både trumpeter och valthorn, och dessemellan flera olika träblåsarinstrument.

Man var också noga med valet av tonarter. Ramtonarten D-dur var särskilt tacksam för bleckblåsare, och kring den grupperar sig de övriga satserna, varvid tonarten antyder något om deras samhörighet. I sin ungdom hade Roman åstadkommit ett liknande verk, en svit eller snarare ett musikförråd på hela 45 satser till en stor fest 1728 hos det ryska sändebudet i Stockholm greve Golovin. Även där började han i D-dur och vandrar sedan systematiskt allt längre bort (ända till Ass-dur!) men tar sig inte riktigt hem igen mot slutet. Det finns åtskilligt i denna musik som tycks förebåda Drottningholmsmusiken, men dels är den förra kvalitativt mera ojämn, dels vet man ingenting om hur Roman där använt blåsare, som säkerligen medverkat. Drottningholmsmusiken är noga utarbetad och betydligt mognare i alla hänseenden.

Roman skrev även ett tjugotal tre- eller fyrsatsiga symfonier. Flera av dem står den stora sviten påfallande nära till både stil och kompositionsteknik. Redan den första vitala svitsatsen, som tjänar som uvertyr, kunde ha varit första sats i en symfoni, och samma symfoniska format har ett par andra satser, inte minst den energiskt framåt drivande sats nr 10, som är ett mästerstycke i formgestaltning. Rätt omfångsrik men lösare är sista satsen, ett märkvärdigt rondo med abrupta kast mellan lite jäktiga duravsnitt och en mellandel som i växlande tonarter skall spelas långsammare och svagt.

Överhuvud taget kännetecknas bilägersmusiken av stor omväxling. Roman väljer hela tiden olika, ibland lite okonventionella formlösningar, arbetar med alla möjliga format ned till korta danssatser och små stämningsstycken och varierar taktarter minst lika ofta som tonarter. De sex mollsatser som ingår – med prägel av ömsom högtidlighet, allvar och innerlighet – är effektfullt fördelade från och med sats 3 till och med sats 16, medan de sista åtta satserna helt domineras av dur.

Redan i de tre första satserna presenteras lika många olikartade musikaliska grundkaraktärer, och de visar tillsammans väsentliga sidor av Romans tonkonst. Efter ”uvertyren” följer som övertraskande kontrast ett lika älskvärt som sirligt litet stycke. Här kunde man nästan tänka sig en balett av små cupidoner; beteckningen *amoroso* skulle passa både tillfället och denna musik. Tredje satsen är fylld av brett allvar med stänk av vemod i fiolernas korta solorepliker, som om den levnadsvisse stoikern Roman har ville påminna om stundens allvar. Det vore emellertid missvisande att påstå att de övriga satserna huvudsakligen är ett slags variationer av dessa karaktärer, fast sådant förekommer. Musik av helt annat slag erbjuder till exempel satserna 8 och 17 samt 13 och 14. Sats 8, ett Lento i Ess-dur, skall enligt Romans anvisning spelas med ”2 Orquestrar”. Över en sakta pulserande baslinje för de båda violinstämmorna en stilla dialog med varandra medan alla blåsare tiger. Satsen präglas av ro och erinrar om så kallade slummerscener i dåtidens operor. Helt annorlunda i sin naiva lantlighet är sats 17, alluderande på säckpipsmusik eller kanske än mera på franska hovdamers musetter. Helt tydlig blir

dansprägeln i de båda menuetterna nr 13 och 14, den första robust, den andra luftig, och ånyo kan man få en vision av balett.

Den sistnämnda menuetten har en lätt fransk doft. Men mest franskpräglad är kanske sats 23 med sina snärtiga tretaktpunkteringar. Lovisa Ulrikas smak var utpräglat franskorienterad, och Roman hade redan tidige tagit vissa intryck av den så kallade Lullyskolan. Det klart dominerande inflytandet kommer eljest från *Händel*. Ekon från Händels rytmer och melodiska tonfall ljuder ganska ofta, och det är naturligt att få dennes *Water Music* och *Fireworks Music* i tankarna. Händel var i sin tur starkt influerad av tidens italienska musik, detta i likhet med Roman. – Finns där då, apropå Berlin, ingenting som kan sägas vara tyskt i denna musik? Knappast. I de flesta tyska furstendömena eftersträvade man vid denna tid medvetet en ”blandad” stil, som skulle förena det bästa av franskt och italienskt. Vad Roman företer i de flesta av sina verk kan också sägas vara en ”blandad” stil, med det viktiga tillägget att blandningen inte är något eklektiskt eftersägande. Tvärtom har han en helt omisskännlig personstil. Det kan man sannerligen inte säga om alla tonsättare från den tiden – då det ännu var betydligt viktigare att följa rådande normer och smakriktningar än att hävda någon slags egenart.

Ingmar Bengtsson

Notmaterialet har utarbetats efter originalhandskriften där tonsättarens tematiska satsförteckning visar instrumentbesättningen. I originalmanuskriptet saknas satserna 21 och 22. Dessa två satser har därför hämtats från andra 1700-talshandskrifter. Mindre solokadenser har tillfogats, liksom en utarbetad ornamentik till vissa satsers reprisdelar. Cembalostämman har utskrivits med ledning av överliggande stämmor då handskrifternas basstämma saknar besiffring. De satser där trumpeter spelar har utökats med en pukstämma.

Claude Génétay

Drottningholmsmusiken

- | | |
|------------------------------|--------------------------|
| 1. <i>Allegro</i> | 13. <i>(Menuet)</i> |
| 2. <i>Allegretto</i> | 14. <i>(Trio)</i> |
| 3. <i>Andante</i> | 15. <i>Grave</i> |
| 4. <i>Non troppo allegro</i> | 16. <i>Presto</i> |
| 5. <i>Andante</i> | 17. <i>(Allegretto)</i> |
| 6. <i>Poco allegro</i> | 18. <i>(Andante)</i> |
| 7. <i>Allegro</i> | 19. <i>Allegro molto</i> |
| 8. <i>Lento</i> | 20. <i>Allegro</i> |
| 9. <i>Allegro</i> | 21. <i>Allegro</i> |
| 10. <i>Allegro assai</i> | 22. <i>Allegro</i> |
| 11. <i>Allegro</i> | 23. <i>Vivace</i> |
| 12. <i>Presto</i> | 24. <i>Allegro</i> |

Johan Helmich Romans Drottningholmsmusik har blivit något av en klingande vinjett till det svenska 1700-talet, mest spelad av alla svenska orkesterverk från den tiden. Så var den också komponerad för en av de mest glansfulla festligheterna under hela seklet – det kungliga bröllopet på Drottningholm 1744 mellan tronföljaren Adolf Fredrik och den preussiska prinsessan Lovisa Ulrika.

Giftermålet var resultat av ett intrikat politiskt spel på högsta nivå. De närmast föregående åren hade varit fyllda av oro och tumultartade omvälvningar. Sommaren 1741 inledde hattpartiet ett olycksaligt krig mot Ryssland. Det ändades två år senare i förnedrande nederlag för svenskarna, med

landavträdelser och krigsräfst som följd. Kort efter krigsutbrottet hade drottning Ulrika Eleonora avlidit. Hennes äktenskap med Fredrik I var barnlöst och tronföljdsfrågan blev nu prekär. Som så ofta tidigare – och senare – vändes blickarna mot de danska och tyska furstehusen i sökandet efter lämplig kronprins. Valet vävdes så småningom samman med fredsförhandlingarna. Den ryska kejsarinnan Elisabeth lät förstå att hon var beredd till eftergifter, om svenskarna valde hennes kandidat, furstbiskopen Adolf Fredrik från Holstein-Gottorp. De svenska förhandlingarna gav efter för påtryckningarna.

I oktober 1743, kort efter fredsslutet, höll den nye kronprinsen sitt intåg i Stockholm. Några månader senare utmynnade överläggningarna i ett giftermålskontrakt mellan Adolf Fredrik och prinsessan Lovisa Ulrika, syster till Fredrik den store av Preussen. Det var sannerligen inget dåligt parti. Därmed knöts trådarna politiskt fastare mellan Ryssland, Preussen och Sverige.

Det furstliga bröllopet firades sommaren 1744. En första vigselakt ”genom fullmakt” ägde rum i Berlin. Den svenska beskickningen med Carl Gustav Tessin i spetsen charmerades av den unga brudens skönhet, bildning och intelligens. (Snart nog skulle man erfara att hon också var oroväckande maktlysten och nyckfull.) En månad senare, den 18 augusti, fullbordades alliansen med ännu en vigselceremoni på Drottningholms slott, där den preussiska prinsessan togs emot med all tänkbar prakt. Festligheterna varade i dagarna fyra. Roman och hans musiker hade en bråd tid. Som hovets kapellmästare ansvarade han för de musikaliska inslagen, och de var många.

En samtida ”Berättelse om Hennes Kongl. Höghets, Prinzessan LOUICE ULRICAS Emottagande på Drottningholm” och den ”Höga Wignings-Ceremonien” ger en detaljerad skildring av festligheterna och en hel del notiser om musiken.

Prinsessan anlände sjövägen till Drottningholm i en nybyggd och ”wäl utsirad Chaloupe”, hälsad av saluter från galärer och andra fartyg på fjärden. När följet trädde in i slottet ”hördes Pukor och Trompeter” och ytterligare saluter från örlogsfartygen. Efter middagen gavs audiens för de utländska ministrarna, ”varpå speltes in til Aftonmåltiden”.

Själva vigselceremonien hölls följande dag i den rikt dekorerade rikssalen på Drottningholms slott, dit brudföljet tågade i procession ”under Pukslag och Trompeter”. Vid inträdet i rikssalen intonerade hovkapellet, som då var uppdelat i två grupper, ”then vanliga Psalmen: Kom Helge Ande”. Vigseln förrättades av ärkebiskopen, varpå den högtidliga ceremonien avslutades med versen ”Tacker honom i hans portar etc. under Pukor och Trompeter” och med saluter från fartygen på redan.

Vid aftonmåltiden i stora matsalen gavs ”concert” av hovkapellet, ”som stod uti Audience-rummet ther bredewid. Och ifrån Siön hördes wid Skålarnes drickande Styckeskått ifrån alla Fartygen”, som rikt illuminerade formerats till en halvmåne ute på fjärden. Efter middagen återvände hela det lysande följet till rikssalen. Där ”begyntes under Musique af Hof-Capellet then så kallade Fackeldansen”, (som finns beskriven redan av Olaus Magnus i hans Historia om den nordiska folken, 1555). Dansen leddes här av riksråden med ”hwita waxfacklor” i händerna, följda av brudparet och bröllopgästerna.

Följande kväll hölls aftonsång i slottskapellet och därefter stor bal i rikssalen efter noga fastlagt ceremoniel. Festligheterna avslutades så den fjärde dagen med musicerande i kronprinsessans förmak och i audiensrummet. ”Uti Galleriet infant sig då Hof-Capellet til concert, hwilken warade til thess Kongl. Taffeln för Aftonmåltid åter war tilreds lagad”.

Det var, som vi kan se, ett digert program hovkapellet hade att utföra under dessa dagar. Och mycken musik både av Roman själv och andra tonsättare erfordrades. Den *Bilägers Musique* hovkapellmästaren själv levererade – *Drottningholmsmusiken* – är en svit på 24 satser. Dessa delades

säkert upp i lämpliga portioner för ceremonier, baler och konserter och som musik vid den kungliga taffeln. Därtill komponerade Roman ytterligare nio satser att ta till vid behov – av skildringen ovan att döma kom nog också de väl till pass.

Roman – hovets kapellmästare

För Roman själv måste denna sommar med dess praktfulla hovfester ha varit både tung och smärtfylld. I juni 1744 – två månader före det kungliga bröllopet och mitt under förberedelsearbetet – avled hans unga hustru. Därmed blev han för andra gången änklings, lämnad ensam med fem minderåriga barn. Det var under denna sorgetid han komponerade sin ljusa, festsprakande bröllopsmusik.

Roman, som hösten 1744 fyllde femtio år, stod vid denna tid på höjden av sin bana som kompositör och samlande kraft i det svenska musiklivet. Under de mer än tjugo år han lett hovkapellet (som andre kapellmästare från 1721 och som förste från 1727), hade han gjort underverk med den tidigare så nedgångna ensemblen och drillat den i en modern repertoar. Men han var också livligt verksam utanför den trängre hovkretsen som eftertraktad pedagog, komponist och administratör. 1731 anordnade han de första offentliga konserterna i landet, där hovets privata kapell spelade för en betalande publik. Därmed inleddes ett nytt skede i musiklivet – ett skede då konstmusiken inte längre begränsades till hov och kyrka, utan alltmer togs upp av en musikintresserad allmänhet.

Då Roman startade sin konsertverksamhet, var han anmärkningsvärt tidigt ute även internationellt sett. Reguljära, offentliga konserter gavs vid denna tid bara i London och Paris. Även som tonsättare följde han väl med sin tid. Hans musik speglar tydligt den aktuella brytningen mellan högbarock och galant stil. I mycket av sin instrumentalmusik – inte minst i sinfonierna och triosonaterna, som är anpassade just till det nya musiklivets behov – ligger han helt i fas med sina tonsättarkolleger utomlands.

Men han hade också en god grund att stå på. Under sin ungdom studerade han fem år i London och var under den tiden bland annat anställd som violinist i Händels operaorkester vid King's Theatre. Han lärde känna de moderna stilströmningarna både inom instrumentalmusiken och operan – inte minst den italienska musiken, som vid denna tid var högst populär i London. En andra resa 1735–37 till England, Frankrike och Italien gav nya intryck och inspirerande möten med flera av Europas främsta musiker och komponister. För hovkapellets räkning förde han med sig hem ”en samling af de härligaste Musicalier”. 1730- och 40-talen blev för Roman en period av mognad och flödande produktivitet. Han skrev musik i de flesta av tidens genrer – sinfonior, solokonserter, triosonater, sviter, uvertyrer, arior och kantater – men aldrig någon opera.

Det nya fursteparet Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika kom som en frisk vind in i det tungfotade svenska hovlivet. Båda var mycket musikintresserade – han spelade violoncell, hon cembalo. Vid sin ankomst till Sverige förde Adolf Fredrik med sig sitt eget kapell av tyska musiker, en ensemble av ungefär samma storlek som hovkapellet. (Vi kan tryggt räkna med att också furstekapellet medverkade vid bröllopet på Drottningholm.) Lovisa Ulrika var kräsen även på musikens område, van vid det lysande musiklivet kring brodern, Fredrik den store. För Roman borde det förändrade läget ha inneburit nya och rikare möjligheter. Han, om någon, behärskade den moderna musik som det unga fursteparet förväntade sig. Och även om han själv inte komponerat någon opera – en brist i Lovisa Ulrikas ögon – kände han i grunden både barockens opera seria och den nyare sen-neapolitanska operan. Ändå drog han sig efter bröllopet på Drottningholm alltmer tillbaka från sin tjänstgöring. En avgörande orsak var otvivelaktigt den svåra hörselskada, som länge plågat Roman. Därtill kom svag hälsa, hustruns död och den nya familjesituationen. 1745 beviljades han ledighet från sin hovtjänst och flyttade med barnen till svärfaderns gård Haraldsmåla nära Kalmar. Det betyder inte att han slutade komponera, inte heller att han klippte av banden med huvudstadens musikliv. 1751 kallades han åter

för att leda musiken vid Fredrik I:s begravning och kröningen av det nya kungaparet Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika. Den musik han skrev för dessa ceremonier blev hans sista stora uppdrag som hovkomponist.

Musiken för det kungliga bilägret

Drottningholmsmusiken finns bevarad i Romans egenhändiga partitur. På det har hans son sirligt präntat: ”Bilägers Musiquen uppförd 1744 på Drottningholm af Roman”.

Det är givet att Roman för detta tillfälle förväntades komponera praktfull, glädjeskimrande musik – helst av sådan kvalitet att den imponerade på de förnämna utländska gästerna. Men den måste också anpassas till skiftande stämningar och situationer i ceremonielet. Roman hade en gång tidigare skrivit musik av liknande art – en stor svit om 45 satser, komponerad 1728 på beställning av ryske ambassadören Golovin för att fira den tolvårige tsar Peter II:s kröning. Även detta är mera ett förråd av satser att ösa ur under långt utdragna festligheter än ett enhetligt, sammanhållet verk. En jämförelse mellan de två kompositionerna vittnar dock tydligt om den konstnärliga mognad Roman genomgått under de mellanliggande sexton åren. Drottningholmsmusiken har en helt annan pregnans, den är ett fullödigt och noggrant utarbetat verk.

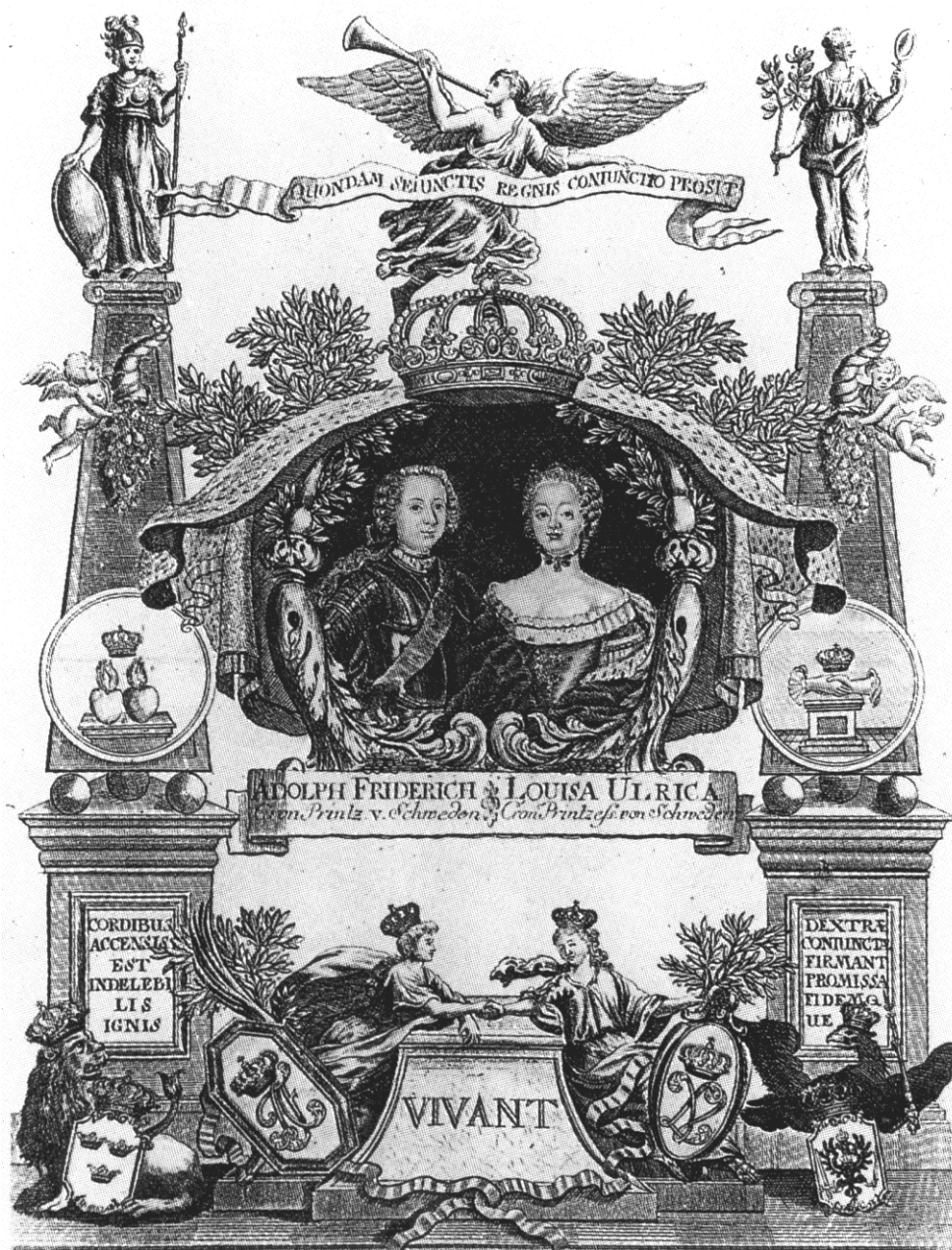
De 24 satserna är också synnerligen omväxlande. Formlösningarna är mångskiftande och ibland ganska okonventionella. Några är stort upplagda som symfonisatser, andra är korta, tvådelade danssatser. Taktartsväxlingarna är många och så även växlingarna av tonarter. Men ramtonarten D-dur ger stadga – kring den grupperar sig de övriga satserna. Stor vikt lägger Roman vid variationer i orkesterklangen – utöver stråkar och generalbas utnyttjar han skickligt hovkapellets blåsare i olika kombinationer. Han har också till partituret fogat en tematisk tablå med uppgifter om vilka instrument han tänkt sig i varje enskild sats.

