

MUSIKEN I SVERIGE

Band II. Frihetstid och gustaviansk tid 1720-1810

Del 1. FRIHETSTIDEN

Kapitel 2. Johan Helmich Roman och hans tid

(Anna Ivarsdotter-Johnson)

En ung musiker vid frihetstidens början

Hovmusiken i Stockholm

”Stamfader för musiken i vårt land”

Huvudredaktör: Leif Jonsson

© Bokförlaget T. Fischer & Co och

Kungl. Musikaliska akademien 1993

ISBN 91 7054 701 7

Kungl. Musikaliska akademien skriftserie nr 74:II

ISSN 0347-5158 (ISBN 91-85428-78-7)

Grafisk formgivare: Lars E. Pettersson

Fälths Tryckeri, Värnamo 1993

Digitaliserad med tillstånd av förlaget



2. JOHAN HELMICH ROMAN OCH HANS TID

Bland alla depescher som utväxlades mellan Stockholm och Bender under Karl XII:s ödesdigra vistelse på turkisk mark, finns ett kort aktstycke ställt till hovmarskalken Nicodemus Tessin. Det gällde vissa lönefrågor vid det kungliga kapellet hemma i Stockholm och förmedlades av kammarherren, hovkapellmästaren Anders von Düben:

»Såsom Wij i nåder hafwe bewilliat, at den *musicanten*, som wid Wårt Capel för-
rättar *vice*-Capellmästare Beställningen skall bekomma fembtijo d: S:mtz tilökning
åhrligen på dess löhn utaf besparde medel på *musicant staten* och *musicanten Johan
Rohman* den yngre på någre åhr få resa til at *perfectionera* sig i *Musiquen*, williandes
iämwäl til någon understöd på resan, låta honom åthniuta hela löhnen; altså är
härmed til Eder wår nådige befallning, at I så det ena som andra ställe Eder til
hörsam efterlefnad [...] Wed *Bender* d 19. *Martij* 1712 / *Carolus* .»
(Stockholms Slottsarkiv. Kungl. brevboken 1712; cit. efter Bengtsson 1955, s. 18.)

För Karl XII, som vid denna tid var upptagen av allt desperatare förhandlingar med den turkiske sultanen, var detta förvisso ett ärende av ringa vikt. För den unge kapellisten och för det svenska musiklivets fortsatta utveckling blev beslutet däremot av avgörande betydelse.

Några år senare, sommaren 1719, besökte den holländske publicisten Justus van Effen Sverige. Han fann ett land i vanmakt efter Karl XII:s död och stormaktsväldets sammanbrott. Hovet var sänkt i sorg: »där gavs varken komedi, opera eller bal. Den enda förlustelse, av vilken man där kunde njuta, utgjordes av två eller tre assembléer i veckan i Hennes Majestäts rum» (cit. efter Bergström 1882, s. 79 f.). Det är betecknande att vi inte vet vad som spelades vid Karl XII:s begravning i Riddarholmskyrkan senvintern 1719. Stormaktstidens segerfester i klossalbarock klingade ut i förlamande tystnad.

Så ger dessa båda dokument några glimtar från en smärtsam hudömsningstid. Justus van Effens reseskildring speglar det svenska hovet – och det svenska samhället – vid det definitiva slutet av en era. Den depesch Karl XII undertecknade i Bender innebar en satsning på ungdomen och en öppning mot en ny tid.

Sonata v. *Adagio*

Volta

Adagio

Volta

EN UNG MUSIKER VID FRIHETSTIDENS BÖRJAN

Det är tydligt att violinisten Roman tidigt visade en exceptionell begåvning. Redan vid sju års ålder lät han »höra sin violin på Kongl. Hofwet, där han färdigt spelte swära Stycken af åtskillige kompositioner», detta enligt det Äreminne Abraham Sahlstedt höll vid Vetenskapsakademiens minneshögtid i maj 1767, den äldsta bevarade framställningen om Roman. Det innehåller många värdefulla och av allt att döma trovärdiga uppgifter, både om hans levnadslopp och om hans musikaliska gärning. (Sahlstedt uppger själv att han hämtat en del av sitt stoff ur Romans egna anteckningar, som dessvärre förkommit.)

Som elvaåring medverkade han vid en stor hovfest i det Wrangelska palatset, »Barncomoedian på Hoftheatren» (1706), där den jämnårige Carl Gustaf Tessin spelade huvudrollen och där även medlemmar ur Rosidors trupp framträdde (Kjellberg 1979, s. 148 f.). Säkert hade han redan i hemmet fått en gedigen musikutbildning av sin far, hovkapel- listen Johan Roman d.ä. (Denne hade i sin tur börjat som »siungarepojke» på Magnus Gabriel de la Gardies Läckö.) Modern tillhörde en tysk släkt och det är högst sannolikt att Johan Helmich skrevs in i Tyska skolan, den bästa i Stockholm. Så fick han redan i barndomen del i ett vidare europeiskt kulturarv.

1711 blev Roman d.y. som sjuttonåring fast anställd vid Hovkapellet. Där dominerade ännu det nordtyska inflytande, som präglat stormakts- tidens svenska musikodling under hovkapellmästarna Düben. Under 1700-talets första decennium växte sig emellertid de franska influenserna allt starkare inom det svenska kulturlivet i stort och så även inom musiken. Ett uttryck för detta var den Rosidorska truppens gästspel. Detta teater- och operasällskap, som inkallats från Frankrike 1699 och som gästade Sverige under några år, hade på sin repertoar såväl fransk dramatik (Corneille, Racine och Molière) som opera- och balettmusik av bl.a. Lully. Under sin lärotid i Hovkapellet fick Roman således en värdefull skolning i tyska och franska stilideal.

Ex. 1 a-b: Corelli, Sonata op. 5 nr 5 för violin och basso continuo (överst till vänster), samt J. H. Romans ornamentering av violinstämman ur Corellis komposition (nederst till vänster).

Dessa utsirningar vittnar om att Roman var väl insatt i den italienska instrument- stilen, men de ger oss också en viss uppfattning om hans kapacitet som violinist.

När hans överordnade redan efter ett års anställning beredde honom möjlighet att studera utomlands, var naturligtvis avsikten att detta skulle komma också hovmusiken till godo. Roman kom inte förvåningarna på skam. Efter fem år i England blev han vid hemkomsten den självskrivne ledaren för Hovkapellet och framstod snart som centralgestalt i det frihetstida musiklivet med alla dess genomgripande nydaningar. Det var förvisso ingen tom hedersbevisning, då han efter sin död hyllades såsom »Stamfader för Musiken i vårt land» (Sahlstedt 1767, s. 25).

Skälen därtill är många och välgrundade. Roman är den förste svenskfödde tonsättaren på hög internationell nivå. Hans musikaliska produktion är rik. Den omfattar de flesta av den tidens musikaliska genrer, både instrumentala och vokala, med undantag av opera och oratorium. Han ryckte upp Hovkapellet efter dess långa nedgångsperiod och gav det en delvis ny ställning i det svenska musiklivet. 1731 anordnade han de första offentliga konserterna i vårt land och initierade därmed utvecklingen av det frihetstida konsertväsendet. Han var därtill en framstående pedagog. Åtskilliga musiker i den tidens Sverige, professionella som amatörer, hade lärt av honom. Hans omsorg om det svenska språket, främst uttryckt i en strävan att visa »det svenska tungomålets böjelighet til kyrkomusique», var helt i tidens anda och skulle visa sig fruktbar.

Epitetet stamfader inbegriper allt detta. Det är därför lämpligt att ta avstamp i hans gärning inför skildringen av frihetstidens musikliv.

Som violinist i Händels orkester

När Roman 1712 gavs nådigt tillstånd att »på någre åhr få resa til at perfectionera sig i musiquen» hade Hovkapellet länge varit »för tiden mycket svagt». Musikerlönerna betalades sällan ut till mer än hälften och disciplinen var stadd i upplösning. Det skulle därför dröja några år, innan han fick reella möjligheter att anträda sin resa. Först kring årsskiftet 1715/16 gav han sig av, och då till London. Där kastades han in i ett sjudande musikliv, med tysken Händel (nio år äldre än Roman) som det stora stjärnskottet, med gästspel av en rad namnkunniga italienska operatonsättare och med virtuoser som violinmästaren Francesco Geminiani.

Ytterst litet är känt om Romans Englandsvistelse, som ändå måste ha varit av fundamental betydelse för hans utveckling som tonsättare och musiker. Sahlstedt uppger att Roman strax efter sin ankomst blev »antagen til Violinist wid operan» och att han därtill fick undervisning i generalbas »af den store Mästaren Hendel» (om generalbas, se s. 69) och i komposition av »Musices Doctoren Pepusch» (för eftervärlden mest känd för sin musik till *The beggar's opera*). Sahlstedt uppger vidare

att »den Swenska Virtuosen [...] wid påfordran, låtit höra sin färdighet på fiol och haut bois» hos hertigen av Malborough och andra »höga Herrar». Som en följd därav,

»åstundade hertigen af Newcastle, at han skulle lemna Operan, och komma i hans Hof såsom Gentleman, hvilket ock skedde år 1717. Han blef där mycket wäl hållen, och wille samma Hertig ogerna släppa honom, då han år 1720, igenom Swenska Ministren blef kallad til Sverige» (Sahlstedt 1767, s. 17).

King's Theatre vid Haymarket var vid denna tid ett av de främsta operahusen i Europa, med italiensk opera som specialitet, med Händel som huskomponist och med en rad lysande sångsolister, bland dem kastraten Nicolini (Niccolo Grimaldi). Det är där den unge Roman skulle ha anställts, om vi får tro Sahlstedt. (Förteckningar över operans musiker under den här aktuella perioden tycks inte finnas bevarade.)

London hade redan vid denna tid ett väl utvecklat konsertväsende, utan motstycke på kontinenten. Operans orkester och sångsolister medverkade flitigt vid de många offentliga konserter, som gavs varje säsong, mestadels för något välgörande ändamål. Utbudet av musik och dans var stort även på övriga teatrar i London. Shakespeares pjäser stod regelbundet på repertoaren, ofta med nykomponerade sånger och danser. Kände Roman en släng av hemlängtan, kunde han på Lincoln's Inn Fields Theatre som inlägg i Hamlet eller Macbeth bland »Dutch Skipper» och »French Peasant dances» även få se »particularly a new Swedish Dale Karl» – en svensk dalkarlsdans. Det är väl också högst sannolikt att han somrarna 1716 och 1717 tog tillfället i akt att höra Händels nyskrivna *Water Music* vid hovets båtutflykter på Themsen.

De ekonomiska svårigheterna vid King's Theatre ledde emellertid till att operan tvingades stänga hösten 1717. Detta stämmer väl med uppgiften om att Roman detta år lämnade sin anställning där. Händel trädde i tjänst hos hertigen av Chandos, där också John Christopher Pepusch var verksam som organist. För första gången använde sig nu Händel av det engelska språket i större vokalverk, bl.a. i de storslagna *Chandos anthems* och de båda pastoralerna *Acis and Galatea* och *Haman and Mordecai* (senare omarbetad till oratoriet *Esther*). Dessa och flera andra Händelverk var viktiga inslag i repertoaren vid de konserter, som Roman anordnade i Stockholm på 1730-talet. Kanske var det under dessa år som Roman fick undervisning i komposition av Pepusch och spelade hos bl.a. Hertigen av Malborough. Att han, enligt Sahlstedt, tagit tjänst hos hertigen av Newcastle har inte gått att bekräfta. Inga uppgifter finns om att denne skulle haft några musiker fast knutna till sitt hov. Nyupptäckta källor har i stället visat en annan koppling mellan de två.

