

STM 1973

Johan Helmich Romans flöjtkonsert

Av Ingmar Bengtsson

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

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

Johan Helmich Romans flöjtkonsert

Av Ingmar Bengtsson

Den enda samling kompositioner av Roman, som kom ut i tryck under hans livstid, är som bekant de tolv flöjtsonatorna från 1727, tillägnade drottning Ulrika Eleonora. Bland hans övriga instrumentalverk märks ett antal solokonsert, främst för violin men även för oboe och för oboe d'amore. Man vet att violinen var hans huvudinstrument, och enligt Sahlstedts »Äreminne» (1767) hade han redan under sin första Englandsvistelse ca 1716–21 »lätit höra sin färdighet på fiol och haut bois». Om han själv dessutom spelade flöjt är obekant, men sonatorna från 1727 vittnar otvivelaktigt om förtrogenhet med instrumentet.

Mot bakgrund av dessa fakta och med kännedom om att Roman i övrigt utnyttjat de flesta av sin tids instrumentala besättnings- och kompositionsformer, kan det nästan te sig förvånansvärt att han inte också skrivit en flöjtkonsert. Någon sådan har emellertid inte ansetts existera eller åtminstone inte finnas bevarad.

Nu finns det en konkret källuppgift, som klart synes visa att Roman faktiskt komponerat en flöjtkonsert. Den 30 maj 1767 anordnade Kungl. Vetenskapsakademien en minneshögtid över sin nio år tidigare avlidne ledamot J. H. Roman. Det var vid detta tillfälle Kungl. Secreteraren Abraham Sahlstedt uppläste sitt ypperliga »Äreminne» över tonsättaren, vilket vid samma tidpunkt utkom i tryck. Sahlstedt anger inte i sin skrift hur själva musikprogrammet var sammansatt, men vissa upplysningar därom gavs en vecka senare i Inrikes Tidningar (1767, nr 44, den 4 juni); notisen finns f. ö. återgiven i Patrik Vretblads Roman-monografi (Sthlm 1914, del 1, s. 51 f.).

Efter en allmänt hållen inledning om evenemanget som helhet omtalas i tidningsartikeln att ett urval av Romans »Andelige och Werldslige Musique» – »med en sorgfällig granlagenhet stäld i ordning af Capelmästaren Zellbell» – framfördes av »Musique-Älskare, med biträde af Kongl. Håf-Capellet». Tillsammans bildade dessa grupper »en ovanligt stor Orchestre», och därutöver förfogade man över »starka Chorer». I en inledande avdelning utfördes körverk och ett par solosånger (»Solo Arier»). Efter Sahlstedts parentation framfördes »åtskillige suiter af Romans Werldslige Musique och däribland 2:ne Solo Concerter för Oboe och Fleut travers, hvarefter et utvaldt stycke, som på et angenämt sätt med upstigande Toner under et Pianissimo i sista tacterna liksom förlorade sig, beslöt hela Acten».

Oboekonserten är säkerligen identisk med den Concerto i B-dur för oboe och stråkar (BeRI nr 46), som jag i slutet av 1940-talet återfann i den då nyupptäckta Alströmerska musiksamlingen (nu i MAB). Satsen som förlorar sig i ett pianissimo¹

¹ Se I. Bengtsson, J. H. Roman och hans instrumentalmusik. Käll- och stilkritiska studier [BeRI], Uppsala 1955, s. 351, not 1. Jämför även P. Vretblad (op cit., del 1, s. 52), som dock förväxlat d-moll- och c-moll-sviterna.

är identisk med sats 3 i Romans orkestersvit i d-moll (BeRI nr 6/103: 3). Dessutom skulle alltså ha framförts en flöjtkonsert av Roman! Denna konsert har dock länge ansetts vara förkommen. Verket berörs varken i Vretblads eller i Bengtssons verkförteckning. Sistnämnda utelämnande får anses vara en klar försummelse från min sida. (Jag hade åtminstone kunnat nämna notisuppgiften, ev. reserverat ett verknummer i min förteckning.) Emellertid kan skadan nu repareras desto grundligare. Med denna uppsats avser jag att visa, att Romans flöjtkonsert existerar – i en komplett partiturstskrift jämte stämmaterial, allt bevarat i Kungl. Musikaliska akademins bibliotek i Stockholm.

Upprinnelsen till den identifiering jag här vill leda i bevis ligger några år tillbaka i tiden. Läsåret 1966/67 skulle jag fullgöra uppgiften att skriva artikeln Zellbell för MGG och ägnade åtskillig tid åt att granska Ferdinand Zellbell d. y. tillskrivna kompositioner. Vid genomgången av den flöjtkonsert i G-dur, som finns bevarad i MAB under hans namn (noga räknat blott med påskriften »Zellbell» utförd av Per Frigel² på partiturets första sida, överst till höger), blev jag ytterligt konfunderad. Jag hade vid det laget blott ett svagt minne av konserten, fast jag själv varit med om att uppföra den (med Lilla Kammarorkestern) vid mitten av 1940-talet. Nu såg jag den plötsligt – efter mitt intensiva sysslande med Romans personstil och instrumentala produktion under mellanliggande år – med andra ögon och kunde omöjligen värja mig från det intryck, som förstärktes alltmera ju längre granskningen framskred: det föreföll osannolikt, ja nästan orimligt, att Zellbell d. y. skulle ha kunnat komponera en konsert, som överstämmer så pass litet med stilen i övriga honom tillskrivna verk men istället genomgående företer typiskt Romanska personstil-kännetecken!