När och hur Drottningholmsmusiken framfördes under de fyra festdagarna, det vet vi inte. Vi kan bara ana oss till en uppdelning enligt de olika satsernas karaktär. Första satsen ger med sina trumpetfanfarer helt naturligt ett anslag av glansfull festivitas. Men även några av de andra satserna – med drivande rytm och rika blåsarklanger – är som gjorda för de praktfulla entréerna och processionerna i rikssalen (så exempelvis den gravitetiska sats 10 och de snabbare 20, 21 och 22). Återklangerna från Händels Water Music, som Roman säkert hört under sin Londonvistelse, är särskilt tydliga i sats 21, där Roman excellerar i ekoöverkningar mellan horn och trumpet.

Helt annan karaktär har den rofyllda lento-satsen 8 i Ess-dur. Den skall, enligt Romans notering, spelas med enbart stråkar i ”2 Orquestrar”. Möjligen innebär det att den framfördes vid själva vigselceremonien i rikssalen, där hovkapellet då var ”på tvenne sidor /.../ i chorer delat”.

Påfallande många satser har dansprägel. Det gäller redan den graciösa sats 2, med oboe d’amore som karaktärsinstrument – en överraskande kontrast till den praktfulla inledningen. ”Här kunde man nästan tänka sig en balett av små cupidoner; beteckningen *amoroso* skulle passa både tillfället och denna musik”, skriver Ingmar Bengtsson. Sats 17 ger associationer till dans av robustare karaktär – till en pastoral säckpipedans i hovdräkt, med violonens ostinato som bordun i basen. Sats 13 och 14 är så regelrätta menuetter, att de mycket väl kan ha spelats upp vid balen i rikssalen den tredje festkvällen.

En plats för sig intar sats 20 – ett snabbfotat allegro med trumpeter, horn och oboe. Till just den melodin skrev Bellman sin dryckesvisa ”Käraste bröder, systrar och vänner” – och så har den levt vidare in i våra dagar. Ett uppsluppet möte mellan ”den svenska musikens fader” och den främste av poeter i det svenska 1700-talet.



Auf das Hohe Vermählungs-Fest Sr. Königl. Hoheit Herrn ADOLPH FRIDERICHS
 Kronföhrers des Königreichs Schweden mit Sr. Königl. Hoheit LOUISA ULRIKA
 Prinzessin von Preussen, welches den 17 Julij 1744 zu Berlin mit großer Pracht begangen wurde.
 Ulrichens schönes Herz ist Adoloffs Kleinod worden
 Geh, Fama! melde dies in Ost, West, Süd und Norden
 Ein solches Liebes-Sand wüß Schwedens Glück sein
 Glaubt doch der Himmel selbst mit seinen Sa vornehm

Festskrift i samband med den första förmälningen i prinsessan Lovisa Ulrikas hemstad Berlin: "Den höga förmälningfesten mellan Hans Kungliga Höghet Adolf-Fredrik, tronföljare till konungariket Sverige, med Hennes Kungliga Höghet Lovisa Ulrika, prinsessa av Preussen, som inleddes med stor prakt den 17 juli 1744 i Berlin". Gravyr av Johann Gottlieb Schmidt.

Anna Ivarsdotter-Johnson

Lilla Drottningholmsmusiken

Suite D-dur BeRI No. 2 1/2

1. *Spicco – Allegro da Capella*

2. *Allegretto*

3. *Andantino*

4. *Larghetto*

5. *Allegro – Non tanto – Da Capo*

6. *Andante*

7. *Vivace*

8. *Allegro*

”Vad är Roman hos Roman?” Frågeställningen, som härrör från en musikvetenskaplig rubrik från 1940-talet, är fortfarande relevant. Att alla de verk som tidigare tillskrivits Roman i själva verket inte är av honom – ja, dithän har Roman-forskningen numera kommit.

Jämte Ingmar Bengtsson är det Claude Génétay som kastat nytt ljus över kompositören Roman: Bengtsson främst med sin banbrytande avhandling ”J H Roman och hans instrumentalmusik” (1955), Génétay genom ett mycket stort antal musikaliska revideringar och konsertframföranden av Romans musik.

Länge förekom ”Den svenska musikens fader” inte på konsertrepertoaren, trots Patrik Vretblads innovativa Roman-arbeten i början av seklet. Ett uppförande av Sinfonia i e-moll i Stockholm november 1943 blev upptakten till en renässans, som tidigare igångsatts av tonsättaren Hilding Rosenberg.

Alltjämt framstår dock människan Roman som en gåta. Vem var han, egentligen? De samtida uppgifterna är knapphändiga, och främsta tillgång är ett Äreminne författat av A M Sahlstedt, dock nio år efter Romans död:

”...HofIntendenten ROMAN war til wäxten af medelmåttig längd, stadig och fyllig til kroppen; hade quicka ögon, et ljust ansigte, hwarutur framlyste den fromhet och uppriktighet som låg i hjertat. [...] Han war i umgänge munter och gladlynt: hederlig Husfader [,] redig Medborgare, Menniskowän.”

Han förefaller ha varit både kort (”medelmåttig längd” motsvarar efter nutida bedömning snarast ”under medellängd”) och korpulent; som en i största allmänhet hygglig och anspråkslös gestalt. ”Till det som inte omedelbart passar in i den ’cirkulära’ bilden hör Romans påfallande brådmogenhet som utövande musiker. Desto bättre passa hans vetgirighet, hans receptivitet och hans stora mångsidighet.” (Ingmar Bengtsson)

Redan 1714 hade Roman som ung violinvirtuos tilldelats ett stipendium för utlandsstudier undertecknat av Karl XII i fält vid Bender. På grund av den hårt ansträngda statskassan måste resan inhiberas. Två år senare fick Roman tillstånd att besöka England, vid den här tiden föregångsland inom handel, vetenskap och kultur. Vistelsen, som kom att vara i fem år, blev livsavgörande för Roman som musiker. I London sammanträffade han med dåtidens främsta tonsättare som Händel, Pepusch, G B Bononcini och Ariosti. Dessutom lär han under några år ha varit anställd som violinist (”Gentleman”) hos hertigen av Newcastle.

När Roman återkallas till hemlandet finner han den svenska musikens hälsa i bedrövligt tillstånd. Under en tioårsperiod kommer pionjären Roman att ösa ur sitt pedagogiska kunnande för att rycka upp Hovkapellet. 1727 utses han till förste hovkapellmästare och fyra år senare organiserar han de första offentliga konserterna i Sverige. Det är på Riddarhuset i Stockholm som både hovmusiker och adliga amatörer medverkar – musiken är inte längre en angelägenhet för ett fåtal. I egenskap av

hovkapellmästare förser han samtidigt hovet med en mängd officiell hyllningsmusik. Roman dominerar den musikaliska arenan fullständigt.

Drottningholmsmusiken

Till det kungliga bröllopet 1744 mellan kronprins Adolf Fredrik och den preussiska prinsessan Lovisa Ulrika komponerade Roman en stort anlagd festmusik. På titelbladet till egenhändiga handskriften har Romans son ditpräntat ”Bilägers Musiquen uppförd 1744 på Drottningholm af Roman”. Bröllopet celebrerades i dagarna tre, 18-20 augusti, men det är knappast troligt att den 24-satsiga kompositionen framfördes i ett sammanhang. Däremot lär enstaka satser ha spelats vid högtidliga tillfällen under bröllopsceremonien, använts som taffelmusik och konsertinslag, samt möjligen som beledsagning till inslag med solodans.

Här står den 50-årige kompositören på höjden av sin musikaliska bana. Ändå flyttar han bara ett halvår senare från huvudstaden och bosätter sig i småländska Haraldsmåla, oändligt långt ifrån händelsernas centrum. Roman är deprimerad. Nyligen har hans andra hustru avlidit endast 23 år gammal; första maken hade dött 1734. Från de båda äktenskapen har Roman fem barn att ensam ta hand om och uppfostra. Till den mörka bilden hör också vacklande hälsa och tilltagande dövhet samt, och inte minst, efter drottning Ulrika Eleonoras frånfälle 1741 uppstår problem för tonsättaren. I ett brev från 1743 noterar han att ”avogt sinnade” kolleger bär skulden till att han blivit ”svårligen angrepen af en sjukdom, som ännu varar”.

Lilla Drottningholmsmusiken

Det finns skäl att anta att även Lilla Drottningholmsmusiken, egentligen Suite i D-dur, tillkom 1744 och med andra ord är årsbarn med storebror Drottningholmsmusiken. (Titeln Lilla Drottningholmsmusiken är en benämning, nyskapad av Claude Génétay.) I en av de fem 1700-talsutskrifterna sammanbinds satserna 1–33 (dvs Drottningholmsmusiken 1–24, Lilla Drottningholmsmusiken 25–33; ibland satserna 25–32 då sats 1 [25] utgörs av både Spicco och Allegro da Capella). Lilla Drottningholmsmusiken kan mycket väl ha framförts i hela sitt sammanhang, eftersom den är väsentligt kortare än Drottningholmsmusiken. Notabelt är att två satser, 21 och 22, saknas i Romans autografsamling på Musikaliska akademiens bibliotek (av sats 22 återstår dock sista sidan).

En svårighet inför uppföranden av Lilla Drottningholmsmusiken är just avsaknaden av autograf. Befintligt är endast tre kompletta stämmaterial, på Musikaliska akademiens bibliotek respektive Musikmuseet i Stockholm samt på Lunds universitetsbibliotek. Dessa tre versioner överensstämmer med varandra, utom sats 5 där triodelen, non tanto, i Lund-manuskriptet anger en särskild basstämma som är besiffrad. Denna upptäcktes nyligen.

Anmärkningsvärt är att flöjt och oboe aldrig är noterade tillsammans; en trolig slutsats är att instrumenten trakterades av samma musiker. Flöjten medverkar endast i sats 6, Andante, medan oboen förekommer i samtliga satser (utom följaktligen just sats 6). På denna skiva spelar oboe 1 unisont tillsammans med 1:a violinstämman (men pauserar i sats 3). För att uppnå större jämnhet i klangen har här tillfogats en andra oboe i satserna 1, 5 och 8. I avskrifterna förekommer genomgående en fagottstämma, men i satserna 3, 4 och 6 har fagottstämman på denna inspelning utelämnats för att uppnå klanglig balans.

I Lilla Drottningholmsmusiken klingar praktiskt taget allt fyrstämmigt. Detta är musik där tonsättaren är som mest avancerad – fjärran från tungfotad barock och på god väg in i galant rokoko.

Torbjörn Eriksson

Sjukmans Musiquen

Suite g-moll BeRI No. 7

1. *Poco adagio*
2. *Allegro*
3. *Allegretto*
4. *Allegro*
5. *Andante*
6. *Allegretto*
7. *Allegro*
8. *Allegretto – Non tante – Da Capo*
9. *Andante*

Här klingar 8-9, Allegretto och Non tanto, som en sats. Därav nio satser sammanlagt, med avslutande Andante.

Mot bakgrund av Romans vacklande hälsa skulle måhända sviten i g-moll med den märkliga titeln Sjukmans Musiquen åsyfta honom själv, med andra ord komponerats relativt sent under hans levnad. Det finns dock inget som talar för detta. Titeln har ditpräntats av Romans son och autografen ger stöd för åren 1727/28, vattenmärkena indikerar ca 1730 eller 1730-tal. (Verket föreligger också utan namnbestämning i en avskrift av Per Brant.) Även stilistiskt sett borde Sjukmans Musiquen ha tillkommit mot slutet av 1720-talet, det vill säga långt före Romans andra utlandsresa 1735-37 (som bland annat gjordes för att söka bot mot hörselbesvär). En annan tidsmässig faktor är att Sjukmans Musiquen uppvisar musikaliska likheter med såväl Oboekonserten i B-dur som Golovinmusiken, båda från 1728.

Ett antagande är att Sjukmans Musiquen skrivits direkt till invigningen av ett sjukhem i Stockholm. Själva begreppet "sjukman" torde under förra hälften av 1700-talet ha varit liktydigt med innebörden av på sjukhus vårdad patient. Romans autograf till Sjukmans Musiquen noterar satsföljden 1–10 och slutar med en långsam sats, något som ändå inte är så besynnerligt som det kan verka. Under senbarocken blev det speciellt hos italienska tonsättare på modet att avsluta med långsamma satser av pastoral karaktär. (Notabelt är att satserna 4 och 10 bytt plats i Per Brants utskrift.) Samtliga satser är trestämmiga, med undantag för sista satsen.

Ingmar Bengtsson betecknar i sin verkanalys den första satsen som synnerligen karakteristisk för Roman, ett så kallat *introduzione* med markant punkteringsrytmik och tvådelad storform. Denna är "mera omfattande än flertalet likartade inledningssatser och utmärks av ett enhetligt och konsekvent motiviskt arbete". För Roman typiska motivbildningar finns i alla breve-satsen [2, Allegro], noterar Bengtsson vidare, medan *gigue*-satsen [4, Allegro] är ungefär lika tidstypiskt italieniserad (på Händelskt vis) som andra 12/8-*gigue* hos Roman (exempelvis flöjtsatorna från 1727), men den röjer sin upphovsman bland annat genom de formella innerförloppens anordning.

"Sats 7 [Allegro] ger exempel på en dansformtyp med tredelad storform inom minimalt utrymme. [...] Sista satsen [Andante] är enligt autografen en musette i G-dur med fritt behandlad tredelad storform, bestående av en serie avsnitt, som alla slutar med fermater."

Torbjörn Eriksson

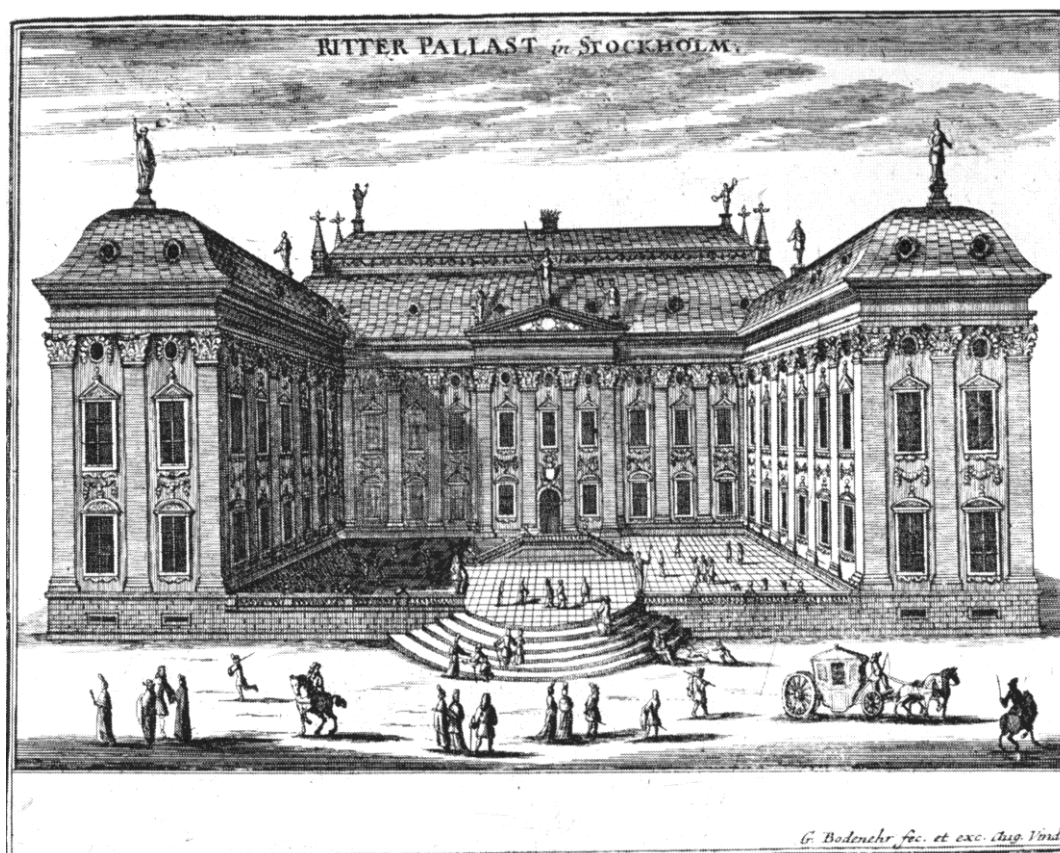
Sinfonior

Johan Helmich Roman, omväxlande kallad "Den svenska musikens Fader" och "Den svenske Händel", komponerade omkring tjugo sinfonior för orkester. De räknas till hans främsta verk. Därmed hör de till det viktigaste som skapats av svensk musik under hela Frihetstiden.

På Romans tid var den fristående orkestersinfonian något nytt i Europa. Men även internationellt sett var han på detta område anmärkningsvärt tidigt ute. Att sinfonian så snabbt fick fotfäste i vårt land hänger samman med de genomgripande sociala och kulturella förändringar, som ägde rum under årtiondena efter stormaktstidens fall. Inte minst handlar det om uppkomsten av kretsar av "musikkännare och musikälskare" och av en offentlig musikpublik. Först något om denna bakgrund i dåtidens musikodling.

Offentliga konserter

1731 har länge räknats som ett märkesår i svensk musikhistoria. Det var det året Roman tog initiativ till den första offentliga konsertverksamheten. Då hade han under ett helt årtionde i praktiken fungerat som hovkapellets främste ledare. Sedan fyra år var han förste hovkapellmästare efter att sex år tidigare ha kallats hem från England. För svenskt musikliv blev detta en tid av entusiastisk aktivitet. Roman åstadkom en välbehövlig uppryckning av orkestern och gjorde den hemmastadd med en ny repertoar, bland annat av Händel och moderna italienska komponister. Dessutom skrev han själv flera viktiga verk, bland annat en rad världsliga hovkantater, de tolv flöjtsonor, som trycktes 1727, och den så kallade Golovinmusiken.



Riddarhuset. Här organiserade Johan Helmich Roman år 1731 Stockholms första offentliga konserter, med både hovmusiker och adliga amatörer som medverkande. Exteriören ovan härrör från sent 1700-tal. (Uppsala Universitetsbibliotek)

I Stockholm fanns vid denna tid vidare en växande skara av unga musikamatörer, som traktade efter undervisning, notmaterial och gemensamma speltillfällen. Nu började man kunna tillgodose även deras intressen och behov – i början av 1730-talet hade Roman tydligen funnit tiden mogen för att även försöka få till stånd offentlig konsertverksamhet. Under pågående riksdag föredrog lantmarskalken den 27 mars 1731 inför det adligaståndet en ansökan från honom om att första söndagen i april få disponera Riddarhussalen till ett framförande av ”sin Passionsmusik”. (Det handlade om Georg Friedrich Händels så kallade Brockes-passion med försvenskad text.) Ansökan beviljades. Kort därpå uttryckte Roman i nästa ansökan en förhoppning om att ”adeln själv ville destinera de penningar som föllo, åt vilka fattiga de behagade”. Inslaget av välgörenhet var med från första början – här liksom på de flesta andra håll under 1700-talet.