Efter en tid i träda gjordes 1719 en ny satsning på italiensk opera vid King's Theatre – denna gång av The Royal Academy of Music, ett nygrundat privat operaföretag med subskribenter ur kungahus och högadel. Företagets Governor var just hertigen av Newcastle, Lord Chamberlain. Man satsade djärvt på några av de allra främsta sångarna i Europa, bland dem kastraten Senesino (Francesco Bernardi) samt sopranerna Margherita Durastanti och, något senare, Francesca Cuzzoni. »Mr Hendel» kontrakterades återigen som kapellmästare. Den orkester han nu sattes att leda bestod av 34 musiker på högsta internationella nivå.

At a Committee for the Orchestra - 15 Feb^{ry} 1788

A List of the persons to be performers therein as follows vizt

Violoncellis	1: Sign ^r . Ficho	5
	2: Sign ^r . Hayin	5
	3: Duke of Wharston's or Symonds	2
	4: Spertini	3
Counterbass	5: Davide	3
	6: Angell	3
1 st Violin	7: Castrucci Sen ^r	5
	8: Castrucci Jun ^r	2
	9: Clodio	2
	10: Pitty	3
	11: Rogers	3
	12: Gaetano	4
	13: Lyon or Duke of Wharston's	4
2 ^d Violin	14: Walters 2: Orking	3
	15: Simpson	4
	16: Dawson	4
	17: Wells	5
	18: Roman	5
3 ^d Rank of Violins	19: Jones	5
	20: T. Smith	5
	21: Ch. Smith	5
Tenors	22: Gedy Augustin Virgin	5
	23: Roberts	5
Haut-boys	24: Lincker	4
	25: Smith	5
	26: Lulliet or Joseph	2
Bassoons	27: Ketch	3
	28: Hartin	5
	29: Neal	5
Trumpets	30: Kenny	4
	31: Vincent	4
	32: Pietra	4
33: Pickering Or of Duke of Wharston's	34	

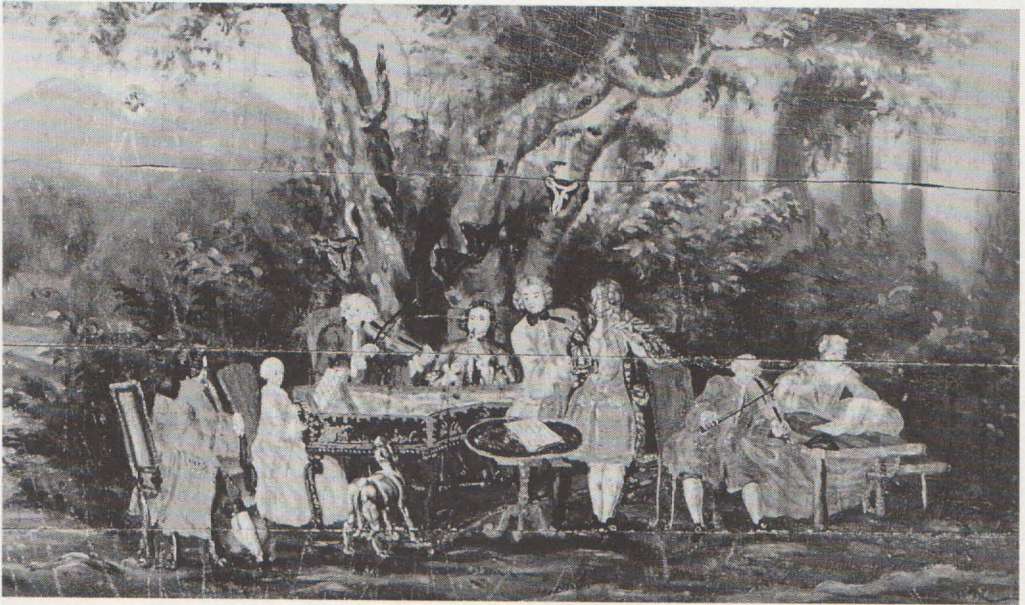
15 February 1788

I några nyfunna listor från 1719/20 över de musiker som anställdes i operaorkestern finner vi i andra violinstämman en viss Mr Roman (University of Nottingham Library, Portland Papers; se ill.). »Den svenske virtuosen» hörde ingalunda till de högst rankade i denna ypperliga musikerskara. Lönemässigt stod han (liksom de övriga i andra violinstämman) i den lägsta kategorin med 30 pund för en säsong, att jämföra med de främsta violinisternas 60 och konsertmästaren Cast-ruccis 100 pund. Men han fanns där ändå – som enda nordbo – i en av de mest åtråvärda orkestrarna i Europa vid denna tid. Med dessa listor faller några av uppgifterna i Sahlstedts Äreminne på plats. Vi kan på goda grunder bekräfta att Roman i varje fall under de sista åren av sin Englandsvistelse var anställd »vid operan» och att hertigen av Newcastle då formellt var hans arbetsgivare.

Det innebär bl.a. att den unge svensken medverkade när Händel från cembalon ledde den premiären på *Radamisto* i april 1720. Och vare sig Roman som privatelev fått »undervisning i general basen af den store Mästaren Hendel» eller inte – Sahlstedts uppgift förefaller osannolik, då vi vet att Händel hade ytterst få elever – har han helt visst från sin plats i orkestern kväll efter kväll kunnat studera Händels continuo-spel och dennes sätt att leda sångare och musiker. Programmet de närmast följande säsongerna dominerades helt av de tre tonsättarnamnen Händel, Giovanni Bononcini och Attilio Ariosti – alla rikt representerade i Romans efterlämnade musikalier. Det är ingen tvekan om att han grundligt lärt känna den italienska operan och dess stilideal.

Ill.: Förteckning över de musiker som anställdes vid Royal Academy of Music 1719. I andra violinstämman finns Romans namn upptaget som nummer 18. (Faksimil ur Portland Papers, University of Nottingham Library.)

Ill. Musicerande sällskap (sång, violiner, tvärflöjt, oboe, generalbas), detalj av målning på lock till cembalo av Philip Jacob Specken ca 1740. (Norrbottnens museum.)



MANNEN SOM GICK MOT STRÖMMEN



Johan Agrell, detalj ur kopparstick av V. D. Preisler, Nürnberg 1754 (KB).

Det är betecknande att Agrell som ryktbar komponist och ärad kapellmästare i staden Nürnberg blivit avporträtterad. Hans samtida tonsätarkolleger hemma i Sverige vederförs inte samma heder. Inte ens av hovkapellmästaren Roman finns något bevarat porträtt.

Den konstmusikaliska odlingen i vårt land har alltsedan Gustav Vasas dagar varit beroende av yrkesmusiker från kontinenten. Det kulturella uppsvinget under stormaktstiden var till stor del skapat av invandrare. Johan Agrell var mannen som gick mot den strömmen – den förste yrkesmusikern av svensk börd, som skapade sig ett namn utomlands och som fick fast anställning på kontinenten.

Agrell var prästson från Löths socken i Östergötland. Han sattes i skola i Linköping, ett gymnasium med god musikundervisning. Under sin studietid vid Uppsala universitet 1721–23 spelade han med i Collegium musicum – en ensemble av musikintresserade lärare och studenter, som två gånger i veckan musicerade offentligt inför publik i director

musices Eric Burmans hem (se s. 159). Det var en god grogrund för en ovanlig begåvning. Men var och hur Agrell i övrigt skaffade sig sin gedigna musikutbildning, det vet vi inget om. Enligt uppgift framträdde Agrell som solist vid en konsert för prins Maximilian av Hessen (Fredrik I:s broder), då denne besökte Uppsala 1723. Det resulterade i att den tyske prinsen erbjöd Agrell anställning vid sitt kapell i Kassel – ett av många exempel på de täta förbindelserna mellan hoven i Stockholm och Hessen. (Lindfors 1937, s. 102.)

De följande åren är höljda i dunkel. Vi vet bara att Agrell åtminstone från mitten av 1730-talet i många år tjänstgjorde vid hovkapellet i Kassel. Under resor i Italien, Frankrike och England framträdde han som virtuos på cembalo och violin. 1746 kallades han till Nürnberg som kapellmästare och förblev där till sin död. Det är tydligt att han så småningom blev en betrodd man i det rika nürnbergska musiklivet. Som »Stadtmusikus» och kapellmästare hade han att komponera musik för de officiella festligheterna och att leda framförandena. I sin tjänst som »Director Chori musici» vid Frauenkirche skrev han mycken vokalmusik för kyrkoårets olika högtider. Därtill erhöll han det lönsamma privilegiet att som stadens »Complimentarius» komponera tillfällesmusik för alla de privata fester och tillställningar som borgarna anordnade. Prästsonen från Löth hade uppnått en hedervärd ställning i det tyska musiklivet.

I Agrells kompositioner speglas tidens stilbrytningar. Hans sex sinfonior (utgivna som op. 1) är, liksom Romans, tidiga exempel på den tresatsiga italienska operasinfonian omvandlad till fristående orkesterverk för konsertbruk. Stilmässigt företräder de den italienska smaken i dess nya, »galanta» gestalt. I de långsamma satserna finns också en tydlig försmak av den känslolösa stilen. En betydande del av hans produktion utgörs av konserter och sonator för cembalo – hans eget instrument. Det är tidstypisk »kapellmästarmusik» – behagfull, lättlyssnad och musikantisk. I sitt företal till ut-

gåvan av *Sei Sonate per il cembalo solo* (tilläggnade den svenske tronföljaren Adolf Fredrik) ger Agrell uttryck för sin syn på komponerandet. »Jag har», säger han,

»i dessa sonater [...] föresatt mig att roa snarare genom naturligheten och lättheten av harmonifull modulering än att väcka förundran genom fantastiska kapricer, som bruka skapa mycken trötthet hos den

spelande och föga eller ingen tillfredsställelse hos åhöraren.» (Cit. efter Lindfors 1937, s. 106.)