Min närmaste åtgärd blev att montera en kopia av partituret ackoladvis på stora notark och under avsnitten ur flöjtkonserten skriva in likartade parallellställerna ur Romans instrumentala produktion. Det gick att finna slående sådana paralleller till praktiskt taget alla avsnitt i de tre konsertsatserna, varom mera nedan.

Notisen i Inrikes Tidningar utgör självfallet ett mycket viktigt yttre stöd, och detta av två skäl. För det första anger den ju att Roman skrivit en flöjtkonsert, och sambandet mellan händelse och källa tycks göra uppgiften obestriddig. För det andra var det just Zellbell d. y., som »med en sorgfällig granlagenhet» iordningställt minnesprogrammet – något som skulle kunna bidra till att förklara varför partituret råkat bli försett med Zellbells namn.³

² Tonsättaren och akademisekreteraren Per Frigel (1750–1842) utförde särskilt åren 1806–1808 en hel del uppsorterings- och katalogiseringsarbete vid Musikaliska akademins bibliotek. Tyvärr har han härvid försett åtskilliga musikalier med felaktiga tonsättarnamn och verkstitlar. (Jfr BeRI härom.)

³ Partituret är utskrivet av en okänd kopist (ej ens representerad i förteckningen över handstilar och pikturer i MAB:s Roman-samling enligt Bengtsson & Danielson, Handstilar och notpikturer i Kungl. Musikaliska akademins Roman-samling, Uppsala 1955). I stämaterialet finns pikturer H/N 35 och H/N 62 (enligt numreringen i detta arbete) representerade. Själva flöjtsstämmen synes dock vara utskriven av F. Zellbell d. y., märk väl utan angivande av något som helst tonsättarnamn. – I detta sammanhang bör uppmärksammas att namnpåskrifter på dåtida notmaterial stundom avsåg materialets ägare och/eller den artist, som använt en stämma vid ett bestämt tillfälle. Namnpåskriften »Zellbell» kan möjligen tänkas ha haft en sådan funktion.

Ännu en betydelsefull omständighet skall anföras, som ger ett gott stöd – av helt annat slag – för identifieringen. Flöjtkonsertens *mellansats* är en kantabel siciliano i g-moll (ex. 1 a). Märkligt nog omfattar den endast 8 resp. 9 takter i sina båda repriser. (Repris nr 2 är förlängd med en takt genom en överbindning plus paus, den sistnämnda indikerande utrymme för en solistisk *cadenza*.) Denna anmärkningsvärt korta mellansats är identisk – så när som på ett par obetydliga detaljer – med en Roman tillskriven solosång, »*Min Daphnis dig wil iag til swar*» (ex. 1 b), som finns bevarad i Romans egenhändiga autograf i MAB:s Roman-samling (MAB:Ro nr 85, pag. 89)!⁴

Uppgiften i Inrikes Tidningar och sambandet mellan mellansatsen och sången räcker gott och väl till att uppställa hypotesen att denna flöjtkonsert är skriven inte av Zellbell d. y. utan av Roman. Men någon garanti för Romans auktorsskap har därmed inte erhållits. Det är nämligen inte definitivt säkerställt att Roman komponerat sången. Dess text är av en typ, som han sällan valde, och tidens utbredda paroditeknik spelar ständiga spratt.⁵ (Givetvis är det inte otänkbart att instrumentalsatsen förelåg först, varefter melodin försetts med text; det ovanliga formatet – för att vara en konsertsats – gör dock en sådan förmodan mindre sannolik.) Om emellertid Roman verkligen komponerat siciliano-melodin, kunde den hyperskeptiske alltså fråga, om det inte vore tänkbart att Zellbell »lånat» den till mellansats i en egen flöjtkonsert – i vilket fall Romans flöjtkonsert alltså skulle vara försvunnen.