Att Roman startade konsertverksamhet redan 1731 var mera anmärkningsvärt än man kanske tänker på idag. Liknande initiativ hade ännu bara tagits på ett par håll i hela Europa. De främsta förebilderna måste han ha funnit i England och i de berömda ”Concerts spirituels” i Paris, som kommit igång bara sex år tidigare. Det svenska konsertväsendet växte sedan fram rätt sakta. Under 30-talet blev det inte mycket mera per år än den omtyckta ”passionsmusiken” under fastetiden. Först ett stycke in på 1740-talet började det anordnas serier med abonnemangskonserter, varefter verksamheten stabiliserades alltmer fram till de berömda ”kavaljerskonserterna” i slutet av 1760-talet. (En värdefull översikt med kronologisk konsertförteckning har givits i Vretblad, 1918.)

Användningen av sinfonior

Sinfonian passade förträffligt i den nya konsertverksamheten. Genren var mindre formell och högtidlig än den franska uvertyren, och den kunde ge mer utrymme åt både fantasi och konstfärdighet än sviten. Dessutom var den lätt att anpassa efter publikens ”musikönskan” och olika besättningar. (”Das Musikwünschen”, ett nyckelbegrepp i Stig Walins avhandling, 1941). Till en början fanns det inte ens särskilt skarpa gränser mellan kammarensemble och liten orkester. Därför kom sinfonian väl till pass även utanför konsertsalen. I Sverige måste den dels ha använts i allehanda hovsammanhang, både i ”Kungshuset” (Wrangelska palatset), där kungafamiljen bodde under hela Frihetstiden och i de slott mellan vilka hovet ambulerade under somrarna, till exempel Drottningholm, Carlberg och Ulriksdal. Dels började även rika adelsmän och representanter för nya köpmannakretsar intressera sig för musicerande i sina hus, i palats och på lantgods. Några bekostade till och med egen ensemble, åtminstone temporärt, och såg dessutom gärna att nya anställda alltifrån huskaplaner och kammartjänare till kockar och frisörer kunde ”traktera något instrument”.

Ett förträffligt exempel är riksrådet greve Adam Horn till Fogelvik vid småländska kusten. Han var livligt musikintresserad, förvärvade en stor notsamling och engagerade sommartid musiker till sitt gods. Vi känner en del av dem till namnet, tror oss rentav veta hur några såg ut – genom de väggmålningar från Fogelvik, som pryder omslagen till Musica Sveciae inspelningar av Romanverk. (Troligen ser man där musikanter, som var med om uruppförandet av den sinfonia Roman daterat Fogelvik den 2 augusti 1746!)

Yrkesmusiker och amatörer

Tyvärr vet man föga om vilka musiker, som medverkade vid de första konserterna i Stockholm. Men att hovkapellet utgjorde kärnan kan man ta för givet, och dit måste räknas inte bara musiker med fasta lönerum utan också åtskilliga obetalda ”expectanter”. Förstärkningar kan dessutom ha hämtats från hovtrumpetarkåren, där det fanns flera som kunde spela allehanda instrument, och från den växande kadern av amatörer. Även en del ”gardesoboister” från de främsta regementena kan ha kommit ifråga. Mera tveksamt är om Roman annat än på kunglig befallning i någon större utsträckning anlätade

musiker ur det konkurrerande, särdeles välbetalda furstliga kapell, som inkommit till Sverige 1743 med tronföljaren Adolf Fredrik.

Ett angeläget syfte med konsertverksamheten var givetvis att tillgodose ”musikönskan” hos en ny musikpublik, ett annat att skapa speltillfällen just åt amatörerna. Men det vore förhastat att från början placera amatörernas intressen i förgrunden. 1734 skrev Roman ett företal till ”Et Svänkt Drama” av skalden A D Lehnberg, där han berättar hur han velat fullgöra sin ”skyldighet at söka bringa Musiken i det stånd, varigenom den vid solenna tillfällen må behörigen svara mot de anstalter som då göras för vår Nations heder”. Varpå han fortsätter: ”Och som en Orkester til den ändan bör ständigt hållas i övning, så äro Publika Konserter därför anställda.” Behovet av väl utförd musik vid ”solenna tillfällen” framhålls alltså som främsta argument för igångsättandet av konserterna – hur motiveringarna än kom att lyda längre fram.

Sinfonian före 1700-talets mitt

Hur sinfonian blev till en självständig musikalisk genre under förra hälften av 1700-talet vet man bara i stora drag. En viktig förebild var den tresatsiga neapolitanska operasinfonian (med snabb-långsam-snabb sats), som utformades i Italien av Alessandro Scarlatti, hans närmaste kolleger och lärjungar. Omkring 1730-talet började den spridas till andra länder och frigöras från sin ursprungliga roll som uvertyr i sceniska sammanhang. Välbekanta är de stildrag som tidigast kom att dominera och göra genren populär. De hade mycket gemensamt med opera buffans lättlyssnade musik: homofon faktur och okomplicerad harmonik, enkel och slagkraftig melodik, gärna med treklångsbrytningar, vital rytmik och påfallande förkärlek för omedelbara upprepningar av korta fraser, som om det för tydlighetens skull vore bäst att genast ta om det mesta. I övrigt experimenterades med alla möjliga kombinationer och mellanformer, till exempel utnyttjande av svitens danssatser eller solistiska inslag inspirerade av solokonsert och concerto grosso.

Under seklets första årtionden – före Joseph Haydns verksamhetstid – märks i sinfonians historia vid sidan av Italien, där Sammartini blev ett av de viktigaste tidiga namnen, särskilt Paris, Böhmen och i synnerhet Mannheimskolan, där genren med bland annat Johann Stamitz kom in i en ny epokgörande utvecklingsfas från 1740-talet.

(Här används *sinfonia* (it) i betydelsen ”förklassisk”, ”förgustaviansk” komposition tillhörande denna genre.)

När skrev Roman sina sinfonior?

Ingen av Romans sinfonior blev tryckt under hans livstid, och märkvärdigt få föreligger i hans autograf. Somliga har enbart bevarats i orkesterstämmor. Till saken hör också att Roman sällan satte ut sitt namn på manuskripten. Alltså har det uppstått äkthetsproblem; eftersom han lika sällan daterade sina verk är det dessutom ofta svårt att ange när de tillkommit mer än på ett ungefär. Vad sinfoniorna beträffar finns bara två dateringar. Den ena gäller sinfonian i G-dur (BeRI 15), som Roman själv dagtecknat ”Fogelvik 2, Aug. 1746”. Den andra gäller sinfonian i F-dur (BeRI 10). I bevarade skisser kallas den ”Prints Gustafs Musique”, syftande på den blivande Gustav III, som föddes den 24 januari 1746.

I övrigt får man nöja sig med sannolikhetskalkyler. Mycket talar för att nästan alla sinfonior tillkommit efter Romans andra utlandsresa 1735–37, då han mottog många nya intryck i Europas viktigaste musikstäder. 1745 drog han sig sedan tillbaka till gården Haraldsmåla nära Kalmar men återvände till Stockholm både 1747 och 1751–52 och var trots nedsatt hörsel ganska aktiv i musiklivet bägge gångerna. Efter 1752 blev han däremot kvar på Haraldsmåla till sin död och var de sista åren

allvarligt sjuk. Tillkomsttiden kan därför avgränsas till ca 1735–52. Tidigast av de här inspelade sinfonierna kan nr 7 och nr 1 vara. De övriga tillhör troligen 1740-talet.

Genre, stil och formgestaltning

I sin avhandling om den svenska symfoniken före Franz Berwalds tid gav Stig Walin en karaktäristik av Romans sinfonior, som träffar något väsentligt (S Walin (1941) s 340): ”Stilhistoriskt sett kan man fråga sig om inte sinfonierna utgör hans viktigaste kompositoriska insats. De är direkt framvuxna ur det ädlaste av barockens kammarmusik, kyrkosonaten, fugan och sviten, från vilka de övertagit det gedigna motivarbetet och satstekniken. De visar att omvägen över den innehållsligt tomma neapolitanska sinfonian inte var nödvändig. Bland den tidigaste förklassiska övergångstidens symfoniker känner vi ingen, som likt Roman genomfört en så ’betydelsemättad utgestaltning av varje enskildhet’.” (Det sista citatet alluderar på en formulering av en tysk musikforskare.)

Detta motsägs inte av att Roman experimenterade rätt fritt med orkesterformerna. Det tycks ha ingått i hans förhållningssätt till ”den musikaliska vetenskapen”. En beundrande lärjunge, dir. musices Johan Miklin i Linköping, har i några brev utgjutit sig om lärofaderns mångsidighet. I februari 1772 framhöll han hur väl Roman ”imiterat alla Nationer i Europa, eller sökt exprimera och härma deras smak i Musik”; nästa månad ville han ”såsom bevis på hans starka imagination och eldiga genie” än mera understryka Romans förmåga ”att så ackurat och lika kunna imitera och i sin konst attrappera (tillämpa) ej allenast de största Mästares compositions gout (smak) utan ock var särskilte Nations, NB då han det ville”.

I sinfonierna prövade Roman alla möjliga formlösningar besläktade med både uvertyr, svit, concerto, kyrkosonata och sinfonia. (Se I Bengtsson (1982).) Delvis varierade han sig kanske så för att tillmötesgå olika smakriktningar, men till viss del var det sannolikt fråga om att självständigt utforska den nya genrens möjligheter. Personstilen är omisskännlig, men samtidigt har verken blivit tydligt profilerade med individualiserade karaktärer och affektlägen. Överhuvud lyckas Roman oftast undvika schematiska formlösningar, vilket kan ge förloppen en dynamiskt framåt drivande prägel.

De åtta sinfonierna

1. Sinfonia g-moll BeRI nr 30

Stråkst. (4), oboe, horn

1. *Con Spirito*
2. *Andante*
3. *Vivace*
4. *Andante*

2. Sinfonia D-dur BeRI nr 24

Stråkst. (3)

1. *Allegro. Largo*
2. *Larghetto con Sordini*
3. *Villanella*

3. Sinfonia B-dur BeRI nr 11

Stråkst. (3)

1. *Non troppo allegro*
2. *Lento*
3. *Vivace*

4. Sinfonia F-dur BeRI nr 10*Stråkst. (3), oboe, horn*

1. *Con Spirito*
2. *Allegretto*
3. *Presto*

5. Sinfonia G-dur BeRI nr 9*Stråkst. (4)*

1. *Lento*
2. *Allegro*
3. *Largo*
4. *Allegro assai*

6. Sinfonia e-moll BeRI nr 22*Stråkst. (5), traversflöjt*

1. *Allegro staccato*
2. *(Attacca) Larghetto*
3. *Allegro assai*
4. *Allegro*

7. Sinfonia E-dur BeRI nr 3*Stråkst. (5)*

1. *Gustoso*
2. *Vivace*
3. *Andante*
4. *Allegro*
5. *Allegro*

8. Sinfonia G-dur BeRI nr 15*Stråkst. (3), oboe, horn*

1. *Con Spirito*
2. *Larghetto*
3. *Allegro*

Förutom i syfte att få med flera av Romans bästa sinfonior har urvalet gjorts för att belysa olika uppläggningar och besättningar. Tre har den dåtida standardbesättningen med parvisa oboer och valthorn till stråkarna (vartill skulle fogas fagott i basen). Andra har enbart stråkar.

Tydlig uvertyrkaraktär har den livfulla nr 4 F-dur. I ett ”minneblad” till Vetenskapsakademien anger Roman hösten 1747 att verket hade sin upprinnelse i ”den allraömmaste rörelse til fröjd jag tillika med alla trogna svenska undersåtar känt vid Svea Rikes Arvfurstes, Prins Gustafs dyra och sälla ankomst til världen. Frånvarande, och liksom i ödemarken ensam, vid så hungnelig tid, kunde jag ej annat, än vid ny glädje, utbrista i ny glädjesång”. Att döma av bevarade skisser planerades först en svit med fem satser. Om blåsarstämorna varit med från början vet man inte, men de ingår i källmaterialet och har här tagits med för att de både är tidstypiska och framhäver festprägel.

Fransk uvertyrtrytmik, uppenbar eller antydd, förekommer i flera andra förstasatser, tydligast i nr 1 g-moll, första satsen, och nr 7 E-dur, första satsen. I nr 5 G-dur, första satsen, har uvertyrkaraktären försvagats av den dominerande – och för Roman högst personliga – sångbarheten. Uvertyrkaraktär har även det första satsparet i nr 7 E-dur, som måhända hör till de tidigaste av hans sinfonior. I övrigt står denna sinfonia orkestersviten nära. (Inte ens på 1700-talet var man helt klar över genretillhörigheten:

verket har fem satser, och i huvudkällan har efter ”Sinfonia” i efterhand tillskrivits ”overo Suite”, ”eller svit”.)

Ibland har Roman arbetat in konsertanta idéer, så till exempel i den luftigt lekfulla nr 3 B-dur, tredje satsen, och ännu tydligare i den lite gravitetiska tredje satsen i nr 5 G-dur, där basstämman tiger under den solistiska violinstämmans repliker och där det avgjort bör improviseras med vad man på den tiden kallade ”godtyckliga manér”. En annan sorts solistisk färgning förekommer i de långsamma andra satserna i nr 8 G-dur och nr 6 e-moll. I den förra förstärks förstaviolinerna med en flöjt, i den senare skall båda violinstämmorna färgas av var sin ”Traversiere d’amour”, ett slags altflöjt.

Nr 6 e-moll måste räknas som en av Romans mognaste och bästa sinfonior. Första satsen är energisk och utpräglad dynamisk genom att på en gång vara rik på kontrasterande idéer och sakna mekaniska upprepningar. Vid slutet av satsen blir scenförändringen frappant, som ett plötsligt ljusnande, genom den direkta övergången till andra satsen, en av Romans många melodiosa sicilianosatser. En lyckad sådan är även andra satsen i nr 1 g-moll, en sorts drömsk slummerscen. Den bourréliknande fjärde satsen i nr 6 e-moll är på en gång koncentrerad och idérisk och rymmer en originell harmonisk effekt, som fastnar i minnet.

Nr 2 D-dur hör också till Romans mognaste och mest typiska sinfonior. Första satsen är mycket väl genomarbetad med tydliga tematiska kontrasteringar. Även här sker en intressant övergång via ett eftertänksamt litet largoavsnitt till sicilianon (andra satsen). I nutida ögon tycks den korta ”finalen” – en robust italiensk Villanella – visserligen inte balansera första satsen särskilt väl, men dåförtiden var sådan knapphet kanske istället en poäng? Mera löst påhängd verkar fjärde satsen i nr 1 g-moll, en regelrätt menuett som skall föreställa ”final” i dur efter tre satser i moll, vilka redan tycks utgöra en komplett sinfonia.

Nr 3 B-dur slutligen är brett upplagd och kontrastrik, både dynamiskt och genom sina tutti-solo-växlingar. Första satsen har en vital drive, som kontrasterar starkt mot sirligheten i den lite dansanta långsamma satsens korta fraser. Finalen är ett slags giga i rörlig 12/8-takt. Första fiolstämman böljande linjer dominerar helt och ger en avspänt optimistisk variant av första satsens vitalitet med flera överraskande detaljer i det dynamiska förloppet.

Ingmar Bengtsson (1989)

Litteratur i urval

Bengtsson, Ingmar, J H Roman och hans instrumentalmusik. (Diss.) Uppsala 1955.

Bengtsson, Ingmar, Johan Helmich Roman – ett tvåhundraårsminne. – Svensk tidskrift för musikforskning 40, 1958, s 5–14.

Bengtsson, Ingmar, Roman, Johan Helmich: art. i Sohlmans Musiklexikon 2:a uppl. (1979) och The New Grove Dictionary (1980).

Bengtsson, Ingmar, Instrumentale Gattungen im Schmelztiegel. Zur Orchestermusik von Johan Helmich Roman (1694–1758). – i: ”Gattung zur Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens”. Kassel 1982, s. 97–106. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 26.)

Bengtsson, Ingmar, Romanforskningens nuläge – och en blick framåt. – Svensk tidskrift för musikforskning 67, 1985, s. 7–39.

Sahlstedt, Abraham M., Äreminne öfver HofInt. Kongl. Capellmästaren ... Johan Helmich Roman. Tryckt hos Johan Georg Lange. Sthlm 1767.

Walín, Stig, Beiträge zur Geschichte der schwedischen Sinfonik. Stockholm 1941.

Vretblad, Patrik, Johan Helmich Roman 1684–1758. Den svenska musikens fader. 1–2. Sthlm 1914.

Vretblad, Patrik, Konsertlivet i Stockholm under 1700-talet. Sthlm 1918.

BeRI-nr = Ingmar Bengtssons numrering av Romans verk (se Bengtsson 1955).

Sinfonior och violinkonserter

Johan Helmich Roman har kallats ”Den svenska musikens fader”, och trots att det funnits betydande musiker i Sverige före honom, inte minst inom familjen Düben, är hans hederstitel ingalunda omotiverad – hans insatser i svenskt musikliv var i många avseenden epokgörande. Som hovkapellmästare höll han inte bara sin orkester utan hela Stockholms musikliv på en hög nivå, han organiserade en offentlig konsertverksamhet för första gången i vårt land, han visade på möjligheterna att anpassa ”det svenska tungomålet” till musik (vilket ju inte ens Gustaf III senare vågade helt lita på), och genom sina kompositioner inom både vokala och instrumentala genrer är han en av de främsta tonsättare vi haft och i dag en av de mest spelade – vem känner inte Romans ”Drottningholmsmusik”?

Roman, som var son till en hovkapellist, måste ha varit en tidigt utvecklad musik begåvning, och han inträdde redan före 17 års ålder som violinist i hovkapellet. Han fick på kunglig bekostnad göra en lång utrikes studieresa (beviljad av Carl XII i Bender!) 1715–21, då han främst uppehöll sig i London, fick undervisning av bl.a. Pepusch och lärde känna bl.a. Händels och Geminianis musik. Efter sin återkomst till Stockholm utnämndes han till vice kapellmästare och blev 1727 ordinarie hovkapellmästare. Roman gjorde ännu en utrikesresa 1735–37 och besökte då England, Paris, Italien och Tyskland. På grund av vacklande hälsa bosatte han sig 1745 på familjens gård Haraldsmåla i Småland men fortsatte att skriva musik för hovet och även ibland leda sina verks framföranden i Stockholm. Bland hans många verk ”i tjänsten” märks en lång rad festkantater och den nämnda ”Drottningholmsmusiken”, som skrevs för kronprins Adolf Fredriks förmålning med Lovisa Ulrika 1744, och av hans övriga kompositioner de bekanta tolv flöjtsonaterna, som trycktes 1727, den omfattande ”Golowin-musiken” (45 satser, skrivna för en fest hos den ryske ministern Golowin 1728), och den nu alltmer uppmärksammade ”Svenska Messan” från omkring 1750; från hans senare år finns en serie andliga vokalverk, som brukar benämnas ”Romans Hus-Andack”.

Vid sina offentliga konserter i Riddarhuset med början år 1731 framförde Roman först större oratorieverk för soli, kör och orkester, men småningom även rena instrumentalstycken, och troligen är det för dessa konserter och kanske någon av hovets ungefär samtida tillställningar han komponerat sina orkestersinfonior och konserter; de flesta av sinfoniorna har vår främste Roman-expert, Ingmar Bengtsson, vars numrering av instrumentalverken blivit vedertagen, daterat till ”efter 1735”.

Sinfonior

Sinfonia i D-dur BeRI nr 14

1. *Vivace* –
2. *Adagio* –
3. *Allegro assai* –
4. *Allegro staccato*

Sinfonia i F-dur BeRI nr 17

1. *Grave sostenuto* –
2. *Allegro* –
3. *Vivace*

Sinfonia i A-dur BeRI nr 26

1. *Allegro* –
2. *Largo* –
3. *Allegro*

Sinfoniorna speglar liksom Romans övriga verk de aktuella kontinentala strömningarna, som Roman inte minst genom sina resor blev förtrogen med, och de visar påtagliga influenser av främst italienska förebilder och Händel. Stilistiskt befinner sig Roman i brytningstiden mellan barock och rokoko, och ofta har hans musik en viss ”galant” prägel och en omväxlande och ganska fri faktur. En del ”barocka” drag har dröjt kvar, men Roman använder sällan de stränga kontrapunktiska formerna eller den ”concerto grosso”-typ, som så ofta kännetecknar barockens orkestermusik. Däremot finner man de flesta av samtidens danstyper i hans musik, och även i sinfoniorna fogar han in rena danssats; i andra sats tillämpar han olika sonata- eller concerto-modeller, och någon gång kan också uvertyrtade sats med växling mellan polyfona och konsertanta element förekomma.