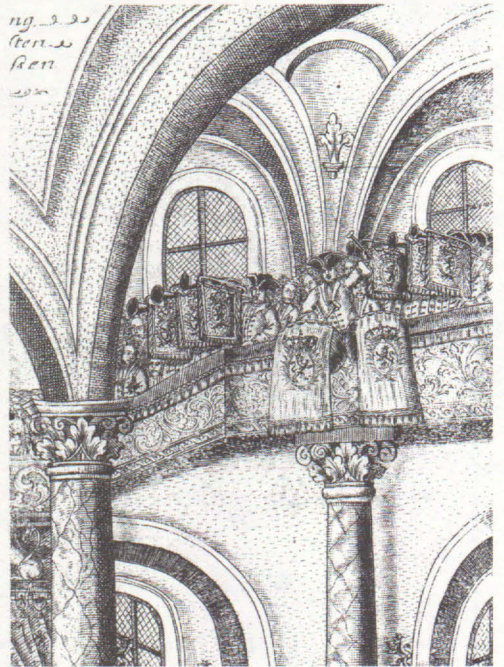
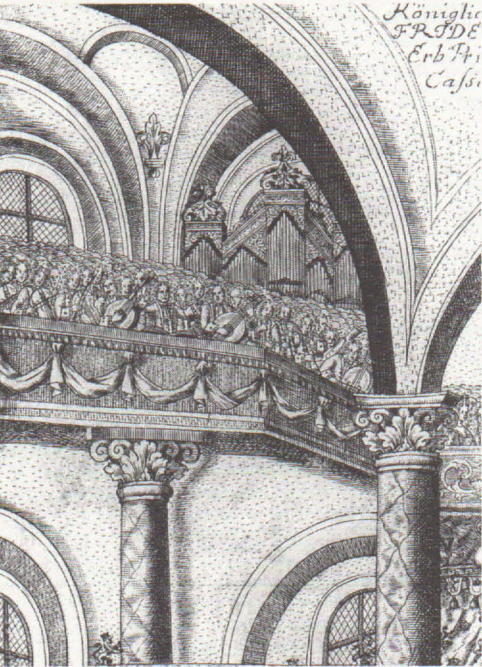
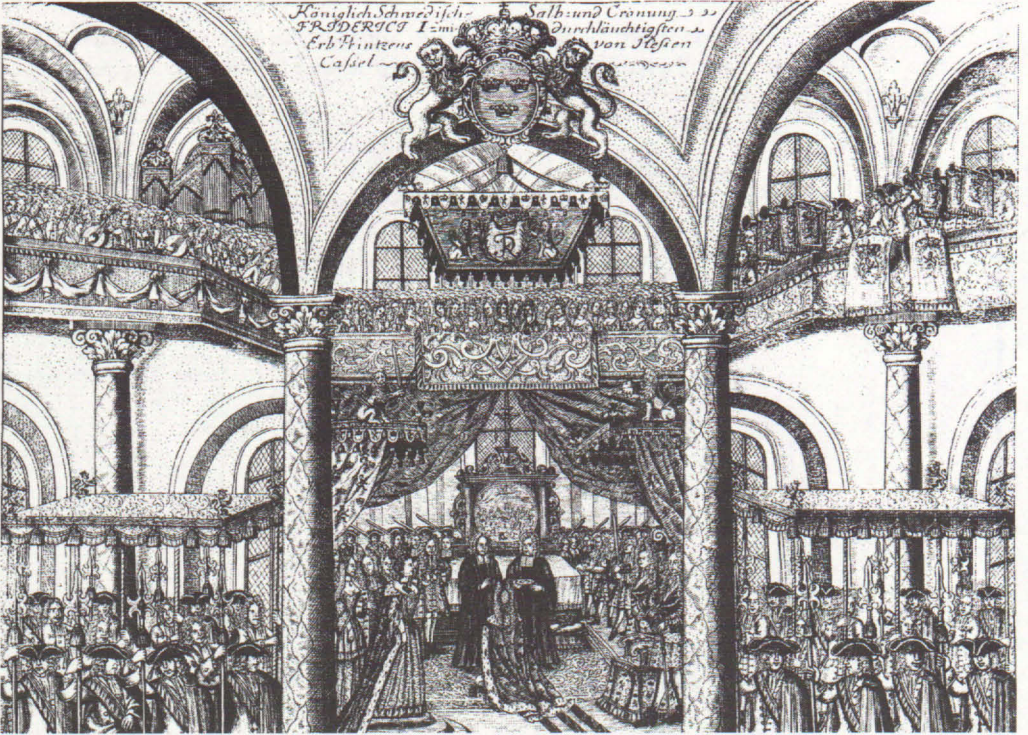
Till skillnad från Roman och andra kolleger i hemlandet fick Agrell sina kompositioner utgivna i tryck av notförläggare i Nürnberg, Leipzig, London och Paris. Det skulle dröja mycket länge innan någon annan svensk tonsättare nådde samma spridning med sin musik.

VI.
SINFONIE
A QUATTRO
cioè
*Violino Primo,
Violino Secondo,
Alto Viola,
e Cembalo o Violoncello.*
con Corni da Caccia, Trombe, Oboe, Flauti dolci e Traversi ad Lib.
Come anche la I.^a e II.^a Sinfonia con Timpani.
DA
GIOVANNI AGRELL,
MAESTRO DI CAPELLA
IN NORIMBERGA.

¹⁷⁹⁰
¹⁷⁸⁸ Opera Prima.

*Alle Spese di Giovanni Vrico Haffner -
Sonatore di Liuto in Norimberga.*

Titelsidan till Johan Agrells VI SINFONIE [...] op. 1, Nürnberg 1746 (Haffner).



HOVMUSIKEN I STOCKHOLM

Vid det svenska hovet väntade man otåligt på att Roman skulle återvända hem. Men det är givet att han inte gärna lämnade sin pult i Händels orkester och sin tjänst vid ett operahus, som just då sjöd av vitalitet. Kanske var det också så, som Sahlstedt skriver, att hertigen av Newcastle »ogerna wille släppa honom, då han år 1720, igenom Swenska Ministren blef kallad til Swerige». Hemma väntade ett musikliv »i lägervall», som Roman själv uttryckte det, och ett tungt slitgöra vid det totalt nedgångna Hovkapellet. Där fanns ingen opera, ingen konsertverksamhet. För Roman var detta säkert ingen lockande reträtt. Någon gång på försommaren 1721 (sannolikt efter operasäsongen vid King's Theatre) återvände han ändå till Stockholm som välutbildad, modernt inriktad musiker. Han hade utvecklats till en briljant violinist. Och framför allt hade han som tonsättare tillägnat sig en grundlig kunskap om nya stilströmningar, inte bara på operans utan även på instrumentalmusikens område. »Var Händel på 1720-talet en i England verkande tysk, som lärt sig musikalisk italienska, så var Roman under samma tid en franskpåverkad svensk, som i England lärt sig tala samma italienska med händelsk brytning», skriver Ingmar Bengtsson (1986, s. 5). Han hade därtill skaffat sig en erfarenhet av det livfulla engelska konsertväsendet och en repertoarkännedom, som skulle visa sig ovärderlig för den framtida verksamheten som svensk hovkapellmästare.

Hovkapellet under 1720-talet

Hovkapellet bestod vid Romans hemkomst av en direktör, en vice kapellmästare, elva musiker, två discantister och en bälgskötare – ungefär en tredjedel således av den styrka Händel hade till sitt förfogande vid Royal Academy (Norlind & Trobäck 1926, s. 66). Utöver de fast anställda hovmusikerna kunde kapellmästaren räkna med ett växlande antal oavlönade »expectanter», som träget medverkade i hopp om fast tjänst, när någon vakans uppstod. Stråkinstrumenten utgjorde kärnan, men fortfarande rådde den gamla principen att varje musiker skulle

Ill.: Fredrik I:s kröning i Stockholms storkyrka 1720. Kopparstick (KB).

Nedre bilderna visar detalj av musikläktarna, till vänster Hovkapellet med bl.a. både sångare och lutenister, till höger hovtrumpetarkären.

kunna traktera flera instrument. Hülphers skriver därom: »I början af Konung Fredrics tid woro här flere utlänningar som efter Tyska sättet spelte nästan alla Instrumenter lika, men sedan, begynte man ibland oss, att utwälja något wist hufwud Instrument, och har således närwarande tid blifwit antagit at wälja et enda Instrument, för at derpå winna desto större färdighet» (Hülphers 1773, s. 105). Kammarherren Anders von Düben var fortfarande direktör och hovkapellmästare, men hade sedan länge överlämnat det musikaliska ledarskapet på sin vice kapellmästare Gottfried Buchholtz. Denne var dock av ålder och sjukdom nästan oförmögen att sköta sin syssla.

Hovet var tveklöst i starkt behov av en man med Romans kapacitet. Bara några månader efter hemkomsten utnämndes han också till vice kapellmästare, »såsom wij i nåder låta oss väl behaga den ogemena färdighet, som Johan H. Rohman sig uti musiquen har förvärfvat» (utnämningensbrevet, utfärdat av Fredrik I 18/12 1721; cit. efter Norlind & Trobäck 1926, s. 266). Roman övertog därmed i realiteten det musikaliska ansvaret för Hovkapellet. Under de närmast följande åren arbetade han intensivt för att höja orkestern till en acceptabel nivå. Och Ulrika Eleonora gav honom, av allt att döma, både stöd och uppmuntran. Hovmusiken förstärktes tidvis av gästande utländska musiker, främst från Hessen-Kassel, Fredrik I:s arvfurstendöme. Hülphers omnämner bl.a. »10 Casselske Hautboister», sannolikt militärmusiker. Omkring 1723–25 var organisten och tonsättaren Conrad Friedrich Hurlbusch knuten till hovet som konungens egen musiker. (Han betecknade sig senare själv som »Maestro di Capella di Sua Maestà Rè di Suezia».) Flera verk av honom finns bevarade i svenska bibliotek, däribland tvenne festkantater för kungaparet: en *Festa musicale* till årsdagen av Fredrik I:s ankomst till Sverige och till yttermera visso en *Festeggiamento musicale* som födelsedagshyllning till drottningen (båda framförda i januari 1725). Några år senare, ca 1732, gästades Fredrik I av sin kapellmästare vid Kasselhovet, Fortunato Chelleri. Denne hade under en lång rad år framgångsrikt verkat som operatörsättare i Italien, men för det svenska hovet, med dess bristfälliga musikkdramatiska resurser, skrev han framför allt instrumentalmusik och solosånger. Från Kassel kom också den italienske kastraten Momoletto (Michael Albertini), som omkring 1730 besökte Sverige.

Gästande teatertrupper

Det föga glansfulla hovlivet lättades ibland upp med gästspel av utländska teater- och operatrupper. På initiativ av balettmästaren Landé inkallades 1723 en fransk trupp – som helt oförväget antog samma beteckning som den franska hovoperan, »l'Académie royale de musique et de danse» – och som enligt samtida vittnesbörd en gång i veckan gav

Kongl. Maj:ts Allernådigste bewillande,
skole i dag, Tisdag den 8. Januarii.

Ehe här ankomne

Högtyska

COMOEDIANTER,

För hwår och en, efter Stånd och hwilckor hög-och-wäl-
bewågne Allfare af thet Tyska Skåde-Spelet/ i kostelig beklådning, under en
starkt och angenäm Instrumentalist-Music med skåde-wärdige och lustige förändrel-
ser, til hwars och ens besymmerliga sinnes ro, en skåde-wärdig och extraordinair
lustig Bourlesque upföra, benämnd:

La plus Grande Gloire d'un Grand,

C' est

Vaincre Soy Même,

Avec

Arlequin Bouffon Muet,

Det är:

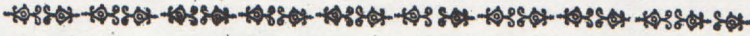
Then förstälde Karleken,

Eller:

Den rätta Konsten, at öfwerwinna sig sielf,

Samt

Harlequin, den i synnerhet lustiga, men derhos dumma
Spijs-Kamrat.



Efter thenna förtreffliga Action, skal en lustig Effter-Comœdia gådra
Slutet,

Och skal wår Dans-Mästare upwackta them, med några nya
Danzar.

Premiere Loge

Seconde Loge

Parterre

Galerie

32 Styfwer.

20 Styfwer.

16 Styfwer.

8 Styfwer.

Skåde-Wagen är på Kongl. Théatro; och warder: the respective Herrar och Dames här
samligst anmodade, sig i tid at infinna, emedan Théatrum klokan. 4. öpnat warder, och
på Hög Besällning præcis. 9. måste tillfuten blifwa.

Ill.: Affisch till före-
ställning av »Högtyska
Comoedianter»
(»Hochteutsche Co-
moedianten», se s. 36)
på Bollhuset 8 januari
1734 (KB).

Lägg bl.a. märke
till hur affischen utlo-
var »stark och ange-
näm Instrumentalisk-
Music» i de skilda
baletterna och att säll-
skapet dansmästare
skall »upwackta» åskå-
darna »med några nya
Danzar».