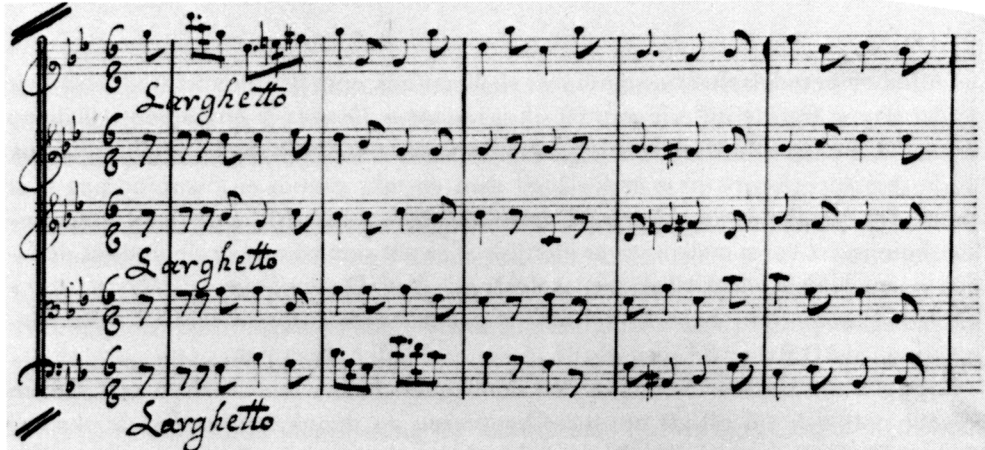
Även om de antydda möjligheterna till invändningar och skepsis inte ter sig vidare starka, krävs kompletterande stilanalytiska argument. Jag skall nu övergå till att presentera sådana. Det kan ske förhållandevis summariskt av den enkla anledningen att de stilistiska stöden för Romans auktorsskap är så starka och entydiga. I förhoppning om att de exempelmontage, som följer, är tillräckligt talande i sig själva, har jag begränsat de mer tekniska beskrivningarna till ett minimum. (En redogörelse för det analysystem, som begagnas beträffande storformella innerförlopp o. dyl., återfinns i BeRI s. 266–72 samt kap. 9. Ett slags summering ges i anslutning till notex. 51 (satsen BeRI 220: 1), s. 334–36 och 343–45. Jämför även artikeln En okänd instrumentalsats av Roman? i STM 1955, s. 118–132; om bekräftelsen på att den där utförda identifikationen är riktig se STM 1965, s. 59–62.)

Det enda mer »tekniskt» betonade analysmoment, som skall medtagas, gäller ett led i jämförelsen mellan Roman- och Zellbell-verk. Kännetecknet ifråga är så viktigt och resultatet så pass utslagsgivande, att ytterligare jämförelser mellan Zellbells verk och flöjtkonserten ter sig överflödiga.

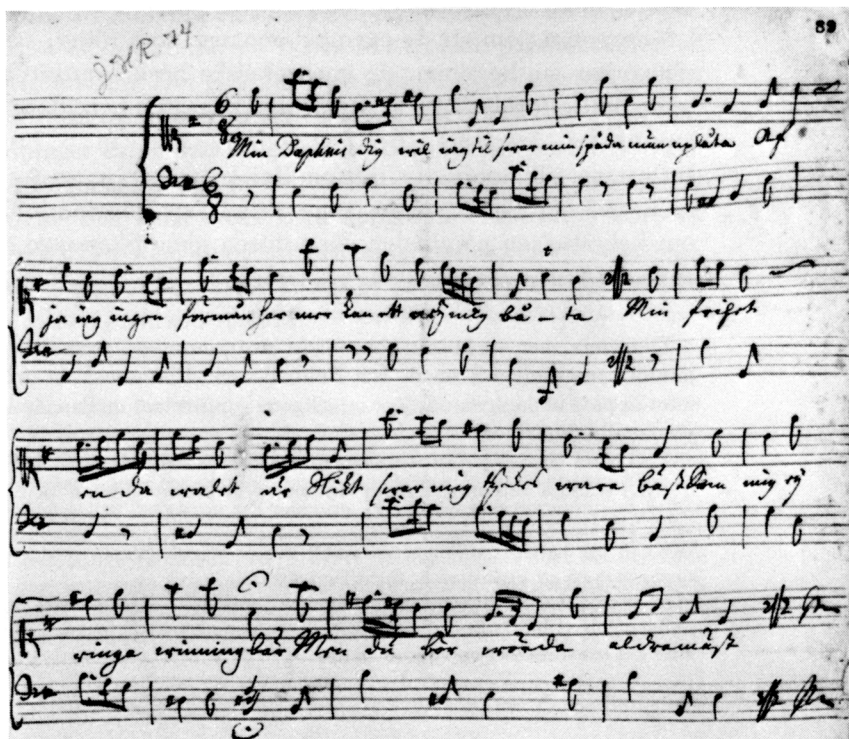
Vad som avses är utformningen av storformella innerförlopp (fortspinningsstrukturer o. dyl.) mellan temainitial eller annan sorts avsnittsbörjan och tydlig kadenser. Enligt

⁴ Roman har här för ovanlighetens skull skrivit ut vokaltextern med tysk skrivstil, något som synes kunna tyda på att utskriften är förhållandevis tidig.