Ingmar Bengtsson har i sin avhandling om Romans instrumentalmusik förtecknat och karakteriserat såväl sinfoniorna som violinkonserterna. Sammanlagt finns 30 verk, som i något sammanhang benämns ”sinfonia”, men räknar man bort de stycken, som i själva verket är sviter eller inledningar till vokala verk, återstår 18 sinfonior av mycket olika omfång och karaktär. Av de här inspelade sinfoniorna finns endast en av dem tillgänglig i (modern) tryck, den i A-dur, BeRI 26, (det är faktiskt bara ytterligare fem som går att skaffa i aktuella utgåvor, en brist, som är bara alltför typisk för vår försumlighet mot vår musikaliska tradition och som ändå borde vara lätt att avhjälpa).

A-dur-sinfonian är tresatsig enligt det ”italienska” mönstret snabb-långsam-snabb och har spänstigt fjädrande yttersatser, varav den sista är uttalat dansartad. Den korta mellansatsen, som består av två fyrtaktsrepriser, bygger på ett suckartat motiv, som får svar i en distinkt, fallande treklangsfigur i andraviolin; här har de två repriserna ”ornamenterats” av en soloviolin. D-dur-sinfonian, BeRI 14, omfattar fyra korta sats, den första försedd med en kort inledning och i övrigt liksom A-dur-sinfonians motsvarande sats energiskt drivande och de tre övriga dansartade stycken av olikartad karaktär. Den sista satsen bygger på en visa av Roman med titeln ”Nögd lefnad”, en tonsättning av Olof von Dalins dikt ”Äta litet, dricka vatten”. F-dur-sinfonian, BeRI 17, uppvisar en helt annorlunda uppbyggnad. Dess två första sats bildar tillsammans en s.k. fransk uvertyr, dvs. en stram, långsam inledning och ett fugerat allegro, och den tredje är en snabb danssats. som fogats till ”uvertyren” på samma sätt som ofta sker i Händels eller Telemanns opera- eller oratorie-uvertyrer.

Violinkonserter

Violinkonsert i Ess-dur BeRI nr 50

1. *Allegro* –
2. *Adagio* –
3. (*Allegro*)

Violinkonsert i d-moll BeRI nr 49

1. *Allegro* –
2. *Andante* –
3. *Allegro*

Violinkonsert i f-moll BeRI nr 52

1. *Allegro* –
2. *Larghetto* –
3. *Allegro*

Beträffande de fem violinkonserter, som tillskrivits Roman, har tidigare rått viss tvekan beträffande äktheten, eftersom ingen av dem bevarats i tonsättarens egen handskrift, men Bengtssons undersökningar visar, att just de tre här valda konserterna får betraktas som ”sannolikt äkta”. Alla är tresatsiga enligt det nämnda italienska mönstret, och italienskpåverkad är också strukturen, även om den tidigare (t.ex. hos Vivaldi) klart markerade växlingen mellan stadiga ”tutti-perlare” och fritt ornamenterade solopartier inte är så framträdande; snarare är det friheten från all schematism man här fångas av.

Mest ”klassisk” förefaller nog d-mollkonsertens, BeRI 49, första sats vara, och den kan i flera avseenden erinra om en konsertsats med da capo av Bach, som ju också följde de italienska föregångarna i spåren, och lika stadigt uppfattad är formen i samma konserts final, där som sig bör en rytmiskt fast danskaraktär är rådande.

De två andra konserternas inledningssatser är mera okonventionella, och deras finalsatser är båda hållna i impulsivt spänstig tvåtakt: Ess-dur-konsertens, BeRI 50, är anlagd som en danssats med trio, och f-moll-konsertens, BeRI 52, består av två breda repriser, och de inbjuder båda till varieringar av solostämman. Sådana bör ske också i de meditativa mellansatserna, som i d-moll- och Ess-dur-konserterna står i respektive parallelltonarter men i f-moll-konserten överraskande i c-moll. Särskilt de sicilianobetonade satserna i d-moll- och f-moll-konserterna ger möjligheter till rika improvisationer, men även det ariosa c-moll-adagiot i Ess-dur-konserten inbjuder till små utsmyckningar; samtliga förstasatser ger också plats för mindre solokadenser. Violinkonserterna vittnar inte bara om Romans melodiska fantasirikedom och personliga formvilja utan också om hans högt utvecklade instrumentala klangsinne, och säkert var det inte utan skäl han ansågs vara en rent virtuos violinist, om man också tyvärr inte har något belägg för, att han spelade sina konserter själv.

Lennart Hedwall (1984)

Concerto (grosso) i B-dur (BeRI 45)

1. *Adagio*
2. *Allegro*
3. *Adagio*
4. *Allegro*

Är detta ett verk av Roman? Är det till formen en ”concerto grosso”, som det står skrivet i en del stämmor i notmaterialer, eller en solokonsert för cembalo och stråkorkester – en ”concerto”, som angivits på några andra? När är musiken komponerad? Har den överhuvud taget framförts på Romans tid?

Frågorna är många, som så ofta kring musikverk från denna tid. Det gäller i hög grad den musik som finns bevarad i Romans samlingar. Av hans rika produktion trycktes under hans livstid endast tolv *Sonate a flauto traverso, violone e cembalo*. I övrigt föreligger hans verk enbart i handskrifter – flera av dem i Romans autograf, andra i kopior från olika tider gjorda av en lång rad kopister. I sin banbrytande avhandling om Romans instrumentalmusik lyckades Ingmar Bengtsson bringa reda i materialet. Med hjälp av stilanalyser och ingående källkritiska granskningar kunde han gruppera

materialet i olika kategorier – alltifrån helt säkra verk, över sannolikt äkta, ner till dubiösa eller icke äkta verk.

Denna B-durkonsert är ett utomordentligt belysande exempel på hur knepiga attribueringsproblemen kan vara. I det enda bevarade källmaterialet (i Romansamlingen på Musikaliska akademiens bibliotek) finns inget parti tur, endast stämmor. Roman har själv skrivit ut stämmaterialet för en av de båda soloviolinerna och även fört in tempo- och nyansbeteckningar i en rad andra stämmor. En stor del av det återstående materialet är utskrivet av Per Brant, Romans närmaste medarbetare under många år. Därtill kommer några icke identifierade kopister, som dock av allt att döma var samtida med Roman. Ingenstans i hela detta stämmaterial finns något tonsättarnamn angivet. På omslaget står: ”Concerto grosso i B /.../ da Roman”. Denna notering är dock gjord långt senare av Musikaliska akademiens sekreterare Per Frigel, då han vid 1800-talets början utarbetade en ”Förteckning på framl. Hof-Intendentens och Kongl. Hof-Capellmästaren Romans Musikaliska Arbeten”.

Roman har komponerat flera konserter, men ingen annan med en besättning som denna. Han var själv skicklig violinist och oboist. Det är också för dessa instrument han skrivit de flesta av sina solokonserter. Vi kan tryggt utgå ifrån att han själv vid åtskilliga tillfällen framträtt som solist i dessa verk. I den här aktuella B-durkonserten består concertino-gruppen (de solistiska instrumenten) av två violiner och cembalo. Violinernas roll är dock så blygsam, och klaverets så dominant, att verket har karaktär av ren cembalokonsert. ”Att Roman komponerat en sådan förefaller märkligt med tanke på hur litet klavermusik han skrivit i övrigt. Många stilistiska enskildheter i konserten äro också sådana, att hans auktorskap måste ifrågasättas”, skriver Ingmar Bengtsson. Då det musikalska jämförelsematerialet i detta fall är så magert, blir det vanskligt att använda sig av stilkriterier vid äkthetsbedömningarna. ”Resultatet av en detaljanalys blir, att somliga stilindicer tala för, åtskilliga andra emot äkthet”. Ingmar Bengtssons slutsats blir, efter en övergripande bedömning, att konserten sannolikt inte är komponerad av Roman.

Vad vi däremot säkert vet, är att detta verk har nära anknytning till Roman och hans musiker. Tillsammans med Per Brant har han tagit fram ett spelbart notmaterial, som mycket väl kan ha kommit till användning vid någon av de offentliga konserter, som de båda anordnade på 1730- och 40-talen. Att Roman själv skrivit in uppgifter om tempi, nyanseringar etc i flera av stämmorna, talar för att han studerat in verket med sina hovkapellister. Notmaterialet har senare övergått i ordenssällskapet *Utile Dulcis* samlingar och måhända framförts vid någon av de många interna eller offentliga konserter, som under 1700-talets senare hälft anordnades av medlemmarna i sällskapets ”musikalska areopag”.

Konserten speglar i form och struktur den aktuella brytningen mellan senbarock och galant stil. Den har tre sarsar med följden snabb – långsam – snabb, som vanligt var i den moderna italienska solokonserten (så i Vivaldis många konserter). Inledningssatsen (*Allegro*, 4/4) öppnar med några kraftfulla staccatoackord i långsamt tempo. I högbarockens concerto grosso kontrasteras ofta soloinstrumentens temata mot orkesterns enklare ritornell. Här utgår däremot orkestern, de båda soloviolinerna och cembalon från samma vitala, drivande tema. Det förs sedan vidare av klaverer i sekvenser av brutna ackord, skal rörelser etc. Tematik och stämföring bär överhuvud taget prägel av barockens polyfona manér. Cembalons solopartier är långa och rikt krusade, medan soloviolinerna i kortare avsnitt följer klaverers melodirörelser.

Den långsamma mellansatsen (*Adagio*, 4/4) – endast tolv takter lång – domineras helt av cembalon. Tuttipartierna inskränks till några inramande och stödjande ackord. Den effektfulla finalsatsen (*Allegro*, 3/8) bjuder på ett mera utarbetat växelspel mellan orkester och solister. Men också den ger med sina snabba triolrörelser rika möjligheter till briljant klaverspel. Och man undrar, vilken solist Roman hade i tankarna, när han tog upp denna konsert på repertoaren.

Man kan också bara önska att nya källor kommer i dagen, som bringar klarhet i om detta är ett verk av Roman själv, eller inte.

Anna Ivarsdotter-Johnson

Solokonsserter

År 1731 påbörjade Johan Helmich Roman en serie offentliga konserter på Riddarhuset i Stockholm, de första i Sverige. Fyra år tidigare hade han utnämnts till hovkapellmästare och under 1720-talet var han sysselsatt med musik för hovet, både hyllningskantater och musik för hovfester. Konserterna innebar en utvidgning av Romans verksamhetsområde utanför hovkretsen: orkestern bestod förutom hovkapellet till stor del av adliga musikamatörer. Som förebild torde Roman ha haft Concerts spirituels i Paris (från 1725) men också konsertväsendet i London, en stad vars musikliv han kände väl till från sin studietid där 1716–21.

De verk som vi vet framfördes i den nya konsertserien är alla i den större stilen: Händels Passionsmusik (det vill säga ”Brockespassionen” från 1716), Esther, Acis and Galatea och flera anthems. Flera av dem återkom under årens lopp, Passionsmusiken nästan som ett stående inslag. Den instrumentalmusik som framfördes är mindre väl känd, men man har antagit att tidens vanliga instrumentformer kommit till användning. Roman anskaffade för hovkapellets räkning instrumentalmusik av ledande tonsättare som Albinoni, Geminiani och Händel, men skrev också under 1730- och 1740-talet egna verk, sinfonior, sviter, konserter, som man har satt i förbindelse med konsertverksamheten på Riddarhuset.

Av de konserter som tillskrivits Roman anses sju vara äkta, samtliga för ett soloinstrument och orkester (fyra för violin, två för oboe, en för flöjt). De fem som valts ut ger en överblick över tonsättarens olika sätt att närma sig konsertgenren.

Stilen i Romans konserter

Romans stilistiska utgångspunkt i konserterna är den italienska solokonsertformen så som den etablerades framför allt hos Vivaldi. Den har tre satser, snabba yttersatser omramande en mellansats i relativt långsamt tempo.

Yttersatserna och ofta även mellansatsen har ritornellform, det vill säga orkestern börjar med ett tydligt uppfattbart, ofta energiskt tema, solisten kommer in antingen med ett annat tema eller med otematiskt passageverk, undantagsvis med orkesterns tema i en för soloinstrumentet anpassad form. Under soloavsnittet modulerar musiken och orkesterritornellen tar vid i den tonart solot slutar. Efter ett antal växlingar på detta sätt återkommer den första ritornellen (ibland i förkortad form) i huvudtonarten och avrundar satsen. Mellansatsen har en variant av samma formschema eller, lika ofta, en enkel tvådelad form med dubbla repriser.

Till denna uppläggning – som vi känner den från verk av Vivaldi, Bach, Telemann – ansluter sig Roman endast delvis. Bland annat använder han i åtskilliga fall dacapo-form, dock så att dess A-del har ritornellform. Dacapoformen för tanken till tidens utvecklade dacapoarior i operor och kantater. Även den i Romans blåsarkonserter tydliga tendensen att låta orkesterviolinerna spela med i solostämman överensstämmer med ariapraxis. Intressant är att Roman, som så väl kände och uppskattade Händels musik, vilket märks i många verk, inte använder dennes fritt concerto-grosso-formade konserttyp utan håller sig till den italienska formen. Romans konserter uppvisar en inte obetydlig stilvidd, vilket gör det intressant att se hur de avtecknar sig mot utvecklingen i Europa.

Under perioden 1725–1750 sker viktiga förändringar i stilläget på kontinenten. Smakledande är utan tvekan den italienska operan, framför allt seria, men även buffa, med tonsättare som Vinci, Pergolesi, Galuppi. Här kommer först nya idéer när det gäller melodik, ackompanjemangarter och formlösningar som senare kom att kallas ”den galanta stilen”. Ett mer homofont skrivsätt ersatte barockens, som i princip när som helst kunde separera stämmorna i imitation eller annan polyfoni. Ett mer diskantorienterat klangideal med melodiskt mindre aktiva basstämmor blir standard. En tendens till enkelhet och lättfattlighet blir märkbar, även rytmiskt. Mer självständiga temata börjar lösgöra sig ur den melodiska väven, en urveckling som fortsätter och förstärks under klassicismen och romantiken. En trestämmig satsfaktur med två violiner och bas blir dominerande.

Om man sätter in Romans konserter i ett sådant sammanhang ser man tydligt verk med äldre och modernare stildrag. Violinkonserterna i d-moll och f-moll är typiska representanter för senbarockens ideal med sin tematik, sina melodiska baslinjer och harmoniska kvintgångar. Påfallande är skillnaderna mellan de båda oboekonserterna. B-durkonserten har liksom violinkonserterna en senbarock tematik och tydligt imitativa tendenser. D-durkonserten anknyter till den galanta stilen i orkestersammansättningen, två violinstämmor och bas; den homofona satsen; solisten och orkestern använder samma material; dalsegno-repris i sats 1 och 3, särskilt första satsens starkt förkortade repris för tanken till sekelmitten; starkt avvikande B-del i sats 3, också ett drag som är vanligt i operaarior mot mitten av 1700-talet; konsekvent användande av ”korta” taktarter (2/4, 3/8). Allt detta måste betraktas som galanta kännetecken. Flöjtkonserten har inte lika många drag som är renodlat galanta, men de genomgående tonrepetitionerna i bas och mellanstämmor, den för orkester och solist gemensamma tematiken, och den klara harmoniken gör att verket måste inordnas under den galanta stilen.

Tillkomsttid

Några goda yttre hållpunkter för att datera Romans konserter finns knappast. Vi får anta att Roman fick en god anledning att skriva konserter först genom de offentliga konserterna från 1731. Ingenting hindrar emellertid att han kan ha skrivit sådana verk redan innan, och gränsen framåt i tiden kan endast med försiktighet sättas vid 1745, då han frånträdde det direkta ansvaret att leda hovkapellet. Endast ett av de fem verken föreligger i tonsättarens autograf (BeRI 53), vilket avsevärt försvårar försök till tidfästning. Sådana försök måste utgå från stilanalys, och detta är möjligt endast om man kan hävda att Roman är en tonsättare som förändrar sin stil, helst i anslutning till den allmänna stilutvecklingen i Europa. Detta kan visas vara fallet genom jämförelser mellan andra daterbara verk av Roman, både vokala och instrumentala.

De båda violinkonserterna torde höra till tonsättarens tidigare verk, även om den musikaliska mognaden antyder att det inre är hans tidigaste försök i genren. Oboekonserterna i B-dur har förutom den allmänna stilkaraktären vissa likheter med verk av Roman tillkomna vid slutet av 1720-talet; den borde alltså höra till de tidigare verken. D-durkonserten företer en rad stildrag som hänför den till den galanta stilen. Den kan emellertid vara skriven så tidigt som vid slutet av 1730-talet, kanske som en återspeglning av Romans andra studieresa, som framför allt gällde Italien. Även flöjtkonserten torde höra till de senare verken.

Attributionsfrågor

Det ännu under 1700-talet vanliga förhållandet att det råder oklarhet om exakt vilka verk en tonsättare verkligen komponerat gäller också Roman. Detta har flera orsaker:

1) Han brukade inte signera sina egna kompositioner (även om han å andra sidan brukade ange tonsättare när han kopierade ett verk); 2) han var själv verksam som kopist, både av egna och andras

verk; 3) flera påskrifter gjorda av andra under Romans livstid och tiden efter hans död har visat sig otillförlitliga; årskilliga av dem har gjorts så sent som i början av 1800-talet. Ingmar Bengtsson har i sitt grundläggande arbete ”J.H. Roman och hans instrumentalmusik”, 1955, genom en kombination av källbestämning, handskriftsanalys och stiljämförelser lyckats skingra det mesta av dimmorna. Just när det gäller konserterna är jämförelsematerialet starkt begränsat och slutsatserna därför inte lika säkra.

Som sannolikt äkta anger Bengtsson de båda violinkonserterna i d-moll och f-moll. För d-mollkonserten ger de stilistiska äkthetskriterierna klarare utslag, med många typiska Romanvändningar. F-mollkonserten är mer svårbestämbar. Den har drag som knappast återfinns i andra Romanverk, men även likheter med vissa kompositioner av Roman. Sannolikt äkta med visst frågetecken blir Bengtssons slutomdöme. De båda oboekonserterna bedöms som äkta, B-dur-konserten ”med hög grad av sannolikhet”.

Romans flöjtkonsert i G-dur är ett tydligt exempel på attributionsproblemen hos tonsättaren. 1700-talskällor talar om två konserter av Roman för flöjt och orkester. Den ena skall ha spelats vid en stort anlagd minneskonsert 1767, med en orkester bestående av musikamatörer med biträde av hovkapellet, under ledning av dåvarande konsertmästaren Ferdinand Zellbell d y. Båda konserterna har ansetts förkomna. Vid slutet av 1960-talet noterade Ingmar Bengtsson, vid en genomgång av Zellbells kompositioner, att dennes flöjtkonsert skilde sig påfallande från de övriga verken. Den företedde desto tydligare släktskap med en rad kompositioner av Roman. Konserten var anonym i en källa, bar påskriften Zellbell i en annan. Bengtsson framkastade teorin att båda materialen hänför sig till minneskonserten 1767, att påskriften Zellbell kan betyda att denne lett framförandet eller kanske varit ägare till noterna. Förutom stillikheterna med Romans verk finns en identitet mellan *Andante/Larghetto*-satsen och en sång ”Min Daphnis dig wil iag til swar” tillskriven Roman och bevarad i hans notskrift, Tillsammans taget rådde för Ingmar Bengtsson ingen tvekan om verkets upphovsman, och han inordnade det i sin katalog över Romans instrumentala verk som nr BeRI 54.

Uppförandepraktiska aspekter

Några frågor som gäller besättning aktualiseras av det bevarade notmaterialet.