Ill. (överst till höger):
1727 års utgåva av J.
H. Romans flöjtsona-
ter, titelsidan.

opera och två gånger tragedi, komedi eller italienska pjäser (Sundström 1931). Carl Gustaf Tessin berättar i några brev till sin trolovade om alla de svårigheter truppen hade att kämpa med, och även en del om dess repertoar. Våren 1724 spelades bl.a. den lyriska tragedin *Ajax* av Bertin de la Doué och vidare Lully-operorna *Phaëton*, *Roland* och möjligen också *Armide*. Men då sångarna efter en säsong lämnade det svenska hovet, kunde bara talpjäser presenteras. Landé lyckades dock så småningom engagera nya krafter. I januari 1726 uppfördes på drottningens födelsedag ett *Divertissement* med danser av Landé och musik av Bourgoin Le Romain, »maitre de musique de la troupe». (Å. Vretblad 1950, s. 189 f.) Samma dag framfördes för övrigt också en nyskriven hyllningskantat av Roman – en *Freudige Bewillkommung* till texten »Verdopple Sonne deinen Schein».

På 1730-talet gästades Stockholm under några år av en grupp »Hochteutsche Comoedianten», som på Bollhuset gav föreställningar både för hovet och allmänheten. Genom bevarade affischer är vi ovanligt väl underrättade om deras repertoar (se ill s. 35). Den var väl anpassad till en bredare publik, med sångspel, bibelpjäser (där såväl Gud Fader som Djävulen uppträdde i en pjäs om Adam och Eva), samt komedier av Holberg (*Den politiske kannstöparen* och *Jeppe på Berget*) och Molière (*Tartuffe*). (Breitholtz 1947, s. 954 f.)

Romans första tonsättningar för hovet

Omkring 1725 framträdde Roman på allvar som tonsättare, till en början – i sin traditionella roll som hovkomponist – med en serie hyllningskantater till kungaparet. Den första av dessa »Feste musicale» är en kantat, *Per il giorno natale della Sua Maestà il Ré* (soli, kör och orkester), framförd på Fredrik I:s födelsedag den 17 april 1725 – en festlig dialog på italienska mellan Svezia (sopran) och Federico (bas). Drottningen uppvaktades även hon på liknande sätt: 1727 med kantaten *Statt upp du trogna folk* (sopran, bas och orkester) och 1730 med en tonsättning av Sophia Elisabeth Brenners ode »Varelse, som utan dagar / tideskiftningar och åhr / Evigt af dig sielf består». Till nyårsfirandet 1727 bidrog Roman med en *Cantata zu einer Taffelmusik* till texten »Süsse Zeiten eilet nicht». Några år senare, 1731, hälsades Fredrik I välkommen åter efter en resa till Hessen med kantaten »Välkommen Store Kung igen».

I dessa tillfällesverk framträder Roman helt och fullt som hovman i allongeperuk. För sitt furstepar komponerar han den musik som förväntas av honom. Strukturellt är kantaterna nära besläktade i sin växling mellan korta instrumentalpartier, enkla arior och secco-recitativ. Med stildrag från både fransk och italiensk musik företräder de väl den då så gångbara blandstilen. Några av dem inleds med en uvertyr i

Ex. 2: J. H. Roman,
Flöjtsonata nr 12.

XII.

SONATE

A FLAVTO TRAVERSO, VIOLONE

E CEMBALO

DA

ROMAN, SVEDESE.



Neque ab indoctissimis neque a doctissimis legi vellem. Cic. de Orat. Lib. II.

STOCKHOLM

Cricus Scripcius, ps.

SONATA XII

Conspinto

Velli

Ex. 3: J. H. Roman, Arian »I eder bästa vår» för sopran, violinsolo och basso continuo ur *Bröllopskantat* (ca 1728).

Denna aria bygger på ett ovanligt virtuost växelspel mellan sopran och violin-solist. Det är högst sannolikt att Roman själv spelat upp inför bröllopsgästerna tillsammans med en av de sångerskor som anställdes vid Hovkapellet 1727.

fransk stil, andra av en enkel italiensk sinfonia (om dessa termer, se vidare s. 63 f.). De flesta ariorna följer den italienska dacapo-formen, är mjukt sångbara och i vissa fall rikt krusade med koloraturer. Till de uppenbara förebilderna hör Bononcini och Händel. Så finns exempelvis påtagliga beröringspunkter mellan Romans kantatuvertyrer och Händels *Chandos anthems* och operauvertyrer från 1720-talets början (till bl.a. *Radamisto*). (Bengtsson 1955, s. 401.)

Det var naturligtvis angeläget för Roman att även som komponist meritera sig för hovkapellmästartjänsten. Gottfried Buchholtz avled i oktober 1726. Vid årets slut lämnade Anders von Düben sitt ämbete och efterträddes som Hovkapellets direktör av kammarherren Carl Franc. På Ulrika Eleonoras födelsedag, den 23 januari 1727, utfärdades en fullmakt för »wår Tro Tienare [...] oss älskelig Johan H: Roman [...] at wara Capellmästare wid Wårt Hof». Så blir han även nominellt Hovkapellets ledare.

Ett halvår senare publicerades hans *XII Sonate a flauto traverso, violone e cembalo* (Stockholm: Geringius, 1727), de enda verk av Roman som gavs ut i tryck under hans livstid. Flöjtsonatorna tillägnades drottning Ulrika Eleonora – ett underdånigt tack från den nyutnämnde hovkapellmästaren. Dedikationen, undertecknad »Giovanni Elmico Roman», är författad på italienska. Redan språkval och verktitel markerar att den italienska instrumentalmusik, han så ingående studerat i London, stått modell. Med dessa sonator presenterar sig Roman offentligt som fullfjädrad komponist. Och kanske lät han publicera dem i förhoppningen att de omsider skulle göra lycka även utomlands (Bengtsson 1987, s. 3).

Den nye hovkapellmästarens tjänster blev snart efterfrågade i allt vidare kretsar. Nära hovkantaterna står den *Bröllops-Music* (text av Ulric Rudenschöld) som Roman tonsatte någon gång i slutet av 1720-talet (ex. 3). Denna kantat för två solöröster, stråkensemble och basso continuo var möjligen beställd av Carl Gustaf Tessin för bröllopet mellan dennes syster Hedvig Charlotta och gardeskaptene Otto Fridrich von Schwerin i Wrangelska palatset 1729. (Bengtsson 1985, s. 17 f.)

Hyllningsmusik av annan art är *Golovinmusiken* (1728), komponerad på beställning av den ryske ambassadören, greve Nicolai Golovin, med anledning av den tolvårige tsar Peter II:s kröning i februari 1728. Denna tilldragelse firades med en praktfull fest. I en samtida »relation» berättas att utanför den ryska ambassaden (inrymd i det Stenbockska huset på Blasieholmen),

»war en fyrkantig byggnad optimbrad högt som en wåning på ett Huus», upptill »omgifwen med en Altan». På denna altan »stodh Trumpetare och Pukare som effter gifwen Signal läto sig tappert höra när i huset skålarne druckos». Inne på ambassaden »tracterades om Middagen dhe Närwarande riksråden och Ministrar-

Adagio

I e - der bäs-ta Vår I skä-ren mo-gen frukt Och få i unga Åhr er

frögd full-kom na Er frögd full-kom-na

I skä - ren mo-genfrukt — och få i ung - a Åhr

ne med dheras fruor. Om quellen wahr dantz och Musique samt tractamente för allehanda andra ständz personer.» (UUB; Nordinsamlingen.)

Allt detta krävde en myckenhet musik. Och Roman levererade ett rikt förråd av korta instrumentalsatser – hela 45 stycken: »en generös bukett av charmfulla och ungdomligt friska orkesterstycken», skriver Ingmar Bengtsson. »Särskilt rörelsekaraktär och gestik är så väl utmejslade, att man inför många satser måste undra vad som främst varit raffelmusik, balettmusik eller dansmusik för gästerna – när det inte låter som en uvertyr, en högtidlig entré eller rentav som ett konsertnummer ur en sinfonia.» (Bengtsson 1986, s. 2.)

Ex. 4: J. H. Roman,
Golovinmusiken
(1728), början av
första satsen.
(Autograf, MAB.)

I och med Romans utnämning till hovkapellmästare 1727 märks tecken på en starkt ökad aktivitet vid Hovkapellet. De flesta initiativen härrörde säkert från Roman själv, men av bevarade handlingar att döma hade han en nitisk och förstående hjälpare i direktören Carl Franc. Det är nyordningar, som tydligt avspeglar de djupgående förändringarna i det europeiska musiklivet vid denna tid.

Där finns också återklanger av den intensiva musikestetiska debatten om de olika nationella stilarna. I juli 1727 ersattes de två pojkar som tjänstgjort som discantister med sångerskorna Sophia Schröder och Judith Fischer. Därmed bröts den månghundraåriga traditionen med goss-sopraner i överstämmorna för att i stället tillmötesgå den nya vokalistilens bruk av kvinnoröster i operaarior och kantater. Det var också första gången någon kvinna anställdes i det exklusivt manliga Hovkapellet.

Från 1730 finns ett intressant memorial bevarat, som berör denna nyorientering. Det är undertecknat av överste marskalken Magnus Julius de la Gardie, men formuleringarna är förmodligen i allt väsentligt Romans. Han anhåller där om att få begagna en ledig kapellistlön till vidareutbildning av sångerskorna. Samtidigt ställs frågan om de borde undervisas enligt den italienska eller den franska smaken. I skrivelsen rekommenderas »att en capabel Musicus ifrån Frankrike införskrifwas, som uti vocal Musiquen Siungerskornas information sig i synnerhet antager». Ty det kan visserligen inte förnekas »at den Italienska Musiquen, när den med goda röster fullkomligen är accompanerad, hålles för den bästa», och att den därför föredras vid de största utländska hoven. Men då Hovkapellet inte har medel nog därtill, »så lærer den fransöske Musiquen eij allenast wara mera angenäm, utan ock fast convenablare», både emedan den är billigare och att det »långt flera äro, som densamma förstå och den att höra och lära wane äro». (Riksmarskalkämbetets arkiv, Kungl. brev 1721-30.)

Man kan på goda grunder anta att det är Roman, som i skrivelsen bidragit med orden om den italienska musikens överlägsenhet. Men den hade bräckligt fotfäste vid det svenska hovet. Det var den franska smaken, som genomsyrade både kultur och språkvanor i de svenska högreståndskretsarna. Det är denna konvens och en mager budget därtill, som faller utslaget till den franska musikens förmån.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "2. ROMAN OCH HANS TID". The score is written on four systems of staves, each system containing four staves (two treble clefs and two bass clefs). The music is in 3/4 time and features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint rectangular stamp is visible on the right side of the second system.

De första offentliga konserterna

Hitintills hade Roman iklätt sig den traditionella rollen som hovets privata komponist och kapellmästare. 1731 öppnade han slottsportarna och förde ut det kungliga kapellet i en öppen, offentlig konsertverksamhet. Därmed inleddes ett nytt skede i det svenska musiklivet – ett skede då konstmusiken inte längre begränsades till hov och kyrka, utan alltmer togs upp av en musikintresserad allmänhet. Det var emellertid en långsam process. Till en början nådde breddningen knappast utöver aristokratin och de högborgerliga kretsarna.

Då Roman startade denna verksamhet, var han anmärkningsvärt tidigt ute även ur ett internationellt perspektiv. Offentliga konserter för betalande publik gavs vid denna tid bara på några få håll i Europa. England var föregångslandet, som tidigare nämnts, men Roman kan möjligen också ha hämtat idéer från de berömda Concerts spirituels i Paris. De inleddes 1725 med »andliga konserter» vid de stora helgerna, då operan hölls stängd och musikpubliken sökte ett alternativ. Där framfördes kantater, arior och oratorier, men också sinfonior, solokonserter och annan instrumentalmusik. I andra musikcentra kom en reguljär, offentlig konsertverksamhet igång några decennier senare.