⁵ De alternativa möjligheter och lösningar, som härvidlag inställer sig, kan inte närmare dryftas på denna plats; det skulle f. ö. föra över till problemhärvarna kring den Roman tillskrivna vokalmusiken, vilka det här förefaller onödigt att beröra.



b



Ex. 1. (a) Början av flöjtkonsertens andra sats, efter partituret i MAB; (b) Sången »Min Daphnis dig wil iag til Swar» i Romans autograf, MAB:s Roman-samling nr 85, pag. 89.

det i BeRI tillämpade analysystemet utnyttjas ett antal symboler för typiska delmoment i sådana fortspinningssammanhang, nämligen n för omedelbar sekventering (n^+ om uppåt, n^- om nedåt), som oftast sker sekundvis (n^{+2} resp. n^{-2}), m för direkt motivtransposition med större intervall (kvart, kvint eller oktav, undantagsvis sext, t. ex. m^{+5} eller m^{-4}), vidare bokstaven l för omedelbar motivupprepning samt o för s. k. sidorörelsessekvens (i figurationer m. m. där sekventering kombineras med minst en fasthållen ton). Fortspinningsmomentens omfattning anges med siffror inom parentes: antal förekomster gånger antal formtakter. (Ex. $n(2 \times 2)^{+2}$ = sekvensbildning omfattande »modell» plus en sekvens, båda omfattande 2 formtakter, sekundvis stigande.)

Karakteristiska för en viss dåtida personstil är vanligen *konfigurationerna* av sådana delmoment, t. ex. $n^+ m^+$ plus kadens (k), $o^+ l k$, osv. Men även själva den procentuella fördelningen av delmomentens förekomster är upplysande. I följande tabell visas förekomsterna (i procent) av dessa fortspinningsmoment i ett urval Roman-verk av olika kategorier (resp. sviter, konserter, sinfonior och flöjtkonsator), i den här diskuterade flöjtkonserten samt i ett antal instrumentalsatser av Zellbell d. y. Genomgående har valts rörliga instrumentalsatser och ur flöjtkonserten endast yttersatserna (I och III). Jämförelser med uvertytyr och trio-sonator av Roman har utelämnats, då dessa verk tillhör andra genrestilar och alltså är inadekvata som jämförelsematerial.

Förloppstyp	R-svit.	R-kons.	R-sinf.	R-son.	R-medel- värde	Flöjt- kons.	Zellbell
n (totalt)	51	58	44	44	49,25	58	27,5
n^+	28	27	26	18	25,25	33	15
n^-	23	31	18	26	24	25	12,5
m (totalt)	9	11	14,5	14	12,25	17	6,5
m^+	6	7	11	9	8,25	15,5	4
m^-	3	4	3,5	5	4	1,5	2,5
l	22,5	8	20	27	19,25	11	52
o	17,5	23	21,5	15	19,25	14	14

(Från de fåtaliga förekomsterna av m^- kan man bortse.) Mest påtagliga är likheterna mellan flöjtkonserten och vissa verkgrupper av Roman, främst »R-kons.», därefter »R-sinf.», vilket är väntat. Zellbells flitiga bruk av omedelbara motivupprepningar (52%) saknar varje motsvarighet både i flöjtkonserten och hos Roman.

Det »test» som här använts är visserligen ganska grovt, men det ger så tydligt utslag, att Zellbell härmed torde kunna avföras från diskussionen.

Jag börjar nu från början – *exempel 2* – med första satsens huvudtema såsom det presenteras först i ett inledande *tutti*, därefter i kombination med flöjstens första soloinsats. Detta enkla tema om fyra »formtakter» med slutkadensen *mi-re-ut* över pulserande åttondelsbas passar till alla delar in i en hel familj av likartade Roman-temata (ex. 2 a). Även till förenklingen med längre notvärden i soloinstrumentets insats finns slående paralleller.

Härutöver skall i samma exempelmontage uppmärksammas sättet att inleda den närmast följande gestaltningsimpulsen på (fr. o. m. formtakt 5, i noteringen t. 3 f.; avsnitt j_1 enligt analysbeteckningarna i BeRI). Karakteristikum är här inte minst den melodiska centraltonföljden *la-sol-fa-mi* i ett halvt fritt, halvt sekvensartat förlopp. Parallellfallen i ett par citerade Romanverk är anmärkningsvärt likartade även beträffande den rytmiska detaljutformningen! (Ex. 2 b-c.)

Samtliga de typer av likheter i utformning av temagestalter, fortspinningsförlopp osv., som kan påvisas mellan flöjtkonserten och instrumentalkonserter av Roman,

Non troppo Allegro

a

b

c

d

e

f

g

h

i

j

k

l

m

Ex. 2. (a) Början av flöjtkonsertens första sats; (b) Sinfonia G 15: 1, början; (c) Assaggio C 303: 1, början; (d) Drottningholmsmusiken 2: 1, början; (e) Sinfonia D 14: 1, början; (f) Violinkonsert d 49: 1, början; (g) Flöjts Sonata h 206: 2, början; (h) Assaggio A 317: 1, början; (i) Suite g 7: 4, början; (j) Klaversonata F 221: 4, början; (k) Klaversonata e 235: 1, t. 19 f.; (l) Sinfonia G 9: 2, t. 47 f.; (m) Flöjts Sonata G 201: 4, t. 7 f.

är i princip av samma slag som de i dessa första exempel påvisade. Härutöver skall allmänt noteras, att praktiskt taget alla de stilmedel, som enligt BeRI är utmärkande för Romans personstil, finns representerade i flöjtkonserten. Detta gäller lika mycket tematyper som kadensformler, storform, harmonik och stämföring som fortspinningsteknik, varom mera nedan.