1. *Hur ackompanjeras solisten?*

I det i autograf bevarade partituret till oboekonserten i D-dur (BeRI 53) står vid solistens inträde angivet vid basstämman: ”Violoncello solo, senza Cembalo”. Detta måste betyda: ingen/inga kontrabas/ar, ingen cembalo, och kanske: endast en cello. Vid nästa ritornell anger Roman ”Tutti” vid basstämman, det vill säga kontrabas/ar och cembalo skall vara med igen. Det är ovisst om beteckningen även gäller de båda överstämmorna. Det skulle i så fall innebära att antalet spelare hade reducerats vid solistens inträde. Något som talar för den tolkningen är partituret till oboekonserten i B-dur (BeRI 46, kopia skriven av Romans vice kapellmästare Per Brant), där det finns mycket tydliga angivelser (”Soli”, ”Tutti”) för var violinisterna skall spela en (eller två?) i stämman, och var alla skall vara med (i regel, men inte endast, i orkesterritornellerna). Även flöjtkonserten (BeRI 54) har liknande indikationer, om än inte i partituret utan i stämman, som emellertid torde härröra från uppföranden efter Romans död. Angivelser om orkesterreduktion under solo impliceras även i violinkonserten i f-moll, där stämman (i Per Brants notskrift) ”Violino III” visar sig till större delen vara en dubbling av violin 1 och ofta är tyst under solo. I det av okända kopister skrivna materialet till violinkonserten i d-moll saknas angivelser om reduktion.

Det är tydligt att flera möjligheter till utförande stod öppna, vilket givetvis också kan ha berott på orkesterstorleken. Det finns inget skäl att anta att orkestern vid Riddarhuskonserterna var särskilt liten, och spelskickligheten torde också ha varierat, varför en reduktion kan ha tett sig önskvärd. Intressant

är att Roman i oboekonserten i D-dur anger att även cembalon tystnar under solo och således hänför detta instrument till tuttisektionen. Detta avviker från normal fransk och tysk praxis, där cembalon alltid underförstås i basstämman, särskilt vid mindre besättning. Däremot ansåg man i Italien inte cembalon lika omistlig och Romans skrivsätt kan vara en italiensk influens, kanske i samband med hans utlandsresa 1735–37.

2. Vad gjorde violaspelarna?

Som tidigare omtalats började från 1720-talet en form av trestämmighet bli vanlig, där de båda överstämmorna spelas av violiner och understämman av ”bassi”. Den skiljer sig markant från triosonatans sättning, där de båda överstämmorna är likvärdiga. Inom den nya orkestrala trestämmigheten är första violinstämman hela tiden den ledande.

Vad gjorde då violaspelarna i sådana satser? Vanligen tycks de ha spelat ”col basso”, det vill säga basstämman en oktav högre. Oftast går detta inte att belägga utan tillgång till stämmaterial. Att bruket var allmänt spritt är säkert; så sent som på 1770-talet vänder sig Haydn, som ofta använder viola col basso av och till i sina symfonier, mot att så många använder detta skrivsätt som standardlösning. (Viola col basso innebar i praktiken att basstämman spelades i tre oktaver, eftersom man i den italienska stilen alltid underförstod violone eller kontrabas en oktav under cellon. Den eventuella grumlighet som underoktaven kan ha medfört kompenseras av den ljusare överoktaven på viola.) Av Romans konserter är det bara en (BeRI 53) som har denna satsart, och inför inspelningen har det bedömts lämpligt att låta violan spela ”col basso”.

3. Soloinstrument i BeRI 53

Till denna konsert finns två källor, båda i Romans autograf: dels ett partitur, dels en solostämman, den enda som bevarats ur en komplett stämsats. I partituret kallas soloinstrumentet ”oboe” och är noterad i klingande notation. Den separata solostämman har den tydliga angivelsen ”Oboe d’amore” och är noterad en liten ters högre (eftersom instrumentet är stämt i A). Det finns ett antal avvikelser mellan de båda solostämmorna, men i inget fall tycks oboe d’amorestämmans utformning förutsätta att orkestersatsen haft annorlunda lydelse än i partituret.

Solostämman dubbleras vanligen av första violinerna, vilket föranleder tonsättaren att i soloavsnitten begränsa violinernas omfång uppåt till tvåstrukna a, oboestämmans högsta ton. Skillnaden mellan de båda solostämmorna visar sig till största delen bestå i att oboe d’amoreversionen då och då, på grund av instrumentets lägre omfång, överger melodilinjen och som regel ansluter sig till andrastämman i orkestern. I ett fall har Roman övergett den principen, för mellandelen i första satsen anger han ”oboe ordinario” som sedan får spela satsen till slut. Den ovanliga åtgärden att byta instrument i en solokonsert får ses som en nödlösning. Att Roman således skrivit konserten för oboe och sedan gjort om solostämman för oboe d’amore förefaller uppenbart. Här framförs konserten i sin ursprungliga version för oboe och orkester.

Violinkonsert f-moll BeRI 52

1. *Allegro*

2. *Larghetto*

3. *Allegro*

Detta korta, koncentrerade och haltfulla verk är Romans mest italienskinfluerade konsert. Verket bär i källan titeln Partita, men det rör sig om en ren solokonsert.

Första satsen, utan tempobeteckning, inleds med ett ovanligt energiskt unisonotema uppbyggt på f-molltreklängen. Soloviolinerna för i sina avsnitt in ständigt nya motiv som får unisonotemat att avteckna sig mycket profilerat. I senare delen av satsen spelar solisten arpeggio, som noterats endast som ackordskridningar.

Andra satsen, *Larghetto* i c-moll, är i princip tvåstämmig. Understämman spelas unisont av violinerna och violan, orkesterbasarna är inte med. Musiken behärskas av sicilianorytm och formen är tvådelad, en hos Vivaldi vanlig typ. Även i tredje satsen, *Allegro*, kommer en tvådelad form till användning. Musiken är sonatmässigt komponerad med överstämma och ackompanjemang. Överstämman är emellertid uppdelad mellan solist och orkester, vilket ger en konsertant effekt. Musiken har en jagande karaktär, närmast av *gigue*-typ.

Oboekonsert B-dur BeRI 46

1. *Allegro*

2. *Andante piano sempre*

3. *Allegro*

Troligen en av Romans tidigare konserter. Han hade själv oboe som ett andra instrument och skulle kunna tänkas ha framfört solostämman.

Första satsen, *Allegro*, är skriven i dacapoform. A-delen är i ritornellform med drag som står dacapoarian nära: snabba växlingar mellan orkester och solist, orkesterviolinerna följer ofta med i solostämman. Andra satsen, med beteckningen *Andante piano sempre*, är helt igenom trestämmig, oboen och violinerna delar på överstämman. Till karaktären är den lik en sats i en sinfonia.

Tredje satsens *Allegro* är liksom den första byggd med en första del som tas om efter en kortare mellandel; denna gång tas dock icke inledningsritornellen om i sin helhet. Musiken är skickligt komponerad bland annat genom att ett rättfram material kompliceras med överlappningar och imitativa insatser. Satsen är en variant av sats nr 6 i orkestersviten i g-moll, ”Sjukmansmusiken” (BeRI 7, inspelad på *Musica Sveciae* 417). Enligt Ingmar Bengtsson är orkestersviten komponerad först, obokonsertens final är en bearbetning framför allt för att ge den konsertmässig form.

Flöjtkonsert G-dur BeRI 54

1. *Non troppo allegro*

2. *Larghetto*

3. *Allegro*

Första satsen, *Non troppo Allegro*, har ritornellform. Solistens tema är en ”utglesad” version av ritornelltemat. Andrasatsen, *Larghetto* i g-moll, är som tidigare sagts en instrumental version av en sång som troligen har Roman som upphovsman. Den är kort men kantabel och skriven i tvådelad form. Den tredje satsen, *Allegro*, har dacapoform och är liksom den första en friskt galant sats i homofon sarsfaktur.

Violinkonsert i d-moll BeRI 49

1. (*Allegro*)

2. (*Largo*)

3. (*Allegro*)

Konserten, vars båda källor saknar tempobeteckningar, har uppenbarligen den vanliga satsföljden snabb – långsam – snabb. Första satsen har dacapoform. A-delen i sin tur ritornellform. Kontrasten mellan orkester och solist är kraftfullt tecknad, de energiska ritornellerna bildar en ram till den

musikaliska utvecklingen även då de uppträder i starkt förkortat skick. Solisten exponeras i både kantabla och aktivt sekventierande partier.

Andra satsen är tvådelad och har återigen sicilianokaraktär. Solostämman utgör överstämman i en femstämmig stråksats.

Sista satsen i snabb 3/8-takt börjar med en livfull ritornell, som följs av en soloinsats utan ackompanjemang med helt nytt material. Strukturen är ritornellform.

Oboe/Oboe d'amorekonsert D-dur BeRI 53

1. *Allegro moderato*

2. *Andante Lento*

3. *Allegro assai/Presto*

Denna konsert, som jämte flöjtkonserten är Romans stilistiskt mest ”moderna”, har samtidigt den minst självständiga solostämman. Solisten spelar nästan aldrig med i ritornellerna, medan å andra sidan förstaviolinerna praktiskt taget alltid spelar med i solostämman.

Sats 1, *Allegro moderato*, är skriven i dalsegnoform. Ritornellen innehåller flera motiv som ställs fram sida vid sida med en genomsnittligt klar harmonik. Solopartierna innehåller samma motiv i lätt bearbetad form. B-delen fungerar som mollkontrast med ett tema som har samma rytm som huvudtemat i satsen. Endast sista fjärdedelen av A-delen tas i repris, en form uppläggning som börjar bli vanlig i italienska operaarior mot mitten av 1700-talet.

Andra satsen, *Andante Lento*, är skriven i en ritornellform där ritornellen omformuleras ovanligt fritt inte bara vid soloinsatsen utan också vid de senare orkesterinsatserna. Den ger solisten möjlighet till graciöst kantabelt spel (även om förstaviolinerna dubblar solostämman praktiskt taget hela tiden).

Tredje satsen, *Presto/Allegro assai*, har karaktären av en galant sinfoniafinal med pulserande åttondelar särskilt i basstämman. Den är komponerad i dacapoform med den modifikation att den första orkesterritornellen inte tas om vid repris. B-delen är avvikande till tonart, taktart och tempo (*Largo*), en allvarligt homofon kontrast till det rastlösa flödet i resten av satsen.

Lars Hallgren

Triosonater

Johan Helmich Roman – ”Den svenska musikens fader” – ansågs redan av sin samtid som den som etablerat en inhemsk musikkultur på hög nivå. Tydligt är att han i flera egenskaper, som tonsättare, ensembleledare och pedagog, lyfte hovkapellet och mer allmänt musikkivet i huvudstaden till en klart högre kompetens än tidigare.

Som son till hovkapellisten Johan Roman fick han redan 1711 tjänst i hovkapellet och mellan 1716 och 1721 möjlighet att fördjupa sina musikkunskaper i London, där bland annat J C Pepusch var hans lärare. Han deltog dessutom som violinist i orkestern till The Royal Music Academy, det nygrundade operaföretaget med Händel som konstnärlig ledare. Det torde även ha varit under sin tid i England som Roman kopierade över 20 sonater för viola d'amore och generalbas av den i England vid denna tid verksamme italienaren Attilio Ariosti. Väl hemkommen 1721 utnämndes han inom ett halvår till vice hovkapellmästare och fick i praktiken ansvaret för det reguljära repetitionsarbetet.

Bland Romans kompositioner utgör instrumentalverken kvantitativt och väl även kvalitativt den viktigaste delen. Han producerade sig i flertalet former, under 1720-talet bland annat orkestersviter och violinetyder. samt en tryckt utgåva av 12 sonater för flöjt och generalbas, den enda musik av

Roman som publicerades under hans livstid. Från 1731, då Roman startar en offentlig konsertserie på Riddarhuset (den första i Sverige) följer även närmare 20 sinfonior. Sju solokonsertter liksom 14 (eller 15) triosonater är svårare att tidsbestämma, men dessa verk torde ha tillkommit under en relativt lång tidsrymd.

Flertalet av de triosonater som Roman komponerat finns bevarade i tonsättarens autograf och i goda avskrifter, vilket gör källäget betydligt mindre komplicerat än för flera andra verkkategorier. Även när det gäller attributionsfrågor finns det få frågetecken.

Huvudkälla för attribueringen är en handskrift med nio (från början tio) triosonater som Roman tillägnat överste hovmarskalken greve Claes Ekeblad (sedermera av denne skänkt till Åbo Akademi). För ytterligare fem sonater finns goda källbelägg för autenticitet. För en sonat i C-dur (BeRI 116*) är läget oklart; den kan vara komponerad av Roman, men är mer utvecklad än de flesta av de övriga sonaterna i materialet.

Att Roman skulle ha grupperat sonaterna i samlingar (opus) antyds inte av materialet. Även Åbohandskriften får mer betraktas som en samling av representativa verk, som Roman komponerat under en följd av år.

Triosonaten

Triosonaten ("Sonata à 3") för två diskantstämmor och generalbas var en sättning som hade uppnått klassisk status vid slutet av 1600-talet. Arcangelo Corellis sonater opus 1–4 (1683–94) blev mönster vad gäller satsföljder, storformer och framför allt i den kammarmusikaliska stämföringen. I synnerhet de båda violinstämmorna behandlas så likvärdigt som möjligt vad avser melodifördelning och omfång (med ständiga stäm korsningar som följd). Även tematiken och de harmoniska progressionerna blev mönsterbildande för ett halvsekel framåt, även om andra, nyare idéer om melodibildningen snart gjorde sig gällande.

Den typiska satsföljden i en triosonat från 1700-talets början, inspirerad av Corellis sonate da chiesa, kan sammanfattas så:

- 1) *långsam* – vanligen fri imitation mellan överstämmorna, vandrande bas eller dylikt
- 2) *snabb* – i fugerad stil
- 3) *långsam* – ofta något enklare än första satsen, har ibland karaktär av aria eller saraband, ofta i 3/4-takt, understundom endast en fritt överledande sats
- 4) *snabb* – har oftast en livligare, mer dansant karaktär än den andra satsen.

Under 1700-talets början utvecklas detta mönster både i Italien och utanför. En mer individualiserad motivbildning blir förhärskande och på tyskt område finns en förkärlek för längre former och för än mer kontrapunktisk satsteknik.

Karakteristiska exempel på denna italiensk-tyska stil är Händels triosonater, av vilka de omkring år 1722 utgivna opus 2 blev inflytelserikast. Långspunnen melodik i första satserna och fugerade allegrosatser som är både energiska och stort anlagda kännetecknar dessa verk. (Ännu längre i obekymrad längdutveckling av både tematik och formgestaltning går Jan Dismas Zelenka i sina sex triosonater.)

I Italien tar utvecklingen delvis en annan riktning. Efter 1730 märks en allt tydligare tendens till förenkling, inslag av homofoni och symmetrisk motivupprepning – vägen till den galanta stilen. Så småningom blir dessa drag så markanta att triosonaten förlorar mycket av sin egentliga karaktär och den kommer med tiden att ersättas av andra former (stråkkvartett utan generalbas, klaversonater med ackompanjemang av stråkar etc).

Den plats Romans sonater intar i ovannämnda skiss är intressant. Romans instrumentalverk är oftast motivrika, det är relativt tätt med nya idéer, harmoniken är, utan att vara djärv, uttrycksfull och funktionell. Men musiken är inte påfallande kontrapunktisk fränsett tonsättarens benägenhet att framhäva de enskilda stämmorna genom att krydda med förhållningstoner. I triosonaterna odlar Roman däremot en till större delen tätt polyfon sats utan att verka nämnvärt påverkad av de tyska tonsättarnas längre formutveckling. Å andra sidan liknar musiken inte alls de italienska verken i tidig galant stil. Koncentrerade kompositioner med tätt flätade stämmor, rik motivbildning och liten grad av upprepning inom satsen och högbareockens tematik i en karaktärsfull, något korthuggen form – detta är kännetecknande för större delen av materialet.

Vissa satser är mer dansanta med en ganska homofon sats; och ett litet antal satser saknar alldeles kammarmusikkarakter med långa partier (eller hela satsen) där violin I och II spelar unisont. De skulle kunna vara övertagna direkt från en sinfonia eller svit av Roman.

Huvuddelen av Romans triosonater är således strängt kammarmusikaliska med likställdhet utan inslag av moderna drag från den galanta stilen. Ett mindre antal satser saknar inte bara den kontrapunktiska genomarbetningen utan är (i det tidiga 1700-talets mening) helt orkestrala till sin natur.

Det är svårt att veta något närmare om triosonatens plats i det svenska musiklivet på Romans tid, men det rörde sig knappast om musik som framfördes i kyrkan. Däremot torde den ha spelats i aristokratiska miljöer och troligen vid hovet. Någon större grupp borgerliga amatörer som använt dem för hemmusicerande är det osäkert om det fanns; i vilket fall är antalet bevarade handskrifter av triosonater klart mindre än av sinfonierna.

Triosonat h-moll BeRI 106

1. *Larghetto*
2. *(Allegro)*
3. *Andante*
4. *(Allegro)*

Denna sonat, som helt följer den klassiska triosonatens yttre form, är ovanligt brett gestaltad med långa temata och spatiös formutveckling. Detta märks redan i första satsens *Larghetto*, där den kantabla melodiken kombineras med en kromatiskt färgad harmonik. Den andra satsen har ett livfullt och energiskt tema och genom att låta det återkomma i olika tonarter ger tonsättaren satsen en klar och överskådlig form. Tredje satsen är ett *Andante* i D-dur i lugnt framskridande 3/4-takt som utvecklar sig utan några egentliga kontraster tills den gör en halvkadens i finalsatsens tonart. Fjärde satsen med sin envisa synkoprytm har briljanta solopartier för första violinen och basen, vilket ger musiken en konsertant karakter.

Triosonat f-moll BeRI 120

1. *Largo*
2. *Allegro assai*
3. *Grave*
4. *Commodo*
5. *Non presto*

F-mollsonaten finns endast bevarad i Åbomanuskriptet. Liksom för flertalet sonater saknas yttre dateringskriterier, men denna är den mest ”klassiska” med de båda första satserna (*Largo* och *Allegro*

assai) starkt påminnande om Corelli. Ett kort *Grave* leder över till ett graciöst *Commodo*, där basen hela tiden är den rörligaste stämman. Som ”dessert” kommer ett kort och dansant *Non presto* i F-dur.

Triosonat e-moll BeRI 115

1. *Largo*
2. *Vivace*
3. *Lento*
4. *Non presto*

Denna sonat har knappare utformning. Efter ett *Largo* uppbyggt av korta fraser följer ett *Vivace* med mycket täta imitationer av flera olika motiv, ett kompositionssätt som inte medger några större kontraster under satsens lopp. De sista satserna är relativt enkla; ett Corelli-liknande *Lento* och ett *Non presto* i 3/4-takt, som har en lätt dansant prägel.

Triosonat D-dur BeRI 111

1. *Adagio*
2. (*Allegro*)
3. *Lento*
4. *Vivace*

Ett kantabelt *Adagio* med imitation mellan stämmorna inleder en sonat som står Händel närmare än flera av de övriga verken. Även den andra satsen är imitativ med flera klart profilerade motiv i fritt fugerad form. Det följande *Lento* i h-moll karaktäriseras av fallande melodik med stor spännvidd. Finalsatsen, *Vivace*, har två repriser med livlig tematik i 6/8-takt och en viss anslutning till den galanta stilen.

Triosonat a-moll BeRI 107

1. *Largo*
2. *Vivace*
3. *Adagio*
4. *Non presto*

I den inledande *Largo*-satsen renodlar Roman ett stilgrepp som han använder ganska ofta: dialog mellan överstämmorna som spelar samtidigt nästan bara i frassluten. Den dialogiska idén förs vidare i andra satsens *Vivace*, som inte har någon särskilt kontrapunktisk anläggning. Det senare gäller även de resterande satserna. Sista satsen, *Non presto* i A-dur, har en tvådelad form utan repriser.