De första svenska konserterna gavs vid påsk 1731 i stora Riddarhusalen med »Händels passionsmusik» på programmet. Redan valet av konsertlokal ger en antydning om publikens sammansättning. Den hämtades säkert främst ur den krets som av börd ägde tillträde till Riddarhuset. De första notiserna om dessa konserter finns i själva riksdagsprotokollen. Den 27 mars 1731 föredrog lantmarskalken inför adelsståndet en ansökan från hovkapellmästaren om att första söndagen i april få disponera Riddarhussalen till ett framförande av »Passions Music». Ansökan beviljades och konserten mötte sådant gensvar att den kunde upprepas inte bara en utan två gånger under de närmaste veckorna. Den 7 april meddelade lantmarskalken att »Capellmästaren Roman mycket tackat för det han förleden Söndags fått låna Adelns stora Sal till sin Passions Musique, begjärte densamma tillkommande Palm Söndag hwilket honom låfwades» och ytterligare en vecka senare rapporterades att Roman »ännu en gång begjart at låna Salen [...] och at Adeln sielf wille destinerade de penningar som föllo, åt hwilka fattiga de behagade». Behållningen från dessa första konserter – 200 daler silvermynt – blev av adeln utdelad »til fattiga officerares hielp» (efter P. Vretblad 1918, s. 21.) Kopplingen till filantropi fanns således med från början (se vidare s. 436 f.).

Den musik som uppfördes var Händels s.k. *Brockes-passion* (ca 1716). I företalet till den svenska version av texten som trycktes 1731 anges att recitativet delvis förkortats, vidare att musiken till större de-

len var Händels, men att några körsatser hämtats från Benedetto Marcellos *Davids psalmer* . Anmärkningsvärt är att Brockes tyska text här översatts till svenska. Det är tydligt att Roman redan vid denna tidpunkt ivrade för det svenska språket i kyrkomusik och konsertsammanhang.

Under de närmast följande åren stod flera Händel-verk på repertoaren. 1733 framfördes fyra av hans *Chandos anthems* . Publiken utlovades därvid »en särdeles omväxling, hvars like eljest ey kan åstadkommas [...] Orkestern blifver i början förtäckt, men sedermera synlig och öpen lemnad». (Efter P. Vretblad 1918, s. 139.) Hur detta arrangemang tog sig ut i den strama Riddarhussalen, kan vi bara försöka föreställa oss. Året därefter stod Händels pastoral *Acis och Galathea* och hans oratorium *Esther* på programmet (även dessa i svensk översättning). Tio år efter Londonvistelsen kunde Roman således offentligt ge några av de verk han sannolikt hört Händel själv dirigera.

En utgångspunkt för konsertverksamheten var Romans strävan att bana väg för en friare konstnärlig musikutövning vid sidan av hovritualen, med dess tillfälles- och representationsmusik. Denna strävan samverkade med den växande musikhungern hos en ny publik av »musikkännare och musikälskare». Men Roman hade också, enligt egen utsago, en speciell avsikt med dessa framträdanden. I företalet till ett drama av skalden A. D. Leenberg (1734) framhåller Roman det som sin »skyldighet at söka bringa *Musiquen* i det stånd, hwarigenom den wid *solenne* tilfällen må behörigen swara emot de anstalter som då giöras för vår *Nations* heder. Och som en *Orquestre* til den ändan bör ständigt hållas i öfning, så äro *publique* *Concerter* därföre anstälte». (Roman 1734.)

Som garvad orkesterledare var Roman klar över behovet av fler speltillfällen, effektiva repetitioner och en ny och mer krävande repertoar. Att höja orkesterns konstnärliga nivå – för att därmed bidra till »vår Nations heder» – var ett av syftena med de offentliga konserterna.

Tyvärr vet vi föga om vilka musiker som medverkade vid de första konserterna i Stockholm. Att Hovkapellet och de oavlönade expektanterna (se ovan) utgjorde kärnan är givet. Förstärkningar kan ha hämtats från hovtrumpetarkåren, där det fanns flera som kunde spela allehanda instrument. Även en del gardesoboister från de främsta regementena kan ha kommit ifråga. Därtill kom en växande skara av unga musikamatörer, som traktade efter speltillfällen (Bengtsson 1990, s. 5).

Konsertlivet breddas

Utvecklingen av det svenska konsertväsendet gick långsamt. Under 1730-talet blev det inte mycket mera per år än den omtyckta »passionsmusiken» under fastetiden. Och initiativet utgick alltjämt från hovets musiker. 1735 gav Roman sig av på en andra utlandsresa, denna gång

till England, Frankrike och Italien. Han blev borta i två år och under tiden leddes de glesa konserterna av kapellisten Jacob Meijer. Därvid framfördes bl.a. en »ny passions-musique», i vilken »den berömda sångerskan mad:lle Rencken lät höra sin röst».

I förmögna och kulturintresserade kretsar växer sig samtidigt amatörmusicerandet allt starkare. 1738 slöt sig några unga officerare och hovmän ur högadeln samman i en »Académie de musique», i avsikt att »hvar lördag hålla en *Concert*, til sin ro och öfning» (Axel G. Reuterholms dagbok, s. 106). Till sällskapet knöts också några hovkapellister, bland dem klaverspelaren Ernst Johan Londicer och violinisten Per Brant. (Se även s. 109.) Akademiens konserter gavs i ett av Stockholms elegantaste patricierhus, det Schönfeldtska palatset (»Löwens hus») på Stora Nygatan. Verksamheten bekostades av biljettintäkter och av bidrag från medlemmarna själva. Hur länge den pågick, är okänt. Troligen utgjorde de abonnemangskonserter, som Per Brant anordnade i Stora Rådhusalen »varje onsdag» säsongerna 1740–41 och en kort period 1743, ett slags fortsättning. De annonserades ibland som »Musicaliske Academiens Concerter». Brant var elev till Roman och en av hans trägnaste medarbetare både i Hovkapellet och det stockholmska musiklivet i övrigt. 1738 utnämndes han till konsertmästare – den förste med denna titel vid Hovkapellet.

Redan i de här nämnda konsertarrangemangen kan vi skönja flera grundläggande drag i frihetstidens offentliga musikliv. Det omfattar till en början en snäv krets ur hov och adel, men når vid seklets mitt ut till det högre borgerskapet, till nyrika industriidkare och köpmän, till bruksägare, ämbetsmän och akademiker. Konserter anordnas av såväl hovmusiker som privata musiksällskap. I kammarensembler och orkestrar samverkar oavlönade amatörer och betalda yrkesmusiker. Amatörer – i ordets dubbla betydelse – spelar över huvud taget en allt större roll som lyssnare och utövare, och därtill som köpstark kundkrets för inhemska instrument och utländska musikalier. En helt ny musikmarknad växer fram.

För de professionella musikerna medförde det nästan omätliga musikbehovet nya möjligheter till extrainkomster som privatlärare. Man måste, skriver Ingmar Bengtsson,

»räkna med en hel solfjäder av nivåer ifråga om både speltekniska färdigheter, social status och yrkesinriktade ambitioner, både på lärar- och elevsidan. Där fanns de förnämna, som kunde betala yrkesmusikerna för både privatlektioner och medverkan vid musikframförandena. Där fanns de fattiga expektanterna, som[...]troligen var ännu mera beroende av extrainkomster genom undervisning än de ordinarie kapellisterna. Där fanns vidare entusiastiska unga amatörer med skiftande social bakgrund, som fått anställning vid något av huvudstadens ämbetsverk. Många av dem ville få musiklektioner, både för att kunna delta i musicerandet på önskvärd nivå och för att stärka de rätta sociala kontakterna» (Bengtsson 1987, s. 2).

»STAMFADER FÖR MUSIKEN I VÅRT LAND»

Vitaliseringen av musiklivet innebar nya utmaningar för tonsättare och utövande musiker. Det fanns ett starkt sug efter ny musik i konsertsalar och salonger – musik av en annan art än den höviska hyllningsmusiken – musik enbart *til lyst* för nya musikanter och lyssnarskaror.

För tonsättaren Roman tycks 1730–40-talen ha varit en period av mognad och flödande produktivitet. Kartläggningen av hans musikaliska produktion är dessvärre problematisk och källmaterialet osedvanligt svårbearbetat. På två undantag när – flöjtsonatorna (1727) och ett provtryck av hans *Assaggi* för soloviolin (1740) – är verken bevarade enbart i handskrifter och de flesta är odaterade. Åtskilliga av dessa är autografer, men de flesta är avskrifter, gjorda av en mängd olika kopister under åtskilliga decennier. Många av kompositionerna föreligger i mer eller mindre ofullständigt skick. Vidare finns en mängd skisser, fragment och Romans egna kopior av andra tonsättares verk. Förvirrande är också mångfalden av verktitlar och andra motsägelsefulla benämningar. Allt detta föranledde Åke Lellky att i en artikel ställa frågan »Vad är Roman hos Roman?» (Musikvärlden, april 1945). Detta problem var också en av utgångspunkterna för Ingmar Bengtssons Roman-forskning – både hans monumentala avhandling (1955) och en lång rad senare specialstudier. Genom ingående granskningar av källmaterialet och med analyser av Romans personstil har Bengtsson kunnat lösa äkthetsfrågorna kring huvudparten av instrumentalverken. Osäkerheten är dock fortfarande stor och problemen ännu knepigare kring Romans vokalmusik:

»betraktar [man] Romans tonsättareskap ur renodlat musikalisk-konstnärlig synvinkel, träder ofrånkomligen hans instrumentala inriktning i förgrunden. Roman var en boren instrumentalist, skicklig violonist och oboist [...] Hans solokonsert för båda instrumenten, hans välkända tolv flöjtsonater och i synnerhet hans *assaggi* och 'etyder' för soloviolin vittnar om en sällsynt, både 'musikantisk' och artistisk förtrogenhet med tidens instrumentalsolistiska idiom. På samma sätt gör sig hans

erfarenheter som ledare för hovkapellet och förstärkande amatöresembler gällande i orkestermusiken. Utvecklingen inom hans instrumentala produktion visar också hur uppmärksamt han följde de aktuella stilströmningarna. Avståndet från 1720-talets franska kantatuvertyrer till de tre- eller fyrsatsiga sinfonierna från årtiondet ca 1736–46 är ur stilistisk synpunkt ganska stort. Och vid en jämförelse mellan exempelvis de båda mångsatsiga orkestersviterna Golovin-musiken från 1728 och Drottningholmsmusiken från 1744 framträder den motsvarande rent konstnärliga utvecklingen och mognaden i stark relief. Flera av de mera 'lärdade' och kontrapunktiskt koncipierade triosonatorna kompletterar bilden av mångsidighet och teknisk säkerhet på det instrumentala området.» (Bengtsson 1958, s. 10 f.)

En ny resa – nya intryck

De erfarenheter Roman gjorde under den andra utlandsresan 1735–37 bidrog säkert i hög grad till denna konstnärliga utveckling. Detta var en resa av annan art än de första studieåren i London. Nu reste han ut som erfaren tonsättare och orkesterledare. Säkert öppnades fler dörrar för den svenske hovkapellmästaren än för en okänd ung violinist. Till de nya och värdefulla kontakterna bidrog även hans utmärkta språkkunskaper – han talade engelska, franska, italienska, tyska och »förstod äfven Latin, så at han kunde läsa en Auctor» (Sahlstedt 1767, s. 26).