I *exempel 3* följer en likartad sammanställning av temata under initialtemat till flöjtkonsertens tredje sats.

Även mellansatsens tema faller väl in i en familj med siciliano-artade temata av Roman. Exempelmontage här förefaller överflödigt; den intresserade läsaren kan själv finna exempel i temaförteckningen i BeRI (t. ex. violinkonserten d-moll 49: 2, violinkonserten f-moll 52: 2, sinfonia e-moll 22: 2, sinfonia D-dur 12: 2, sinfonia D-dur 24: 2, flöjtsonatasatserna 202: 3, 204: 3 och 208: 3).

Av nästan större intresse än själva tematiken är emellertid – inför identifieringsuppgiften – utformningen av enskilda fortspinningsförlopp och av n-, m-, l- och o-bildningar däri. De följande exempelmontagen innehåller ett hårt begränsat urval sådana situationer och skall avläsas i överensstämmelse med de resonemang om stilistiska invarianser, som förs i BeRI s. 263–66.

Det heter där bl. a.: »det måste givetvis förhålla sig så, att flera till sin yttre utformning olikartade företeelser (melodier, figurativa mönsterbildningar, sekvensförlopp etc.) trots dessa olikheter kunna vara bärare av en och samma musikaliska, eller mera preciserat, formella funktion. Om yttre, i notbilden omedelbart påvisbara likheter eller identiteter äro otillräckliga såsom supponerade bärare av de sökta stilinvarianserna, kunna dessa däremot sökas bland *typbildningar i fråga om musikalisk-formella funktioner eller relationssystem*, vilka mycket väl kunna uppträda i relativt olikartade uppenbarelsformer. – Sett ur det individuella musikaliska tänkandets synvinkel är detta endast att på ett annat sätt säga, att tonsättaren, hur han än arbetar med såväl spontana idéer som med allmängiltiga, tidsbundna stilmedel i en avvägning, som det knappast är möjligt att helt blottlägga, alltså oavsett materialets 'ursprung', ofrånkomligen ordnar och utnyttjar detta på vissa individuellt karakteristiska sätt. Tidigare har här talats om uppkomsten av vissa 'vanebildningar'. Men det är självfallet så, att dessa taga sig olika uttryck i varje särskild komposition. Notbilden symboliserar med andra ord enskilda fall, som kunna vara framsprungna ur likartade musikaliska gestaltningsimpulser och 'tankevanor'. En viss sådan 'vana', dvs. stilistisk invarians, kan alltså ligga fördold i notbilder, som till sin yttre form i förstone kanske icke tyckas förete några direkt påfallande likheter. De stilistiska invarianser som skola utnyttjas som äkthetsindicer utgöras med andra ord väsentligen av *funktionella kännetecken*, dvs. kännetecken som oavsett yttre likheter eller olikheter kunna visas ingå i identiska eller likartade komplex av musikalisk-formella relationer. – De 'funktionella kännetecken', om vilka här talas, manifestera sig konkret i form av musikaliska gestaltbildningar, i vilka de olika elementen melodik, rytmik och harmonik betinga och bero av varandra.»

... »Beträffande de såsom äkthetsindicer utnyttjade kännetecknen, och alldeles särskilt de 'funktionella kännetecken', varom talats ovan ..., har det i flera sammanhang visat sig vara mest fördelaktigt att åskådliggöra dem på ett mycket elementärt sätt, nämligen i form av *tabellariskt uppställda notexempelgrupper*, där varje exempel inom gruppen representerar en variant av en och samma typbildning. Stilinvariansen bildar då den för notexemplen gemensamma nämnaren ...»

De båda första exempelmontagen (ex. 2–3) demonstrerar i princip allt detta. Där finns både parallellfall, som företer omedelbart iögonenfallande likheter, och så-

Allegro

a

b

c

d

e

f

Är, där in - ga kraf - ter svi - ka

g

h

i

Ex. 3. (a) Början av flöjtkonsertens tredje sats; (b) Ouverture g 30: 3, början; (c) Golovinmusiken 1: 43, början, och Cantata 1726, sats 12, »Lass, Himmel, unsre Kinderskinder», d:o; (d) Sinfonia G 21: 1, början; (e) Assaggio g 320: 1, början; (f) Cantata 1730, sats 4, början; (g) d:o sats 5, början; (h) Concerto för oboe d'amore 53: 1, början; (i) Golovinmusiken 1: 9, början.

a

b

c

d

e

Ex. 4. (a) Flöjtkonserten sats 1, t. 7 f.; (b) Introduzione g 42: 2, t. 26 f.; (c) Sinfonia A 16: 1, t. 34 f.; (d) Assaggio d 311: 1, t. 17 f.; (e) Assaggio g 320: 3, t. 5 f.

dana, som huvudsakligen företer en likartad habitus beträffande melodikurvans riktningar, bestämda harmoniska funktioners inplaceringar i det metrisk-rytmiska schemat och den »totalrytmiska» prägeln. Inför de följande montagen är det i överensstämmelse härmed viktigt att uppmärksamma *totaliteterna* av fortspinningstyp, melodiska stödpunkter, ackordfortskridningar, basgång och rytmisk utformning, etc. Exempelurvalet har dock i åtskilliga fall kunnat göras så, att även »omedelbart iögonenfallande» likheter blivit väl representerade.