Triosonat A-dur BeRI 114

1. *Con spirito/Largo e staccato*
2. (*Allegro*)
3. (*Lento*)
4. *Allegro assai*

Av föreliggande urval är denna sonat den enda om vilken man kan förmoda att den hör till Romans tidigare verk. Första satsen, *Con spirito*, har en något orkestral prägel och stora likheter med en fransk Entrée. Den har flera motsvarigheter i Golovin-musiken från 1728. Andra satsen har en briljant konsertmässig utformning, och långa sträckor där basen pauserar. Tredje satsen är ett kort mellanspel i f-moll, varpå följer en lekfull finalsats i 6/8-takt där hemioler effektivt kontrasterar mot det framrusande flödet.

Triosonat fiss-moll BeRI 109

1. *Adagio*
2. *(Allegro)*
3. *(Largo)*
4. *(Allegro)*

Den första satsen, ett kantabelt *Adagio*, har en viss likhet med den inledande satsen i h-mollsonaten (BeRI 106). Resten av sonaten har emellertid en mer koncentrerad utformning. Andra satsen är energiskt kontrapunktisk men kan trots åtskilliga temainsatser ändå inte sägas ha fugaartad struktur. Tredje satsen har liksom den första en sångbar karaktär. Sista satsen är tvådelad; punkterade rytmer spelar stor roll och Roman använder också rytmisk omformning av huvudmotivet. Som helhet är det en originell komposition där alla satser går i huvudtonarten fiss-moll.

Lars Hallgren

Flöjtsonater

Sonata nr 1 i G-dur

1. *Largo*
2. *Allegro*
3. *Larghetto*
4. *Andante*
5. *Vivace*

Sonata nr 2 i D-dur

1. *Vivace – Adagio*
2. *A tempo giusto*
3. *Larghetto – Andante – Adagio*
4. *Non presto*

Sonata nr 3 i c-moll

1. *Largo*
2. *Allegro*
3. *Adagio*
4. *Vivace*
5. *Alla Francese*

Sonata nr 4 i G-dur

1. *Largo*
2. *Allegro*
3. *Larghetto*
4. *Vivace*
5. *Allegro – Non presto*

Sonata nr 5 i e-moll

1. *Lento*
2. *Allegro*
3. *Grave*
4. *Allegro*

5. *Vivace*
6. *Andante*

Sonata nr 6 i h-moll

1. *Larghetto*
2. *Allegro*
3. *Non troppo allegro*
4. *Grave*
5. *Allegro*

Sonata nr 7 i G-dur

1. *Largo*
2. *Larghetto*
3. *Lento*
4. *Allegro Assai*

Sonata nr 8 i A-dur

1. *Largo*
2. *Allegro*
3. *Andante*
4. *Adagio – Allegro*

Sonata nr 9 i C-dur

1. *Cantabile*
2. *Vivace*
3. *Andante*
4. *Allegro*
5. *Minuetto*

Sonata nr 10 i e-moll

1. *Larghetto*
2. *Andante*
3. *Piva*
4. *Non presto*
5. *Villanella*

Sonata nr 11 i g-moll

1. *Largo*
2. *Allegro*
3. *Larghetto*
4. *Allegro*

Sonata nr 12 i D-dur

1. *Con spirito*
2. *Allegro*
3. *Con affeto*
4. *Allegro*

Somliga människor äro like wisse målningar, dem man ser och admirerar, utan at weta hvarföre. Man tycker ingen ting om andra, blott för det man icke känner deras fullkomlighet. Dygd och förtjenst gömma sig mästadels bakom blygsamhet och återhåll. Därföre måste sådana sinnen lockas, eller

snarare twingas, att låta sina gåfwor framlysa. Sådan war vår Roman: han kunde icke tåla sit beröm, mycket mindre tränga sig fram, at blifwa berömd.

(A M Sahlstedt i ett ”äreminne” över Roman nio år efter hans död)

1700-talets första decennier var en mörk tid i Sveriges historia. Efter nederlaget i Poltava 1709 hamnade Karl XII i Turkiet som sultanens ”gäst”. I Sverige var det nödår, både materiellt och kulturellt.

Men det fanns ljus i mörkret. Johan Helmich Roman var ett underbarn, en naturbegåvning som redan vid sju års ålder hade framträtt vid hovet. 17 år gammal blev han medlem av hovkapellet, som violinist och oboist. 1715 fick han den landsflyktige konungens tillstånd att resa till England för att “perfectionera sig i musiquen”.

Det måste ha varit spännande och omtumlande för en ung musiker att komma till London från det karga, av krig och pest präglade Stockholm. England varvid denna tid den ledande sjömakten, och London en stad av sjudande verksamhet. Hit kom artister och konstnärer från hela Europa, och här fanns även ett borgerligt musikliv som var okänt i Sverige.

Trots flera forskares bemödanden är det mycket lite vi vet om Romans sex år i London. Det finns bara några få uppgifter i ett ”äreminne” som A M Sahlstedt framförde vid en fest i Riddarhuset nio år efter Romans död. Sahlstedt nämner att Roman träffade Händel och andra av den tidens kända musiker och kompositörer.

Roman tog intryck av den moderna italienska musiken, som successivt fick alltfler drag av lättsamt konverserande rokoko. Genom sina tolv flöjtsonger har Roman lämnat ett viktigt bidrag till denna musikstil. De publicerades 1727 med en underdånig dedikation till drottning Ulrika Eleonora. Hon hade bara några månader tidigare utnämnt honom till kapellmästare, och troligen var det hon som bekostade utgivningen av flöjtsongerna. De är för övrigt de enda verk som trycktes under Romans livstid.

Roman talar i sin dedikation om sonaterna som ”ungdomliga försök”, vilket tyder på att de tillkommit under Londonvistelsen eller strax efter hemkomsten 1721. Roman uppvisar här en outsinlig uppfinningsrikedom när det gäller motiv, han bjuder på ständiga överraskningar och förnyelse.

Hans melodik kräver också en stor lyhördhet hos exekutören. Det går inte att spela Romans musik mekaniskt och alltför strikt. Det krävs en stark inlevelse i den ständigt skiftande artikulationen i dessa motiv.

Den första, fjärde och sjunde sonaten går i G-dur, en tonart som ansågs passa för ljus och optimistisk musik. Sonat nr II och XII går i D-dur, som förknippades med kraft och vitalitet. Fem av sonaterna går i moll, den sjätte i h-moll som under barocken ansågs vara sorgens och smärtans tonart framför andra.

De flesta sonaterna inleds, i likhet med den franska Ouvertyren, med en långsam sats följt av en snabb. Över hälften av de totalt 57 satserna har dansrytm. Menuetten är den vanligaste snabba dansrytmen. De långsamma satserna är ofta skrivna i saraband- eller sicilianorytm.

Inom alla konstarter var det vid denna tid brukligt att alludera på andra konstnärers verk genom att låna avsnitt eller motiv och variera dem på sitt eget sätt. Det var närmast en artighet, ett sätt att vara spirituell och visa att man studerat.

Roman lånade inte bara andra, han citerade även sig själv. *So Küsse den Frieden* heter en vokalsats i Romans Cantata från 1726 där musiken är densamma som första sonatens tredje sats. Och i den nionde sonatens tredje sats återfinns ett Largo från *Partita/Sinfonia*, för att nämna ett par exempel.

Roman har kallats ”den svenska musikens fader”. Han var den första som ordnade offentliga konserter i Sverige, och han arbetade intensivt för att höja den svenska musikkulturen. Roman berättade att han tog över hovkapellet ”i sådant skick som Krig, Hunger och Pest honom lämnadt”. Han satte genast igång med ”uparbetning” av den, och att ”bringa Musiquen i det stånd, hwarigenom den vid Solenne tillfällen må behörigen swara mot de anstalter som då göras för vår Nations heder”.

Roman försåg orkestern med nya verk från andra länder i Europa, och komponerade själv vid speciella tillfällen. Han ville skapa en svensk musik som var avpassad till den svenska språkmelodien. Det är särskilt tydligt i Then svenska Messan.

Martin Tegen, Stig Jacobsson och Birgitta Lindencrona

Kantater

”Likaledes föreslogs Hr Roman, som uti musiquen har vunnit så stort loford både utom och inom riket”. Romans musik – och hans intresse för det svenska språket – gjorde att han invaldes i Vetenskaps-Akademien 1740. Intresset tog sig främst uttryck i storslagen körmusik för sakrala sammanhang.

Frihetstiden (1719–1772) präglades av ett starkt intresse för svenska språket, vilket i början av seklet uppvisade en rik variation av böjningsformer. Man strävade nu efter att åstadkomma enhetlighet i såväl stavning som grammatik, och man ville också göra sig av med diverse utländska influenser.

Som något av en banbrytare på detta område framstår hovkapellmästaren Johan Helmich Roman. ”Den svenska musikens fader”, initiativtagare till de första offentliga konserterna i Stockholm med mera, var medlem av det så kallade Tungomåls-gillet som bildades 1740 och samma år invaldes han även som ledamot i den nyligen instiftade Vetenskaps-Akademien (i klassen *lingua*, Språk).

Romans intresse för det svenska språket gällde inte minst kyrkomusiken. 1731 framfördes ett verk av B Marcello och inför detta hade man tryckt en svensk översättning av den italienska originaltexten. I förordet skrev Roman att syftet med översättningen var ”at söka åstadkomma, det man hälst uti Andelig *Musique* intet må hädanefter behöfwa vidare bruka fremmande Tungomåhl, hwilcket föga Andacht och upmärksamhet förorsaka kan hos dem som eij Språket nog mächtige äro”. Romans strävan var att visa ”det svenska tungomålets böjlighet till kyrkomusik”.

Av följande tre verk är det bara *Begravningsmusiken* som med säkerhet kan dateras. Vad gäller *Jubilate* och *Te Deum* kan flera möjligheter diskuteras, varav en där man enligt Ingmar Bengtssons tolkning av notskriften skulle kunna hävda att de är skrivna i slutet av 1720-talet. Men det är mindre troligt att dateringen är korrekt – bland annat med tanke på att en tonsättare knappast gjorde så stora verk för kör och orkester utan att någon hade beställt dem. Dessutom visar handstilen många likheter med de skriftprov som finns bevarade från tiden omkring 1740.

Till den nye tronföljarens ära?

Jubilate

1. *Frögdens Herranom*
2. *Förnimmer at Herren ... (s²,b)*
3. *Går in i hans portar*
4. *Ty Herren är god*
5. *Ära vare Fadrenom*

Originalen till *Jubilate* har påskriften 1743, och det är förmodligen Roman själv som skrivit årtalet (se not sid 11). Det skulle kunna tyda på att verket i varje fall framfördes detta år; i så fall troligen under hösten, eftersom Roman hade varit borta från Stockholm sedan i februari men återkommit i mitten av september.

Drottning Ulrika Eleonora hade dött 1741 utan att lämna någon tronarvinge efter sig, och man ägnade därför mycken möda åt frågan hur tronföljden skulle lösas. Ständerna hade enats om att välja Karl Peter Ulrik av Holstein-Gottorp till svensk kronprins, men det visade sig att han redan var utsedd till tronföljare i Ryssland. Den ryska kejsarinnan Elisabet lät emellertid meddela att om man i stället valde Adolf Fredrik av samma tyska ätt, skulle Sverige få förmånligare fredsvillkor efter det nyss avslutade kriget mot Ryssland.

På midsommaraftonen 1743 valdes så Adolf Fredrik av Holstein-Gottorp till Sveriges tronföljare. Hans intåg i Stockholm, den 14 oktober samma år, var också den viktigaste offentliga tilldragelsen i huvudstaden denna höst. Med andra ord förefaller det rimligt att sätta framförandet av *Jubilate* i samband med välkomstceremonierna.

Kantaten är uppdelad i fem satser; varav texten till de fyra första består av Ps 100 i Psaltaren och den femte av den så kallade lilla doxologin. Texten trycktes hos Lars Salvius i Stockholm, men inte förrän tre år senare då *Jubilate* framfördes vid kyrktagningsceremonien efter den blivande Gustav III:s födelse.

Verket inleds pampigt med full orkesterbesättning inklusive trumpeter samt fyrstämmig kör. Den homofont präglade inledande satsen är ”modern” skriven och inte minst de massiva körstämmorna för tankarna till Händel och Halleluja-kören ur *Messias* (1742). Roman behandlar dock inte texten lika smidigt som till exempel Händel eller Bach, utan lägger in pauser och gör omtagningar på ett sådant sätt att man får känslan av att musiken ”dikterar” villkoren.

Andra satsen är utformad som en tidstypisk kantat- eller operaduett med orkestern som diskret ackompanjator till sångarna. Tredje satsen är skriven i en tämligen strängt förd fugerad stil, som sannolikt inte skulle vara aktuell om det inte vore kyrkomusik. Den ger dock inte intryck av att vara ”gammalmodig”, utan har genomgående konsertanta inslag.

Den kontrasterande lugna fjärde satsen är övervägande homofont och värdigt skriven. Liksom senare i Begravningsmusiken använder sig Roman av förhållningsharmonik och lägger även in pauser, vilket skapar en prägel av eftertänksamhet. Den anslående sista satsen gestaltas som en mäktig portal med hela kören och den trumpetförstärkta orkestern.

En adlig bröllopsfest

Bröllopsmusik

1. *Introduktion. Con spirito – Allegro*

2. *Aria (s¹)*

3. *Recitativ (s²)*

4. *Aria (s²)*

5. *Recitativ (s¹)*

6. *Aria (s¹)*

7. *Aria (s²)*

8. *Recitativ (b)*

9. *Aria (s², violino obbligato)*

10. Aria (*s*¹)11. Duett (*s*¹, *b*)

Till skillnad från de övriga verken på denna skiva förefaller *Bröllopsmusiken* vara skriven för en relativt liten ensemble och tänkt att framföras i ett profant sammanhang, troligen under en bröllopsfest.

I denna kantat förekommer ingen fyrstämmig kör, utan endast två vokalstämmor (sopran och bas). Man tror att sopranpartierna sjöngs av en av de två kvinnliga solister – Sophia Schröder och Judit Fischer – som 1727 ersatte de tidigare så kallade diskantisterna (gossopraner) i Hovkapellet.

Stilen avviker markant från Romans sakrala verk. Musiken är inte så gravitetisk, utan lätt och elegant och dessutom finns här en briljant sopranstämma. Virtuost skriven är även violinstämmen, som har stor likhet med Romans violinetyder. Sannolikt var det han själv som spelade vid det aktuella tillfället.

Vilket detta tillfälle var vet man inte säkert, men man kan anta att Bröllopsmusiken tillhör den serie hovkantater som Roman skrev mellan 1725 och 1731, dels med tanke på att två av ariorna är praktiskt taget identiska med ett par satser som ingår i Golovinmusiken från 1728, dels eftersom Roman vanligen gjorde sådana lån under en rätt begränsad tidsrymd. För detta talar även att det bevarade originalet har påskriften ”Poesien af Ulric Rudensköld”. Denne Rudensköld (1704-65) skrev ett antal tillfällighetsdikter och fick 1727 uppdraget att framföra en offentlig födelsedagshyllning till drottning Ulrika Eleonora inför ständerna i Riddarhuset.

Vilket brudpar Rudensköld hade i åtanke kan man inte veta säkert, men viss ledning bör man kunna få av raderna ’Fast wintern nu som mäst sitt stränga välde öfwar’ och ’Ehr kärlek såta två har til sin bästa mognad hunnit’. Den förstnämnda strofen utvisar årstiden och den sistnämnda antyder att de nygifta inte var helt unga, varför Roman-forskaren Ingmar Bengtsson har kommit fram till att det troligen rör sig om bröllopet mellan gardeskaptens Otto Friedrich von Schwerin och hovfröken Hedvig Charlotta Tessin, syster till överintendenten vid hovet, Carl Gustav Tessin.

Dessa två, som båda närmade sig fyrtioårsåldern, sammanvigdes den 9 mars 1729. Hovstaten stod för vaxljus och facklor, vilket gör det troligt att själva vigseln ägde rum i Kungshuset (Wrangelska palatset på Riddarholmen) och, eftersom bruden var dotter till Nicodemus Tessin d y, framfördes kantaten i det då relativt nybyggda tessinska palatset vid Slottsbacken.

Orkesterinledningen avviker på flera sätt från den gängse formen. Dels består den till skillnad från den vanliga franska uvertyren av två livliga satser, *con spirito* och *allegro*, och dels är satserna homofont utformade. För övrigt är musiken gjord i tidens stil och följer texten så nära som möjligt. Ibland, när texten så kräver, föranleder den ganska tvära harmoniska kast.

Medan baspartiet inskränker sig till endast ett recitativ samt deltagande i slutduetten, är samtliga arior skrivna för sopranstämmen. Dessa är av två olika typer, dels den da capo-form som var mycket vanlig i Romans tidigare kantater, dels av fransk air-typ, något som Roman ofta använde sig av i sina sånger.

Arian närmast efter basrecitativet är särskilt intressant och motsvaras troligen inte av något annat i Romans produktion. Den avbryts nämligen av ett långt, utomordentligt virtuost avsnitt för soloviolin, vilket förstärker antagandet att det var virtuosen Roman som självspelade.

En kunglig begravning

Ur Begravningsmusik (Fredrik I)

1. Herren känner the fromnas ...
2. The vise skola ärfva äro
5. Han förtröstade uppå ... (*s*²)
8. Döden skal platt upsluken ...

Av helt annan karaktär är *Begravningsmusiken*. Det är också ett relativt sent verk i Romans produktion och den enda av dessa fyra kantater som kan tidsbestämmas.

1745 begärde Roman avsked från sin tjänst som förste hovkapellmästare, främst på grund av tilltagande dövhet, och flyttade till gården Haraldsmåla, norr om Kalmar. Eftersom han i samband med avskedet utnämns till hovintendent, och sannolikt fortfarande ansågs ha ansvaret för hovmusiken, kallades han till Stockholm för att leda musiken vid Fredrik I:s begravning 1751 samt kröningsmusiken för det nya kungaparet, Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika, lite senare samma år. Roman anlände i augusti och stannade till framemot sommaren året därpå.

Fredrik I, som hade avlidit den 25 mars 1751, begravdes i Riddarholmskyrkan den 27 september samma år. I hovräkenskaperna från den hösten finns en räkning från boktryckaren Lars Salvius, avseende tryckandet av ”Högst Salig Konung Fredrichs Begravnings-Musique”, Räkningen är attesterad av Roman och gäller hans egen hymn ”Herren känner the fromas dagar”.

Kantaten består av tio satser, varav fyra (nr 1, 2, 5 och 8) har valts ut här.

Texten är sammanfogad av olika bibelverser, inklusive några hämtade från apokryferna till Gamla Testamentet, som ännu på 1700-talet betraktades som en del av Bibeln. Det står inte angivet vem som gjort urvalet, men troligtvis var det ärkebiskopen, som också förrättade jordfästningen.

Att verserna är valda med omsorg visar inte minst den allra sista satsen (nr 10), vilken avslutas med en parafra av den då gällande versionen av Ps 142:6 ”tu äst mit hopp”, nämligen orden ”Gud Mit Hopp” – Fredrik I:s valspråk.

Av räkenskaperna som härrör från begravningshögtiden kan man också se att det var många medverkande, troligen över hundratalet musiker och korister. Tyvärr finns inget partitur bevarat, däremot ett rikhaltigt stämmaterial, dock endast i avskrift.

Verket kännetecknas av värdig enkelhet. En kort inledning anslår tonen med stora dynamiska skillnader och en avslutning med tom kvint.

Den andra satsen är rent polyfon och i fugastil – någon motsvarighet finns inte i något av de andra sakrala verken på denna utgåva. Femte satsen, sopranarian ”Han förtröstade uppå Herran”, är det enda solistiska avsnittet och komponerad i en stil som skulle ha varit otänkbar tjugo år tidigare. Musiken för tankarna till Gluck och förklassicismen.

Sist i urvalet klingar körsatsen ”Döden skal platt upsluken varda”. Den börjar utan någon orkesterinledning, men avbryts av ett mellanspel i stråkstämmorna vilket också återkommer och avrundar satsen.