Ett viktigt mål för resan var de varma källorna i Ischia, där Roman sökte bot för sin snabbt försämrade hörsel. Men huvudsakligen ägnade han sig åt att grundligt sätta sig in i de aktuella stilströmningarna, att vidga sin repertoarkänedom och att införskaffa musikalien till Hovkapellet. Han begav sig först till England, där han under några månader återknöt bekantskapen med bl.a. Händel och Geminiani. Via Paris, »hwarest han icke gaf sig kunnig såsom Musicus; utan war allenast en upmärksam åhörare och efterletare, af hwad som kunde tjena til at fullkomna des kunskap eller rikta des samling» (Sahlstedt 1767, s. 18), gick resan vidare till Rom och Neapel. Genom några brev från greve Nils Bielke, som vid denna tid var bosatt i Rom, vet vi att man vid några baler under karnevalen 1737 dansade till musik av Roman i Corsinis palats och att »alla var förtjusta däröver». Två år senare skriver Bielke hem och ber Roman om ytterligare ett dussin menuetter för den kommande karnevalen, eftersom de danser Roman lämnat efter sig vid sin avresa, blivit så uppskattade (Å. Vretblad 1945, s. 149).

Under uppehållet i Neapel gjorde Roman, enligt Sahlstedt, bekantskap med »flere store Mästare». Han tycks även där ha utnyttjat tiden till eget komponerande, att döma av bl.a. en tvåsatsig sonata, som finns bevarad i autograf med Romans påskrift »à Napoli» (P. Vretblad 1914, s. 30; Bengtsson 1955, s. 235). Vidare besökte han »Padua, Florens, Bologna, där hans utmärkta skicklighet skaffade honom umgänge och vänskap med en Sartini, en Tartini, och flere» (Sahlstedt 1767, s. 18).

Hemresan gick över Venedig, Wien (där han möjligen sammanträffade med hovkapellmästaren Fux), Dresden och Berlin. Sommaren 1737 var han åter i Stockholm. För Hovkapellets räkning hade han med sig »en samling af de härligaste Musicalier». För Romans egen del innebar resan dessvärre ingen varaktig förbättring av hörseln, men väl inspirerande möten med åtskilliga av den tidens främsta musiker och komponister. Han reste igenom ett Musikeuropa, präglad av brytningar mellan högbarocken och den nya galanta stilen. Han kom in i musikretsar, där debattvägorna gick höga om den franska respektive den italienska musikens överlägsenhet och om försöken att blanda de två i en »stile misto».

Instrumentalmusiken

Det är ingen tvekan om att Roman efter dessa två år var utomordentligt väl orienterad i sin tids musikskapande: »Vår *Roman* reste ut såsom stor Musicus, och kom större hem igen» (Sahlstedt 1767, s. 19). Till viss del framgår detta också av de många namn, som figurerar i Romans bevarade excerpter och avskrifter. Ännu tydligare avspeglas det i hans egen musikaliska produktion. Bland instrumentalkonserterna finns de allra flesta av den tidens besättnings- och genretyper representerade, likaväl som de olika nationella stilidealen. Hans orkesterproduktion omfattar nära tjugo sinfonior, nio sviter, fyra uvertyrer, sju solokonsalter och därtill en rad fristående orkestersatser och skisser. I hans kammarmusik är både triosonatan och solosonatan för ett instrument och continuo väl representerade. Där finns också klaversonator och de säregna, flersatsiga verken för oackompanjerad soloviolin.

Sinfioniorna utgör stilhistoriskt sett Romans viktigaste och mest fulländade kompositoriska insats. »Bland den tidigaste förklassiska övergångstidens symfoniker känner vi ingen, som likt Roman genomfört en så 'betydelsemättad utgestaltning av varje enskildhet'» (Walén 1941, s. 340; översättning efter Bengtsson 1990, s. 8). Den fristående orkestersinfonian var vid denna tid en nyhet, öppen för fruktbara experiment. Liksom många samtida komponister utforskar Roman den nya genrens möjligheter och prövar helt otvunget olika formlösningar, besläktade med såväl fransk uvertyr som orkestersvit och concerto grosso. Besättningen varierar, liksom antalet satser (tre, fyra eller fem). Men även om de olika verken är tydligt profilerade, med skilda karaktärer och affektlägen, är Romans personstil ändå omisskännlig.

Endast två sinfonior är daterade, den i G-dur, som Roman daterade på riksrådet Adam Horns gods »Fogelvik 2. Aug. 1746», och den i F-dur, »Prints Gustafs Musique», komponerad med anledning av den blivande Gustav III:s födelse den 24 januari 1746. För de övriga får man nöja sig med indicier, men mycket talar ändå för att nästan alla tillkom efter andra utlandsresan och före de sista svåra sjukdomsåren. Tillkomsttiden kan därför avgränsas till ca 1735–52 (Bengtsson 1990, s. 7 f.). Sinfioniorna har säkert spelats både för hovet i det Wrangelska palatset och för noblessen på Adam Horns Fogelvik. Men de passade också förträffligt för 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 [...] Till en början fanns det inte ens särskilt skarpa gränser mellan kammarensemble och liten orkester. Därför kom sinfonian väl till pass även utanför konsertsalen.» (Bengtsson 1990, s. 4 f.)

Ex. 5 a-b: J. H. Roman, *Sinfonia i g-moll* (BeRI 15), autograf (MAB; ex. a till vänster), samt Ingmar Bengtssons edition (Garland s. 105; ex. b till höger).

I Romans autograf är endast ytterstämmorna utskrivna. Övriga stämmor finns dock noterade i annat källmaterial; en långt ifrån ovanlig situation för musik från denna tid.

En annan publik-tillvänd verkgrupp är naturligtvis solokonserterna. De hör, liksom kompositionerna för soloviolin, nära samman med Romans verksamhet som utövande musiker. Av de sju konserterna är fyra för violin och två för oboe (varav den ena också finns i version för oboe d'amore), Romans egna instrument. Därutöver finns en flöjtkonsert som länge felaktigt varit tillskriven Ferdinand Zellbell d.y. (här till Bengtsson 1973). Vi kan tryggt anta att hovkapellmästaren själv vid åtskilliga tillfällen framträdde som solist i dessa konsalter.

Det gäller säkert också hans märkliga *Assaggi a violino solo*, vilka hör

I. Con Spirito

Oboe I/II

Corni I/II

Violino I

Violino II

Viola

Basso

4

[tr]

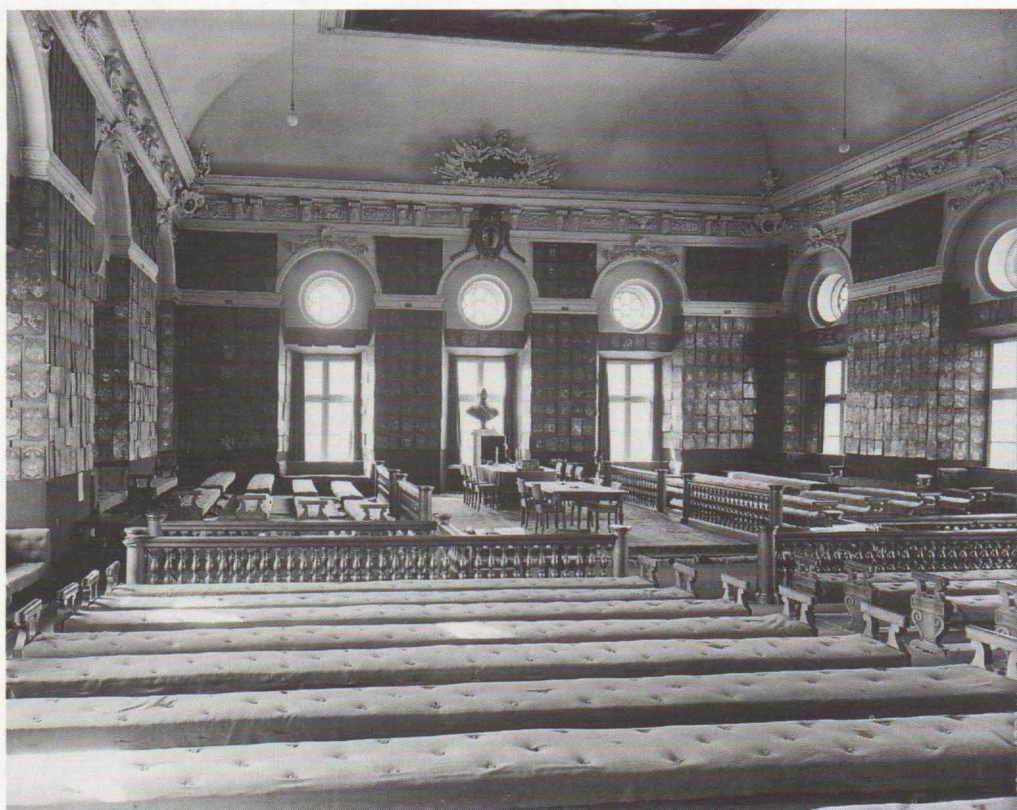
till det mest självständiga i hela hans produktion. »Assaggio» betyder närmast »försök» eller »prov». Bakom den anspråkslösa titeln döljer sig svit- eller sonatartade kompositioner i tre eller fyra satser för oackompanjerad soloviolin – en mycket ovanlig verkform vid denna tid. Associationerna går naturligtvis närmast till J. S. Bachs berömda soloverk. Men det är tveksamt om Roman kände till dem. En tänkbar förebild är däremot några sonator av Geminiani. Samma år som Roman anlände till London publicerade Geminiani en version för soloviolin utan generalbas av sina sonator op. 1.



Ex. 6: J. H. Roman, *Assaggio* E-dur (BeRI 305).

»Romans Assaggi intar en unik position i denna begränsade repertoar. I många hänseenden har de uppenbarligen ganska lite gemensamt med Bachs linjärt tänkta sonator. Men de utnyttjar på andra sätt skickligt instrumentets möjligheter till flerstämmigt spel med hjälp av allehanda konstfulla dubbelgrepp och förutsätter en högt utvecklad spelteknik. Man kan inte låta bli att fråga sig, om det mähända var genom framträdanden med denna sorts musik, som Roman vann sitt rykte som 'den svenske virtuosen'?» (Bengtsson 1987, s. 3).

Ill.: Ridderhussalen.
(Foto Stockholms stadsmuseum.)



»Svenska tungomålets böjelighet til kyrkomusique»

Vid en offentlig konsert på Riddarhuset den 7 oktober 1747 framfördes ett nytt Roman-verk inför »en talrik samling af båda könen, som deröfver nogsamnt förklarade des välbehag». Det var hans genomgripande omarbetning av Leonardo Leos stora tonsättning av Davids psalm 110, *Dixit*, på svenska »Herren sade til min Herra». Verket var tillägnat Vetenskapsakademien »såsom et prof af Svenska tungomålets böjelighet til kyrkomusique». Senare överlämnade Roman ett manuskript av kompositionen till Vetenskapsakademien, åtföljt av ett tal, där han uppger att verket hade »sin uprinnelse af den aldraömaste rörelse til frögd, jag tillika med alla trogna Svenske Undersåtare, känt vid Svea Rikes Arf Furstes, Prints Göstafs dyra och sälla ankomst til Verlden» (cit. efter Bengtsson 1955, s. 49). Föga anade Roman att den kunglige krabat han hälsade till världen med denna propagandasång för det svenska språket en gång skulle satsa all sin prestige och upplysta despoti på grundandet av en svensk opera och en svenskspråkig teater.

Redan inför de första offentliga konserterna 1731 lät Roman översätta texterna i Händels *Brockes-Passion* och Marcellos *Davids psalmer* till svenska. Roman skriver själv att uppsåtet med dessa översättningar var »at söka åstadkomma, det man hälst uti Andelig *Musique* intet må hädanefter behöfwa widare bruka fremmande Tungomåhl, hwilcket föga Andacht och upmärksamhet förorsaka kan hos dem som eij Språket nog mächtige äro.» (Cit. efter Bengtsson 1984, s. 1.)