Här skall alltså presenteras ett urval storformella innerförlopp o. dyl. ur flöjtkonsertens båda yttersatser jämte parallellställen ur Romanverk. De tas för enkelhets skull i den ordningsföljd, vari de uppträder i flöjtkonsertens satser, och förses i tur och ordning med korta kommentarer.

I *exempel 4 a* återges den första gestaltningsimpulsen i sats I efter det inledande avsnitt, som ingår i ex. 2 (ett »j₂»-avsnitt, t_n 7 f.). Den melodiska gestalten om 2 formtakter transponeras direkt en kvart uppåt (m⁺⁺); kännetecknande är vidare bl. a. den inledande tonupprepningen med efterföljande figuration samt pauseringarna i baslinjen. Parallellstället (ex. 4 b) ur Romans Introduzione [uvertyr] i g-moll (BeRI nr 42) rymmer alla dessa karakteristika. Det är uppenbarligen två varianter av samma idé.

I *exempel 5* gäller det en sidorörelsessekvens av en typ, som är mycket vanlig hos Roman. Det är ett litet stegringsförlopp i tre etapper från ters över kvart till kvint

a
 b
 c
 d
 e
 f
 g
 h
 i

j
 k

Ex. 5. (a) Flöjtkonserten sats 1, t. 16 f.; (b) Violinkonsert Ess 50: 1, t. 59 f.; (c) Violinkonsert D 48: 1, t. 12 f.; (d) Sinfonia G 21: 1, t. 58 f.; (e) Golovinmusiken 1: 7, t. 60 f.; (f) Flöjtsonata G 204: 2, t. 9 f.; (g) Assaggio c 310: 2, t. 19 f.; (h) Drottningholmsmusiken 2: 4, t. 25 f.; (i) Sinfonia e 22: 1, t. 10 f.; (j) Drottningholmsmusiken 2: 19, t. 13 f.; (k) Sinfonia e 22: 4, t. 21 f.

över den fasthållna tonen (stödtoner *mi-fa-sol* i förhållande till ackordgrundton eller tillfälligt rådande tonalt centrum); bas och övriga stämmor pauserar på de obetonade taktslagen. (För ytterligare exempel se BeRI notex. 42, s. 338.) Montaget visar hur Roman varierar denna o-bildning. Ex. 5 b ur violinkonserten (BeRI nr 50: 1) visar också att en annan stämma kan överta »liggtonen» (i detta fall basen), varvid sidorörelsesekvensen typ $o(3 \times 1)^{+2}$ kan bli en vanlig sekvensföljd, $n(3 \times 1)^{+2}$, i själva melodin. Parallellstället i e-mollsinfonien (BeRI 22) visar, att olika typer av sekvensförlopp ibland blir direkt kombinerade – som här i flöjtkonserten $o(3 \times 1)^{+2}$ direkt följd av $n(6 \times \frac{1}{2})^{-2}$ –, ibland kan uppträda omkring ett annat fortspinningsmoment i mellanliggande takter. En enskildhet av stort intresse att notera är, att de så likartade avsnitten i två konsertsatser (ex. 5 a och 5 b) båda direkt utmynnar i korta tutti-partier.

Exempel 6. Efter en *tutti*-kadensering i växeldominanten vidtar t 21 f. i flöjtkonsertens första sats ett kontrasterande soloavsnitt. Det börjar i d-moll med fallande sekvenser (ex. 6 a). Initialen kännetecknas av inledande tonupprepning följd av en uppåtstigande rörelse. Harmoniskt är det fråga om den tidstypiska fallande subdominantiska kvintcirkel-fortschridningen, vars enklaste baslinje-form (-5, +4, -5, +4) kan kamoufleras med hjälp av valda ackordomvändningar.

Här, liksom i flera andra fall, är det anmärkningsvärt att parallellställena antingen går i samma tonart, i en mycket närbesläktad tonart eller har samma absoluta tonhöjd (!) som resp. avsnitt i flöjtkonserten.

Exempel 7. Det är inte ovanligt hos Roman att han såsom här förbereder en höjdpunkt (vanligen före helkadens) genom att spänna den melodiska linjen med en stegvis stigande tonföljd om fyra relativt sett längre tidvärden, gärna kromatisk. Kadensen kan sedan följa omedelbart (som i ex. 7 a) eller ytterligare förberedas med en n- eller kanske (l+o)-bildning. Några av de återgivna parallellfallen visar, att denna förloppsfas kan vara partiellt kromatisk (ex. 7 b) eller t. o. m. rent diatonisk (ex. 7 e). Det »funktionella kännetecknet» förblir dock ett och det samma.