Till Guds ära

Te Deum

1. O Gud vi lofve Tig
2. Tig lofva prisa

3. *Tu Christe Årones Konung*
4. *Til menniskiones förlossning (s¹)*
5. *Tu öfvervant döden (t)*
6. *Tu sitter på Guds ...*
7. *Och regera them*
8. *Herre Gud vi lofve tig*
9. *Bevara oss Herre*
10. *På Tig hoppes vi*

När det gäller den fjärde och sista här presenterade kantaten, *Te Deum*, eller *O Gud, vi lofve Tig*, står vi åter inför dateringsproblem. Verket har vissa inre likheter med *Jubilate*, men även yttre, såsom till exempel notpiktur och handstil. Detta medför ytterligare en svårighet, då notbilden av tradition har daterats till slutet av 1720-talet, medan textraderna snarast verkar peka omkring tio år framåt i tiden.

Kompositionstypen som sådan användes inte bara vid firandet av renodlat kyrkliga högtider utan också, och kanske ännu vanligare, som ett uttryck för politisk makt vid till exempel fredsslut eller kröningar. Man har länge ansett att detta *Te Deum* framfördes vid Fredrik I:s kröning i Storkyrkan den 3 maj 1720. Men Roman kom inte tillbaka från sin studievistelse i England förrän året därpå och kan knappast ha deltagit i kröningshögtiden.

Att Roman skulle ha skrivit verket och sänt det till Stockholm är inte heller rimligt med tanke på att han vid den tiden varken var känd som komponist eller hade någon särskilt framskjuten position i Hovkapellet. Dessutom avviker notpikturen från andra tidiga verk. Det är heller inte särskilt troligt att *Te Deum* komponerades för Adolf Fredriks och Lovisa Ulrikas kröning 1751.

Om man däremot tar fasta på de paralleller som finns till *Jubilate*, som alltså har dateringen 1743, kommer man fram till att *Te Deum* också skulle kunna dateras till åren runt 1740. Dock måste man sannolikt räkna bort den nästan fjorton månader långa hovsorg som rått allt sedan drottning Ulrika Eleonoras död i november 1741, under vilken det inte hade förekommit några skådespel och troligen inte heller några större musikuppföranden.

Svenskarna hade som bekant inte några särskilt ärorika fredsslut att glädjas åt under Frihetstiden. Dock skulle även *Te Deum* kunna sättas i samband med tronföljaren Adolf Fredrik, antingen hans ankomst till Sverige 1743 eller förmälningen med Lovisa Ulrika året därpå. Men hur det förhåller sig med den saken är alltså osäkert. Man kan också tänka sig att verket skrevs för till exempel invigningen av en ny kyrka eller till och med ett nytt orgelverk. Det finns flera tänkbara tillfällen i huvudstaden såväl som ute i landet.

Texten utgörs av den så kallade Ambrosianska lovsången, vilken till sina äldsta delar kan dateras till 200-talet. Den översattes till svenska på 1500-talet och fanns med såväl på latin som på svenska i den Svenska psalmboken så sent som i 1937 års utgåva. Verkets text utgörs av tre huvuddelar där den första – det egentliga *Te Deum* – är en lovsång till Gud, Fadern, medan den andra är en hymn till Kristus och den tredje ett tillägg sammansatt av verser ur Psaltaren och en bön.

Under sin englandsvistelse tog Roman starkt intryck av Händel, men till skillnad från dennes Utrecht *Te Deum* (1713) inleds Romans tiosatsiga komposition inte med någon uvertyr. Satserna är av varierande längd, från korta stycken av mellanspelskaraktär till fullt utbyggda former. I tonsättningar från denna tid fördelades materialet vanligen så att solister och kör fick ungefär hälften var. I Romans *Te Deum* intar de båda soloavsnitten en relativt begränsad plats. För tonsättaren blir det därför en kompositorisk utmaning att variera utformningen av körsatserna. Olika satstekniker används: strängsats, konsertanta former, former starkt betingade av texten, lugnt homofona kortsatser som står

närmare koralen. I två av satserna (2 och 10) finns anslag av frygisk kyrkoton, något som under senbarocken hade hunnit bli ovanligt.

Även instrumentationen varierar från sats till sats. De briljanta satserna har den fulla besättningen stråkar, oboer, trumpeter och orgel, vartill säkerligen kom fagott och pukor. Pukorna är inte angivna i partituret, men pukor användes regelmässigt tillsammans med trumpeter under denna tid och kan ha improviserats. (Pukstämman på denna inspelning har utformats av pukslagaren Johnny Rönnlund.)

Andra satser har enbart stråkar, stråkar och oboer eller enbart generalbas. En särställning intar sats fyra, för sopransolo, oboe och generalbas. Satsen är inte utformad som en da capo-aria utan tvärtom enkelt hållen, utan ritorneller och konsertanta inslag.

Helena Friberg

Cantata ”Piante amiche”

1. *Aria: Andante Largo*

2. *Recitativo*

3. *Aria: Allegro*

Om *Lilla Drottningholmsmusiken* och *Sjukmans Musiquen* motsvarar äkthetskriterierna hos Ingmar Bengtsson, finns det en viss osäkerhet med kantaten ”*Piante amiche*” – trots att autografen i Roman-samlingen på Musikaliska akademiens bibliotek i Stockholm anger ”Af Roman komponerat och skrifvit”. En teori är att verket tonsatts i samband med Italien-resan 1735–37.

Kantaten kan inte betecknas som typisk för Roman. Emellertid var ”Den svenske virtuosen”, som Roman under stundom kallats, en mästare på många olika stilar. Ofta citerat är till exempel hans lärjunge John Miklins påstående att lärofadern ”imiterat alla nationer i Europa eller sökt exprimera och härma deras smak i Musik”. Så finns det inom främst vokalmusiken verk av Romans hand med noteringar som ”alla Marcello”, ”alla Corelli” och dylikt, tilltag som för övrigt var allmänt brukligt vid den tiden.

I ”*Piante amiche*” finns italienska stildrag lånade från mästare som till exempel Händel, Locatelli, Marcello, Pergolesi och A Scarlatti. Helt säkert influerades också Roman av samtida kontinentala mästare under sina utlandsvistelser. Å ena sidan är den anonyma kantattextern på italienska, å andra sidan vurmade Roman för att sjunga på svenska. Det senare talar dock inte mot tonsättaren, som 1740 invaldes i Vetenskapsakademien i egenskap av språkbegåvad musiker. Mer frappant är istället att kantaten uttrycker samma intensitet, är samma andas barn som några andra betydande Roman-verk, exempelvis Violinkonserten i f-moll och Svit i f-moll för soloviolin; denna inte särskilt ofta förekommande tonart är identisk med kantatens första aria.

Torbjörn Eriksson

Then Svenska Messan

1. *Herre förbarma tig (Lord, have mercy on us)*

2. *Ära vare Gud (Glory to God in the highest)*

3. *Och frid på jordene (And on Earth peace to men)*

4. *Vi lofve tig (We praise thee)*

5. *Vi tacke tig (We give thanks to thee)*

6. *O Herre Gud himmelske konung (Lord God, heavenly King)*

7. *O Herre Gud himmelske konung (Lord God, heavenly King)*

8. *O Herre thens aldra högstes enfödde Son (O Son of the Father, the only begotten)*
9. *O Herre Gud Guds Lamb (O Lord God, Lamb of God)*
10. *Tu som sitter (Thou who sittest at the right hand of God the Father)*
11. *Tu som borttager (Thou who takest away the sins of the world)*
12. *Ty tu äst allena helig (For thou only art holy)*
13. *With the holy spirit*

Johan Helmich Roman – “Innovator and Reformer of Swedish Church Music”

Johan Helmich Roman has been called “the Progenitor of music in Sweden”, and there are several reasons for this title of honour. Prior to Roman there had been few Swedish-born composers. Born in Stockholm, he was the son of a Swedish court musician. His mother belonged to a German family, and he studied at the German School, at the time the best school in the capital city. After this he was sent abroad by a foreseeing court in order to “perfect himself in music”. The journey took him to England where he stayed for five years. It was a wise investment, indeed. When he returned at the age of 26, he exhibited great skill as a violin virtuoso, played the oboe well, was trained in thoroughbass techniques, and had mastered composition. His production was to become extensive, embracing most of the musical genres of the time, both instrumental and vocal music, with the exception of opera and oratorio. He raised the performance standards of the Royal Court Orchestra, which had been in a period of serious decline, and he initiated the first public concerts in Sweden. He was also a prominent pedagogue, an activity resulting in Sweden’s best violinists during the so-called “Age of Freedom”. (A period – 1721–1771 – in which the monarchy was reduced to complete impotence; all power was centered in the Royal Council and the party in control of the Riksdag (parliament) until broken by Gustaf III’s royal absolutism beginning in 1771.) The epithet “Progenitor”, or as he is more commonly called, “Father”, implies all of this. Roman was the first great unifying figure in the dawning musical life of Sweden.

Roman has also been called “*Musices Sacrae in Svecia instaurator & restaurator*, or the Innovator and Reformer of Church Music in Sweden”, a description by Abraham A-son Hülphers in his famous *Historisk Afhandling öfver Music och Instrumenter* (Treatise on the History of Music and Instruments, publ. in Västerås, Sweden, 1773). Hülphers was referring to works of art music with Swedish texts composed in “church style”. He considered these as belonging to the category of “Sacred” music in contrast to secular music (which he called “Political”).

Hülphers and his contemporaries were convinced that “the merits of our Swedish Roman will accordingly, with undiminished honour, prevail forthright into the latest of epochs”. Their prophecy has been verified to the highest degree. Johan Helmich Roman is today considered to be one of the foremost composers in the history of Swedish music, and the concert repertory often includes his works.

Among his sacred music that would prevail according to this 18th-century prediction is *Then Svenska Messan* – The Swedish Mass – for vocal soloists, chorus and orchestra. But it took some time. The first performance in the twentieth century took place in Stockholm in 1947. Whether the work was given during the 1800s is, as yet, not known. We have to go back as far as 1780 and 1781 to find evidence of other performances.

Two days prior to a concert in the House of Nobles on the second intercession day in 1780, a newspaper advertisement stated that Roman’s Mass had “never before been performed for the public, neither by himself nor anyone else”. Following this concert were three more performances at intervals of about half a year.

“Never before performed” was not left uncontradicted more than a day before an anonymous article appeared in *Stockholms Posten*, saying that the Mass had earlier indeed never been performed for admission to the general public; however, “The parts were nevertheless copied long before this on the late Court Superintendent Roman’s own initiative during his life-time, and this Sacred Music was performed in the home of the late Excellency, Herr State Councillor, etc. Count Ekeblad, led by Roman himself”. This information is important, and corroborates a brief annotation made by Roman on his autograph score: “*Upf. 1752*” (abbreviation for “performed/presented”). He had been in Stockholm during the entire autumn of 1751 and remained there until the following spring. It was during this period, then, that his Mass was performed in the Ekeblad residence, and it is most likely that it was the première.

The Adaptability of the Swedish Tongue

During the 18th-century’s “Age of Free dom”, a lively interest in the nation’s mother tongue flourished among intellectuals. Among other things there was a desire to rid Swedish of all sorts of fashionable French elements, and to bring about greater uniformity in grammar and orthography. Roman, being one of the pioneers in these efforts, was intensely engaged in the issues. As a representative for the “musical science”, he was elected to the Royal Academy of Science a year after its founding in 1739 (being placed in the *Lingua*, Language, Class), and was also a member of the small circle formed in 1740 under the name of “Tungomålsgillet” (The Language Guild).

In 1731, through Roman’s celebrated initiative, the first public concerts were held in Stockholm. That same year a text programme to a performance of works by Benedetto Marcello was published in Swedish). The original text was in Italian. Roman states in the preface that the purpose of the translation was “to attempt to achieve that in Sacred Music there be no need henceforth to use a foreign tongue, which hardly brings about a devotional spirit and attentiveness in those who are not capable in that language”.

Roman had several texts translated, among which were works of Handel, and after the 1720s he made increasing use of his mother tongue in his own vocal music. He composed the great hymn of celebration *Te Deum* twice in Swedish, and a *Jubilate* once. All of his “sacred songs” have Swedish texts; most of them are taken from The Book of Psalms.

Roman resigned his post as Court “Chapel-Master” in 1745 (partly because of oncoming deafness), but two years later he returned to Stockholm to present a large-scale work for the Academy of Science “as an example of the adaptability of the Swedish tongue to church music, which everywhere, just as well as here, occurs in Latin”. In 1751 two of his major choral works were composed, and the following spring yet another composition was presented, with a text familiar to everyone, taken from the High Mass ritual: *Then Svenska Messan*.

Roman’s endeavours on behalf of vocal music in Swedish are both interesting and important, among other things concerning the musical declamation of the Swedish spoken at the time. *The Swedish Mass*, however, is hardly representative of these efforts. In the Mass he retains the traditional text with its old orthography. It is more representative of his assiduous determination to demonstrate the suitability of the Swedish language in sacred music, rather than of his participation in activities of linguistic reform.

A New Crown and Roman’s last Year in Stockholm

Two important events occurred in the capital city of Sweden in 1751. The King, Fredrik I, died on 25 March, with the burial ceremonies taking place in September, and already on 26 November the new

King and Queen, Adolf Fredrik and Lovisa Ulrika, were enthroned. Court Superintendent Roman, as he was now titled, was requested “by order” to return to Stockholm from retirement at his country estate, Haraldsmåla, in what he called the wilderness, near Kalmar (a coastal town in southeastern Sweden) to make preparations for, and conduct, the music at both events.

The ceremonies must have given both High-Marshal Ekeblad and the former Court Conductor a great deal to do. In January the following year Chamberlain and Chapel-Director Carl Reinhold von Fersen decided that the time was opportune to appeal to His Excellency Ekeblad about some sort of reward for Roman. A few months later Ekeblad managed to secure recompense for Roman in the form of a full salary for life. Roman was at that time still in Stockholm. He had remained until late spring, and it was during this period that *Then Svenska Messan* was performed in Ekeblad’s residence.

We do not know with certainty when the Mass was composed. There are indications in the source material – alternative versions of two arias, for example – which can be interpreted to imply two stages of composition. Otherwise the winter of 1751/52 seems to be the most probable period. Had the Mass been commissioned, and, if so, by whom? We do not know. Whatever the case may have been, the focus of attention falls on Ekeblad and his residence.

It ought to be pointed out that there was never any connection of the Mass to a specific church or church situation. Nor is it likely that Roman’s Mass was ever employed in an official church service. His composition was intended for the upper classes, for the nobility and the more affluent members of the middle class. It belonged to the genre of *concert spirituel* of the kind which Roman himself had introduced to Sweden. The House of Nobles was the principal concert hall, but private mansions could also be used when the audience belonged to the right circles. On such occasions “sacred” music was often performed, particularly during Passion Week. This practice can be explained partly by an increasing tendency of the upper classes of society during the Enlightenment to consider themselves exempt from the duty of participating in public church services. These were regarded primarily to be activities for young people and the uneducated. In private services, “family prayers”, in the home or in the private chapels of manor and castle, the educated elite were permitted to hold a freer form of religious service “without cult and liturgy, in spirit and truth”. (This attitude was shared otherwise by the pietists, who simply called the official church service with sermon “an unnecessary ceremony”, and there were quite a number of people within the upper classes who sympathized with pietism.) That Roman’s Mass was given in Count Ekeblad’s residence was, then, an event in accordance with the tendencies of the times and their social context. And perhaps the very same Ekeblad had commissioned the work?

The Ekeblad Residence

Count Claes Ekeblad, the Younger, (1708–1771) was unquestionably an eminent figure in Sweden’s political and cultural life. At seventeen years of age he became *rector illustris* at Åbo Academy in Swedish Finland. More important posts were not long in coming, among which were State Councillor and High Marshal in 1751 and, finally, President of the Council. In 1741 he had married the seventeen-year-old Countess, Eva De la Gardie, granddaughter of Magnus Gabriel De la Gardie, famous Chancellor and statesman, owner of innumerable estates throughout the country such as the imposing Läckö Castle in western Sweden and the magnificent palace in Stockholm, Makalös (“Matchless”).

She was the daughter of Magnus Julius De la Gardie (also State Councillor and High Marshal) and Countess Hedwig Catharina Lillie. Her father died in 1741, after which her mother and a sister moved to Paris. It had to be the young Ekeblads, then, to host the gatherings in what was then called the Lillie-De la Gardie residence near Jakobs Church.

They owned a large area in the middle of Stockholm, from Kungsträdgårdsgatan to the present Gustav Adolfs torg, beautifully situated by Norrström, the rapids connecting Lake Mälaren with the Baltic Sea, with a view directly onto the Royal Palace.

Claes Ekeblad, according to one source, was “not a genius of the first order, but a capable civil servant, a warm-hearted citizen, and a man of unblemished honour”. His interests were many, covering a wide range of cultural and scientific activities.

When the Count and Countess were not staying at their beautiful manor, Stohla, east of Lake Vänern, or at one of their other country estates, they lived in what soon became known as the Ekeblad Residence, Ekebladska huset, in Stockholm, and arranged many splendid festivities there.

Their property in Stockholm was the subject of much and sundry rebuilding and additions during the 1700s, but the main building, measuring 38 x 15 meters with four storeys, was still to be seen when the opera house was inaugurated by Gustaf III in 1786. It was a large building complex, but then it involved accommodating an entire miniature community of over ten titled persons, more than forty domestic servants, and two stables for eighteen horses! Unfortunately no architectural drawings seem to be extant. But David Klöcker Ehrenstahl’s painting from 1672 and a sketch by Erik Dahlberg, the master draughtsman of *Suecia Antiqua et Hodierna* (“Ancient and Modern Sweden”, a monumental collection of 448 copperplate engravings depicting the towns, major buildings, manors and castles. etc., throughout Sweden, published 1716), together provide quite a good picture of the mansion and its size. It was even larger than Makalös, the renowned palace of De la Gardie (destroyed by fire in 1825), and it is not surprising that there were rooms suitable for festive gatherings, assemblies and concerts.

The Participants in The Swedish Mass

We know nothing about the performers participating in Roman’s Mass in 1752, and yet we have at our disposal a number of facts. The explanation of this paradox stems from what we know about the eventful ceremonies taking place the year before. On that occasion it was apparently in everyone’s interest to assemble a large body of participants. The core was made up of the Royal Court Orchestra and Adolf Fredrik’s private orchestra, which was nearly as large. These were reinforced with several cantors from the city’s churches, with oboists from the military guards, and with as many competent amateurs as could be engaged. The number of the latter group was thirty-five, out of a total of not less than a hundred persons, Roman included, in addition to a specially-trained choir of school children.

Complete lists of names have been preserved, making it possible to determine the social position and professions of the amateurs, their possession of instruments, music etc. Remarkably many of them had studied in Uppsala (site of Sweden’s oldest university, founded 1477) and were employed as clerks etc. in the government offices in Stockholm. Several were quite young and still unmarried.

In the small orchestra called “Musical Academy” which had been led by Roman’s protégé Per Brant for a number of years beginning in 1738, nearly all of its members were pages or young officers from the higher nobility. In 1751, however, rather few noblemen participated; there were, instead, many representatives of the new middle class of civil servants.

We know nothing about the people who actually performed in the Mass at the Ekeblad residence, but they must have belonged to this well-rehearsed 100-member group from the preceding autumn. How many participated is likewise impossible to say.

Nor anything about the audience is known. Perhaps some of them were listening in adjacent rooms? (Only ladies are likely to have been seated).

Extant orchestra material indicates about fifteen instrumentalists. But such suppositions are uncertain; orchestra parts disappeared so easily. But more can be said about the soloists. It is likely that both of the court ensembles used singers who had been associated with them. The soprano was probably the 28-year-old Hedwig Witte who came from a well-known family of musicians and who, according to Hülphers, had a “very pleasing voice”. The contralto part might have been sung by Susanna Keijser from Hamburg. The bass soloist was probably Andreas Elias Erhardt, also German-born.

Concern about rank and prestige was just as great among song soloists as among courtiers, officers, and domestic servants. Perhaps some of the artists mentioned here considered themselves above singing in the coral parts? We know only that Roman has written *solo* and *tutti* here and there even in choral passages.