Detta engagemang i det svenska språket bevarade han livet ut och det präglar i hög grad hans vokala produktion, den sakrala såväl som den världsliga.

På musikens område var Roman pionjär i denna sin plädering för modersmålet. Men han delade detta intresse med många i frihetstidens Sverige. Det är i själva verket en av de centrala och mest fruktbara linjerna i 1700-talets svenska kulturliv – inom litteratur, teater, musik – och så även vid universiteten, där latinet alltmer fick ge plats åt svenskan i avhandlingar och föreläsningar. 1732, året efter Romans första offentliga konsert, gav den unge Olof Dalin ut de första numren av *Then Swänska Argus*. Där lade han fram det språkpolitiska program, som kom att revolutionera den svenska prosan. Medan Roman pläderade för det svenska språkets musikaliska möjligheter, såg Dalin till dess litterära:

»Det är bekvämt och ljuvligt till skaldekonst och obunden skrivart, till sång och tal, till historia och romaner, till allvarsamt och lustigt, till kyrkor och skådespel, till predikningar och Argus. Intet mer fattas, än att vi det aga och uppodla; men oaktat allt detta vill man hellre tala och skriva utländska, blott därför att det är utländskt» (*Argus* I nr 45; cit. efter Lönnroth & Delblanc 1988, s. 20).

Det svenska språkets »uppodling» sågs också som en viktig uppgift inom Kungliga Vetenskapsakademien (gr. 1739; se s. 108 f.). I stadgar-
na fastslogs att endast och allenast det svenska språket bör brukas vid
akademiens sammankomster och i dess skrifter. Till akademiens grun-
dare hör Romans vän Mårten Triewald, Anders Johan von Höpken,
Jonas Alströmer och Carl von Linné. Redan under akademiens första
år invaldes, som tidigare nämnts, Roman som representant för den
musikaliska vetenskapen. Han höll sitt inträdestal i februari 1740 som
ledamot i »klassen för svenska språket». Det var som ett led i denna
verksamhet Roman lät höra sin svenska omarbetning av Leonardo Leos
Dixit. Hans försök att »lämpa vårt moders mål» till kyrkomusik mot-
togs, som vi sett, mycket väl. I akademiens handlingar konstateras:

»Således har Academien, som redan igenom des tal och handlingar försökt det
Svenska tungomålets lämpelighet til värtalighet och vetenskaper, äfven nu fådt
sträcka det til en ny gren, Musiquen.» (Cit. efter Walin 1945, s. 81.)

Romans starka engagemang i språkfrågan framgår även av det faktum
att han var en av initiativtagarna till det »Svenska tungomålsgillet». Detta
sällskap (gr. 1740) var under några år verksamt i syfte att »upodla
vårt Svenska tungomål till dess rediga skick och prydnad igen». I själ-
va initiativet och i programförklaringen kan anas en kritik av Veten-
skapsakademiens sätt att sköta språkfrågan – och så uppfattades det
också ifrån akademiledamöternas sida. Spänningarna blev stora och
Tungomålsgillet verksamhet upphörde ganska snart.

Komponisten Roman såg det främst som sin uppgift att skapa en
god repertoar av kyrkomusik med svensk text. Och detta förverkligades
på olika sätt: han komponerade egna verk, han importerade musik och
översatte texten till svenska och han företog egna omarbetningar av
utländska verk – hans ovan nämnda bearbetning av *Dixit* är ett illustra-
tivt exempel. Två gånger tonsätter han den stora festhymnen *Te Deum*
på svenska, »O Gud, vi lofve tig», en gång ett *Jubilate*, »Frögdens Her-
ranom al verlden».

Svenska texter har också alla hans »Andliga sånger». Bakom denna
beteckning döljer sig närmare hundratalet tonsättningar, de flesta med
texter ur Psaltaren. Många av dem är relativt små till formatet och
omfattar endast en eller ett par psalmverser. Andra är sammansatta av
verser ur olika psalmer, som i sin växling mellan korta arior och recita-
tiv nära ansluter sig till engelska »verse anthems». Även besättningen
varierar, från kör och solister till duetter och solosånger. Några har
orkesterbeledsagning, andra en obligat violinstämma och generalbas.
De allra flesta är noterade enbart med sångstämman och generalbas.

Hans sakrala produktion kulminerar med *Svenska mässan* (»Then
Swenska Messan») för soli, kör och orkester, komponerad i början av

1750-talet. Därmed fullbordar Roman sin strävan att skapa en repertoar av »Andelig Musique» på svenska. Hela denna rika produktion av kyrkomusik tillkommer i en tid av stark sekularisering. Hülphers framhäver också i sin musikhistoria (1773) Romans unika insats som den »Svenska Kyrko-Musikens både upfinnare och förbättrare».

förbarma Dig förbarma Dig Du som borthäro verdens syndar förbarma Dig öfver oss

Sig öfver oss öfver oss för-

Svenska mässan är till sin utformning en kortmessa (»Missa brevis»), där Roman på sedvanligt sätt utnyttjat två av högmässans fem ordinarisatser, nämligen *Kyrie*, »Herre förbarma dig öfver oss» och *Gloria*, »Ära vare Gud i högden» med anslutande *Laudamus*, »Vi lofve tigg». I övrigt förhåller han sig fri till gudstjänstliturgin och utnyttjar i sin musik varken de liturgiska melodier eller de kyrkovisor som kunde komma ifråga. Den musikaliska strukturen – skarpa kontraster mellan instrumentala inledningar och ritorneller, mestadels homofona körsatser och solopartier i italiensk operastil – är snarast konsertant till sin prägel.

Ex. 7: J. H. Roman, *Svenska mässan*, ur *Kyriesatsen* för kör och orkester (här i en utskrift av Romans lärjunge Per Brant). Denna sats växlar mellan homofona partier och – som här – avsnitt i fri imitativ stämföring.

Romans mässa är inte heller tänkt för kyrkligt bruk. Den framfördes för första gången våren 1752 i det Ekebladska huset i Stockholm under Romans egen ledning. Möjligen var den också komponerad på beställning av den musikintresserade riksmarskalken Claes Ekeblad, Romans överordnade och en av hans gamla vänner i Vetenskapsakademien.

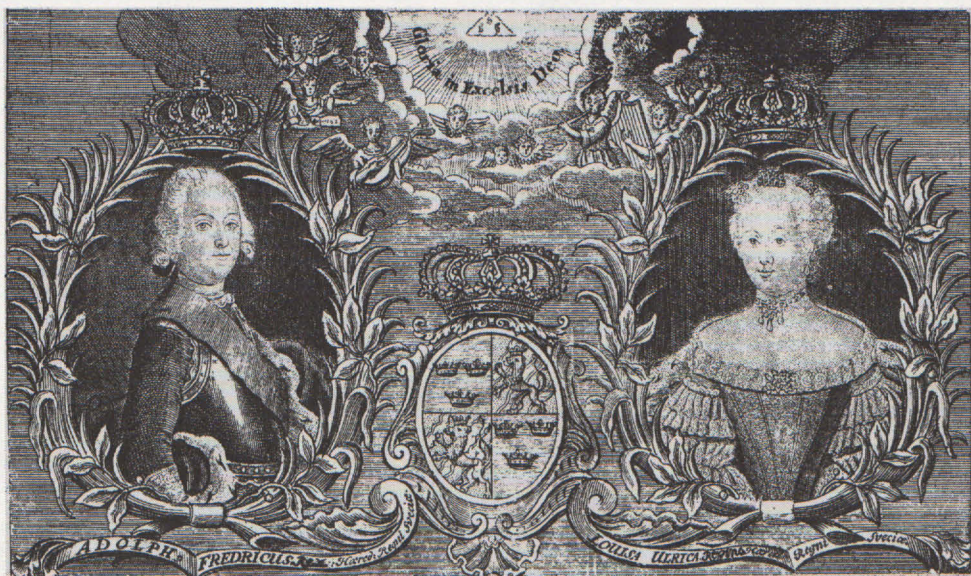
»Det är inte heller sannolikt att Romans tonsättning någonsin förekommit i ett officiellt gudstjänstsammanhang. Hans komposition var avsedd för de högre stånden, för adeln och den förmögnare borgerligheten. Den hör hemma i en *concert spirituel* av det slag han själv introducerat i Sverige. Riddarhussalen var den främsta konsertlokalen, men även privatpalats kunde komma ifråga när publiken tillhörde de rätta kretsarna. Vid sådana tillfällen framfördes ofta 'Andelig' musik, särskilt under passionsveckan.» (Bengtsson 1984, s. 2.)

Drottningholmsmusiken

I början av 1740-talet skedde en rad genomgripande förändringar vid det svenska hovet. Äktenskapet mellan Ulrika Eleonora och Fredrik I var barnlöst. När drottningen avled i november 1741, kort efter det att hattpartiet inlett sitt olycksaliga krig mot Ryssland, blev successionsfrågan prekär. I sökandet efter lämplig tronföljare vändes blickarna främst mot de danska och tyska furstehusen. Valet kom så småningom att vävas samman med fredsförhandlingarna. Den ryska kejsarinnan Elisabet lät förstå att hon var beredd till hovsamma fredsvillkor, om svenskarna valde hennes kandidat – furstbiskopen Adolf Fredrik av Lübeck från huset Holstein-Gottorp. Så skedde. I oktober 1743 höll den nye kronprinsen sitt intåg i Stockholm. Några månader därefter fullföljdes det politiska spelet med ett giftermålskontrakt mellan Adolf Fredrik och prinsessan Lovisa Ulrika av Preussen, syster till Fredrik den store, i avsikt att åstadkomma en trippelallians mellan Ryssland, Sverige och Preussen.

Bröllopet firades sommaren 1744. En första vigselakt »genom fullmakt» ägde rum i Berlin. 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. Hovkapellmästaren Roman svarade för de musikaliska arrangemangen och levererade själv en glansfull komposition för det kungliga »biläget» – den s.k. *Drottningholmsmusiken*.

Det var ett digert program Hovkapellet hade att utföra under dessa dagar. Och mycken musik erfordrades. Den »Bilägers musique» hovkapellmästaren själv levererade är en svit på 24 satser (med ytterligare nio som reserv). Liksom *Golovinmusiken* delades säkert dessa satser upp i lämpliga portioner för ceremonier och processioner, som konserinslag och taffelmusik.



Brudparet kronprins Adolf Fredrik och kronprinsessan Lovisa Ulrika, detalj av etsning av Georg Paul Busch ca 1745 (KB).

En samtida berättelse ger en detaljerad skildring av den »Höga Wignings-Ceremonien» och de fyra dagarnas festligheter.