För återstoden av sats I anføres ytterligare blott ett montage, exempel 8. Här gäl-

Ex. 6. (a) Flöjtkonserten sats 1, t. 21 f.; (b) Drottningholmsmusiken 2½ 30, t. 23 f.; (c) Golovin-
musiken 1: 1, t. 47 f.; (d) Sinfonia G 19: 1, t. 31 f.; (e) Partita c 8: 2, t. 3 f.; (f) Golovinmusiken 1: 1,
t. 33 f.; (g) Assaggio fiss 313: 1, t. 31 f.

Ex. 7. (a) Flöjtkonserten sats 1, t. 29 f.; (b) Violinkonsert d 49: 1, t. 45 f.; (c) Flöjts Sonata h 206: 2,
t. 25 f.; (d) Ouverture C 37: 2, t. 105 f.; (e) Drottningholmsmusiken 2: 3, t. 51 f.; (f) Sinfonia D 12: 1,
t. 29 f.; (g) Klaversonata 239: 1, t. 30 f.; (h) Assaggio c 310: 2, t. 5 f.

Ex. 8. (a) Flöjtkonserten sats 1, t. 60 f.; (b) Concerto för oboe d'amore 53: 1, t. 93 f.; (c) Assaggio h 324: 2, t. 67 f.; (d) Flöjtsonata e 205: 4, t. 25 f.; (e) Drottningholmssmusiken 2: 1, t. 23 f.; (f) Assaggio E 319, t. 15 f.; (g) Assaggio a 323: 3, t. 18 f.; (h) Assaggio E 305: x, t. 9 f.; (i) Sinfonia C 13: 1, t. 17 f.

Ex. 8. (a) Flöjtkonserten sats 1, t. 60 f.; (b) Concerto för oboe d'amore 53: 1, t. 93 f.; (c) Assaggio h 324: 2, t. 67 f.; (d) Flöjtsonata e 205: 4, t. 25 f.; (e) Drottningholmssmusiken 2: 1, t. 23 f.; (f) Assaggio E 319, t. 15 f.; (g) Assaggio a 323: 3, t. 18 f.; (h) Assaggio E 305: x, t. 9 f.; (i) Sinfonia C 13: 1, t. 17 f.

Ex. 9. (a) Flöjtkonserten sats 3, t. 31 f.; (b) Violinkonsert d 49: 1, t. 16 f.; (c) Flöjtsonata e 205: 4, t. 33 f.; (d) Sinfonia G 15: 3 (=227: 5), t. 32 f.

Ex. 9. (a) Flöjtkonserten sats 3, t. 31 f.; (b) Violinkonsert d 49: 1, t. 16 f.; (c) Flöjtsonata e 205: 4, t. 33 f.; (d) Sinfonia G 15: 3 (=227: 5), t. 32 f.

ler det en bred sekvensbildning enligt formeln $n(2 \times 4)^{-2}$, alltså upptagande hela 8 formtakter; de harmoniska huvudfunktionerna är ofta $Sp+$ och $T+$. Likheterna mellan ex. 8 a och ex. 8 b är slående, och i båda fallen är det fråga om solokonsertser! Ex. 8 e ur Drottningholmssmusiken har främst medtagits för att understryka likheter ifråga om baslinjen; undantagsvis är detta eljest ett kortare förlopp, $n(2 \times 2)^{-2}$.

Ur flöjtkonsertens tredje sats skall slutligen utväljas tre karakteristiska situationer, nämligen en sekvenstyp, en »avstannande» motivupprepning och en hos Roman inte ovanlig typ av »initial inom satsen» med dubbla stigande kvartsprång i långa notvärden.

Exempel 9. Denna typ av stigande sekventering enligt formeln $n(3 \times 2)^{+2}$, vilken hos Roman ibland kan fortsättas men därpå »avböjas» i nästföljande formtakt-par – alltså $n(3\frac{1}{2} \times 2)^{+2}$ – utmärks i flöjtkonsertens final särskilt av de starkt dominantiska förskjutningarna (två kvinsteg i taget), av de stegvis ifyllda uppåtstigande kvarterna i melodin och av basens kromatiska följd av stödtöner. Direkt anmärkningsvärda är härvid baslinjernas påbörjade nedåt-rörelser på obetonade taktodelar med plötslig vändning uppåt jämte ändring från halvtönsteg till heltonsteg (varigenom direkta kromasteg undviks). I alla dessa hänseenden är parallellen

Ex. 10. (a) Flöjtkonserten sats 3, t. 53 f.; (b) Flöjtsonata G 204: 2, t. 12 f.; (c) Oboekonsert B 46: 1, t. 40 f.; (d) Klaversonata h 234: 4, t. 34 f.; (e) Assaggio C 303: 2, t. 46 f.; (f) Flöjtsonata D 202: 1, t. 47 f.

i violinkonserten d-moll (BeRI 49) *ex. 9 b* särskilt slående. Överhuvud är affiniterna mellan flöjtkonserten och denna violinkonsert tydliga, såsom flera av exempelmontagen visar.

Mot slutet av finalens första soloavsnitt tunnas fakturen plötsligt ut efter en markerad helkadens i D⁺, och solisten stannar upp – ackompanjerad endast av basstämman – i en enkel, fallande skalarörelse, som direkt upprepas: *exempel 10*.