Master of Music from Many Nations

A pupil of Roman’s once called attention to the composer’s familiarity with different styles of music, and expressed his admiration for how Roman “*imitated* all the nations in Europe” by “copying their taste in music”. This was meant as highly positive praise: the skills of craftsmanship still weighed more than originality.

Considering Swedish conditions of the day, Roman’s musical orientation was unique. The foundations had been laid during the first years in England, and after that he received many new impulses during his journeys through England, France, Italy, Austria and Germany in 1735–37. And when not travelling he kept himself abreast in other ways with what was happening on the Continent. This is exemplified by his large collection of sketches and copies – nearly 300 sheets! – which, remarkably enough, still exists.

Over sixty contemporary composers – from Albinoni and Ariosti to Vinci and Ziani – are represented in this material, several of them well-known names while many others are nowadays forgotten.

The musical period of the late Baroque is today often called the age of Bach and Handel. But as late as the mid-nineteenth century it was spoken of as the era of Leo and Durante. Bach’s name was unknown to Roman. He was, however, so much the better acquainted with Handel, who through the years remained as his greatest inspirational model. Otherwise he had apparently been most strongly influenced by the modern Italian music.

The ideals of style subject to the liveliest debate in Roman’s day were those of the French and Italian schools. But especially within the area of church music another clash of style dominated the scene: that between the old “learned” counterpoint in the manner of Palestrina and the modern concertante style.

It was popular a bit into the 1700s to combine freely both of these styles, particularly with the Neopolitan Alessandro Scarlatti and his school. The parts of a composition were more and more often formed as separate “movements”. In part there could be interchanges of choral passages and solo pieces, and partly there could be a more advanced polyphone concentrated to a suitable number of climaxes, primarily in the form of concluding fugues. Such was often the case in Naples, where Leonardo Leo (1694–1744) and Francisco Durante (1684–1755) resided, and in Bologna with Giacomo Antonio Perti (1661–1756) and others, in Vienna with Pietro Andrea Ziani (1620–1684) and Johann Joseph Fux (1660–1741), etc. Distinctions even began to be made between the adherents of Leo, who preferred strong contrasts, and the followers of Durante, who strived more for homogeneity. For the Ordinary of the Mass this meant that specially the two long texts to Gloria and Credo were

divided into several different movements. Hence the name “cantata mass”. (Johann Sebastian Bach’s great B minor Mass belongs to this type. The same is true for Roman’s Mass, but that is nearly the only point in common between these essentially different works.)

Most of those who wrote sacred choral music in the years round about 1700 had been influenced by Giacomo Carissimi’s (1605–1674) simple, effectively forceful style in his oratorios and motets which had become popular throughout Europe towards the end of the 1600s. Roman copied several of his works. For Handel the English choral tradition from Purcell was just as important, and it was via Handel that Roman came into contact also with that style. In his odes, anthems and oratorios spanning from 1710 through the 1750s, Handel developed a unique versatility of choral treatment, and he served as one of the most important models in the development of Roman’s choral technique. But that Roman’s choral composition is simpler and not as rich in variation can be explained partly by the fact that he never used such dramatic texts as Handel did.

The Text

The ritual of the High Mass includes five text parts, recurring throughout the entire church calendar, and collectively called the Ordinary of the Mass. Their Latin names in the Catholic Church are *Kyrie*, *Gloria* with *Laudamus*, *Credo*, *Sanctus* and *Agnus Dei*. These texts have been set to music through the centuries by innumerable composers. In the Protestant Church, where more and more of the liturgical elements with their Gregorian melodies were replaced with hymns in vernacular, the musical representation was limited to the first two texts, hence the name *Missa brevis*, Short Mass. Roman’s Mass is of this kind, consisting of *Kyrie* and *Gloria* with the concluding *Laudamus*. The *Kyrie* text consists of three short cries for mercy. The *Gloria* with *Laudamus* is one of the longest texts of the Ordinary (along with the *Credo*). It was therefore increasingly common for composers to divide it into a whole succession of movements, with the result that the text in each movement was rather short.

Parts of the text to the expansive 6th movement, ”O Herre Gud himmelske konung” (O Lord God, heavenly King), despite numerous repetitions within the movement, recur even in the immediately succeeding movements (mainly 7–9, but also 11). It might be assumed that it is a question of two alternatives, which ought to exclude one another. The succession of movements, however, is precisely the same in both of the principal sources: Roman’s own score, written for the most part in his own hand, and Erik Ferling’s neat copy, donated to the Royal Academy of Music in Stockholm in 1804. And that it was deliberate – and sanctioned – is evident in that the very movements in question commence on the same page directly following the concluding bars of the preceding movements.

Roman has apparently wished to emphasize in particular those text passages which are the basis of movements 6–11. Another peculiarity is that he has used the text corresponding to *Qui sedes* of the Latin Mass, “Tu som sitter på Fadrens högra hand” (Thou who sittest at the right hand of God the Father), although this was not part of the Swedish Mass text current at the time. Furthermore, he has placed this passage before *Qui tollis*, “Tu som borttager” (Thou who takest away ...), instead of after, as was done in the Catholic Church. Such changes do not indicate any great servility to liturgical formularies.

The Music

Neither the Gregorian melodies nor any of the chorales that could follow “Ära vare Gud” / Glory to God have been exploited by Roman in his music. Both alternatives were available for all clergymen, church musicians and others able to read, in the voluminous hymnal – *Koralpsalmboken* – published in 1697. His composition stands free of both.

The Mass is scored for four vocal parts – *Canto, Alto, Tenore* and *Basso*, which have alternately soloist and choral functions, as well as for string orchestra and two oboes. Besides low string instruments and bassoon, the thoroughbass accompaniment in the Ekeblad residence was played perhaps only on a harpsichord as chordal instrument, but in Ferling's score it says expressly *Organo*. This is essentially the same scoring which was used the preceding autumn when a hundred persons participated, but it permitted a considerably fewer, and more flexible, number of executants.

In his adaptation from 1747 of Leo's *Dixit*, Roman had reduced Leo's double choir to a simple four-part choir. On the other hand he enriched and expanded the orchestral sections that much more. Similar tendencies can be observed also in the Mass. It is true that the choir dominates in the first and the last movements, but if we look at the work as a whole it is, if anything, striking how much consists of purely instrumental openings, ritornelli and codas on the one hand, and vocal soloist passages – arias and duets – on the other. Nor are the orchestral sections simply a kind of framework of secondary significance. To the contrary, several of them are independently developed, sometimes as a sort of concerted opposition to the vocal parts. And time after time we hear echoes from Roman's *sinfonias*, *orchestra suites* and *concertos*.

It is also remarkable how freely Roman makes use of the vocal parts in a variety of shifting combinations. There are many examples of this in the Mass between the extremes of the single solo voice and simple choral homophony. Surprising elements are not lacking, serving to enliven an otherwise fairly undramatic musical development.

Stylistically, too, there are contrasts, most conspicuously – at least for present-day ears – between the gravity in some of the choral movements and the influences from Italian opera style in certain solo numbers and instrumental ritornelli. These style changes ought not by any means to be interpreted as a symptom of insufficient piety; it was simply a prevalent tendency, typical of the times. But in that respect, it is not that Roman was only conforming to the trends. It may be difficult for us to understand this today – as there are not sufficiently well-known works representative of that period to compare with – but Roman's Mass shows a clear aspiration to realize, with simple dignity, the “devotional spirit and attentiveness” which he declared as his objective already in 1731. We should not, however, expect particularly much in the way of musical text interpretation in any deeper sense.

Early in this century there were two attempts made to characterize The Swedish Mass, evaluations which were typical of their respective periods. In his Roman biography from 1914, Patrik Vretblad wrote that the Mass is “a majestic composition, borne of a warm religious vitality”, though Roman is partly following “previously cleared paths”.

Arias and choral passages both are described as giving witness to “those impressions he inculcated from the Italian school, although especially the arias are imbued with a more intimate religious feeling”.

Carl-Allan Moberg notes in his *Kyrkomusikens historia*, published in 1932, that the Mass is arranged according to a Neapolitan pattern. “The melody is dignified, even if a bit elegantly coloured in the spirit of the times, the choral parts are mostly homophonic”. Moberg also gives two music examples, one from the eighth movement “as a sample of Roman's graceful Italian style”, and one from the eleventh movement, about which he says, “A nobler melody line, however, is exhibited in the following soprano solo” (ex. 9). These views are essentially still valid.

Not unexpectedly, this stylistic breadth provides possibilities for very different musical renderings. Exemplary illustrations of this are found in the two existing recordings of the work. The first one, from 1977 under Eskil Hemberg, stresses both the monumental and devotional aspects, and the orchestra sound is full of – we could say thick with – modern instruments and playing techniques.

The current recording, recorded six years later, in 1983, is radically different. With its fast tempi, its emphasis on motory rhythm and an airy, almost staccato, articulation, it accentuates instead the wordly and galant features of the Mass at the expense of its warmth and seriousness. Here we have a 230-year-old work presented in the light of present-day conceptions and music trends.

Ex 1 Lento

CANTO

Her-re för-barma-tig öf-ver oss Christe för-barma-tig öf-ver oss

ALTO

Her-re Christe för-barma-tig för-barma-tig Her-re öf-ver oss för-barma-tig öf-ver oss

Ex 2 Andante

ä-ra-vu-re Gu-den ö-ra-ö-ra-vu-re Gu-den mög-den

Ex 3 Tempo giusto

Och för-ä-rlig-de-ne så öf-ver oss

Ex 4 Con spirito

aj

Vi-lac-ke-tig För-ti-na-sto-ra-ö-ro

aj

c

för-ti-na-sto-ra-ö-ro för-ti-na-sto-ra-ö-ro

Ex 5 Lento

Ö Her-re Gu-dim-meis-ke-ning

Ex 6 Andantino

Ö Her-re mens-ai-ara mög-stes-er-faa-ö-ö-ön

Ex 7 Lento

ALTO
O Her-re Gud Guds Lamb Guds Lamb och Fad-rens Son

Ex 8 Andante

ORKESTER

Ex 9 Largo

U som bort-ta-ger veri - de - nes syn - der

Ex 10 Allegro

Tu äst al - le - na He - lig tu äst al - le - na He - - lig

Ex 11 Allegro

I Guds Fa-ders hör-lig - het
I Guds Fa-ders hör-lig - het
I Guds
Fa-ders hör-lig - het

1. KYRIE. "Herre förbarma tig" (Lord, have mercy)

For more than a thousand years this part of the Ordinary has had its established form in the Catholic Church: three parts thrice repeated – three times three acclamations, invocations of mercy. It was natural for composers to use this formula for three parts of movements, with the middle one as a mollifying contrast. In the Protestant liturgy it became common practice to use a three-fold invocation, only Lord – Christ – Lord, and Roman follows this tradition within the framework of a single movement. The music comprises only twenty-five bars, and half of these consist of an orchestral opening. The short choral part is a simple chordal passage. The text is carefully declaimed; the music is marked by an elevated dignity in its calm, gradual movement (ex. 1). It is as if Roman merely regarded this part as an introduction to the ensuing song of praise.

2–13. GLORIA. "Ära vare Gud i höjden" (Glory to God in the highest)

There are several distinguishing elements characteristic of the entire Mass already in the first two choral movements. The orchestral openings are clearly structured, often without any apparent thematic connection with the choral passages. Formally the movements are often similar to those of a symphony – a binary form where the second part can be the longest and provide the possibility for a final intensification with or without the reappearance of a principal theme. With this arrangement the

musical development can be made flexible and dynamic at the same time. On the whole Roman has avoided clearly symmetrical ternary divisions; there is, for example, not a single da capo aria.

We notice also how often the choral passages are intoned by separate voice parts, presenting important text words and themes. In movement 2, *Ära vare Gud* (Glory to God), this occurs first in the bass part, later in the soprano, and in movement 3, *Och frid på jordene* (And on Earth peace to men), it occurs in several ways. This contributes effectively towards articulating the form as a whole. In these intonations Roman has also succeeded very well in his aim of giving the Swedish text a convincing melodic-rhythmic form. (Ex. 2, 3, 4b, 5, etc.)

In movement 4, *Vi lofve tig* (We praise thee), the first solo aria appears. It is very much like the sacred songs in Roman's "Husandackt" (Family prayers); through the minuet-like rhythms a presage is heard to the song "Jag förtröstar på Herren" (I trust in the Lord), from his last years of illness.

Movement 5, *Vi tacke tig* (We thank thee), is one of the liveliest and most spirited choral movements, being in that respect a counterpart to the jubilant twelfth movement. Two contrasting melodies to "För tina stora äro" (ex. 4 b-c) are here placed effectively against the pronounced rhythmic exclamations (ex. 4a) of the choir, which recur eight times.

Movement 6, *O Herre Gud himmelske konung* (Lord God, heavenly King), is the beginning of a succession of movements without choir. But when the contralto and then the soprano have sung their introspective, meditative solos, the choir joins unexpectedly in, resulting in a trinary effect and intensification at the same time. (Ex. 5.) It is natural that the short text passages per movement lead to a number of text repetitions. But in this movement there are unusually many, and varied, repeats.

Movement 7, *O Herre Gud himmelske konung* (Lord God, heavenly King), is an aria for soprano, which almost might seem to fall outside the scope of the work. The music, to the same text as the beginning lines in the sixth movement, has a strongly contrasting quality of nearly cheerful confidence.

Movement 8, *O Herre thens aldra högstes enfödde Son* (O Son of the Father, the only begotten), commences as a magnificent aria for soprano with an elaborately scored orchestration. (Ex. 6.) But after a ritornello, the soprano is unexpectedly replaced by the contralto, and finally by a duet, which also becomes an unusually freely formed climax.

Movement 9, *O Herre Gud Guds Lamb* (O Lord God, Lamb of God), is a delightful little aria for contralto whose melody lingers easily in the mind. For present-day listeners the music may perhaps seem puzzling when considering the continually repeated words "Förbarma tig öfver oss" (Have mercy on us). But in Roman's day the musical symbolism was obvious, and gave everyone the right associations. The key word is lamb. The music is genuine pastorage of the kind that was associated with the birth of Christ and Christmas. And besides the swaying *siciliano* rhythm, used by Roman in many of his instrumental movements, the character of an independent "tone painting" is strengthened by the *con sordini* in the violins and *pizzicato* in the orchestra basses, which he himself prescribed. (Ex. 7.)

Movement 10, *Tu som sitter* (Thou who sittest at the right hand of God), builds on a strong contrast (in the minor) with the preceding sicilienne. The orchestra opens with a powerful phrase, and the soloists take up the same theme. (Ex. 8.) In a variegated duet between bass and soprano, the music leads time and time again to the imploration, "Hör min bön" (Hear my prayer). The solemn character is maintained when the choir returns in movement 11, *Tu som borttager* (Thou who takest away the sins of the world). The opening words are intoned in separate voice parts and in free imitations. But these are never combined with anything resembling a fugue. Instead they result in homophonic choral

blocks with the imploration “Förbarma tig öfver oss” (Have mercy on us). Here the pastorale has entirely disappeared; the somber music suggests, rather, a mass for the dead.

So much greater is the effect, then, of the transition – without warning – to movement 12, *Ty tu äst allena helig* (For thou only art holy). The dark B minor of the tenth movement is far removed – at the interval of a tritone, in fact – from the work’s principal key of F major. Here Roman embarks on the key-progression that leads back to the starting point, with E minor as the first station. After the orchestral opening, which again has nothing in common with the choral passage, the sopranos begin with something that is deceptively like a fugue theme. (Ex. 10.) But already in the third bar it becomes clear that this was an incorrect assumption, and after four bars we have, much to our surprise, a symmetrical and almost ballad-like melody with an elegant drill at the end! As it continues to develop, however, the choral part becomes more effusive and finally concludes with a succession of broad chords to the words “Jesu Christe”. It then requires only five bars of equally simple chords to achieve the solemn transition making up the opening (movement 13a) to the concluding fugue.

In movement 13b, *I Guds Faders härlighet* (In the glory of God the Father), Roman achieves a fugue completely according to the rules of the Italian school then prevailing, which permitted a number of possibilities. The single theme is presented three times: first, in all the parts, for twenty bars, the second time reduced to nine bars, and finally by the established technique of expanding into double note values before we arrive at the powerful, nearly Handelian summation. The Mass ends in great simplicity with the final word “Amen” being given only two concluding chords, which are not repeated.

Ingmar Bengtsson

BeRI-numreringen hänför sig till Ingmar Bengtssons tematiska katalog över Romans instrumentala verk, publicerad i studien ”J H Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier”. Stockholm 1955.

Parenteserna anger “moderna” satsbeteckningar, det vill säga i de fall de saknas i manuskripten.

Bibliography

Sahlstedt, A. A-son, Äreminne öfver Hofintendenten, Kongl. Capellmästaren ... Johan Helmich Roman, i stora Riddarhus salen framställdt d. 30 maj 1767, Stockholm 1767.

Vretblad, P., Johan Helmich Roman 1694–1758. 1-2. Sthlm 1914.

Moberg, C-A., Lullyskolan i Uppsala universitetbiblioteks handskriftsamlingar. (Svensk tidskrift för musikforskning 1925.)

Bengtsson, I., Johan Helmich Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier. Uppsala 1955.

Fuller, D., Art. Suite i *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 18, spec. s. 343–348.

Bengtsson, I., Romanforskningens nuläge – och en blick framåt. (Svensk tidskrift för musikforskning 1985).

A specimen of Roman's signature from 1727, the year he became Master of the King's Music.

Viktiga data i Johan Helmich Romans liv

1694 Föddes 26 oktober i Stockholm. Fadern Johan Roman var hovkapellist, modern, Margareta von Elswich, tillhörde en tysk släkt.

1711 Medlem av det svenska hovkapellet som violinist.

1712 Tilldelades stipendium för utlandsstudier enligt beslut undertecknat av Karl XII i Bender.

1716–21 Vistades i England (London). Sammanträffade med många framstående musiker (Händel, Pepusch, G B Bononcini, Ariosti); lär en tid ha varit anställd hos hertigen av Newcastle. Från denna tid finns praktiskt taget inga kompositioner bevarade.

1721 Vice hovkapellmästare i Stockholm, där hovkapellet var i ett bedrövligt tillstånd efter Karl XII:s död 1718 och stormaktsväldets fall.

1727 Förste hovkapellmästare. Dedicerade sina tolv sonater för flöjt och generalbas till drottning Ulrika Eleonora. Detta blev det enda verk av Roman som trycktes under hans livstid.

1728 Tillkom musiken till en fest hos ryske ministern greve Golovin.

1730–34 Gift med Eva Emerentia Björk. Av tre barn överlevde två söner. Hustrun dog i barnsäng.

1731 Organiserade de första offentliga konserterna i Stockholm (Riddarhuset), med både hovmusiker och adliga amatörer som medverkande.

1735–37 Företog en andra utlandsresa, nu till England, Frankrike och Italien samt åter genom Österrike och Tyskland. Syftet var såväl att bota ohälsa och begynnande dövhet som att få nya kontakter och samla musikalier för bruk vid hovet och konserterna.

1738 Omgift med Elisabeth Baumgardt. Fyra barn, av vilka två döttrar och en son överlevde. Måkan avled i barnsäng 1744.

1740 Ledamot av den föregående år instiftade Kungl. Svenska Vetenskapsakademien.

1744 Den 18 augusti framfördes Drottningholmsmusiken i samband med bröllophögtidligheterna för det nya tronföljarparet Adolf Fredrik av Holstein-Gottorp och Fredrik den stores syster Lovisa Ulrika.

1745 Begärde avsked, främst på grund av dövhet; erhöll hovintendents titel. Flyttade med sina fem barn till Haraldsmåla norr om Kalmar.

1751 Med anledning av kung Fredrik I:s död kom Roman en sista gång till Stockholm för att leda den kungliga begravningsmusiken samt kröningsmusiken för det nya kungaparet, musik som han själv komponerat.

1752–58 Tillbringade Roman på Haraldsmåla, sysselsatt bland annat med att komponera andliga vokalverk till texter främst ur Psaltaren samt att översätta musikteoretiska arbeten från italienska och engelska.

1758 Avled den 20 november i cancer på Haraldsmåla.



Johan Helmich Romans sigill (Stockholms Slottsarkiv).