Prinsessan anlände sjövägen till Drottningholm i en »nybygd och wäl utsirad Chaloupe», hälsad av saluter från galärer och andra fartyg på fjärden. »Wid inträdet uti sielfwa 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, dit brudföljet tågade i procession »under Pukslag och Trompeter [...] Wid inträdet i Salen lät HofCapellet, som på twenne sidor war i chorer delt, höra sig med intonerande til then vanliga Psalmen: Kom Helge Ande.» Vigseln förrättades av ärkebiskopen Jacob Benzelius »hwaruppå åter slöts med den Versen: Tacker honom i hans portar etc. under Pukor och Trompeter [då] också Stycken lossades ifrån Fartygen». Vid aftonmåltiden »uti stora Matsalen» gavs »concert» av Hovka-

pellet, »som stod uti Audience-rummet ther bredewid. Och ifrån Siön hördes wid Skälarnes drickande Styckeskätt ifrån alla Fartygen», som rikt illuminerade formerats till en halvmåne ute på fjärden. Efter middagen återvände hela det lysande foljet till rikssalen. Där »begyntes under Musique af Hof-Capellet then så kallade Fackeldansen» (beskriven redan av Olaus Magnus i hans Historia om de nordiska folken, 1555). Dansen leddes här av riksråden med »hwita waxfacklor» i händerna, följda av brudparet och bröllopsgästerna. Följande kväll hölls aftonsång i slottskapellet och därefter stor bal i rikssalen efter noga fastlagt ceremoniel. Festligheterna avslutades 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 [...] Then 22 Aug. begaf sig Hans Kongl. Maj:t med Theras Kongl. Högheter siöledes til LustSlottet Carlberg.» (»Berättelse om Hennes Kongl. Höghets, Printzessan LOUISE ULRI-CAS Emottagande på Drottningholm», 1744.)

1 Trombe 13

2 Oboe 14
Amore

3 Flutes 15
Traverso

4 Flutes 16
Traverso

5 Oboi 17
Violini

6 Oboi 18

7 Oboi 19

8 Violini 20
2 Orquesta

9 Oboi 21
Violini

10 Corni 22

11 Quart flaut 23

12 Sext flaut 24

Sext flaut

Trombe
Corni

Trombe
Corni

Trombe
Corni

Quart flaut
Traverso

Traverso

Traverso

Trombe
Corni

Trombe
Corni

Trombe
Corni

Trombe
Corni

Violini
Corni

Da Capo
23.

»I det här fallet gällde det bland annat att skapa övervägande glad musik med omväxling mellan det festliga och det behagfulla. Till omväxlingen hörde att effektivt utnyttja tillgängliga blåsinstrument som klangfärgläda. Hur det skedde framgår överskådligt av Romans egen tematiska tablå [ex. 8]. I första satsen trumpet, mot slutet både trumpet och valthorn, och dessemellan flera olika träblåsarinstrument. [...] Ramtonarten D-dur var särskilt tacksam för bleckblåsare, och kring den grupperar sig de övriga satserna, varvid tonarten antyder något om deras samhörighet [...]

Över huvud taget kännetecknas bilägersmusiken av stor omväxling. Roman väljer hela tiden olika, ibland lite okonventionella formlösningar, arbetar med alla möjliga format ned till korta danssats och små stämningstycken och varierar taktarter minst lika ofta som tonarter. [...] Efter 'uvertyren' följer som överraskande 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 levnadsvise stoikern Roman här ville påminna om stundens allvar. [...] Sats 8, ett Lento i Ess-dur, skall enligt Romans anvisningar 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 erinran om s.k. slummerscener i dåtidens operor. Helt annorlunda i sin naiva lantlighet är sats 17, alluderande på säckpipmusik eller kanske än mera på franska hovdamers musetter.» (Bengtsson 1982, s. 1 f.)

Allegro
Trpt & Cor.

Ob. & VI I
VI. II
Vla.
Bassi.

Ex. 8 (till vänster): J. H. Roman, *Drottningholmsmusiken* (1744), tematisk tablå med noteringar om vilka blåsinstrument Roman tänkt sig i de olika satserna. (Autograf MAB.)

Ex. 9: J. H. Roman, *Drottningholmsmusiken*, sats 20.

Till just denna melodi skrev Bellman sin text »Käraste bröder, systrar och vänner» (FE 9; se nedan s. 280 f.) – ett tecken på att Romans Drottningholmsmusik var känd ännu under senare hälften av 1700-talet.

Det unga fursteparet kom som en frisk vind in i det tungfotade svenska hovlivet. Kronprinsen visade sig vara en älskvärd och kulturintresserad man, kunnig militär, men utan högre politiska ambitioner. Kronprinsessan Lovisa Ulrika bländade med sin skönhet och intelligens. Men hon visade sig snart nog också maktlysten, viljestark och nyckfull. Genom sin uppväxt vid det preussiska hovet var hon väl orienterad i den franska kulturen och upplysningens idéer. Hon hade umgåtts med flera av tidens ledande kulturpersonligheter, bl.a. Voltaire. Rent politiskt passade hon sällsynt illa i det frihetstida Sverige. Upplust despoti var för henne det ideala statskicket. Det var bäddat för maktkamp mellan furstehov och ständer.

Både Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika var mycket musikintresserade – han spelade violoncell, hon cembalo. Vid sin ankomst till Sverige förde den nya arvfursten med sig sitt eget kapell med tyska musiker. Det var en ensemble av ungefär samma storlek som det svenska Hovkapellet – en behövlig förstärkning, men även en utmaning för Roman och hans musiker. (Vi kan tryggt räkna med att furstekapellet medverkade vid det kungliga bilägret på Drottningholm.) Lovisa Ulrika var kräsen också på musikens område, van vid det lysande musiklivet kring brodern, Fredrik den store – med ett rikt utbud av opera, med Carl Heinrich Graun som kapellmästare och huskomponist, Johann Joachim Quantz som kungens private flöjtlärare och Carl Philipp Emanuel Bach vid cembalon. Det är ingen tvekan om att kronprinsparet ställde helt nya krav på musiken vid det svenska hovet. Kontrasten var stor till Fredrik I:s förströdda intresse och Ulrika Eleonoras mecenatskap i det tysta. (Se vidare s. 66 f.)

Romans senare period

För Roman borde det förändrade läget ha inneburit nya och rikare möjligheter. Han, om någon, behärskade de aktuella stilströmningarna i den europeiska musiken – den moderna musik, som det unga fursteparet förväntade sig. I mycket bar hans egen musik, främst sinfoniorna, prägel av den nya galanta stilen. Han hade visserligen inte själv komponerat någon opera – en brist i Lovisa Ulrikas ögon – men han kände i grunden både den äldre opera serian och den senneapolitanska operan i Metastasios och Hasses tappning. Han borde mänskligt att döma ha varit rätt man att blåsa liv i musiken vid det nya hovet. Ändå drog sig Roman efter bröllopsfestligheterna på Drottningholm alltmer tillbaka från sin tjänstgöring. En avgörande orsak var otvivelaktigt den allt svårare dövheten. Lovisa Ulrika skrev långt senare med obarmhärtig sarkasm hem till Berlin apropå förhållandena vid Fredrik I:s hov: »Han hade en döv kapellmästare, en halt dansmästare, en lytt fåktmästare och en blind hovmålare.» (Brev till Fredrik den store, 23/1 1753.)

Till detta kommer att Roman i juni 1744 – två månader före det kungliga bröllopet och mitt under arbetet med *Drottningholmsmusiken* – för andra gången blev änklings och nu stod ensam med fem minderåriga barn. 1745 beviljades han ledighet från sin hovtjänst med bibehållen lön och tillerkändes i samband därmed hovintendents titel. Hans lärjunge och trägne medarbetare Per Brant tog över ansvaret för Hovkapellet. Roman själv flyttade med barnen till svärfaderns gård Haraldsmåla nära Kalmar.

Det betyder inte att han klippte av banden med huvudstadens musikliv. Han upprätthöll livliga förbindelser med hovet och tillbringade ytterligare några perioder i Stockholm. Så skedde hösten 1747, då han återvände för att leda den tidigare nämnda konserten inför Vetenskapsakademien, med sin bearbetning av Leos »Dixit» på programmet. Han fullgjorde också sina sista stora uppdrag som hovkomponist. I mars 1751 avled Fredrik I. Begravningen ägde rum i Riddarholmskyrkan den 27 september. Två månader senare kröntes Adolf Fredrik och Lovisa Ulrika. Roman kallades till Stockholm för att leda musiken. *Högst salig Konung Fredrichs begrafnings musique*, ett anthem för sopran, kör och orkester till texten »Herren känner de frommas dagar», har på goda grunder tillskrivits Roman. För kröningen beställde Lovisa Ulrika musik av Carl Heinrich Graun genom sin syster i Berlin. Något sådant verk finns dock inte bevarat och ingenting tyder heller på att Graun utförde beställningen. Lovisa Ulrika fick nöja sig med ett verk av Roman – ett stort krönings-anthem för kör och orkester till texten »Prisa, Jerusalem, Herran». Den gamle hovkapellmästaren satte även i övrigt sin prägel på musikvalet vid kröningsfestligheterna. Bland de bevarade musikalierna finns flera Händelverk: *Jubilate*, två Anthems och utdrag ur operan *Il pastor fido*. Som taffelmusik valdes arior och körstycken av Händel, Leo och Hasse, samtliga försedda med svenska texter av Olof von Dalin – ett sista glansfullt samarbete mellan de två kämparna för det svenska språkets »böjelighet» till musik respektive litteratur.

För detta digra program hade man samlat ett stort uppbåd av medverkande och för ovanlighetens skull vet vi ganska väl vilka de var. Kompletta namnlistor finns nämligen bevarade. (Bengtsson 1984, s. 3.) Sammanlagt medverkade ca 100 personer och dessutom en specialövad kör av skolbarn. Stommen utgjordes självfallet av Hovkapellet och Adolf Fredriks kapell. De förstärktes med »sjungare» från Stockholms många kyrkor, med de sedvanliga gardesoboisterna och med en skara dugliga amatörer. Dessa hämtades främst från stadens borgerskap och den växande skaran av ämbetsmän – en ensemble med helt annan social profilering än den »musikaliska akademi» ur högadeln, som gav konserter från 1738 och några år framåt (se ovan, s. 44). Detta är belysande för de förändringar som präglade det stockholmska musiklivet vid 1700-talets mitt – först då nådde breddningen av det konstmusikaliska amatörmusicerandet också borgerskapet. Och det var då fortfarande en »borgerlig offentlighet» av högreståndsmodell. Roman och hans medhjälpare,

främst Per Brant, hade som lärare och administratörer lagt en grund för utvecklingen. Som nybliven hovkapellmästare var Roman på 1720-talet hänvisad till en handfull kapellister – ett kvartssekel senare kunde han i Stockholm uppåda ett hundratal kompetenta musiker.

Den kungliga kröningen var Romans sista kraftprov som hovkapellmästare. Han dröjde sig kvar i Stockholm ytterligare några månader för att våren 1752 leda uruppförandet av *Svenska mässan* (se ovan s. 52 f.). Därefter återvände han till Haraldsmåla. Under sina sista år »i ödemarken», som han själv uttryckte det, ägnade han sig åt att översätta musikteoretiska arbeten av Gasparini, Keller och Pepusch från italienska och engelska. Han fortsatte också att komponera, främst andliga vokalverk till texter ur Psaltaren. Vid hovet höll man sig fortfarande underrättad om sin hovkapellmästare. Lovisa Ulrika skriver med viss högaktning om den gamle hovkomponisten, »som vunnit stor ryktbarhet i England [...] och som även gjort sig en god förtjänst. Men numera är han gammal och komponerar enbart kyrkomusik.» (Brev till Fredrik den store 7/10 1755.)

Romans sista daterade komposition är en tonsättning från »Junij 1756» över Psaltarsalm II: »Jag förtrostar på Herran.» Han avled den 20 november 1758 – ett halvår före den vördade mästaren Händel.

Ex. 10: J. H. Roman,
Ur Psaltarsalm II,
»Jag förtrostar på
Herran» med Romans
egenhändiga datering
och med namnet »Ro-
man» påskrivet av
hans son.
(Autograf, MAB.)

Roman
Junij 1756.

Ps. XL. I. Jag förtrostar på Herran, jag förtrostar på Herran; huru sägen I ta til mina siäl, huru sägen I ta til mina siäl at hon skal flyga skal flyga på söro berge! flyga