Denna idé – enligt formeln $l(2=2)$ – kan återfinnas i åtskilliga Roman-verk. Ofta uppträder den kort före en kadensering, och inte sällan tillspetsas situationen harmoniskt i växeldominantisk riktning, stundom med (DD)-funktionen i sextackordläge. I samtliga parallelexempel är själva gestiken och det dubbla uppbromsandet de samma.

Exempel 11. Flöjtkonsertens final har stor *da capo*-form, något som Roman använt i flera av sina konsertsatser. B-delen börjar avmätt i subdominanttonarten med två stigande melodiska kvartsprång i relativt långa notvärden (*ex. 11 a*). Detta

Ex. 11. (a) Flöjtkonserten sats 3, t. 163 f.; (b) Oboekonsert B 46: 3, t. 91 f.; (c) Klaversonata Ess 225: 1, t. 1 f.; (d) Drottningholmssmusiken 23: 25, t. 134 f.; (e) Suite F 4: 5, t. 54 f.; (f) Svenska Mes-san, sats 1, t. 1 f.; (g) d:o sats 7 (»O Herre Gud«), t. 3 f.; (h) Sinfonia B 11: 2, t. 12 f.; (i) Suite F 4: 2, t. 63 f.; (j) Drottningholmssmusiken 2: 12 t. 48 f.

är en idé, som Roman flera gånger utnyttjat, bl. a. i oboekonsertens final (*ex. 11 b*), där den följs av samma fallande rörelse och halvkadens *si-la-sol* som i flöjtkonsertens sista sats.

Härutöver kunde ha demonstrerats än flera överensstämmelser avseende harmoniska enskildheter, utformningen av kadensförberedande höjdpunkter, kombinationer av fortspinningsmoment och åtskilligt annat. De givna exempelmontagen uppvisar också fler överensstämmelser än dem, som hittills kommenterats. Särskilt bör ytterligare uppmärksammas den genomarbetade fakturen med komplett utskrivna och relativt självständiga mellanstämmor (Vl. II och Vla), som ofta tillåts bilda momentana förhållnings- eller genomgångsdissonanser till ytterstämmorna och bitvis förs anmärkningsvärt högt. Stäm korsningar mellan Vl. I och Vl. II är inte ovanliga hos Roman, inte heller att Vla-stämman ibland förs så pass högt att den befinner sig i Vl. II:s register. Flera exempel på detta finns i citaten ur flöjtkonserten, och åtskilliga av parallellfallen visar att detta är vanligt i Romans orkesterverk. Även själva den flerstämmiga fakturen i flöjtkonserten tillhör alltså tveklöst området för Romans personstil.

Jag hoppas att de argument och exempelsammanställningar som här framläggs ger tillräckligt övertygande bevis för den hypotes jag här vill förvandla till en tes: att den flöjtkonsert i G-dur, som vid MAB finns bevarad under etiketten »Zellbell» är ett verk av Johan Helmich Roman.⁶ – Med reservation för ett par lite »kantiga» ställen får konserten dessutom räknas till de bättre av Romans instrumentalkverk. Den kunde väl försvara sin plats vid minneshögtiden 1767 över »Den svenska musikens fader» och är värd att framföras även i våra dagar – under rätt tonsättarnamn.⁷

Summary

Four reasons are combined in proof of the author's argument that a flute concerto in G major, ascribed to "Zellbell" in the MS in the Library of the Royal Swedish Academy of Music, Stockholm, is in fact a work by Johan Helmich Roman (1694–1758). (1) A flute concerto by Roman was performed in Stockholm nine years after the composer's death; (2) the concert was arranged by F. Zellbell the Younger, who was also the leader; this could explain the appearance of his name on the MS; (3) the second movement of the concerto is nearly identical with a secular song by Roman; (4) all stylistic criteria for Roman's authorship are beautifully fulfilled. This is illustrated by several music examples.

⁶ I BeRI upptar konserterna verknr 45–53; 54–56 är övriga satsföljder med mer än tre notsystem/stämmor; de är ofullständiga och skissartade. Med nr 57 börjar »Enskilda satser»; alla nr från 63 till 99 är sedan vakanta. Helst såge jag för egen del att flöjtkonserten gäves *verknr 54*, varvid några (dubiösa!) C-dursatser som f. n. har detta nummer får maka åt sig och byta till nytt verknr 63. (Se BeRI s. 164–166 samt T 10 under 6. Skisser och fragment.) Vad konsertens tillkomstid beträffar skulle jag – bl. a. med hänvisning till parallelexemplen ur andra verk – snarast gissa på 1730-talet (kanske riden närmast före utlandsresan 1735–37?).

⁷ Flöjtkonserten finns inspelad under Zellbell d.y:s namn på skivmärket Aurora (ARS 7101) av flöjtisten András Adorján tillsammans med Stockholms Ensemblen under ledning av Mats Liljefors. Adorján utger 1974 konserten på Edition Billaudot, Paris, under titeln J. H. Roman, Concert pour flûte et orchestre à cordes, Sol majeur.